

Pianist, Komponist – und vor allem Mensch

Franz Liszt zum Gedenken (1811 – 1886) [Teil 1]

Das Jahr 2011 ist ein Franz Liszt-Gedenkjahr. Am 22. Oktober wurde er vor 200 Jahren in Raiding geboren, damals zum ungarischen Bezirk Sopron gehörig, heute zum österreichischen Burgenland. Da er zu Lebzeiten seine Geburtstage immer gern gefeiert hat, darf an diesen großen Pianisten, Komponisten, Dirigenten und Klavierlehrer erinnert werden. Vor allem anderen aber war Franz Liszt ein Mensch in des Wortes tiefster Bedeutung. Seine Großzügigkeit, Güte und Hilfsbereitschaft kannten ebenso wie seine Wohltätigkeit fast keine Grenzen. Alfred Brendel, der bekannte Pianist, soll gesagt haben, dass es keinen Komponisten gibt, den er lieber kennenlernen würde.

Das Leben Franz Liszts trägt romanhafte Züge, so vielfältig, abenteuerlich und erlebnisreich, dass alleine die Aufzählung seiner zahllosen Reisen in Europa einen dicken Band füllen würde. Mit neun Jahren trat er das erste Mal öffentlich in Ödenburg auf. Sein Vater Adam Liszt gab alsbald seine bescheidene Stellung in Esterhazyschen Diensten auf und zog mit Frau und Sohn 1821 zuerst nach Wien, wo Franz Liszt von Carl Czerny unterrichtet wurde, 1823 nach Paris. Dort führten das Klavierspiel und das Improvisationstalent von «Le petit Litz» zu sensationellem Erfolg. Konzertreisen nach England und durch die französische Provinz folgten. Am 28. August 1827 starb überraschend sein Vater und Franz Liszt ließ seine Mutter nach Paris kommen, um fortan durch Unterrichten für beider Unterhalt zu sorgen. 1831 erlebte er den Violinvirtuosen Paganini bei einem Konzert in Paris und nahm sich vor, auf dem Klavier eine vergleichbare Meisterschaft zu erringen. Das gelang ihm auch, dank seiner enormen Begabung und durch unermüdlichen Fleiss. Seine daraus resultierende Berühmtheit und Popularität als Klaviervirtuose waren beispiellos und sind bis heute unerreicht geblieben. Ausgedehnte Konzertreisen führten ihn wiederholt kreuz und quer über den europäischen Kontinent. In Berlin erreichte die «Lisztomanie» (Heinrich Heine) 1842 einen Höhepunkt. Begeisterte Verehrerinnen trugen sein Porträt in Broschen oder Kameen, waren auf der Jagd nach einer Haarlocke, füllten seine Kaffeereste in eine Phiole, ja manche sammelten sogar seine Zigarrenstummeln ein, um sie im Dekolleté zu verbergen.*

Überraschend gab er dann die glanzvolle Virtuosenkarriere im Alter von 35 Jahren auf und wurde Kapellmeister in Weimar, nicht zuletzt, um auch Zeit für eigene Kompositionen zu haben. Unermüdlich setzte er sich dort dann unter anderem für das Werk Richard Wagners

ein, dessen Genie er frühzeitig erkannt hatte. Die Uraufführung des *Lohengrin* am 28. August 1850 in Weimar, an Goethes Geburtstag, während Wagner selbst im Schweizer Exil weilte, steckbrieflich gesucht wegen seiner Beteiligung am Dresdner Aufstand 1849, ist insoweit symptomatisch und darf als Meilenstein betrachtet werden, dessen Bedeutung für die Durchsetzung der Musik Wagners kaum zu überschätzen ist. Gleichzeitig unterstützte Liszt aber auch nach Kräften die Musik Hector Berlioz' und veranstaltete dazu Festwochen in Weimar. Allerdings wurde er deswegen auch erheblich angefeindet. Wie seine eigenen Werke wurde die geförderte Musikrichtung der *Neudeutschen Schule* zugerechnet (der Ausdruck stammte von Franz Brendel, dem Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik*), die eine «Musik der Zukunft» anstrebte, in der die Programmatik eine wichtige Rolle spielte. Besonders hartnäckig abgelehnt wurden Liszts symphonische Dichtungen daher von den Verfechtern der absoluten Musik, den Traditionalisten, zu denen etwa Johannes Brahms, der Geiger Joseph Joachim, Clara Schumann und der Wiener Kritiker Eduard Hanslick zählten.

Liszts Beziehungen zu Frauen haben zu Legendenbildungen geführt. Umjubelter und gefeierter Klaviervirtuose, groß, schlank und blendend aussehend, muss seine Wirkung auf das weibliche Geschlecht fast unwiderstehlich gewesen sein. Trotz zahlreicher Affären dürfte er sich in den allermeisten Fällen jedoch ritterlich verhalten haben. Er liebte weibliche Gesellschaft, war aber kein Frauenheld im landläufigen Sinne. Ernsthaft und langjährige Beziehungen unterhielt er ohnehin nur zu zwei Frauen, die beide mit anderen Männern unglücklich verheiratet waren. Die Gräfin Marie d'Agoult brannte mit ihm 1835 von Paris aus in die Schweiz und nach Italien durch und schenkte ihm drei Kinder, Blandine (1835), Cosima (1837) und Daniel (1839). Nachdem die Beziehung zu Marie d'Agoult 1844 ein Ende gefunden hatte, begegnete Liszt 1847, kurz vor Ende seiner Pianistenlaufbahn, der Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein, die reiche Güter in der Ukraine besaß. Sie verließ Heimat und Ehemann und ging mit Liszt 1848 nach Weimar, konnte aber nur einen Bruchteil ihres Vermögens mitnehmen. Dort lebte sie dann auf der Altenburg zum Missfallen des Hofes und der Weimarer Gesellschaft 12 Jahre lang mit Liszt zusammen, hatte jedoch in der Großherzogin Maria Pawlowna, Schwester des Zaren Alexander I. und Gattin des Großherzogs Carl Friedrich von Sachsen-Weimar, eine wichtige Fürsprecherin. Jahrelang kämpfte die streng katholische Fürstin von Sayn-Wittgenstein um die Scheidung (es ging um sehr viel Geld) und die kirchliche Erlaubnis zur Wiederheirat. Als

* Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 1. The Virtuoso Years 1811 – 1847*, Revised Edition 1987, S. 371 f.

es zu Liszts 50. Geburtstag 1861 in Rom nach zahlreichen Verwicklungen und Wirren endlich so weit sein sollte, die Kirche bereits geschmückt war, kam in der Nacht vor der Hochzeit ein erneutes Veto des Vatikan. Das hatte zur Folge, dass Liszt und die Fürstin ihre Heiratspläne endgültig begraben und auch nach dem Tod des Fürsten von Sayn-Wittgenstein 1864 nicht mehr aufleben ließen.

Die letzten 25 Jahre seines Lebens verbrachte Franz Liszt dann wechselweise in Rom, Budapest und Weimar. 1865 empfing er die niederen Weihen und durfte sich fortan Abbé Liszt nennen. Die Aufenthalte in Rom waren vor allem der Komposition geistlicher Werke gewidmet. In Budapest nahm Liszt alljährlich mehrere Monate am ungarischen Musikleben teil und wurde 1875 Präsident der neu gegründeten Landesmusikakademie. In Weimar unterrichtete Liszt in der Hofgärtnerei unzählige Nachwuchspianisten. Einer seiner Meisterschüler aus der ersten Weimarer Zeit in der Altenburg, Hans von Bülow, war inzwischen ein berühmter Dirigent (als Münchner Hofkapellmeister bedeutendster Interpret Wagnerscher Opern)

und durch die Heirat mit Cosima sein Schwiegersohn geworden. Als Cosima ihren Gatten jedoch 1868 zugunsten Richard Wagners endgültig verließ, war das nicht nur für Bülow ein schwerer Schlag, von dem sich dieser gesundheitlich nie mehr ganz erholen sollte, sondern auch für Liszt, der auf der Seite Bülows stand. Die Beziehungen zu seiner Tochter und seinem Freund Wagner kühlten stark ab, bis Wagner einige Jahre später mit einem herzlichen Brief im Mai 1872 das Eis brach und die Freundschaft ihre Fortsetzung nehmen konnte. Liszt setzte sich dann mit allen seinen Kräften für die Verwirklichung der Wagnerschen Festspielhaus-Idee in Bayreuth ein. Dort starb er auch am 31. Juli 1886, während er seiner Tochter zuliebe die Festspiele besuchte, und dort liegt er heute noch begraben.

Aus diesem reichen, ganz der Musik gewidmeten Leben sollen in einem zweiten Teil einige symptomatische Aspekte aufgegriffen und vertieft werden (folgt im Novemberheft).

Gerald Brei, Zürich

Friedrich Eckstein über Franz Liszt

[...] Kein Wunder, dass es mich mächtig ergriff, als mir im Winter 1879 das Glück zuteil wurde, Franz Liszt zu hören und nun von ihm ganz unvermutet in die Zauberwelt Chopins geleitet zu werden! Wie in einem Märchen kam es mir vor, dass ich einen der bedeutendsten Zeitgenossen Chopins, der mit diesem auf das engste befreundet gewesen, hier leibhaftig am Flügel vor mir sitzen sah und seinem unvergleichlichen Spiel lauschen konnte. War doch Liszt nur um zwei Jahre jünger als Chopin und das geistige Zusammenleben der beiden Freunde zeitweise so enge gewesen, dass es unmöglich schien, zu sagen, welcher von ihnen der Gebende und wer der Empfangende sei. Als hätte ich den vor dreißig Jahren dahingegangenen Chopin selber vor mir gehabt, erschien es mir, wenn Liszt, ganz versunken in dessen düstere Weisen, mächtige Harmonien erklingen ließ und dann wieder seine Hände gleich tändelnden Schmetterlingen zart und geisterhaft über die Tasten huschen ließ. Ganz berauscht von der Gewalt des Erlebten verließ ich mit einem Freunde den Konzertsaal Bösendorfers.*

* aus Friedrich Eckstein, *Alte unnennbare Tage*, «Frédéric Chopin in Wien».

[...] Liszts Spiel war von dem aller anderen, die ich sonst jemals gehört habe, was die Innigkeit des Ausdrucks und die ungeheure Gewalt seines Forte betrifft, durchaus verschieden. Deutlich erinnere ich mich noch gewisser Bassläufe, die wie die Prankenschläge eines wütenden Tigers Fetzen aus dem Klavier zu reißen schienen, während dann wieder eine unvergleichlich süße Kantilene beglückenden Frieden verbreitete; und wie schließlich, gleichsam «hinter» diesem Gesang, aus weiter Ferne nochmals grüßend, das gleiche in die Tonart der großen Terz verschobene Pianissimo-Thema erklang! An jenem Abend spielte der Meister auch ein Stück:

«Au lac de Wallenstadt» aus seinem «Année de Pèlerinage» und einige «Chants Polonais» von Chopin.

Die Nachricht, dass Franz Liszt im Wagner-Verein erscheinen werde, hatte sich nur allzu rasch herumgesprochen; und so kam es, dass der Bösendorfersaal gepresst voll war mit Menschen, die sich alle irgendwie Einlass zu verschaffen gewusst hatten. Vor die erste Sitzreihe waren vergoldete Samtfauteuils gestellt worden, auf welchen die vornehmste Gesellschaft von Wien Platz genommen hatte. Exzellenzen, Minister und hohe Militärs, mit Orden und Bändern behängt, und in ein Netz von glitzernden Juwelen eingesponnene Fürstinnen. Bevor sich Liszt an das Klavier setzte, erschien er im Saale unterhalb des Podiums, vor den Reihen der Ehrengäste und hielt Cercle.

Es bleibt mir unvergesslich, wie einzelne von den Damen, als sie von dem Meister angesprochen wurden, sich von ihrem Sitz erhoben, einen tiefen Hofknicks machten und ihm, dem Priester, die Hand küssten; wie er mit ruhiger Würde, lächelnd, alle diese Huldigungen über sich ergehen ließ und wie seine hohe Gestalt mit dem von der schwarzen Soutane scharf abgegrenzten, reichlichen weißen Haupthaar, aus dem Gedränge um ihn weithin sichtbar hervorstach; und wie die Augen der Damen leuchteten, während er sich mit ihnen unterhielt.

Und wie ich nachher, noch ganz betäubt und in Träume versunken, draußen auf der Straße angelangt war, in der damals noch recht spärlich beleuchteten Herrengasse, wo das Durcheinander der vorfahrenden Equipagen mit den galonierten Bedienten auf den Trittbrettern und den Kutschern mit ihren überquer aufgesetzten Dreispitzen und das dumpfe Getrappel der Pferde alles beherrschte, so dass man Mühe hatte, sich durch das Gewirre hindurchzuwinden.*

* aus Friedrich Eckstein, *Alte unnennbare Tage*, «Polyhymnia und Wolkenkratzer».

Ein Leben für die Musik

Franz Liszt zum Gedenken (1811 – 1886) / Teil 2

Der erste Teil des Beitrags bot einen kurzen Gesamtüberblick zu Liszts Leben, das ganz der Musik gewidmet war. Im zweiten Teil sollen nun einige symptomatische Aspekte herausgegriffen und vertieft werden.

Liszt als Klaviervirtuose und Klavierlehrer

Die Jahre 1839 – 1847 waren der Höhepunkt in der Virtuosenlaufbahn Franz Liszts. Er bereiste in dieser Zeit seines fünften Lebensjahrsiebts unter anderem Spanien, Portugal, Deutschland, Österreich, Frankreich, England, Polen, Rumänien, die Türkei und Russland. Da er oft zwei bis drei Konzerte in der Woche gab, wird die Zahl seiner Konzerte während dieser acht Jahre auf über tausend geschätzt. Sein legendärer Ruf als Klaviervirtuose verblasste auch nicht, als er sich mit 35 Jahren offiziell vom Konzertpodium zurückgezogen hatte. Seine Karriere ist so modellhaft, dass ihr selbst heute noch Pianisten nacheifern. Das moderne Klavierrezital wurde von Liszt erfunden, einschließlich des Namens, den er 1840 in London einführte. Er war der erste, der ganze Programme auswendig spielte, und der die gesamte damals vorhandene Klavierliteratur von Bach bis Chopin beherrschte. Die Geschwindigkeit, mit der er neue Werke einstudieren konnte, war bewundernswert. Als er im Dezember 1839 zum Beispiel in Wien war, wurde er gebeten, Beethovens Konzert in c-moll zu spielen, das er zu dieser Zeit noch nicht kannte. Weniger als 24 Stunden später trat er damit öffentlich auf, mit einer verbesserten Kadenz.¹

Liszt's Beitrag zur Entwicklung der Klaviertechnik war epochemachend und bildete den Ausgangspunkt des modernen Klavierspiels bis Debussy, Ravel und Prokofjew. Berlioz hatte schon früh das Eigenartige an Liszts Spiel erkannt: *«Was ich bezüglich der Technik als tatsächlich Neues bei den unendlichen unter Liszts Hand entstehenden Tonmassen unterscheiden konnte, beschränkt sich auf Akzente und Nuancen, die auf dem Klavier hervorzubringen man allgemein für unmöglich gehalten hat und die bisher tatsächlich unerreichbar waren. Hierher gehören: ein breiter einfacher Gesang; lange klingende und streng gebundene Töne; sodann ganze, in gewissen Fällen mit äußerster Heftigkeit und doch ohne Härte und ohne an harmonischem Glanz einzubüßen nur so hingeworfene Notenbüschel; ferner Melodienreihen in kleinen Terzen, diatonische Läufe in der Tiefe und in den Mittellagen des Instruments (...) mit unglaublicher Schnelligkeit staccato ausgeführt, und zwar so, dass jede Note nur einen kurzen gedämpften Ton erzeugte, der sofort erlosch und von dem vorhergehenden sowohl wie vom nachfolgenden streng getrennt war.»*² Nur dank dieser unglaublichen technischen Beherrschung des Instruments konnte Liszt seinen Klangzauber erreichen. Als er im Herbst 1837 bei einem morgendlichen



Henri Lehmann: Franz Liszt

Spaziergang in Mailand das Musikgeschäft des berühmten Verlegers Ricordi betrat, sah er ein Klavier und begann zu improvisieren. Ricordi, der in seinem Büro saß und die Musik hörte, stürzte heraus und rief: *«Das muss Liszt oder der Teufel sein!»*. Er überhäufte dann den jungen Pianisten mit Zeichen der Gastfreundschaft, gewährte ihm Zutritt zu seiner Villa in der Brianza, seiner Loge in der Scala und stellte ihm seine Bibliothek mit 1'500 Partituren zur Verfügung.³

Zeitgenössische Berichte und Briefe lassen keinen Zweifel darüber, dass Liszt als Virtuose einmalig in der Geschichte ist. Robert Schumann schrieb an Clara Wieck, dass Liszt das größte künstlerische Erlebnis sei, das er je gehabt habe. Liszt spielte ihm seine Sonate, seine Fantasie und die «Noveletten» vor, und er war über seine eigene Musik so erstaunt und verblüfft, als wenn er sie nie zuvor gehört hätte.⁴ Die Wirkung seines Spiels auf die Zuhörer muss ungeheuer gewesen sein. Beispielhaft kann ein Bericht von Ludwig Rellstab, dem Kritiker der Berliner «Vossischen Zeitung» angeführt werden: *«Er lebt die Musikstücke in sich, die er vorträgt. Während er mit erstaunswürdigster Gewalt der Mechanik eigentlich alles leistet, was bisher von irgend jemand einzelner bezwungen worden ist, und außerdem noch ein ganzes Füllhorn neuer Erfindungen, völlig ungekannter*

Effekte und mechanischer Kombinationen vor uns ausschüttet, so dass die aufs höchste gespannte Erwartung und Forderung sich weit überflügelt sieht: bleibt doch der eigentümlichste Geist, den er diesen wunderwürdigen Formen einhaucht, das bei weitem anziehendere, anregendere und fesselndere Element. Diese geistige Bedeutsamkeit seines Kunstwerkes prägt sich aber auf das lebendigste in seiner Persönlichkeit aus. Die Affekte seines Spiels werden zu Affekten seiner leidenschaftlich aufgetürmten Seele und finden in seiner Physiognomie und Haltung den treuesten Spiegel. Seine künstlerische Leistung wird zugleich eine Tatsache des Innern, sie bleibt nicht getrennt von ihm, sondern wirkt in dem mächtigen Bündnis mit dem Geist, der sie erzeugt.»⁵

Vollkommen im Einklang mit dieser Schilderung steht eine Bemerkung Liszts gegenüber seiner ersten Biographin, Lina Ramann: *«Aus dem Geist schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik.»⁶* Darauf legte er später auch bei seinen Schülern größten Wert. Technik unterrichtete er eigentlich so gut wie überhaupt nicht. Er erwartete, dass das Handwerkliche beherrscht wurde und konzentrierte sich darauf, das Individuelle und Persönliche in jedem Spiel entwickeln zu helfen. Diesem Ziel diene auch die Idee der Meisterklassen, die Liszt aus der Taufe hob. Er war der Ansicht, dass die Nachwuchskünstler es stimulierend finden mussten, in Gegenwart anderer Schüler zu spielen und so voneinander zu lernen. Am meisten lernten sie freilich, wenn er sich selbst ans Klavier setzte und eine bestimmte Passage vorspielte, mit anderer Akzentuierung und ganz im Fluss der Musik. Da es ihm um die Bildung der ganzen Persönlichkeit ging und gerade nicht um äußere Fingerfertigkeit, brachte er seine Schüler auch mit angesehenen Besuchern in Kontakt, die gerade auf ihren Reisen in Weimar weilten. Auf diese Weise trafen sie Dichter, Maler, Dramatiker, Wissenschaftler, Politiker und Musiker, denen sie sonst nie begegnet wären.⁷

Noch in den 1880er Jahren blieb es ein Erlebnis, Liszt spielen zu hören. Trotz physischer Beschwerden vermochte das Altern seiner pianistischen Kunst wenig anzuhaben, wie Mitteilungen aus jener Zeit bezeugen. Von August Stradal (1860 – 1930), böhmischer Pianist und Musiklehrer, stammt eines der letzten Zeugnisse: *«...noch im Greisenalter verfügte er über eine kolossale Technik, was um so wunderbarer erscheint, als Liszt seit dem Jahr 1847 sich dem Klavier eigentlich nur kompositorisch widmete. Was den Zuhörer bis in die tiefste Falte seines Herzens ergriff, was zu Tränen rührte, war Liszts Gesang am Flügel. Sein Spiel, das etwas Transzendentes, Überirdisches und Sphärenhaftes hatte, zog einen unerreichten pastosen Gesangston aus dem Klavier. Wie er Lieder von Schubert auf den Tasten sang, wie er das Adagio aus der cis-Moll-Sonate und das aus der Sonate op. 106 von Beethoven schwermutvoll an dem Zuhörer vorüberziehen ließ, wer könnte das je vergessen! Dann die wilde dämonische Kraft, die Leidenschaft, mit welcher der unsterbliche Vertoner*

der Stürme der Natur und des Herzens über die Tasten raste! Ferner die gewaltige Majestät in seinem Vortrag, wenn der Meister die gotischen Riesenbauten Bachs am Klavier zur Darstellung brachte!»⁸

Liszts phänomenale Fähigkeit, vom Blatt zu spielen

Wahre Wunderdinge werden von Liszts Fähigkeit berichtet, vom Blatt lesen und spielen zu können. Charakteristisch dafür ist eine Begebenheit aus dem Jahr 1853 in der Altenburg. Der damals praktisch unbekannte, 20-jährige Johannes Brahms (1833 – 1897) war mit einem Empfehlungsschreiben des Geigers Joachim in Weimar erschienen. Eine kleine Gruppe von Liszts Freunden und Schülern war versammelt. Wie William Mason als Augenzeuge berichtete, konnte der hochgradig nervöse Brahms auch durch aufmunternden Zuspruch nicht dazu bewegt werden, etwas von seinen Kompositionen zu spielen. Als Liszt sah, dass jedes gute Zureden vergeblich war, griff er nach dem Scherzo in es-moll, op. 4, das nach dem Bericht Masons so gut wie unlesbar war, und meinte, dann müsse er eben selbst spielen. Liszts Freunde wussten um seine phänomenale Fähigkeit, vom Blatt zu spielen, aber dieses Mal erwarteten sie bei diesem gekritzelten Manuskript ein Desaster. Liszt jedoch führte das Scherzo nicht nur meisterlich auf, sondern kommentierte es gleichzeitig auch noch während des Spiels, sehr zur Verwunderung und Begeisterung von Brahms. Später bat jemand Liszt, seine eigene Sonate in h-moll zu spielen, die er unlängst komponiert hatte und auf die er besonders stolz war. Als Liszt an einer besonders ausdrucksvollen Stelle einen Blick auf seine Zuhörer warf, bemerkte er, dass Brahms auf seinem Stuhl eingeknickt war. Liszt spielte zu Ende und verließ dann ruhig den Raum. Die Szene verdeutlicht auf symptomatische Weise, wie indifferent Brahms sein Leben lang gegenüber Liszts Musik war, metaphorisch gesprochen «verschlief» er sie.⁹

Ein weiterer Bericht stammt von Edvard Grieg, der Liszt im Februar 1870 in Rom besuchte, um ihm für ein staatliches Stipendium zu danken, das er dank Liszts Hilfe gewonnen hatte. Grieg hatte seine wenige Jahre zuvor komponierte Sonate für Violine und Klavier in G-dur im Gepäck, und Liszt bestand darauf, dass Grieg sie ihm vorspielte. Diesem sank das Herz in die Hose, war er doch gar nicht vorbereitet. Als es im ersten Satz nur mühsam ging, fiel Liszt mit der Violinstimme ein und übernahm zuletzt ganz das Klavier, so sehr war er von der Originalität des Werkes begeistert. Grieg hatte jetzt Gelegenheit, aus erster Hand die legendäre Fähigkeit Liszts zu erleben: *«Jetzt müssen Sie erstens beachten, dass er die Sonate noch niemals gesehen oder gehört hatte, und zweitens, dass es eine Sonate mit einem Violinpart war, bald über, bald unter und unabhängig von dem Klavierpart. Und was macht Liszt? Er spielt das ganze Stück, vollständig, Violine und Klavier, nein, sogar mehr,*



Franz Liszt als Dirigent

weil er voller, breiter spielte. Die Violine kam zu ihrem Recht in der Mitte des Klaverteils. Er war buchstäblich gleichzeitig über dem ganzen Klavier, ohne eine Note auszulassen, und wie spielte er erst! Mit Größe, Schönheit, Genie, einem einzigartigen Verständnis. Ich glaube ich lachte – lachte wie ein Idiot.»¹⁰

Liszt als Dirigent

Auch als Dirigent praktizierte Liszt eine freie, künstlerische Haltung. Er bevorzugte freie Gesten, die eher die Form einer Phrasierung nachzeichneten als den Takt zu schlagen. Seine Schlagtechnik war deshalb für fremde Orchester ungewohnt, so dass sie damit anfangs nicht zurechtkamen. Das Weimarer Orchester hingegen, mit dem er ständig arbeitete, verstand ihn. Adelheid von Schorn sagte von Liszt, er sei «kein Taktschläger, sondern ein *geistiger Führer*, der nicht einfach mit dem Dirigentenstab leitete, sondern seine Wünsche mit jedem Ausdruck seines Gesichts übermitteln, ja mit jeder Bewegung seiner Finger.»¹¹ Bestätigt wird diese Beobachtung durch Liszt selbst, der in einer Randnotiz zur Partitur der *Legende der Hl. Elisabeth* an der Stelle des Rosenwunders vermerkte, dass das Orchester wie transfiguriert klingen sollte: «Vom Dirigenten wird kaum verlangt, den Takt zu schlagen..., und es sollte hinzugefügt werden, dass der Komponist die übliche Art des Taktgebens für eine sinnlose, brutale Angewohnheit

hält, die er für alle seine Werke verbieten möchte. Musik ist eine Folge von Tönen, die sich nach einander sehnen und umarmen, und sie dürfen nicht durch ein brutales Taktschlagen gefesselt werden.»¹²

Liszt hielt es für einen Dirigenten für erniedrigend, wie eine Windmühle zu funktionieren. Wiederholt verwendete er dazu eine Analogie aus der Seefahrt: «*Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte.*» Bei der Tempowahl war er sehr liberal und wandte sich gegen jede Einförmigkeit eines Metronoms, war er doch der Ansicht, dass Musik leben musste, d.h. je nach ihrer Bedeutung zu beschleunigen oder zu verlangsamen war. Zudem verabscheute Liszt jede Routine. Er war der Ansicht, dass Tradition Faulheit sei.¹³ Nicht zuletzt aus diesem Grund waren seine Improvisationen so berühmt und hochgelobt, kam darin doch das Neuschöpferische am besten zur Geltung.

Im Hinblick auf Beethoven favorisierte Liszt übrigens langsamere Tempi als sie üblich geworden waren. Mendelssohn hatte bereits in den Jahren nach 1830 die Gewohnheit eingeführt, das klassische Repertoire in Leipzig sehr schnell aufzuführen, wie Wagner berichtet hat. Die alten Kapellmeister ohne eigene Ideen waren dafür bestimmt dankbar, konnten sie auf diese Weise doch die technischen Probleme in ihren Orchestern überspielen. Anton Schindler bestätigte Wagners Beobachtung, dass die raschen Tempi zu einem Verlust des inneren Zusammenhalts führten und konnte drei Ohrenzeugen dafür anführen (Hummel, Hiller und Czerny), dass Beethoven selbst seine Kompositionen langsamer dirigiert hat als es später üblich geworden war.¹⁴

Liszt war bewusst, dass Wagners und Berlioz' Musik ebenso wie seine eigene eine verbesserte technische Fertigkeit der Orchestermusiker verlangte, wenn sie verstanden werden sollte. Fehler und schlampige Instrumentenhandhabung wirkten sich sehr nachteilig aus, anders als etwa bei Beethoven, dessen Genie sich auch durch schlechte Aufführungen hindurch Bahn brach. Aus diesem Grund legte Liszt immer großen Wert auf viele und ausführliche Proben, auch für verschiedene Instrumentengruppen wie z.B. die Bläser.¹⁵ Seine Leistung, mit dem für heutige Verhältnisse überaus bescheiden ausgestatteten Weimarer Orchester so viele Opern und Konzerte, darunter schwierige und anspruchsvolle Werke neuer Musik aufgeführt zu haben, kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Richard Wagner dankte ihm unendlich viel, und er wusste es auch. Bei einer Rede während des Festbanketts im Sommer 1876, gegen Ende der ersten Bayreuther Festspiele mit dem vollständigen Ring-Zyklus, zollte er dem treuen Freund den ihm gebührenden Tribut: «Für alles, was ich bin und erreicht habe, habe ich einer Person zu danken, ohne die keine einzige Note von mir bekannt geworden wäre; ein teurer Freund, der, während ich aus Deutschland verbannt war, mich mit beispielloser Hingabe und Selbstverleugnung ins

Die wirkliche, langersehnte Heimat...

Richard Wagner über Franz Liszt, in:

«Eine Mitteilung an meine Freunde» (1851)

«Da hob mich aus meinem tiefsten Mißmuthe ein Freund auf: durch den gründlichsten und hinreißendsten Beweis, daß ich nicht einsam stand und wohl tief und innig verstanden würde – selbst von Denen, die mir sonst fast am fernsten standen –, hat er mich von Neuem, und nun ganz zum Künstler gemacht. Dieser wunderbare Freund ist mir Franz Liszt. –

Ich muß des Charakters dieser Freundschaft hier näher erwähnen, da sie gewiß Manchen paradox erscheint. Ich habe mich in den Ruf bringen müssen, nach vielen Seiten hin abstoßend und durchaus feindselig zu sein, so daß die Mittheilung eines liebevollen Verhältnisses mir hier in einem gewissen Sinne zum Bedürfniß wird. –

(...)

An dem Tage, wo es erhaltenen Anzeichen nach mir immer unzweifelhafter und endlich gewiß wurde, daß meine persönliche Lage dem allerbedenklichsten Falle ausgesetzt sei, sah ich Liszt eine Probe zu meinem Tannhäuser dirigieren, und war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen: was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ. Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimathlos wurde, die wirkliche, langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimath für meine Kunst. Als ich zum Schweifen in die Ferne verwiesen wurde, zog sich der Weitumhergeschweifte an einen kleinen Ort dauernd zurück, um diesen mir zur Heimath zu schaffen, überall und immer sorgend für mich, stets schnell und entscheidend helfend, wo Hilfe nöthig war, mit weitgeöffnetem Herzen für jeden meiner Wünsche, mit hingebenster Liebe für mein ganzes Wesen, – ward Liszt mir Das, was ich nie zuvor gefunden hatte, und zwar in einem Maße, dessen Fülle wir nur dann begreifen, wenn es in seiner vollen Ausdehnung uns wirklich umschließt.

Licht rückte, und der erste war, der mich anerkannte. Diesem Freund gebührt die höchste Ehre. Es ist mein hehrer Freund und Meister, Franz Liszt!»¹⁶

Liszt als Komponist

Liszt hatte sich 1848 in Weimar niedergelassen, um mehr Zeit für eigene Musikschöpfungen zu haben. Seine Werke können an dieser Stelle nicht annähernd gewürdigt werden, denn die Fülle seines kompositorischen Schaffens ist staunenswert. Liszt hat ja nicht nur symphonische Dichtungen komponiert (darunter die *Dante-Symphonie*, die *Faust-Symphonie*, *Hamlet*, *Mazeppa*, *Orpheus*, *Prometheus*, *Tasso* und *Les Préludes*), sondern auch weltliche und geistliche Chorwerke (*Graner Messe*, *Christus*, *Die Legende von der Heiligen Elisabeth*), Orgelwerke, Werke für Klavier und Orchester sowie zahlreiche Werke für Klavier, eigene

Kompositionen, Bearbeitungen und Transkriptionen. Letztere bilden eine Kategorie für sich und können fast als Neuschöpfungen betrachtet werden. Denn die Übertragung etwa sämtlicher Beethoven-Symphonien für Klavier erfordert eine Kompositionstechnik, die das differenzierte Klangbild eines Orchesters in die Möglichkeiten des Klaviers übersetzt. Ein systematisches Werkverzeichnis des englischen Musikwissenschaftlers Humphrey Searle kommt auf 702 Titel.

Für Liszt bildeten die Künste eine Einheit. Das galt vor allem für die Musik und die bildende Kunst. In einem Brief an Hector Berlioz fasste er ein Schlüsselerlebnis in Italien dazu in folgende Worte: *«Das Schöne in Italien ist so reich vorhanden, zeigte sich mir in seinen reinsten, seinen erhabensten Formen. Meinem staunenden Auge erschien die Kunst in ihrer ganzen Herrlichkeit, enthüllte sich in ihrer ganzen Universalität und offenbarte sich in ihrer ganzen Einheit. Jeder Tag befestigte in mir durch Fühlen und Denken das Bewusstsein der verborgenen Verwandtschaft der Werke des schaffenden Geistes. Raffael und Michelangelo verhalfen mir zum Verständnis Mozarts und Beethovens... »¹⁷*

Lissts theoretisches Verständnis der Musik ergibt sich mit bemerkenswerter Klarheit aus seinen Schriften. Musik war für ihn die Stimme Gottes. Er verhielt sich oft so, als ob sie heilende Kraft hätte. Wegen ihres himmlischen Ursprungs versprach es geistige Linderung, sich der Musik auszusetzen. Der Musiker war dazu auserwählt, die göttliche Offenbarung zu empfangen und weiterzugeben. Für diese edle Aufgabe muss er vorbereitet sein. Aus dieser Perspektive ist sein Ausspruch zu verstehen, wonach die erste Voraussetzung für die Ausbildung des Künstlers dessen Veredelung als Mensch ist. Wiederholt nannte er den Künstler den *«Träger des Schönen»*, einen Vermittler zwischen Gott und den Menschen. Der Künstler ist deshalb auch von höheren Mächten berufen, deren Ruf er zu folgen hat. Daraus entspringt eine große Verantwortung und Lissts Motto lautete *«Génie oblige!»*. Weil die Kunst etwas Heiliges ist, hat der künstlerisch Begabte eine Verpflichtung gegenüber dem Rest der Menschheit. Liszts Unterstützung bedürftiger Künstler fällt in die gleiche Kategorie. Als Mitglieder der durch Begabung ausgezeichneten *«Künstlerfamilie»* verdienten sie Hilfe.¹⁸ Nach seinem letzten öffentlichen Konzert in Elisabethgrad im äußersten Süden Russlands im Oktober 1847 spielte er niemals mehr für Geld vor Publikum. Liszt selbst schrieb viel später seiner Freundin und Biographin La Mara: *«Seit Ende 1847 habe ich durch Klavierspielen, Unterrichten oder Dirigieren nicht einen einzigen Pfennig mehr eingenommen. Alles das hat mich viel Zeit und Geld gekostet.»¹⁹*

Franz Liszt war insofern eine singuläre Erscheinung als Musiker und Komponist, als er selbstlos vielen seiner Komponistenkollegen bei ihrem Kampf um Anerkennung und Aufführung ihrer Werke half. Zu verschiedenen Zeiten

seines Lebens setzte er sich unter anderem für Chopin, Berlioz, Mendelssohn, Schumann und vor allem Wagner ein. Da es in aller Regel nicht in der Natur eines Genies liegt, das Genie in anderen zu würdigen, ist das Verhalten Liszts so außergewöhnlich. Seine Kollegen dankten es ihm nicht in gleichem Maße, reagierten teilweise sogar verärgert, wenn sich Liszt auch für andere Musiker einsetzte.²⁰ Liszt lernte Berlioz im Dezember 1830 kennen (dieser machte ihn auf Goethes *Faust* aufmerksam, den Liszt damals noch nicht kannte) und war von dessen *Symphonie Fantastique* begeistert. Sie befreundeten sich rasch und Berlioz erwähnt Liszt in seinen Memoiren stets mit Wärme und Zuneigung. Mehr als 20 Jahre später kühlte das Verhältnis allerdings ab, als Liszt auch Wagner stark förderte, den Berlioz nicht mochte. Darin fand er eine Verbündete in der Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein, die Berlioz unermüdlich zur Vollendung seines Hauptwerks *Die Trojaner* antrieb, das ihrer Ansicht nach den letzten Nagel in den Sarg von

Wagners Musikdrama trieb (das Werk ist denn auch der Fürstin gewidmet).²¹ Trotz der wachsenden, unbegründeten Gegnerschaft Schumanns führte Liszt in Weimar dessen Werke auf: *Faust*, *Manfred*, *Genoveva* und *Das Paradies und die Peri*. Camille Saint-Saëns (1835 – 1921), der französische Komponist, erzählt, dass es während seines Aufenthalts in Weimar war, als Liszt ihm Mut zusprach, an seiner Oper *Samson et Dalila* zu arbeiten. Ohne diese Ermutigung wäre die Oper vielleicht nie vollendet worden, die dann im Dezember 1877 in Liszts Gegenwart in Weimar uraufgeführt wurde.²²

Saint-Saëns seinerseits war nicht nur ein grenzenloser Bewunderer des Klavierkünstlers Liszt, sondern auch des Komponisten. Er sagt in *Harmonie et Mélodie* (1885): «Die Welt bestand bis zuletzt darauf, ihn den größten Pianisten zu nennen, um sich die Mühe zu sparen, seine Ansprüche als einer der bemerkenswertesten Komponisten näher zu prüfen.»²³ Eine großartige Würdigung der symphonischen Dichtungen

Wisst ihr einen Musiker, der musikalischer sei...?

Aus Richard Wagner: *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen* (1857)

«Unwillkürlich kam mir nach Anhörung eines der neuen Lisztschen Orchesterwerke eine freundliche Verwunderung über die glückliche Bezeichnung derselben als «symphonische Dichtung» an. Und wahrlich ist mit der Erfindung dieser Bezeichnung mehr gewonnen als man glauben sollte; denn sie konnte nur mit der Erfindung der neuen Kunstform selbst entstehen. (...) Und welches würde nun aber die neue Form sein? – Notwendig die jedesmal durch den Gegenstand und seine darzustellende Entwicklung geforderte. Und welches wäre dieser Gegenstand? – Ein dichterisches Motiv. Also – erschrecken Sie! – «Programm» Musik. Das sieht gefährlich aus, und wer dies hörte, würde laut über die beabsichtigte Aufhebung der Selbständigkeit der Musik klagen. Ach, sehen wir doch ein wenig näher zu, was es mit dieser Klage, dieser Furcht für eine Bewandnis haben könnte. – Diese herrlichste, unvergleichlichste, selbständigste und eigentümlichste aller Künste, die Musik, wäre es möglich, sie je anders beeinträchtigt zu wissen, als durch Stümper, die nie in ihrem Heiligtume geweiht waren? Sollte Liszt, der musikalischste aller Musiker, der denkbar ist, ein solcher Stümper sein können? Hören Sie meinen Glauben: die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören, die höchste, die erlösendste Kunst zu sein. Es ist dies ihr Wesen, dass, was alle andern Künste nur andeuten, durch sie und in ihr zur unbezweifeltesten Gewissheit, zur allerunmittelbarsten Wahrheit wird. Sehen Sie den rohesten Tanz, vernehmen Sie den schlechtesten Knittelvers: die Musik dazu (so lange sie es ernst nimmt und nicht absichtlich karikiert) veredelt selbst diese; denn sie ist eben des ihr eigentümlichen Ernstes wegen so keuscher, wunderbarer Art, dass alles, was sie berührt, durch sie verklärt wird. (...)

Sie sehen, ich bin dem Kerne nun so nahe gekommen, dass ich Ihnen vernünftigerweise nicht viel mehr sagen kann; jetzt handelt es sich um das, was die eine Individualität der andern als Geheimnis mitteilt, und wer darüber laut und breit sprechen könnte, müsste eben nicht viel in sich aufgenommen haben, wie man

ja gewiss nur unverständene Geheimnisse ausplaudern kann. (...) In der Tat aber ist es das Eigentümliche einer jeden neuen, ungewöhnlich uns bestimmenden Erscheinung, dass sie für uns etwas Fremdartiges, Misstrauenerweckendes an sich behält; und dies liegt wohl wieder im Geheimnis der Individualität. Darin, was wir sind, ist sich gewiss alles gleich, und die Gattung mag hier das einzige Wahre sein; darin aber wie wir die Dinge anschauen, sind wir so ungleich, dass wir, streng genommen, uns immer fremd bleiben. Hierin aber beruht die Individualität, und wie objektiv diese nun sich auch entwickle, d.h. wie umfassend und einzig von dem Gegenstande erfüllt unsre Anschauung sich auch gestalten möge, immer wird an dieser etwas haften, was der besonderen Individualität einzig eigen bleibt. Durch dieses Eigene aber teilt sich allein die Anschauung mit; wer diese sich aneignen will, kann es nur durch die Aufnahme jenes; um zu sehen, was das andre Individuum sieht, müssen wir es mit seinen Augen sehen, und dies gelingt nur durch die Liebe. Wenn wir einen großen Künstler lieben, so sagen wir daher hiermit, dass wir dieselben individuellen Eigentümlichkeiten, die ihm jene schöpferische Anschauung ermöglichten, in die Aneignung der Anschauung selbst mit einschließen. – Da ich nun an mir die beglückende und neubelehrende Wirkung dieser Liebe nirgends deutlicher wiederempfunden habe, als in meiner Liebe zu Liszt, so möchte ich, im Bewusstsein dessen, jenen Misstrauischen zurufen: vertraut nur, und ihr werdet erstaunen, was ihr durch euer Vertrauen gewinnt! Solltet ihr zögern, solltet ihr Verrat fürchten, so prüft doch nur näher, wer der ist, dem ihr vertrauen sollt. Wisst ihr einen Musiker, der musikalischer sei, als Liszt? Der alles Vermögen der Musik reicher und tiefer in sich verschließe, als er? Der feiner und zarter fühle, der mehr wisse und mehr könne, der von Natur begabter und durch Bildung sich energischer entwickelt habe als er? Könntet ihr mir keinen zweiten nennen, oh so vertraut euch doch getrost diesem einzigen (der noch dazu ein viel zu nobler Mensch ist, um euch zu betrügen) und seid sicher, dass ihr durch dieses Vertrauen da am meisten bereichert sein werdet, wo ihr, misstrauisch, jetzt Beeinträchtigung fürchtet!»

Liszt hat Richard Wagner im Jahre 1857 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht (siehe Kasten auf Seite 13).²⁴ Gleichzeitig hat er darin die Persönlichkeit seines Freundes in menschlich berührenden Worten geschildert und ihr höchstes Lob gezollt. Die Ausführungen zum Geheimnis der menschlichen Individualität, insofern sie sich künstlerisch ausdrückt, und dass sie uns streng genommen immer fremd bleiben müsse,²⁵ können einen an Rudolf Steiners *Philosophie der Freiheit* denken lassen. Dort heißt es im fünften Kapitel: «Indem wir empfinden und fühlen (auch wahrnehmen), sind wir einzelne, indem wir denken, sind wir das all-eine Wesen, das alles durchdringt.» Im fünften Kapitel heißt es ergänzend: «Unser Denken verbindet uns mit der Welt, unser Fühlen führt uns in uns selbst zurück, macht uns erst zum Individuum.» Die Gefühlserkenntnis des Künstlers kann nur nachvollziehen, wer die Stelle des Künstlers einnimmt und bereit ist, die Welt mit seinen Augen und Ohren wahrzunehmen.

Alan Walker bemerkt in seiner monumentalen, dreibändigen Biographie Franz Liszts an versteckter Stelle, dass es ein symptomatisches Indiz für die allgemeine Vernachlässigung Liszts als Komponist sei, dass es bis in jüngste Zeit fast keine Studien zu seiner Musiksprache und ihrer stilistischen Einheit gegeben hätte. Inzwischen hätte sich das geändert. Beispielhaft erwähnt er die Verwendung der Tonarten, die alles andere als beliebig gewählt seien. So könne es kein Zufall sein, dass so viel seiner «göttlichen» oder «glückseligen» Musik in der Tonart Fis-dur erklinge (*Bénédiction de Dieu, Der heilige Franziskus – Die Vogelpredigt*, der Satz *Paradiso* in der *Dante-Sonate* und *Les Jeux d’eaux à la Villa d’Este*). In ähnlicher Weise wird die Tonart As-dur häufig mit dem Thema Liebe verbunden (zwei der *Liebesträume*, *In Liebeslust* und der *Gretchen-Satz* aus der *Faust-Symphonie*). Die Hölle hingegen wird in d-moll geschildert (Totentanz und die Purgatorio-Sätze in der *Dante-Sonate* und der *Dante-Symphonie*) und so fort.²⁶

Diese Tonartenwahl ist in der Tat alles andere als zufällig. Sie stimmt mit der intuitiven Wahl aller großen Musikkomponisten überein und ist Ausdruck des geistigen Gehalts der jeweiligen Tonart. Es darf dazu auf die großartigen Untersuchungen Hermann Beckhs hingewiesen werden. Beckh charakterisiert Fis-dur als die Tonart des Hinübergehens vom Lichten ins Dunkle, als Schwellenübertritt von den helleren Kreuz- zu den dunkleren B-Tonarten, vom irdischen Tageslicht in die geistige Welt.²⁷ As-dur hingegen hat den mystischsten, innerlichsten Charakter aller Tonarten. Am tiefsten ausgeschöpft hat diese Tonart Richard Wagner, einerseits im großen As-dur Liebesgesang von *Tristan und Isolde* (*O sink hernieder, Nacht der Liebe*), andererseits im *Parsifal* als Tonart des erglühenden Grals, des Christus-Mysteriums (Vorspiel, Gralsfeier im ersten Aufzug und Schluss des dritten Aufzugs). D-moll schließlich steht für die Empfindung des Grabesdunkels, des Starrens und

Steinernen einer Gruft. Das ist bei Bach (z.B. die Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers*), Mozart (der steinerne Gast im *Don Giovanni*), Beethoven (Klaviersonate op. 31 Nr. 2, erster Satz der 9. Symphonie), Bruckner (9. Symphonie) und vielen anderen so²⁸, und eben auch bei Liszt. Hier eröffnete sich noch ein weites Feld geisteswissenschaftlich vertiefter, musikalischer Forschung.

Der Schluss dieser Betrachtung folgt in der nächsten Nummer.

Gerald Brei, Zürich

- 1 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 1. The Virtuoso Years 1811 – 1847*, Revised Edition 1987, S. 285 f.
- 2 Zitiert nach Everett Helm: *Liszt*, Rowohlt Bildmonographien, Reinbek 1972, S. 63 f.
- 3 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 1*, S. 249 f.
- 4 Sacheverell Sitwell: *Franz Liszt*, Zürich 1958, S. 118
- 5 Zitiert nach Everett Helm: *Liszt*, Rowohlt Bildmonographien, Reinbek 1972, S. 61 ff.
- 6 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 3. The Final Years 1861 – 1886*, 1996, S. 231
- 7 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 2. The Weimar Years 1848 – 1861*, 1989, S. 189
- 8 Paula Rehberg, *Franz Liszt, Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens*, Zürich 1961, S. 468 f.
- 9 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 2*, S. 229
- 10 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 3*, S. 168 f.
- 11 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 3*, S. 153
- 12 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 3*, S. 153 in Fn. 14
- 13 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 1*, S. 317
- 14 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 2*, S. 284 und Fn. 36
- 15 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 2*, S. 271
- 16 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 3*, S. 353 f.
- 17 Paula Rehberg, a.a.O., S. 106
- 18 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 2*, S. 390 f.
- 19 Sacheverell Sitwell: *Franz Liszt*, Zürich 1958, S. 164
- 20 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 2*, S. 12 f.
- 21 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 1*, S. 179 f.
- 22 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 3*, S. 208 in Fn. 32
- 23 Zitiert nach Alan Walker: *Volume 2*, a.a.O., S. 300
- 24 Abdruck unter dem Titel *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen*, in: Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volktausgabe, Leipzig o.J., Fünfter Band, S. 182 ff.
- 25 Hilfreich für ein Verständnis dieser Ausführungen ist Wagners Auffassung des Künstlers in seiner *Mitteilung an meine Freunde* (1851): «Der Künstler wendet sich an das Gefühl, und nicht an den Verstand: wird ihm mit dem Verstande geantwortet, so wird hiermit gesagt, daß er eben nicht verstanden worden ist, und unsere Kritik ist in Wahrheit nichts Anderes als das Geständniß des Unverständnisses des Kunstwerkes, das nur mit dem Gefühle verstanden werden kann – allerdings mit dem gebildeten und dabei nicht verbildetem Gefühle.»
- 26 Alan Walker: *Franz Liszt. Volume 2*, Fn. 49 auf S. 154
- 27 Hermann Beckh, *Vom geistigen Wesen der Tonarten*, 3. Auflage 1932, S. 28 f.
- 28 Hermann Beckh, a.a.O., S. 36 f. (As-Dur) und S. 44 f. (D-moll)

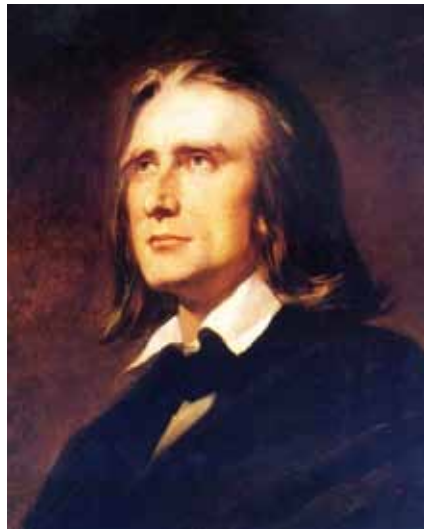
Ein Leben für die Musik

Franz Liszt zum Gedenken (1811 – 1886) / Teil 3 (Schluss)

Liszt als Mensch und sein karmisches Umfeld

Von Liszts außerordentlicher Großzügigkeit war schon die Rede. Einige wenige Beispiele seien zur Verdeutlichung genannt. So veranlasst ihn eine Überschwemmungskatastrophe in Pest im Frühjahr 1838, in Wien mehrere Konzerte zugunsten ungarischer Wassergeschädigter zu geben. Er feiert überraschend große Erfolge und kann glänzende Erträgnisse sammeln. Im Oktober 1840 gibt er sechs Konzerte in Hamburg, wo er den Pensionsfonds für die Orchestermitglieder gründet, wie Liszt überhaupt fast immer zu einem großen Teil zum Besten sozialer Einrichtungen tätig war. Als die Zeitungen im Herbst 1839 meldeten, dass eine internationale Sammlung zur Errichtung eines Beethoven-Denkmal in seiner Geburtsstadt Bonn einen vollständigen Fehlschlag erlitten hatte, fasste Liszt sogleich den Entschluss, dafür zu sorgen, dass das gesteckte Ziel erreicht werde. Er machte dem Komitee für das Beethoven-Denkmal den Vorschlag, die ganzen Kosten zu übernehmen, unter der einzigen Bedingung, dass sein Freund Lorenzo Bartolini, ein Schüler von Canova aus Florenz, den Auftrag erhalten sollte und kein anderer. Bartolini hatte die Kosten für ein Marmordenkmal auf fünfzig- bis sechzigtausend Francs geschätzt.¹ Letztlich kam es dann zwar doch anders (das Komitee bestand auf einem Bronzedenkmal wegen der besseren Witterungsbeständigkeit und der Auftrag ging an den Bildhauer Ernst-Julius Hähnel), doch steht fest, dass es ohne Liszts Initiative kein Beethoven-Denkmal gegeben hätte (es wurde 1845 im Rahmen eines Beethoven-Festes enthüllt).

Die karmischen Fäden, die das Schicksal spinnt, sind manchmal fast mit Händen zu greifen. Die drei Kinder, die Liszt mit der Gräfin Marie d'Agoult hatte, Blandine, Cosima und Daniel, die in Paris von Liszts Mutter und einer Erzieherin betreut wurden (da sie nichtehelich geboren waren und Liszt die Vaterschaft anerkannt hatte, war er nach französischem Recht sorgeberechtigt), sah er zwischen 1844 (als er sich endgültig von der Gräfin trennte) und 1853 neun Jahre lang nicht wieder. 1855 ließ er die beiden Töchter nach Berlin in die Obhut von Franziska von Bülow bringen, der Mutter Hans von Bülows. So lernte



Hans die 17-jährige Cosima kennen und lieben. Dieser Verbindung stand Liszt zunächst skeptisch gegenüber, da er Cosima für zu jung hielt. Zudem schätzte er zwar die künstlerischen Fähigkeiten Hans von Bülows sehr, doch war dessen Persönlichkeit von manisch-depressiven Zügen geprägt, von denen Liszt wusste, dass sie seine Tochter nur schwer ertragen würde. Doch Bülow war hartnäckig und bat 1856 förmlich um Cosimas Hand. Liszt gab nach und bestand nur auf einer Wartezeit von einem Jahr. Die Hochzeit fand im August 1857 statt.

Als Luise von Bülow, Hans' Stiefmutter (sein Vater hatte nach der Scheidung 1849 noch einmal geheiratet) und mit hellseherischen Fähigkeiten begabt, dem jungen Paar zum ersten Mal begegnete, hatte sie den unheimlichen Eindruck, dass eine andere Person als Hans an Cosimas Seite stand. Sie war sich dieser Vorahnung so sicher, dass sie diese sogar schriftlich festhielt. Danach lebte sie lange genug, um die Ahnung Wirklichkeit werden zu sehen.² Wagner vermerkt in seiner Autobiographie *Mein Leben* den 28. November 1863 als entscheidendes Datum. Während Hans von Bülow eine Probe in Berlin leitete, unternahmen Cosima und Wagner eine Wagenfahrt: *«Diesmal ging uns schweigend der Scherz aus: wir blickten uns stumm in die Augen, und ein heftiges Verlangen nach eingestandener Wahrheit übermannte uns zu dem keiner Worte bedürftigen Bekenntnisses eines grenzenloses Unglückes, das uns belastete. Unter Tränen und Schluchzen besiegelten wir das Bekenntnis, uns einzig gegenseitig anzugehören. Uns war Erleichterung geworden.»*³

Das karmische Umfeld, in das Franz Liszt hineingestellt war, ist eng mit dem Kreis um Richard Wagner verknüpft. Beredtes Zeugnis davon legt nicht nur ihre enge persönliche Freundschaft ab, sondern auch die Tatsache, dass Wagner durch die spätere Heirat Cosimas 1870 in Luzern sein Schwiegersohn wurde. Trauzeugen waren der Dirigent Hans Richter (1843 – 1916) und die Schriftstellerin Malwida von Meysenbug (1816 – 1903), eine Freundin der Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein. Richard Wagner war tief verbunden mit der alten europäischen Geistigkeit, namentlich mit dem, was in der mythischen

Welt des alten Germanentums lebte. Gleichzeitig war er innig mit der Strömung des esoterischen Christentums und seinen Zukunftskräften, dem heiligen Gral verbunden, mit dem, was berufen ist, alles menschliche Leben zu wandeln und auf eine höhere Stufe emporzuheben.⁴ Rudolf Steiner sprach im Zusammenhang mit geistesgeschichtlichen Vorläufern der anthroposophischen Bewegung von «*heimatlosen Seelen*», die von Sehnsucht nach geistiger Vertiefung erfüllt waren, die im Materialismus des 19. Jahrhunderts heimatlos sein mussten.⁵ Steiner schildert, wie viele solcher Menschen besonders um Richard Wagner als Kulturerscheinung herum auftraten. In dessen Umfeld fanden sie etwas von dem, was sie suchten, «*ein Tor in eine geistigere Welt hinein*». Zu diesem Kreis gehörten auch Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), Malwida von Meysenbug, «*eine der geistig-seelisch leuchtendsten Gestalten Mitteleuropas*»⁶, und König Ludwig II. von Bayern (1845 – 1886). Und dazu zählte auch Kaspar Hauser (1812 – 1833), das Kind Europas, der durch ein denkwürdiges Verbrechen aus okkultem Hintergrundwissen an seinem Wirken als badischer Erbprinz gehindert worden ist. Ein geistiger Sozialimpuls hätte ohne das Eingreifen der Gegenmächte vielleicht in Mitteleuropa seine Verwirklichung finden können. Näheres kann in Karl Heyers Werk über Kaspar Hauser eindrucksvoll nachgelesen werden.

Komm zu Dir...

«Mein großer, lieber Freund!

Cosima behauptet, Du würdest doch nicht kommen, auch wenn ich Dich einlode. Das müssten wir dann ertragen, wie wir so manches ertragen mussten. Und was rufe ich Dir denn zu, wenn ich zu Dir sage: Komm? Du kamst in mein Leben als der größte Mensch, an den ich die vertraute Freundschaft richten durfte, Du trenntest Dich langsam von mir, vielleicht, weil ich Dir nicht so vertraut geworden war als Du mir. Für Dich trat Dein wiedergeborenes innigstes Wesen an mich heran und erfüllte meine Sehnsucht, Dich mir ganz vertraut zu wissen. So lebst Du in voller Schönheit vor mir und in mir, und wie über Gräber sind wir vermählt. Du warst der erste, der durch seine Liebe mich adelte; zu einem zweiten, höheren Leben bin ich nun ihr vermählt und vermag, was ich nie allein vermocht hätte. So konntest Du mir alles werden, während ich Dir so wenig nur bleiben konnte: wie ungeheuer bin ich so gegen Dich im Vorteile! Sage ich Dir nun: Komm! So sage ich Dir damit: Komm zu Dir! Denn hier findest Du Dich. – Sei gesegnet und geliebt, wie Du Dich auch entscheidest!

Dein alter Freund
Richard»

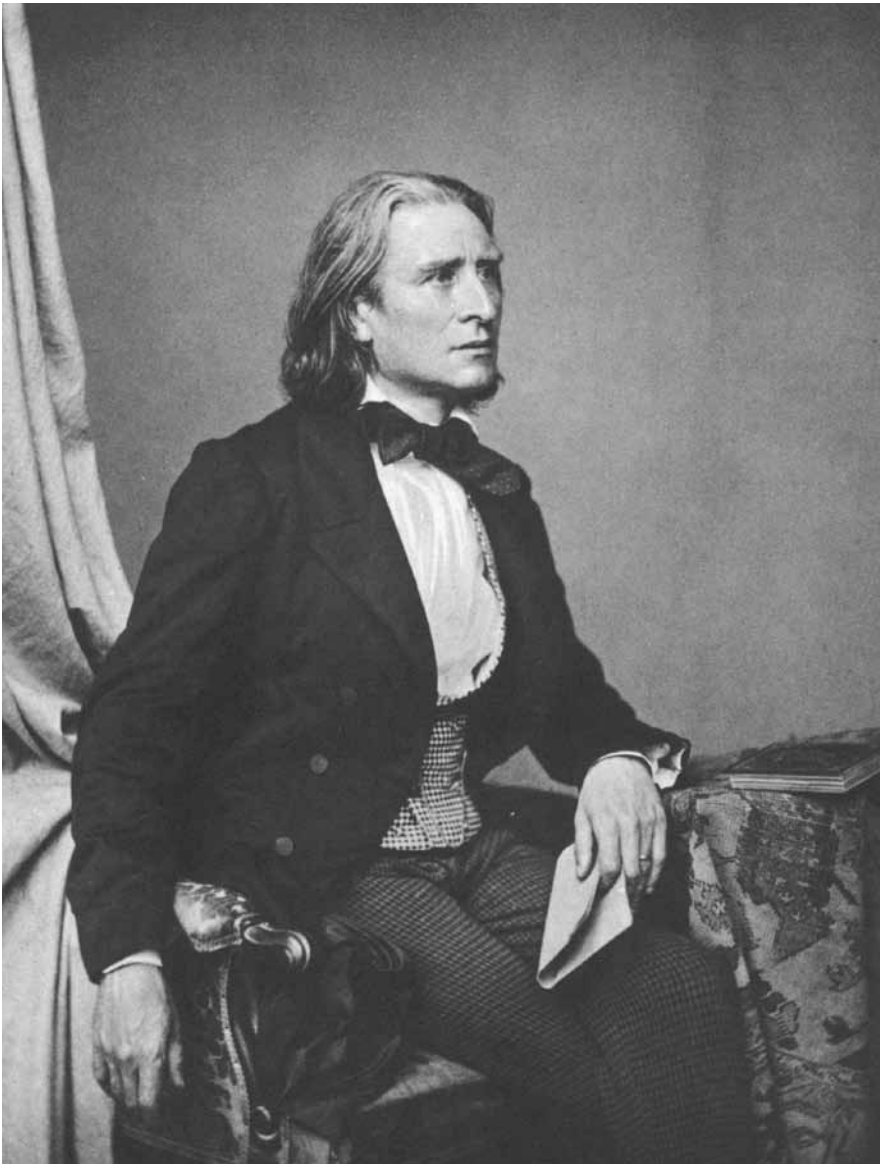
Brief Richard Wagners an Franz Liszt vom 18. Mai 1872 mit der Einladung nach Bayreuth zur Grundsteinlegung des Festspielhauses.

Franz Liszt nun unterstützte zwar grundsätzlich den humanitären Impuls, der hinter der ungarischen Revolution 1848 und ihrem Aufbegehren gegen soziale Ungerechtigkeit stand, wandte sich jedoch entschieden gegen eine gewalttätige Revolution. Fanny Lewald (1811 – 1889) berichtet von einem leidenschaftlichen Ausbruch Liszts, als sie ihm von der *Marseillaise* vorschwärmte, die sie in Paris gehört hatte: «*Wie ist das möglich? Wie kann Sie das ergriffen haben? Wie konnten Sie das nur bewundern? Es ist eine Verrücktheit, ein krimineller Akt, eine Sünde, heute die «Marseillaise» zu singen. Was hatte diese Revolution [März 1848] mit der vom letzten Jahrhundert zu tun? Was hat diese blutdürstige Hymne mit uns zu tun, inmitten einer sozialen Erhebung, dessen Grundprinzip die Liebe ist, und dessen Lösung einzig durch Liebe kommen kann?*» Liszt fuhr fort, dass er der erste wäre, der einem Ruf zu den Waffen Folge leisten und sein Blut vergießen würde, wenn das Frieden und Glück in die Welt brächte. Aber was heute notwendig sei, wären Ideen, um die richtigen sozialen Änderungen herbeizuführen. Fanny Lewald war höchst erstaunt ob dieses Ausbruchs und erzählt, dass Liszt mit Leidenschaft und einer tiefen Überzeugung gesprochen hätte, dass das christliche Ideal universeller Nächstenliebe das einzige sei, das in diesen unruhigen Zeiten etwas bedeute.⁷

Liszts Religiosität

Zuweilen wird vermutet, erst der Einfluss der Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein habe Franz Liszt in die religiöse Sphäre gezogen, insbesondere in den Einflussbereich der katholischen Kirche gebracht, äußerlich abzulesen an seiner Ernennung zum Abbé nach Empfang der niederen Weihen. Diese Sicht der Dinge stimmt nicht und wird der Komplexität des Themas auch nicht gerecht. Franz Liszt war schon als Jugendlicher tief religiös veranlagt. Einsam und ohne Freunde an der Seite seines Vaters immer unterwegs, las er bevorzugt christliche Literatur. Er war vertraut mit der Legendensammlung *Der Heiligen Leben* und kannte jede Seite der *Nachfolge Jesu Christi* von Thomas a Kempis. Mehrfach wollte er Mönch werden und sich in klösterliche Abgeschiedenheit zurückziehen. Schon sein Vater musste ihn davon abhalten und mahnend daran erinnern, dass er eine musikalische Begabung habe, die eine Verpflichtung sei: Du gehörst der Kunst, nicht der Kirche!⁸

Später in Paris, nicht lange nach dem überraschenden Tod seines Vaters, verliebte er sich unsterblich in die siebzehnjährige Aristokratin Caroline de St. Crieg, der er Klavierunterricht erteilte. Die Mutter hätte eine Verbindung der Tochter mit dem schmucken Pianisten unterstützt, doch nach ihrem allzu raschen Tod verbot der Vater, Graf Pierre de St. Crieg, Handelsminister in der Regierung Karls X., wegen des unüberbrückbaren Standesunterschieds jeden



weiteren Umgang. Nicht viel später verheiratete er Caroline mit dem Sohn eines Ministerkollegen. Liszt erlitt einen Nervenzusammenbruch, war nach eigener Aussage zwei Jahre krank und wollte in seinem Liebeskummer in das Pariser Priesterseminar eintreten, das Leben eines Heiligen führen und ein Märtyrer werden. Es bedurfte der gemeinsamen Anstrengungen seines Beichtvaters Abbé Bardin und seiner Mutter, um diesen Schritt in die Weltentsagung zu verhindern. Liszt vergaß Caroline de St. Crieg sein ganzes Leben nicht, besuchte sie viel später in Pau, als ihn seine Konzertreisen in die Nähe geführt hatten und vermachte ihr einen Siegelring, den sie jedoch nicht erben konnte, weil sie 14 Jahre vor ihm starb.⁹

Viel später half Franz Liszt seine angeborene Frömmigkeit, um sich mit der gleichfalls tief religiösen, aber zugleich streng katholischen Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein gut zu verstehen. Während aber die Fürstin intolerant und kirchlich-doktrinär gegenüber

Andersgläubigen war, verhielt sich Liszt in Glaubensdingen weltmännisch und großzügig. Besonders deutlich wurde das im Verhältnis zu Richard Wagner. Den konnte die Fürstin nicht leiden¹⁰ und attackierte ihn wiederholt heftig gegenüber Liszt. In einem Brief vom 16./19. September 1872 warnt sie ihn: *«Sie werden eine offenkundige Inkonsequenz der schönsten und größten Tat Ihres Lebens begehen, indem Sie das Prestige Ihres Genies aus dem Lager Jesu Christi, dessen heilige Devise Sie schmückt, in das des Buddha tragen, dessen antichristliches Dogma Wagner verkündet und dessen Fahne er auf sein Theater gepflanzt hat.»* In einem anderen Brief aus dieser Zeit äußerte sie sich verärgert darüber, dass Liszt – wie sie annahm – seinen Geburtstag in Bayreuth verbringen werde: *«Sie gefeiert zu sehen von denen, die Jesum Christum in Tat und Worten verleugnen, die Böses tun und sagen, dass sie Gutes täten – das wird einmal ein schmerzliches Kapitel in Ihrer Biographie sein...»* Franz Liszt nahm den Freund jedoch in Schutz und blieb der Fürstin die gebührende Antwort in einem Brief vom 29. Oktober 1872 nicht schuldig: *«Übrigens weiß ich nicht, wie Sie zu der Annahme kommen, Cosima und Wagner verleugneten Jesus*

Christus und bekenneten sich offenkundig zum Atheismus. Keines ihrer Worte rechtfertigt eine solche Vermutung. In den acht gedruckten Bänden Wagners finden Sie nichts, was ein Anathema rechtfertigen könnte. Seine philosophischen und religiösen Ansichten sind die einer großen Anzahl unserer Freunde, und er drückt sie stets mit Maß und Takt aus. Zweifellos rechnet sich Wagner nicht zu den orthodoxen und die Religionsgebräuche beobachtenden Christen, aber muss man ihn deswegen durchaus zu den Ungläubigen rechnen?»¹¹

Wie in einem Brennpunkt deutlich wird die unterschiedliche Haltung in der Einschätzung von Wagners *Parsifal*, den die Fürstin als *«eine Parodie der heiligsten Sakramente»* ansah. Liszt hingegen konnte sich nach dem Besuch einer Probe im Jahr 1882 nicht versagen, von Wagners *«immensem Genie»* zu schwärmen und schrieb der Fürstin gleich nach der Uraufführung: *«Meine Ansicht bleibt fest: unbedingte, wenn man will, übertriebene Bewunderung!*

*„Parsifal ist mehr als ein Meisterwerk – er ist eine Offenbarung im Musikdrama. Man hat mit Recht gesagt, dass Wagner nach dem Gesang der Gesänge der irdischen Liebe: ‚Tristan und Isolde‘, rühmlichst im ‚Parsifal‘ den höchsten Gesang der göttlichen Liebe, soweit er es in dem engen Rahmen des Theaters tun konnte, gegeben hat. Es ist das Wunderwerk des Jahrhunderts.“*¹²

Umgekehrt konnte Wagner allerdings mit dem geistlichen Schaffen Liszts wenig anfangen. Ihm lag eine textlich wie in der musikalischen Haltung aus katholischer Anschauung heraus gestaltete Kirchenmusik überhaupt nicht. Wie wenig es ihm möglich war, Liszt in dessen Ansicht von Art und Sinn der religiösen Musik zu folgen, belegt ein überlieferter Ausspruch Wagners zu einer von Liszt auf dem Klavier demonstrierten kirchlichen Komposition: *«Dein lieber Gott macht aber viel Spektakel.»*¹³

Als Liszt in Budapest vom Tod seines großen und geliebten Freundes Richard Wagner in Venedig (am 13. Februar 1883) erfuhr, war seine Umgebung erstaunt über den Gleichmut, mit dem er auf die Todesnachricht reagierte. Seine Haltung ist jedoch aus seinen religiösen Anschauungen und seiner Auffassung vom Sterben zu verstehen, das ihn *«einfacher als das Leben»* dünkte. Der Tod galt ihm als ein Erlöser vom irdischen Dasein und dem Joch der Erbsünde. Vergehen bedeutete ihm Verjüngen und *«alles Klagen»* war ihm *«zu kläglich»*, wie sein letzter Adlatus und Schüler August Göllerich berichtete, mit dem er viel über solche Fragen gesprochen. Liszt hatte sich durch die Schmerzen, Kümernisse und Enttäuschungen des Lebens zu der Überzeugung durchgerungen, dass das Erdendasein nur eine Station auf dem Wege, das *«Sterben aber Eingang, Aufstieg und Erwachen zum wahren Leben»* sei.¹⁴

Wie sehr sich Liszt eine geistig unbefangene und natürliche Haltung bewahrt hatte, zeigt seine Reaktion auf eine Séance im Sommer 1883, zu der ihn Caroline, die Gattin des amerikanischen Pianisten Carl V. Lachmund, überredet hatte. Es ging um ein Spiel magnetischen Gedankenlesens. Liszt ließ sich nur zögernd darauf ein und wegen seines Widerstands wurde die Sitzung schließlich abgebrochen. 25 Jahre später erfuhr Lachmund von dem Pianisten und Liszt-Schüler Alfred Reisenauer, dass der Vorfall großes Aufsehen in Weimar erregt hatte und nur seine guten Beziehungen zu Liszt ihn davor bewahrt hätten, den Kontakt zu ihm zu verlieren. Auf Nachfrage, was denn an dem Geschehen ungehörig gewesen sei, wurde ihm bedeutet, dass Liszt es als spiritistisches Experiment betrachtet hatte, als *ein falsches Eindringen in das Überirdische*, das nach seiner mystischen und religiösen Überzeugung eine unverzeihliche Sünde sei.¹⁵

Liszt feierte 1885 mit einer Whist-Party für seine Schüler Silvester in Rom. Mitten im Spiel hörte die Uhr in seinem Studierzimmer auf zu ticken. *«Das ist ein schlechtes Zeichen»*, bemerkte Liszt, *«einer von uns wird nächstes Jahr bestimmt sterben»*. Der folgende Tag, Neujahr 1886, fiel auf einen Freitag, ebenso wie Liszts Geburtstag in diesem Jahr. Abergläubisch, wie er im Alter zunehmend geworden war, sah er in dem Zusammenfallen der Wochentage ein böses Omen und grüßte Göllerich mit den Worten, dass es ein unglückliches Jahr für ihn sein werde.¹⁶ Als Liszt dann am 31. Juli 1886 in Bayreuth verstarb und dort sein Grab fand, entsprach das einem Wunsch, den er Jahre zuvor der Fürstin von Sayn-Wittgenstein brieflich mitgeteilt hatte, er wolle einstens still und einfach an jenem Ort begraben werden, an dem er sterbe. Genau so kam es, obwohl dieser Wunsch vermutlich nur der Fürstin bekannt war.¹⁷ Die enge karmische Verbundenheit mit Richard Wagner zeigt sich selbst noch an beider letzter irdischen Ruhestätte.

Gerald Brei, Zürich

- 1 Sacheverell Sitwell: *Franz Liszt*, Zürich 1958, S. 103
- 2 Alan Walker: *Franz Liszt*. Volume 2, Fn. 59 auf S. 457
- 3 Richard Wagner: *Mein Leben*, 1983, S. 745 f.
- 4 Karl Heyer: *Kaspar Hauser und das Schicksal Mitteleuropas im 19. Jahrhundert*, 4. Auflage, Perseus Verlag 1999, S. 276 f.
- 5 Rudolf Steiner: Vortrag vom 10. Juni 1923, in: *Die Geschichte und die Bedingungen der anthroposophischen Bewegung im Verhältnis zur Anthroposophischen Gesellschaft* (GA 258), 3. Auflage 1981, S. 16 ff.
- 6 Karl Heyer, a.a.O., S. 278; bei ihm auch Hinweise auf weitere *heimatlose Seelen*.
- 7 Alan Walker: *Franz Liszt*. Volume 2, Fn. 30 auf S. 71
- 8 Alan Walker: *Franz Liszt*. Volume 1, S. 116 f.
- 9 Alan Walker, a.a.O. S. 131 f.
- 10 Richard Wagner, der seinerseits wenig Sympathie für die Fürstin hatte, schrieb 1853 einmal an Hans von Bülow: *«Die entsetzliche Professorensucht der Fürstin hat uns empfindlich gestört. Wie die Dame nun aber ist, jedenfalls ein monstrum per exzessum an Geist und Herz, kann man ihr nicht lange böse sein, nur gehört Liszts unvergleichliches Temperament dazu, diese Lebhaftigkeit auszuhalten; mir armen Teufel ging's oft übel dabei...»*, zitiert nach Everett Helm: *Liszt*, Rowohlt's Bildmonographien, Reinbek 1972, S. 92
- 11 Paula Rehberg, a.a.O., S. 447 f.
- 12 Paula Rehberg, a.a.O., S. 479 f.; zu Wagners *Parsifal* vgl. auch die Betrachtung des Verfassers im Oktoberheft 2011 des *Europäers*.
- 13 Paula Rehberg, a.a.O., S. 462
- 14 Paula Rehberg, a.a.O. S. 485
- 15 Alan Walker: *Franz Liszt*. Volume 3, S. 435 f.
- 16 Alan Walker: *Franz Liszt*. Volume 3, S. 476
- 17 Paula Rehberg, a.a.O. S. 508 f.