

ORDEN POUR LE MÉRITE  
FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE

REDEN UND GEDENKWORTE

VIERZIGSTER BAND  
2011 – 2012

WALLSTEIN VERLAG

# FESTVORTRAG

## ALFRED BRENDEL

### LISZT: VOM ÜBERSCHWANG ZUR ASKESE\*

---

Herr Bundespräsident, meine Damen und Herren!

Franz Liszt gehörte von 1842 bis 1886 dem Orden an. Ich habe das Vergnügen, ihm die heutige Festrede zu widmen.

Ich will Ihnen zuerst ein literarisches Porträt übermitteln, das von einer unbefangenen Besucherin stammt. Amy Fay war nach Europa gereist, um bei bedeutenden Klavierlehrern – Kullak, Liszt, Bülow und Deppe – Unterricht zu nehmen. Die junge Amerikanerin war 29 Jahre alt, als sie Liszt zum erstenmal erblickte. Die Briefe, die sie nach Hause schrieb, gehören zu den reizvollsten Dokumenten der Zeit. Ich zitiere:

»Gestern kam ich in Weimar an. Heute abend ging ich ins Theater, zu sehr wohlfeilem Preis, und der erste Mensch, den ich sah, war Liszt. Er sah aus wie sein Porträt, und es unterhielt und fesselte mich, ihn zu beobachten. Er machte sich bei drei Damen angenehm, von denen eine sehr hübsch war.

\* Vortrag und Tonbeispiele finden Sie auch auf der Internetseite des Ordens: [www.orden-pourlemerite.de](http://www.orden-pourlemerite.de)

Liszt ist der interessanteste und eindruckvollste Mann, den man sich vorstellen kann: Groß und hager, mit tiefliegenden Augen, zottigen Augenbrauen und langem eisengrauen Haar, das er in der Mitte gescheitelt trägt. Seine Mundwinkel biegen sich aufwärts, was ihm, wenn er lächelt, einen listigen, mephistophelischen Ausdruck verleiht, und sein Gebaren, ja die ganze Erscheinung sind von gleichsam jesuitischer Eleganz und Ungezwungenheit. Seine Hände sind schmal, mit langen und schlanken Fingern, die aussehen, als hätten sie doppelt so viele Gelenke als jene anderer Leute. Sie sind so biegsam und geschmeidig, dass es einen nervös macht, hinzuschauen. Nie habe ich einen solchen Schliff der Manieren gesehen! Als er sich von den Damen verabschiedet hatte und aufstand, um die Loge zu verlassen, legte er seine Hand aufs Herz und verneigte sich ein letztesmal – nicht geziert oder aus reiner Galanterie, sondern mit einer ruhigen Vornehmheit, die einem das Gefühl gab, es sei dies die einzig richtige und angemessene Art, Damen Adieu zu sagen.

Das Außerordentlichste an Liszt ist jedoch die fabelhafte Vielfalt in Ausdruck und Mienenspiel. Einen Augenblick sieht man ihn verträumt, verschattet, tragisch; im nächsten ist er einschmeichelnd, liebenswürdig, ironisch, sardonisch, und dies alles mit der gleichen Grazie ...«

Als mich in sehr jungen Jahren die Musik und die Persönlichkeit Franz Liszts zu fesseln begannen, war er beim seriösen Konzertpublikum *persona non grata*. Schumann erschien als zwar ungestüm und knorrig, doch tief und gemütvoll, Chopin galt als überaus poetisch, Liszt dagegen war der Poseur und Scharlatan. Virtuosität war damals in Wien, Amsterdam oder Stockholm für viele ein Schimpfwort.

Vorurteile sind ursächlich verbunden mit Unkenntnis. Händel, den Beethoven über alles bewunderte, wurde eine Zeitlang als überflüssig abgetan. Haydn brachte es bis zum verdienstvollen Vorläufer. Und Liszt konzidierte man, wenn man Wagnerianer war, sein hingebungsvolles Eintreten für Wagner.

Vielleicht war Liszt der größte Neiderreger der Musikgeschichte.

Sein früher europäischer Erfolg als Virtuose und Improvisator ließ an jenen Mozarts denken. Liszts Fähigkeiten als Pianist und »Genie des Ausdrucks« (Schumann) wiesen selbst einen Chopin, einen Mendelssohn und eine Clara Schumann in ihre Schranken. Esprit und Vielseitigkeit, männliche Schönheit, der gesellschaftliche Glanz eines Emporkömmlings und ein Liebesleben am Rande des Skandals erwiesen sich in dieser Konstellation als schwer verzeihlich, zumal jene mildernden Umstände fehlten, die den Nachruhm der Genies zu garantieren pflegen: Mozarts und Schuberts früher Tod etwa, die Legende von Mozarts Verarmung und Vergiftung, Schuberts Syphilis, Beethovens Taubheit, Chopins Schwindsucht oder Schumanns Wahnsinn. (Im Falle Wagner ist es sein monströser, der Durchsetzung des eigenen Werkes dienlicher Egoismus, der zwar kein Mitgefühl erregt, mit dem man sich aber herzlich gerne identifiziert.)

Busoni, der überragende Liszt-Interpret zu Beginn des Jahrhunderts, schrieb 1920: »Ich kenne Liszts Schwächen, aber ich verkenne nicht seine Stärke. Im letzten Grunde stammen wir alle von ihm – Wagner nicht ausgenommen – und verdanken ihm das Geringere, das wir vermögen.«

Worin, wenn ich fragen darf, bestehen nun Liszts Schwächen? In jüngeren Jahren wollte ich die großen Komponisten, mit denen ich mich beschäftigte, nur lieben und schob alles, was zweifelhaft schien, auf mich selbst. Als Grundlage möchte ich dieses Verhalten meinen Kollegen auch heute noch empfehlen, doch zeigt sich in vorgerücktem Alter manchmal das Bedürfnis, die Sachen so zu sehen, wie sie sind. Probleme sehe ich bei Liszt in der schwankenden Qualität der Thematik, im Hang, Dinge allzu oft zu sagen, und in der Neigung zum Grandiosen und Idealistischen: Großzügigkeit wird gelegentlich zur Großspurigkeit. Manchmal gibt es einen Leerlauf der Leidenschaft durch Überbeanspruchung des verminderten Septimenakkords, wie wir ihn auch bei Berlioz finden oder gar in Tschaikowskys *Francesca da Rimini*. All dies wird wettgemacht durch die Kühnheit und Neuartigkeit, das Wagnis der frühen und späten Werke, das in den besten der Weimarer Zeit meisterhaft auf ein menschlicheres Maß reduziert wird.

Für den Pianisten ist Liszt ein Prüfstein. Seine Musik erweckt nicht nur alle Möglichkeiten, die in seinem Instrument schlummern, sondern demonstriert drastisch, wozu es eigentlich da ist, nämlich in allem Technischen und Klavieristischen der Musik untergeordnet zu sein. Paganinis Capricen für Violine Solo wurden Modelle für die romantische Etüde, eine Gattung von Stücken, deren neuartige technische Anforderungen aufgewogen werden sollten durch musikalische Kühnheit, Ausdruckskraft und Poesie.

Transzendental sind nicht nur Liszts Etüden, sondern auch sein ganzer musikalischer Anspruch. Anders als Chopin, der das Instrument solistisch feierte und verzauberte, drängt es Liszt darüber hinaus in das Sakrale, in die Elemente, in die Sphären.

Leider hängt, wie Liszts Biographin Lina Ramann sagte, »bei keinem unserer Meister ... die Wirkung der Komposition so sehr von ihrer Wiedergabe ab ... und so wenige Spieler können sich in das ihm Eigenste hineinleben! Es fehlen bald Poesie, bald Intelligenz, bald der Reichthum der Empfindung«. Interpretation erweist sich hier nicht als Qualitäts-, sondern als Existenzfrage – das Sein oder Nichtsein eines Stückes, sein musikalisches Lebenslicht, steht auf dem Spiel. Liszt sei, wenn wir Lina Ramann weiter folgen, in erster Linie »lyrischer Tondichter«: Rhetor, Rhapsode und Mime. Aus dem poetischen Inhalt erkläre sich die Form, aus dem Geiste schaffe sich die Technik. Bei Liszt (wie bei Wagner) durchdringe das Melos alles; es berge Liszts »Innerlichkeit und Leidenschaft«. Innerlichkeit und Leidenschaft, Noblesse und Kühnheit sind ja Qualitäten, die einander keinesfalls ausschließen, denn Noblesse muß nicht blaß oder akademisch, Leidenschaft nicht vulgär sein.

Liszts Musik spiegelt, anders als etwa jene Mozarts, in ungewöhnlicher Direktheit den Menschen; sie spiegelt aber auch in größter Schärfe die musikalische Moral seiner Exekutanten. Hans von Bülow, Liszts bevorzugter Schüler, lehrte die jungen Pianisten, Gefühl von Dusel zu unterscheiden. Sie sollten, wie man hinzufügen möchte, auch echtes Pathos und Schwulst auseinanderhalten. Und sollten, nachdem sie mit Liszt in seinen Bach-Variationen musikalisch geweint, geklagt, gesorgt und gezagt haben, die Fähigkeit

besitzen, sich in die Glaubensgewißheit des Schlußchorals zu versetzen, seien sie nun Agnostiker oder nicht. Guten Mimen muß auch dies erreichbar sein.

»Wenn es um das Verständnis und die Wertschätzung des 19. Jahrhunderts geht, dann ist der gute Geschmack ein Hindernis«, schreibt Charles Rosen. Für Busoni, der am Anfang des 20. Jahrhunderts das Berliner Publikum mit seinen Serien von Liszt-Abenden in Staunen versetzte, waren Geschmack und Stil die notwendigen Partner des Gefühls. Unter allen Komponisten ist Liszt vielleicht der emotionell verwundbarste. Im Gegensatz zu Rosens Ansicht, man müsse den eigenen Widerstand überwinden und, um Liszts Größe Genüge zu tun, musikalischen Skrupeln vorübergehend abschwören, halte ich es für das Hauptverdienst des Liszt-Interpreten, derartige Skrupel zu besitzen. Der noble Liszt muß möglichst rein zutage treten. Zu einer solchen moralischen Aufgabe gehört das Recht des Spielers, dort selektiv zu sein, wo andere Komponisten es gewöhnlich selbst waren: In Liszts fast uferlosem Schaffen ist die Spreu vom Weizen zu scheiden. Wenn vieles ausgeschieden ist, ergibt sich, zumindest in seiner Klaviermusik, immer noch eine imponierende Ernte von Stücken, die in ihrer Großzügigkeit, Kühnheit und Farbigkeit ihresgleichen suchen. Schöpfungen wie die h-Moll-Sonate, die *Années de pèlerinage*, die *Variationen über »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen«* oder ein Teil der Etüden stehen den besten Werken Chopins und Schumanns zur Seite.

Liszts *Années de pèlerinage* erscheinen mir, neben der h-Moll-Sonate, als sein Hauptwerk.

Während die h-Moll-Sonate jene Lügen straft, die in Liszt nur den Anverwandter fremder Themen und Stile erblicken wollen und zudem einen Komponisten, der es nicht fertigbrachte, ein Stück wirklich zu Ende zu komponieren, sind die *Années de pèlerinage* ein Sammelbecken: Eindrücke landschaftlicher wie volkstümlich-musikalischer, künstlerischer wie religiöser, freiheitlich-karitativer, vor allem aber poetisch-literarischer Art finden darin Platz. In diesem

Panorama musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten bleibt Liszt doch immer er selbst, darin Erscheinungen des 20. Jahrhunderts wie Stravinsky und Picasso vergleichbar.

Der Wanderer und Pilger, heimatlos eine Heimat suchend, ist romantische Zentralfigur. George Sands *Lettres d'un voyageur*, Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* (aus welcher Liszt mehrfach zitiert) und Schuberts diverse »Wanderer« lassen sich hier ebenso als Einflüsse anführen wie der Briefroman *Oberman* Etienne Pivert de Senancours, auf dessen Spuren Liszt und die Gräfin d'Agoult die Schweiz bereisen. In Italien hielt man sich dann an Montesquieus Route von 1728. Den literarischen Vorbildern gemeinsam ist Verachtung der Konvention sowie das Schwanken zwischen lyrischer Ekstase und Skepsis (Senancour) beziehungsweise elegantem Zynismus (Byron). Die ersten beiden Pilgerjahre stehen Berlioz, Chopin und der italienischen Oper weit näher als den deutschen Romantikern, doch gibt es auch Gemeinsamkeiten: das Abrücken vom klassischen Formenkanon zugunsten einer jeweils originellen, unverwechselbaren Phantasieform und, als anderes Extrem, das Bedürfnis nach radikaler Schlichtheit.

Das erste Pilgerjahr (Schweiz) beschäftigt sich mit der Natur in doppeltem Sinn: mit jener, die uns umgibt, und mit der Natur in uns selbst.

Das zweite, italienische Jahr gilt der Literatur und bildenden Kunst Italiens. »Il Penseroso« bezieht sich auf eine Skulptur und ein Gedicht Michelangelos. Die Knappheit und Konzentration dieses Stückes erinnert an manche späte Lieder Schuberts, die in wenigen Zeilen eine tragische Welt zusammenfassen.

Liszts drei Petrarca-Sonette sind sehr freie Versionen von Liedern, die er bereits vor 1839 komponiert hatte. Sowohl die Lieder wie die Klavierfassungen wurden dann in der Weimarer Zeit gründlich überarbeitet. Das dritte der Sonette, Petrarca's Nr. 132, erhebt sich als Traum über die Erde: Laura wird zum Engel. Ihre Seufzer und Worte versetzen Berge und bringen Flüsse zum Stillstand. Kein Blatt wagt sich zu regen; selbst der Himmel hält den Atem an.



Wenn Liszts h-Moll-Sonate, wie ich glaube, innerhalb seiner Werke die Ausnahme darstellt, worin besteht dann die Regel? Für mich ist Liszt ein Meister des kürzeren Formats, der Schöpfer des religiös inspirierten Klavierstücks, der unerreichte Verwandlungsmagier und Orchestrator des Klaviers, der auch noch im Lyrischen großzügige Poet, Visionär und Revolutionär. Seine Beherrschung der oft neuartigen musikalischen Mittel beweist sich an Stücken vom Umfang des »Vallée d'Obermann« der *Funérailles* oder der *Variationen über Bachs »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen«*. Seine musikalische Vorstellung wird aus den verschiedensten Quellen gespeist: Literatur und bildende Künste, Religion und Landschaft geben ihr ebenso Nahrung wie Ideen und Persönlichkeiten, Freiheitskampf und Tod.

Noch Marie d'Agoult, die Muse seiner frühen Jahre, hatte ihm in einem Schlüsselroman vorgeworfen, er sei ganz offenbar nicht imstande, ein Werk größeren Umfangs zu vollenden. Liszt hat sie daraufhin mit der h-Moll-Sonate und der Faust-Symphonie überzeugend widerlegt. Die Sonate kontrolliert die große Form in einer Fusion von Überlegung und Weißglut, wie sie ihm auch in der Faust-Symphonie nicht mehr gelang.

Es ist verwunderlich, daß dieses Werk keinen poetischen oder programmatischen Titel trägt. Die Faust-Symphonie, Liszts wichtigstes Orchesterwerk, ist ein Jahr später, 1854, vollendet worden. Ich bin nicht der einzige, dem auch die Sonate als Faustmusik erscheint. Die Konzepte der beiden Werke sind allerdings grundverschieden. In der Symphonie haben Faust, Gretchen, Mephistopheles und der Chorus mysticus je einen separaten Satz. Die einsätzliche Sonate hingegen präsentiert die Charaktere jeweils in ihren Hauptthemen. Warum hätte Liszt hier auf einen Hinweis verzichtet? Vielleicht wäre es verwirrend gewesen, zwei Faust-Darstellungen so dicht hintereinander, gleichsam in Konkurrenz zueinander, zu veröffentlichen.

Was im Vergleich zur Faust-Symphonie sofort auffällt, ist, daß in der Sonate keines der Themen enttäuscht. Gleich zu Anfang werden die ersten drei Themen in unmittelbarer Folge vorgeführt.

Das *Thema I (Lento Assai sotto voce)* artikuliert gleichsam das

Schweigen, stellt Beziehungen zur Stille her, zu den »akzentuierten Pausen«, die den Synkopen vorangehen.

Es wird hier nicht gesprochen oder gesungen, sondern gedacht. Urfragen, Urzweifel. Die zögernde Tonwiederholung dieses Anfangs gehört, neben den Intervallen der Septime und Sekunde sowie dem Anfangsrhythmus, zu den Grundmotiven des Werkes. (Alle späteren Themen gehen dann ebenfalls von Tonwiederholungen aus.)

Mit dem *Thema 2 (Allegro energico)* betritt, in einer Mischung aus Auflehnung, Verzweiflung und Verachtung, ein Akteur die Bühne. Nennen wir ihn Faust. Erst bei den herabhämmernden Oktaven gibt sich die Tonart als h-Moll zu erkennen.

Zum *Thema 3 (marcato)* verhält sich das zweite Thema wie eine Frage zur Gegenfrage. Der Charakter des dritten ist stichelnd, subversiv, mephistophelisch. Faust und Mephisto verbinden sich 15 Takte später kentaurenhaft zu einer Art symphonischem Hauptthema.

Das *Thema 4* entwickelt sich rhythmisch und motivisch aus dem Urthema des Anfangs. Die Bezeichnung *grandioso* ist für dieses Thema nicht zu hoch gegriffen. Wollte man die Illusion der unbeschränkten Macht musikalisch darstellen, so wäre dies hier hinreißend gelungen.

Das lyrische *Thema 5 (Cantando espressivo)* beginnt als schwärmerisch entzückte Variante des dritten: Aus Mephisto wird nun das Erscheinungsbild Gretchens, wenn man, der besseren Übersicht halber, solche Namen in einem Werk dulden will, das der programmatischen Hinweise entbehrt.

Einen Zustand nahezu religiöser Entrückung vermittelt das *Thema 6 (Andante sostenuto)*, weniger Charakter als komponierte Idee.

Daß in der h-Moll-Sonate die Sonatensatzform, also die Form, welche Exposition, Durchführung, Reprise und vielleicht Coda aufweist, und die vier Sätze einer Sonate übereinanderkopiert sind, hat seine Vorläufer im Finale von Beethovens Neunter und in Schuberts Wandererfantasie. Liszt hat beide Werke mehrfach bearbeitet.

Hunderte von Paraphrasen und Klaviertranskriptionen sind Liszt aus der Feder geflossen.

Liszts Leichtigkeit im Blatt- und Partiturenlesen, seine Blitzartigkeit der Übertragung ins Pianistische müssen unvorstellbar gewesen sein. Zu einer Zeit, da es noch keine konservierte Musik und kaum gedruckte Partituren gab, haben Liszts Transkriptionen vielen Hörern neues Repertoire erschlossen. Seine Klavierpartitur der *Symphonie fantastique* hat Schumann mit dem Werk bekannt gemacht, seine Bearbeitungen von Schubert-Liedern diesen Komponisten, wenn auch in veränderter Form, ins Ausland getragen.

Obwohl ich manche der Lisztschen Opernparaphrasen und Ungarischen Rhapsodien aufrichtig schätze, kann ich Charles Rosen nicht folgen, wenn er verlangt, man müsse die Zweite Ungarische Rhapsodie und die Don-Juan-Phantasie ins Zentrum des Lisztschen Werkes stellen; nur so könne Liszt Gerechtigkeit widerfahren. Ich bewundere beide Werke, wenn sie genial gespielt werden. Hätte Liszt jedoch nichts als Paraphrasen und Transkriptionen hinterlassen, er wäre heute kaum weniger vergessen als sein einstiger Rivale Sigmund Thalberg.

Liszts Existenz wurde von einer Vielzahl verschiedener, sich verflechtender oder auch nebeneinander laufender Lebenslinien bestimmt. Seine Konstitution muß, nach einer kränkenden Kindheit, stählern gewesen sein. Konzertierend, unermüdlich reisend, dirigierend, unterrichtend, schreibend (neben Aufsätzen noch viele Tausende von Briefen), der Lektüre sich hingebend, betend, die Salons bevölkernd, Damen beglückend, revolutionär mitfühlend, philanthropisch wirkend, Whist spielend, Cognac trinkend, Zigarren rauchend, die neuesten Partituren vor seinen Freunden und dem Großherzog unvergleichlich vom Blatt lesend, nicht zuletzt eine fast unübersehbare Zahl von Stücken zwischen vier und acht Uhr morgens komponierend (und zwar möglichst in mehreren Versionen), von denen manche zum Bedeutendsten der Zeit gehören – man fragt sich: Wann schläft dieser Mensch? Folgen zeigten sich in den letzten Lebensjahren: stark verminderte Sehkraft, Wasser in den Beinen, der Verlust seiner Zähne. Doch scheint es, als habe selbst dann seine Anziehungskraft nicht nur auf Schüler und Gönner, sondern auch auf weibliche

Wesen kaum nachgelassen. Auch am Klavier blieb Liszt der Meister; wie sein Schüler Arthur Friedheim berichtet, sei er in der Erzeugung gewaltiger Höhepunkte bis zuletzt unerreicht geblieben.

Kaum ein anderer Komponist hat, vom strahlend begabten Wunderkind über die Virtuosenjahre und die Weimarer Meisterschaft bis zum *Amertume de cœur*, der *Bitternis des Herzens*, seines letzten Jahrzehnts, einen so weiten musikalischen Weg zurückgelegt.

Liszts späte Klavierstücke sind eine Entdeckung der jüngsten Vergangenheit. Daß sie den mephistophelischen Abbé als einen der Väter der Musik des 20. Jahrhunderts ausweisen, war Kennern bereits aufgefallen. Daß man diese Stücke nicht nur lesen, sondern auch spielen und einem hörenden Publikum vermitteln kann, entdeckten wir erst mit fast hundertjähriger Verspätung.

Nicht mehr das Podium des 19. Jahrhunderts allerdings, der Prunk und Rausch der Virtuosität bestimmen diese Werke. Sie möchten nicht mehr überreden, kaum mehr überzeugen. Auf den »Überschwang des Herzens« war, nach Liszts eigenen Worten, die »Bitternis des Herzens« gefolgt – Bitterkeit als Folge des Todes der Kinder Daniel und Blandine, Bitterkeit über die verhinderte Heirat mit der Fürstin Sayn-Wittgenstein, die enttäuschten Freundschaften mit Wagner und Bülow, die Feindseligkeit von Joseph Joachim und Brahms, den fehlenden kritischen Widerhall seiner eigenen Werke. »Spitalsmusik« nennt Liszt sarkastisch, was er nun hauptsächlich hervorbringt. Totentänze und mephistophelische Walzer, Elegien und Threnodien, Gedenkblätter und Bilder der Verstörung sind es nun, von denen Liszt in den letzten 15 Jahren seines Lebens überwiegend heimgesucht wurde.

In der Mehrzahl sind Liszts späte Klavierstücke Dokumente zweier Untergänge: jenes der Tonalität und jenes der menschlichen Persönlichkeit im Alter. Den Untergang der Tonalität hat Liszt in seinen Werken wohl als erster vorgestellt.

Es gilt hier, zwei Dinge voneinander zu unterscheiden: das Schrumpfen von Teilen der alternden Persönlichkeit, wie es diese Musik reflektiert, und einen Verfall der Schaffenskraft, wie man ihn Liszt

vielleicht zu Unrecht vorgeworfen hat. (Gewiß ist ein Nachlassen seiner Sehkraft zu konstatieren, das längere Niederschriften verhindert haben mag. Dennoch ist kein Komponist in seinem Bedürfnis, Neues zu schaffen, jünger geblieben bis zum Ende.)

Die Reduktion des einstigen Überflusses – der legitimes Kunstmittel gewesen war –, das Schrumpfen der Persönlichkeit schafft Raum für Unpersönliches: für archaische Kraft. Liszts musikalische Ruinenlandschaften zeigen seine lebenslange Beschäftigung mit Schubert von einer unerwarteten Seite. Gesänge wie *Der Doppelgänger*, *Der Leiermann* oder *Die Stadt* führen dicht an Stücke wie *Unstern* oder *Mosonyi* heran. Die Verbindung von Kürze und Monumentalität, von Rezitativischem und Lapidarem, von Monotonie und Verfeinerung ist ihnen gemeinsam.

In Liszts späten Stücken scheint mir außerdem etwas vorausgenommen, was in der bildenden Kunst Europas dann um die Jahrhundertwende stattfindet: die Entdeckung des Primitiven oder Barbarischen, wie es sich etwa in afrikanischen oder ozeanischen Masken oder in der frühromanischen Plastik zu erkennen gab. Hinzu traten später der ungezähmte Reiz der Kinderzeichnungen und die Bildnerei der Geisteskranken. Schon der zivilisierte Goethe sprach (1805) von einem »unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der gegen ... alle Kultur die angestammte Roheit fratzenliebender Wilder mitten in der anständigsten Welt wieder zum Vorschein bringt«. Die Unterschiede zur bildenden Kunst liegen auf der Hand. Wo sich die Fauves von »primitiver« Stammeskunst oder Picasso von pyrenäischer Holzplastik anregen ließen, holte Liszt seine Fratzen aus sich selbst. Ich spiele eines seiner radikalsten Klavierstücke mit dem Titel »Unstern«.

Die Liszt-Verachtung hat ihren Höhepunkt längst überschritten. Man muß ihn nun gegen jene Bewunderer verteidigen, die im 19. Jahrhundert einen Klavierzirkus sehen möchten mit Liszt am Trapez, aber auch gegen jene religiösen Exegeten, die sich freuen, selbst in den frivolsten Momenten das sogenannte »Kreuzmotiv« zu entdecken, oder gegen Soziologen, die ihm mit der »diskontinuierlichen

Kontinuität der gesamt-werkimmanenten Evolution« zu Leibe rücken. Verteidigen muß man Liszt aber nach wie vor auch gegen sich selbst, gegen jenes alter ego, das den *Dritten Liebestraum* hervorbrachte und Lina Ramann zu verstehen gab: »Meine Biographie ist weit mehr zu erfinden, als nachzuschreiben.« Überlassen wir uns zum Abschluß lieber der Schilderung des russischen Komponisten Alexander Borodin, der 1877 bei Liszt in Weimar zu Gast war. In seinen *Erinnerungen* schreibt er über Liszts Klavierspiel:

»Obwohl ich so oft und so viel darüber gehört hatte, überraschte mich die große Schlichtheit, Nüchternheit und Strenge seines Vortrags; Geschraubtheit, Geziertheit und alles, womit nur auf den äußeren Effekt abgezielt wird, fehlt vollständig. Die Tempi nimmt er gemäßigt; er treibt nicht und wird nicht hitzig. Nichtsdestoweniger hat er unerschöpfliche Energie, Leidenschaft, Begeisterung und Feuer. Der Ton ist rund, voll und stark; die Klarheit, der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Nuancen sind wunderbar.«

»Hat er [...] jemand einmal zu seinen Meisterkursen zugelassen, dann bleibt es diesem gegenüber selten bei dem kühlen Verhältnis des Lehrers zum Schüler, sondern bald nimmt Liszt auch an dem Privatleben seiner Schüler warmen Anteil; manchmal ist er in ihre intimsten, materiellen und seelischen Interessen und Bedürfnisse eingeweiht; er teilt ihre Freuden und ihre Sorgen und kann sich über ihre Familien- und auch ihre Herzensangelegenheiten ernsthaft aufregen. Und in allen diesen Beziehungen läßt er soviel Wärme, Zartheit, Milde, Menschlichkeit, Schlichtheit und Güte walten! Ich konnte derartige Fälle mit eigenen Augen beobachten, und diese Erlebnisse veranlassen mich, Liszt als Menschen besonders hoch zu schätzen.

»Man kann sich kaum vorstellen, wie geistig frisch dieser ehrwürdige Greis ist, wie tief sein Blick in die Kunst eindringt, wie er im Erkennen dessen, was die Kunst fordert, nicht bloß dem Großteil seiner Altersgenossen, sondern auch der jungen Generation weit vorausseilt; wie er auf alles Neue, wenn es von frischem Leben

zeugt, begierig und feinfühlig horcht; er ist ein Feind aller Konventionen, Gewohnheit und Routine; er ist frei von jeder Voreingenommenheit, von allen Vorurteilen und Traditionen, mögen es nationale, konservative oder sonstige sein.«

Was an Liszt immer wieder hervorgehoben wurde, waren seine Hilfsbereitschaft, Großzügigkeit und Güte. Ein solcher Liszt könnte unser Vorbild sein.