



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

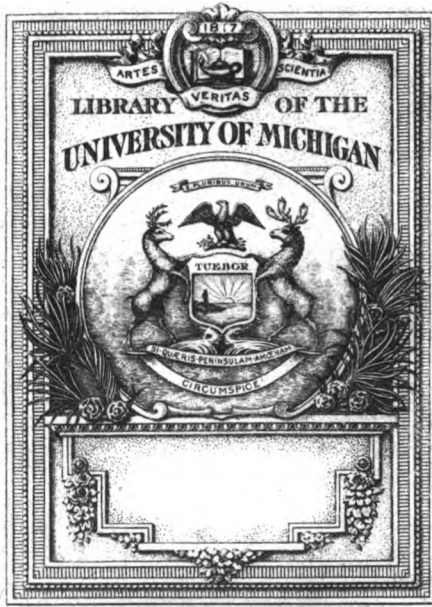
We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

B 1,447,691



THE GIFT OF
Prof. Albert A. Stanley

Franz Eist.

Als Künstler und Mensch.

Zweiter Band.

I.

Franz Liszt.

Als Künstler und Mensch.

Von

E. Kamann.

Zweiter Band.

I. Abtheilung.

Virtuosen-Periode.

Die Jahre 1839/40—1847.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1887.

Music
ML
410
L77
R16
v.2
pt.1
copy 2

Alle Rechte vorbehalten.

Benutzung und Abdruck von Episoden, Anekdoten u. a. ist nur mit Angabe
der Quelle gestattet.

*Exst
Prof. Albert D. Lin. C. G.
F. 25-33
Bd. 25 (abt)*

*Transfer to
Museum
11-30-65
V. 2 pt. 1*

Inhaltsverzeichnis.

III. Buch.

(1839/40 — 1847.)

Virtuosen-Periode.

Sans und Brans.

	Seite
I. Konzerte in Wien 1839/40	3
Die Aufregung der Wiener. Matineen und Soiréen. Liszt's Problem. Sein Vortrag des „Ave Maria“ und „Erlkönig“ von Schubert, Sätze der Pastoral-Symphonie von Beethoven. Das Publikum und Liszt's Kompositionen. Ein Mitternachts-Konzert nebst Improvisation. — Die Sonnambula-Fantasia. Umarbeitungen. Seine „Ungarischen Märsche“ Schubert's. Die Dante-Sonate und ihre modulatorische Neuheit.	
II. Ungarn	18
Der Enthusiasmus für Liszt in Ungarn. Liszt's historische Verflechtung mit seinem Vaterland. Patriotische Bestrebungen. Die Musik der Ungarn. Liszt's Brief an Graf Leo Festetics. Ankunft in Preßburg, in Pest. Konzerte. Der Ehren-Säbel. Liszt's Anrede. Abschiedsfeten. — Raab. Preßburg. Ödenburg. Besuch seines Geburtsortes.	
III. Nachspiele.	42
Die Parteibege in Pest. Die Pester Begebenheiten im Auslande. Liszt's Protest an Villosz. Gedicht Martin Bórdsmary's an Liszt. Ungarische Melodien. Rákóczy-Marsch. Heroischer Marsch.	
IV. Leipzig. 1840. (Robert Schumann. Felix Mendelssohn.) . .	54
Konzerte in Wien, Prag. Die musikalischen Traditionen Leipzigs. Frühere und damalige Beziehungen Liszt's zu Mendelssohn und Schumann. In Dresden. In Leipzig. Gehässigkeit; kühle Aufnahme. Liszt's zwei Symphoniesätze Beethoven's. Freibillete. Mendelssohn's Fest zu Ehren Liszt's. Sein 2. und 3. Konzert. Schumann über Liszt. Leipzigs negirende Stellung — die „Allgemeine Musik-Zeitung“. Welker's Konzertstück. Spätere Beziehungen zwischen Liszt, Mendelssohn, Schumann. — Übertragungen.	

	Seite
V. London. Am Rhein. Hamburg. 1840	77
Der Enthusiasmus auch für Liszt als Mensch. London I. Die Kritik. Ab Frato. Concerte am Rhein. Bei der Kaiserin von Rußland in Ems. London II und III. Hamburg. Die großartige Uneigennützigkeit Liszt's. Belloni. Übertragungen.	
VI. Ein Freundschaftsbündnis	90
Rückreise von England. Sturmerlebnisse zur See. Ihre Einwirkungen auf Liszt's künstlerisches Gestalten. Erste Begegnung mit Fürst Felix Lischnowsky. Freundschaftsbündnis. Liszt plaidirt für ihn bei Guizot. „Die Zelle von Nonnenwerth.“ Das Ende.	
VII. Paris. 1841	96
Die Privatconcerte 1840. Verlojz. Aristokratische Gegnerschaft. Thalbergiana. 20 Frank-Billete. Drei Concerte 1841. Robert-Fantasia und „Mazepa“. Zeitgenössische Kritik. Beethoven-Concert. Anton Schindler's Gegnerschaft. — Liszt's Auffassung über Ordensverleihung.	
VIII. London. Hamburg. Kopenhagen. 1841	107
I. Verunglückte Concerttour in die englischen Provinzen. London. Pianorecitals. Kritik. Die Zurückhaltung der englischen Aristokratie. Anekdoten. Seine Paraphrase »God save the Queen.« —	
II. Hamburger Musikfest. Referat von Liszt an L. Kreuzer. Seine Betheiligung an demselben. Seine Beethoven-Vorträge eröffnen der Interpretation neue Bahnen. R. Wagner; v. Bülow. —	
III. Kopenhagen. Liszt's Beschreibung der Kopenhagener Eindrücke. Christian VIII. Hofconcerte. Don Juan-Fantasia. Rückreise. Vom Sturm erzwungener Aufenthalt in Cuxhaven. Ein improvisirter Ball.	
IX. Nonnenwerth	124
I. 1841. Sommeraufenthalt. Ausflüge nach den Rheinstädten. Frankfurt a. M. Liszt tritt der Freimaurerloge bei. Concert für den Dombau in Köln. Brief an L. Kreuzer. Festlicher Empfang. —	
II. 1841—1843. Kompositionen. Liszt's Stinwenden zur deutschen Dichtung. Die Rheinpoesie. Die Loreleysage. Die Loreley und Liszt als Lieberkomponist. Der Reichthum seiner Lyrik. Seine Männerchorstoffe. Mignon und andere Lieder. „Buch der Lieder“ I. und II. Theil. Sechs Lieder für eine Singstimme. Die Kritik. „Die Zelle von Nonnenwerth“. Männerquartette und Chöre. Deutschpatriotische Chöre. Klavierkompositionen. Die Norma-Fantasia.	
X. Ein großes Jahr. Berlin. 1842	145
Zum ersten Mal Weimar. Marie Paulowna. Auszeichnende Aufnahme am Hof. Jena und Dr. Gille. Leipzig. Clara Schumann. Die Kritik. Liszt's Männerchöre in Leipzig. — Berlin. Concerte und Programme. Kellstab. Liszt's Fugenspiel und erste Klavierübertragungen Bach'scher Orgelfugen. Seine Aufnahme seitens der Berliner, des Königs und der königl. Familie. Die akademische Jugend. Ehrungen und Auszeichnungen. Ein Sendschreiben. Charl. v. Hagn. Glanzvolles Abschiedsgeleite. Die Kritik als Nachzüglerin. „Lisztomanie.“ Letzte Begegnung mit Mendelssohn. Klavierübertragungen »La Romanesca«, »Valse a capriccio« zc.	

	Seite
XI. Ein großes Jahr. 1842. (Schluß.) Königsberg. St. Petersburg. Weimar (II)	181
Die Universität zu Königsberg ernannt Liszt zum Doktor der Musik honoris causa. Das Diplom. Dr. Jacobi's Rede. Liszt's Brief an die Universität. — Petersburg. Concerte. Kaiser und Künstler. Henselt. Liszt's „Der Rhein soll deutsch verbleiben“ in Paris. Das Grétry-Festival in Lüttich. Brüssel. „Vergiftet sind meine Lieber“. Nonnenwerth. Weimar (II). Ernennung zum „Hof-Kapellmeister in außerordentlichem Dienst“.	
XII. Norden und Süden. 1843	200
Liszt in Berlin (II). Rauheit der Berliner Concerte. Eine verlorene Fantasie. „Ungar. Sturm-Marsch“ mit Triangel und Cimbäl. Übertragung der „Duvertüren Weber's“. »Gaudeamus igitur«-Paraphrase. Durch Polen. Warschau. Ein Chopin-Kultus und seine Folgen. Kaiserl. russ. Ungnade. Concerte in Petersburg. Eine Improvisation. Liszt-Fest bei Glinka. Moskau. Zigeunerstudien. Concerte. Kritik. Mme. Sölnzowa. Kompositorische Arbeiten. Operngerichte. Nonnenwerth. Herbst-Concerte: München; Ludwig I. Kaulbach; Bayern; Württemberg; Baden; Hechingen.	
XIII. Vorspiele zur musikalischen Glanzepoche Weimar's. 1844	219
Liszt's erstes Hofkapellmeister-Debit. Histor. Rückblick auf Weimar's Musikleben. Liszt's Dirigenten-Ideale. Gleiche Bestrebungen seitens Berlioz und Wagner's. Das neue Princip. Die Weimaraner Concert-Programme. Stimmen der Zeit. Ein Vorläufer der Dirigir-Reform. Ein improvisirtes Faust-Melodram.	
XIV. Von Weimar bis Paris. 1844	228
Concerte in Thüringen. Dresden. Naumann, C. W. v. Weber-Denkmal. Pantaleoni. Fortsetzung der Concertreisen. Hannover. Letztes öffentliches Auftreten in Paris.	
XV. Die Trennung von der Gräfin d'Agoult. 1844	234
Rückblick. Der Bruch. „Mélba.“ Die „Souvenirs“ der Gräfin d'Agoult. — Liszt's Vorsorge für seine Kinder. »Hymne de l'enfant à son reveil.«	
XVI. Ein Wiederbegegnen 1844	240
Reisen durch die französischen Departements. Pau. Mme. d'Artigau. „Ich möchte hingehn.“	
XVII. Spanien, Portugal. 1844/45	244
Klavierübertragungen. Madrid. Liszt im Kampf mit der Hofetikette. Concerte und Feste. Kritik. Orden Karls III. Dom Sebastian-Marsch. Zigeunerstudien in Sevilla. Gibraltar. Christusorden. Durch Elsass. Basel. Joachim Raff. „Geharnischte Lieber.“	
XVIII. Die Enthüllungsfest der Beethoven-Monumentes zu Bonn. 1845	249
Beethoven's Bestimmung. Zur Geschichte des Beethoven-Monumentes; Liszt's Hülfe. Die Festhalle. Beteiligte und Nichtbeteiligte seitens der europäischen Tonkünstler. Aufnahme in Bonn. Die Enthüllungsfest. Verlauf des Festes. Verstimmungen gegen Liszt. Ein geräuschvolles Bankett. Seine Fest-Kantate. Stimmen der Kritik. Liszt's historisches Leitmotiv. Dankbarkeit seitens Bonn für Liszt.	

	Seite
XIX. Schluß der Konzertreisen. 1845/47	266
(1845:) Hofconcert im Schloß Brühl. Litz's Erkrankung. Concerte. »Jeanne d'Arc au bâcher«. (1846:) Weimar. Wien; abermaliger Sieg daselbst. Programme. Concert-Ausflüge. Sommer in Kobau. Budapest. Dichter und Presse. Bei den Zigeunern. Erziehungsstudien. Ungar. Rhapsodien und die Kritik. Reisen durch Ungarn, Siebenbürgen, Südrußland nach Konstantinopel. Gr. Paraphrase über einen Marsch von Donizetti. In Odeffa. Letztes Concert: in Elisabethgrad.	
XX. Kompositionen. 1846/47	279
Petrarca-Sonetten. Ihre Aufnahme seitens der Zeitgenossen. Leipziger fortschrittliche Kritiker. Ave Maria und Pater noster. Gebetsstimmung. Übertragungen. Tarantelle (nach Auber). Capriccio alla turca. Kritik.	
XXI. Ein Rückblick	285
Litz's Virtuosen-Periode als historische Aufgabe. Einwirkung seiner Virtuosität auf die Entwicklung der musikalischen Reproduktion. Begeisterung und „Litz-Kultus“. Das Anderssein des Genies. Wahrheit und Dichtung. Die Beurtheilung Litz's. Litz's große Natur. Der Enthusiasmus für ihn als Mensch, als Künstler.	
Register:	
I. Alphabetisches Personenregister	des II. Bds. I. Abth. 296
II. „ Sachregister 303
III. „ Länder- u. Städteregister	" " " " " " 307
IV. Chronologisches Verzeichnis der Kompositionen Franz Litz's von 1839/40 bis zum Jahre 1847	310

Drittes Buch.

(1839/40—1847.)

Virtuosen-Periode.

Saus und Braus.

I.

(Konzert-Reisen 1840—1847.)

Konzerte in Wien 1839/40.

Die Aufregung der Wiener. Matineen und Soiréen. Liszt's Problem. Sein Vortrag des „Ave Maria“ und „Erkönig“ von Schubert, Sätze der Pastoral-Symphonie von Beethoven. Das Publikum und Liszt's Kompositionen. Ein Mitternachts-Konzert nebst Improvisation. — Die Sonnambula-Fantasia. Umarbeitungen. Seine „Ungarischen Märsche“ Schnoberts. Die Dante-Sonate und ihre modulatorische Neuheit.



Liszt kam in Wien am 16. November 1839 an. Seine Ankunft war diesmal nicht so unerwartet wie vor anderthalb Jahren. Das Glänzende und Zündende seiner Erscheinung hatte einen großen Eindruck hinterlassen, und noch im Glühen bedurfte der Enthusiasmus nur der Nachricht: er werde kommen, um von neuem in lichten Flammen zu lodern. Die musikalische Welt war ganz Vibration. Sie zog alles in diese hinein, was mit seiner Musik, seiner Person und seinem excentrischen Wesen zusammenhing. Seine zu gewärtigenden Konzerte, seine Absicht jetzt den Besuch des Vaterlandes zur Ausführung zu bringen, an dem ihn vordem die plötzliche Erkrankung der Gräfin d'Agoult in Venedig gehindert, die große Konzerttour, die sich hieran knüpfen sollte mit den Zielpunkten Wien, Pest, Leipzig, London — dies alles wurde sowohl in den Musik-Salons der höchsten Aristokratie, als in den übrigen musikalischen Kreisen mit einer Leidenschaftlichkeit besprochen, als stünde man am Vorabend eines Weltereignisses. Musikalisch war sein Auftreten in Wien auch der Anfang eines solchen.

In Tobias Haslinger's Händen lag wieder der geschäftliche Theil der Konzerte, dessen Erledigung seiner sonst so unent-

behrlichen Nüchrigkeit nicht bedurfte. Schon Wochen vor der Ankunft des Künstlers war die Frage nach Eintrittskarten so stark, daß deren Abgabe übergroßen Andranges wegen eingestellt werden mußte. Über sechshundert Personen hatten sogar auf das Unbestimmte hin für sämtliche Konzerte, die er geben würde, Plätze belegt. Am 18. November sollte sein erstes Konzert sein.

Nun war er angekommen. Truppen von Neugierigen umschwirrten sein Hôtel. Und als man seiner des Abends auf dem dritten Rang des jetzt nicht mehr existirenden Kärnthnerthor-Theaters — ein Platz, der wegen seiner vortheilhaften Akustik stets von den Künstlern aufgesucht wurde — ansichtig wurde, durchlief ein Flüstern: „Liszt, Liszt!“ die Reihen des Parkets, der Logen; alle Köpfe drehten sich hinauf und zugleich brach ein Jubelsturm der Begrüßung los, als stünde der Virtuos schon jetzt im Konzertsaal vor seinem Piano.

Liszt gab sechs große Matinéen — „Mittagskonzerte“ nannte man sie in Wien — und drei Abendkonzerte. Erstere fielen in die Zeit vom 18. November bis 4. December 1839, letztere gab er im Februar 1840. Diese Trennung in zwei Serien lag nicht in seinem ursprünglichen Plane. Nach ihm hatte er seine Vorträge in der dritten Decemberwoche beschließen wollen. Die übermäßige Anstrengung des Concertlebens aber, und dabei die noch größere der ihn umbrängenden Ovationen und Festivitäten, brachte ihm gesundheitliche Störungen. Eine nervöse Indisposition trat nicht selten zwischen bereits getroffene Anordnungen, und mancher Brief, „au lit“ geschrieben, mußte diese widerrufen. So war es auch jetzt; dazu hatte ihn eine heftige Erkältung ergriffen. Eben fühlte er sich wieder wohler, als die Weihnachtswoche, in der man ihn in Budapest erwartete, schon herangekommen war. Hieran ließ sich nichts ändern. Er suchte darum durch die Februarserie seiner Konzerte die im December ausgefallenen zu ersetzen. Doch waren die genannten nicht die einzigen, in denen er in Wien auftrat. Er spielte mehrmals am kaiserlichen Hof, sowie zu Gunsten edler Zwecke in Konzerten anderer Künstler.

Franz Liszt's Auftreten in Wien 1839/40 gleicht, je mehr es zeitlich zurückweicht, viel mehr einer Dichtung als einer Wirklichkeit. Trotzdem er bereits 1838 die Wiener in ihren schönsten Sympathien durch seine geniale und vollendete Wiedergabe der Werke ihrer Tonhéroen, durch die geistige Wahlverwandtschaft, mit der er

ihre Wunderschöpfungen zum zweiten Male nachdichtete ¹⁾, getroffen, trotzdem er ihr Entzücken durch seine von der Poesie selbst ihm eingeklüfterten Umschmelzungen der Lieder Franz Schubert's hervorgerufen hatte, war doch alles nur ein Prolog zur Dichtung selbst. Die Konzerte anderer, auch beliebter Virtuosen blieben während dieser Saison reizlos ²⁾. Die Gewalt seines Zaubers schien aller Grenzen bar. Dem Hörer öffneten sich ungekannte Regionen, deren Räthsel auch die Nüchternsten in ihre psychischen Mysterien hineinzogen. Selbst seine Widersacher mußten bekennen ³⁾, er sei noch außerordentlicher geworden. Erschienen auch dazwischen in den Lokalblättern gegen ihn und den „Spät“ gerichtete Pamphlete ⁴⁾, so blieben sie in diesem Augenblick des Begeisterungsrausches wirkungslos und unbeachtet. Nur später zog sie die Gehässigkeit seiner Gegner wieder hervor, um ihre Münzen damit zu prägen. In diesem Augenblick aber war der Virtuos der musikalische Beherrscher Wiens.

Gegenüber diesen Thatfachen, dieser Begeisterung, die wie ein Brandfeuer alle Städte, die von ihm besucht wurden, ergriff und von der die zeitgenössische Presse in unzähligen Urkunden Wunderdinge berichtet, fragt man wieder und wieder: worin bestand dieser Zauber? diese Gewalt? dieses Problem? Lag es im Geist? in den

1) Vergl. „Allgemeine Musikzeitung.“ (Breitkopf & Härtel) 1840, Nr. 5, S. 90.

2) Nur die schöne Mme. Camilla Pleyel machte eine Ausnahme und behauptete sich, trotz Liszt's mit sieben Konzerten. Als Pianistin hervorragend — eine französische Sophie Menter — war sie zugleich eine der bewundernsten Schönheiten jener Zeit, an deren pariser Triumphwagen (1837) man auch Chopin und Liszt bemerkt haben wollte. Jetzt, bei ihrem ersten Auftreten in Wien, geleitete sie der Gefeierter selbst auf das Podium und wendete ihr die Notenblätter um; Liszt war der einzige, der damals auswendig spielte. Sie hatte die Kühnheit, Weber's Concertstück, mit dem er vor dem gezündet hatte, zu wählen. Die Aufmerksamkeit des Publikums war aber während ihres Vortrags zwischen ihr und ihrem Cavaliere servente getheilt, dessen Toilette nicht minder Beachtung fand. Er war nicht im romantischen blauen Götterfrack mit gelben Knöpfen, aber in einem nicht weniger romantischen, in einem grünen Reitfrack (Dukler genannt) mit ebenfalls blanken Knöpfen, in grauem Beinkleid, den Hut in der Hand, erschienen.

3) „Allgemeine Musikzeitung“. Ebendaselbst.

4) „Elegante Zeitung“ 1840. — Von A. Schindler in seinem 2. Nachtrag der 2. Auflage seiner Beethoven-Biographie (1845) zur Polemik gegen Liszt benutzt.

Sinnen? in den Fingern? in der äußeren Erscheinung seiner Person? — Das gesammte musikalische Europa hat an diesen Fragen Theil genommen, damals und später. Aber erst die fortschreitende Zeit konnte sie beantworten und zum Abschluß bringen. Als der Blick tiefer in die Individualität dieses Künstlers zu bringen und sie sowohl in der Beziehung zu seinem persönlichen Leben, als auch in der Beziehung zu seiner musikalischen Aufgabe, mit einem Worte: in seiner Gesamterscheinung zu erfassen vermochte, löste sich allmählich das Problem dieser einzig dastehenden Virtuosenerscheinung. Rufen wir uns ins Gedächtniß zurück, daß Franz Liszt, als er Italien verließ, an einem Wendepunkt nach Innen und Außen angekommen war. Die letzten Jahre, erfahrungreich und erfahrungsbitter, hatten ihn als Künstler, um mit Schiller zu reden, durch das „Morgenthor des Schönen in das Land der Erkenntniß“, daneben aber auch als Menschen durch ein Purgatorium der Erfahrung geführt. Von beiden ergriff sein Genius jetzt gleichsam Besitz.

Von allen Gefühlen, die auf das mächtigste in ihm lebten, war der Schmerz das Element, welches seine Künstlernatur auf ihre Höhen trug. Nicht nur der ideale Schmerz ¹⁾, der dem Bruch des Daseins, dem Weltelend entspringt und den Poeten von Gottes Gnaden heimsucht, um ihm zu Flügeln zu werden, die ihn zur Sonne tragen, sondern auch sein Zwillingbruder, der wilde reale Schmerz aus der Quelle der Täuschungen. Sein Herz war wund davon, aber sein Stolz verbarg die Wunden. Wie tief der Schmerz in allen seinen Gestalten bei ihm eingebracht, davon zeugt nichts mehr als die ihm gewidmeten Seiten seines Buches „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“. So schreibt nicht die dichterische Eingebung, sondern die menschliche Erfahrung. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß jene großen Stimmungen, die als kühne Siegeszüge oder als trionfo oder als Apotheose in seinen Werken einen breiten Platz einnehmen, ohne die Tiefe und Gewalt des Schmerzes unmöglich wären.

¶ Auf seinem Kunstgebiet war das meiste seines inneren Zustandes noch des bleibenden Austrags gewärtig. Er hatte als Dichter und Denker, nicht als Virtuos oder spezifischer Musiker, Italien durchkreist. Als Komponist hatte er überwiegend Gesänge

1) I. Band, S. 263.

italienischer Meister — Donizetti's, Mercadante's und vor allem Rossini's — dem Klavier übertragen und ihre dem heiteren Leben zugewandten Gebilde poetisirt, ja im goldenen Gaukelspiel der Phantasie sie über sie selbst erhoben. Freundliche Wandersterne an seinem Künstlerhimmel —: wie hätte er ihnen auch nur einen Schatten der inneren Gährungen mit auf den Weg geben können? Was an kompositorischen Plänen in ihm drängte, mußte seiner persönlichen Verhältnisse wegen, welche ihn an der zum Schaffen nothwendigen inneren Konzentration hinderten, umgestaltet bleiben. Als Virtuos war er nur gelegentlich aufgetreten, mehr als solcher und als Improvisator, denn als Interpret. Die Italiener konnte er nur mit Improvisationen und Melodien fassen, welche ihrem süßlichen Wesen und ihren Gewohnheiten entsprachen, die zu jener Zeit für eine Interpretation der deutschen Meister mit ihren den Tiefen und Stürmen des Gemüths entrisenen Gestalten ohne alle Vorbereitung waren: über die Äcker Italiens waren noch nicht die pflügenden Schaaren Garibaldi's gezogen.

So nach allen Seiten hin zurückgehalten, erscheint sein Genius zu einer Kraft angeschwollen, die sich als wilde Hochfluth hätte äußern müssen, wäre nicht gleich stark und beherrschend die Besonnenheit — dieses Kennzeichen des ächten Genies — und seine geistige Reife neben ihr gestanden. Angesichts seiner späteren symphonischen Werke ist es unverkennbar, daß, hätte die musikalische Vorsehung ihn schon damals bestimmt, sich als Symphoniker zu äußern, er an gewaltigen Eigenschaften hinter Keinem der Meister zurückgestanden wäre. Mußte auch diese Anerkennung Jahrzehnte hindurch ihm vorenthalten bleiben, so hat sich doch das Urtheil der Jetztzeit, trotz mancher „Heinecken“¹⁾ in ihrer Mitte, zu ihr hindurchgerungen. Jetzt, wo die Jahre der Virtuosenlaufbahn des Meisters weit hinter uns liegen, tritt es klar zu Tage, daß das Geheimniß seines Zaubers in seiner überschwellenden Schaffenskraft lag und jener ganze Lebensabschnitt ein Schaffensakt war.

Diese Thatsache hebt ihn von einer nur biographischen zu einer musikalischgeschichtlichen Bedeutung empor. Denn im Lichte der Geschichte und im Lichte des Bleibenden besehen, war seine Kon-

1) Heinecken war zur Zeit, als die sizilianische Madonna Rafaele's von der Dresdener Bildergalerie angekauft wurde, Direktor derselben und behauptete von dem Kunstwerke, „es sei nur ein mittelmäßiges Nachwerk“.

certperiode ein großer Schaffensproceß, dessen unvergänglicher Theil die Um- und Neugestaltung des Klavierspiels und des Stils der Klaviernusik in sich barg, abgesehen von manchem anderem, das zu erwähnen der Erzählung der nächsten Lebensperiode Liszt's vorbehalten bleiben muß. Der Liszt'schen Concertperiode gegenüber läßt sich sagen, daß niemals eine Zuhörerschaft so unmittelbar der Arbeit und den Eingebungen des Genies beigewohnt hat, wie bei ihr. Hier saßen fürwahr die Hörer „bei dem Schaffen selbst zu Gast“.

Nur mit solchem Hintergrunde ist es begreiflich und der Nachwelt erklärbar, warum dieser Künstler auf dem Gebiet der Virtuosität einzig und unerreichtbar bleiben mußte, trotz der so hervorragenden Kunstinterpreten unserer Zeit, woher die Gewalt und der Zauber kam, den er während der vor ihm liegenden achtjährigen Concertperiode (1839—1847) und, das menschliche Naturgesetz gleichsam überfliegend, bis hinein in das Greisenalter auf seine Hörer ausübte, mochten diese zur Menge oder zu den Königen und Fürsten der Staaten und des Geistes zählen. Eine Menge von Essays in allen Zungen des gebildeten Europa belegen und bezeugen das. Ja — es kann nicht oft genug ausgesprochen werden —: nur der mit vollem menschlichen Gehalt, und der Schaffensgewalt der poetischen Phantasie gefüllte Geist, gepaart mit der Einbildungskraft, die im Moment sich mit dem Wechsel des fluthenden und schwebenden Lebens identificirt, konnte solche Wunder vollziehen — Klavierspiel als solches, und wäre es komponirt aus der Fingergewalt aller Virtuosen unseres Jahrhunderts, nimmermehr!

So durchwanderte und durchflog er ganz Europa, so stand er jetzt vor den Wienerern. Nur ein Hauch — und seine Phantasie war erregt, im Schwingen; nur ein linder Luftzug — und sie war entzündet, in Flammen. Ein Orkan der Leidenschaft brach los, durchzuckt von Schmerz, durchzogen von dem Blut geheimer Wunden — ein Sonnenmeer von Seligkeiten, beflügelt von glühendem Lieben, von dem Athmen nach überirdischen, idealen Wonnen. Über alle Geistesdämmerung aber, über den Orkan der Leidenschaft und über das sonnige Meer der Seligkeit breitete sich jene wunderbare Besonnenheit, die nie jenen unterliegt, sondern gebieterisch sie lenkt. Wie ein pythischer Gott, entzückend, herauschend, gewaltig, gebot er den Gemüthern. Seine jede Stufe, jede Schwebung in sich tragende Skala der rein-menschlichen Gefühlsaccente fand ihren

Widerhall bei seinem tausendherzigen Auditorium, in dessen Innerstes er mit seinem Ich hineingriff. Der Hörer fragte nicht mehr den neben ihm Sitzenden: fühlst Du so? Erbebend langte er nach dem eigenen Herzen: es war das eigene Leid, das eigene Lieben, Hoffen und Sehnen, das in Tönen zu ihm sprach — der eigene Sturm der Leidenschaften, das Unterliegen unter sie, der Sieg über sie.

Wenn er jetzt seinen „Erlkönig“ spielte, brachte er eine Wirkung hervor, die vordem niemand geahnt hatte. Die Wiener kannten ihn, seit Vogl ihn gefungen (1823) und sein Vortrag sie Schubert als Genie erkennen ließ, seine Klänge hatten sie aber nie so berührt, so entzückt, so durchschauert und ergriffen bis ins Mark. Zog nicht der spukhafte Zauber der Elfenwelt mit Singen und Spielen und tanzendem Reiten, wie in Wirklichkeit an ihnen vorbei? Sahen sie nicht den König der Erlen Ross und Reiter und Kind im Nebelstreif der Nacht umkreisend? Hörten sie nicht im tausenden Galopp des Rosses Hufe den Boden schlagen? Das war nicht eines Rosses gewöhnliches Rennen. Unter des Künstlers Fingern pulsrte in diesen Rhythmen, gleichsam von Grausen gepeitscht, eine Unheimlichkeit, welche ebenso entsetzend wie entzückend war — man fühlte die Angst, die tödliche Angst des Reiters, man hörte dabei das feenhafte, verlockende Flüstern des Geisterkönigs, dessen Kreisen des Kindes Herz enger und enger umschürte, bis drastisch der Todeschrei erscholl:

„Mein Vater, mein Vater — jetzt faßt er mich an,
Erlkönig hat mir ein Leids gethan!“

Die Angsttraue des Kindes gab der Künstler, ganz im Gegensatz zu dem dämonischen Spuk, in realem Ton, wie aus der Wirklichkeit heraus. Er schuf hiermit einen Kontrast, welcher aus dem Vorgang etwas einziges machte und eine Wirkung hervorrief, die kein Künstler wieder erreicht hat. Keiner vermochte seine Accente ihm abzulauschen oder nachzuahmen; selbst bei den vollendetsten Virtuosen blieb das Ross, trotz geisterhaftester Pianissimi, nur ein Ross, der Gesang nur Gesang, das Ende nur ein Ende. Weber die magnetische Anziehungskraft der Versuchung, noch die Spannung der tödlichen Katastrophe machte sich in so dämonischer Unmittelbarkeit bei den Hörern fühlbar, wie bei diesem Dichter am Klavier. Hier lauschte jedes Frauen-, jedes Mannesherz dem fliehenden, mit kaltem Schweiß bedeckten Ross, wie es dem Puls-

schlag seines eigenen Herzens gelauscht, als es vor irgend einer schön singenden Leidenschaft floh und diese mit falschem Locken es verfolgte — und endlich stürzte alles zusammen — — und alles war todt! — — — Jeder fühlte ein Stück eigener Geschichte, die sich in stiller Nacht, oft nur in der Phantasie, dazwischen aber auch in Wirklichkeit abgespielt. Das fühlten die Hörer bei Liszt's „Erkönig“, und das machte sie erschauern, weinen und jauchzen, wie Klavierspiel es nie vor noch nach ihm hervorgebracht hat!

Wie bei dem „Erkönig“, erging es bei seiner Klavierübertragung des „Ave Maria“ von Schubert. Welche poetisch-religiöse, an Verückung streifende Wonne und Inbrunst, im Hintergrunde geheimes Herzeleid, enthauchten diese dem Madonnencultus geweihten Töne! Wie Sommerabendluft und Kapellenstille überkam es die Hörer.

Und dann wieder, wenn der Künstler Säge aus Beethoven's „Pastoral-Symphonie“ spielte — aus einer Symphonie auf dem Klavier! im Konzertsaal! Wer hatte je eine solche Idee gefaßt? Gerade diese Symphonie war in Wien, mit dem Klang und der Farbe des Orchesters, wie ihr Schöpfer sie vorgezeichnet, eingebürgert. Hier in Wien war jeder ihrer Gedanken, ihrer Melodien und Akkorde dem Ohre gleichsam an den Klang dieses und jenes Instrumentes gebunden, wie Beethoven es vorgeschrieben. Viele der Anwesenden hatten sie noch unter seiner eigenen Leitung gehört¹⁾, jeder Ton, jeder Klang war ihnen vertraut — und nun als Klaviersatz! Das Bedenken und die Mißbilligung, welche auf vielen Gesichtern lag, mußte gerecht erscheinen. Liszt hatte das „Scherzo“ (nach Beethoven's Überschrift: „Luftiges Weisammensein der Landleute“), das „Ungewitter“ und den „Hirtengesang“ (Finale) zum Vortrag gewählt.

Schon nach den ersten zwanzig Tatten lag freundige Helle auf allen Gesichtern. Das feine Ohr der Wiener wußte bald die gewohnten Klänge zu finden. Sie hörten, wie zum leisen Strich der Geige und der Bratsche sich nacheinander Violoncello und Baß einfanden; wie zur tanzenden Geige die tolle Flöte kam, wie der Fagott dudelnd und näselnd dazwischen summate und Oboe und Klarinette und endlich auch Horn und Trompete hineinjubelten in

1) Beethoven führte die „Pastoral-Symphonie“ zum ersten Male in seinem Konzert am 22. Dec. 1808 im großen Theater an der Wien auf.

das fröhliche Fest auf dem Lande. Das war ihr Beethoven! ihre Pastoral-Symphonie! Kein Ton fehlte, keine Verschiedenheit der Klangfarben. Manches fühlten sie sogar gesteigert zu vollerm Ausdruck und greifbarer Wirklichkeit. Der Eine am Klavier machte sie das Orchester, allmählich auch den Komponisten vergessen. Er führte sie; und ganz unter der Macht seines Geistes folgten sie seinem Vortrage der verschiedenen Sätze. Sie jubelten bei seinem Scherzo — sie erzitterten bei dem in die Luftbarkeit hineinplazenden Sturm mit seinem Wetterleuchten und krachenden Donner als ginge es zum letzten Gericht — und wieder zogen die neu belebenden, beseligenden Gefühle ins Herz, welche die zurückkehrende Ruhe der wieder sich abkühlenden Natur in der Menschenbrust erweckten. Ja, „der Sturm war sein Metier“, aber auch jene gereinigte Luft, welche dem Sturm folgt und das erschrockene Herz in die befreienden Höhen des Gebetes und der Andacht führt. — Beethoven feierte durch Liszt einen neuen Sieg, wie er durch Orchesterdarstellungen ihm vielleicht niemals oder nur in den seltensten Fällen bis dahin zu theil geworden war.

Was Göthe in seinem „Erlkönig“, Beethoven in seinem „Scherzo“, seinem „Sturm“ symbolisirte, das sprach er aus — die menschlichen Gefühle, das menschliche Leiden, das ins menschliche Herz sich spielende und in ihm sich entwickelnde Drama. Im „Scherzo“ handelte es sich bei ihm nicht mehr um grobkörnige und tanzende Bauern, im „Sturm“ nicht mehr um ein reales, mit Gefahr drohendes, tosendes Unwetter — der Tanz wurde zu rhythmisirten Pulsschlägen glücklicher Tage, die traumartig, leidenschaftlich dahinrauschten. Vielleicht schwebte hierbei diese oder jene Gestalt, dieses oder jenes Erlebnis, dieser oder jener Gedanke an des Künstlers Seele vorbei: der „Sturm“ wurde zu einem Schicksalssturm, zu einem Unabwendbaren des Geschicks, bei dem seine eigenen Thränen flossen, seine eigenen Wunden bluteten — und in jener Zeit blutete viel in ihm. Im „Gebet nach dem Sturm“ lag dann sein ganzer Glaube an die Zukunft der Menschheit, deren Loos hinaushebt über alle irdischen und alle individuellen Schmerzen. — Da konnte es sich oft ereignen, daß nach solchen Vorträgen sein Aussehen todtbleich war und sein Auge irrte als sähe es Geister, oder auch dicke Thränen ihm entfielen, während sein Auditorium in seiner Ergriffenheit in einen unbeschreiblichen Tumult ausbrach, der seinen Beifall ins Grenzenlose trieb. Denn

das fühlten alle, Gelehrte und Studenten, Männer und Frauen und vor allem die heißblütige Jugend, daß solche Stürme, solches Wetterleuchten, solcher Frieden und solche Seligkeiten außerhalb täglicher Menschensphären liegen — in Sphären, von Allen gehat und von Wenigen betreten. Der Dacapo-Ruf folgte dem Dacapo. Es ereignete sich an einem Abend — es war Anfangs Februar 1840 im großen, zu den Räumen der Burg gehörenden Redoutensaal, ein Concert zum Besten des Bürgerhospitalfonds —, daß der Künstler außer einem sehr reichen Programm¹⁾ den „Erlkönig“ zweimal, das „Ave Maria“ dreimal in stets anderer und in nie gehörter Weise nacheinander spielte. Der Hof, an der Spitze Kaiser Ferdinand, die namhafteste Welt Wiens war anwesend. Die immensen Räume hatten seit Angelica Catalani's und Nicolo Paganini's Aufzügen keine solche Menschenmasse aufgenommen. Niemand dachte mehr an Technik und Klavierspiel, man fühlte und hörte nur die Sprache der Musik — hier dichterische Offenbarungen. Das Entzücken schwoll von Nummer zu Nummer. Er selbst schien getragen von der Begeisterung seiner Hörer. Selbst seine physischen Kräfte übersprangen im Kühnen Wettlauf mit der Phantasie die Barrieren der im allgemeinen gültigen Grenzen der Natur. Mitternacht war vorüber; im Saal hatte sich eine Temperatur entwickelt, daß das Wasser an den Wänden herunterlief, die Nummern des Programms und viel mehr, als darauf stand, hatten die Zuhörer bereits gehört, und noch immer verlangten sie noch mehr zu hören. „Ein Improvisator!“ rief die aufs höchste erregte Menge.

Der Künstler gewährte. Schnell hatte sich ein kleines Wahlkomitee gebildet; das Publikum schlug die Themen vor, das Komitee entschied über sie. Gewählt waren: die österreichische Volkshymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“, eine Cantilene Thalberg's und eine Walzermelodie von Strauß. Letztere — „das Leben ein Tanz“ — war von den Schießrichtern verworfen worden, Liszt aber konnte sich nicht von ihr trennen und erbat sie sich als Appendix. Die Wähler murrten über eine solche Zusammenstellung — wie still wurden sie! Sein geniales, kunstvolles

1) Beethoven's (?), Weber's „Aufforderung zum Tanz“ und „Konzertstück“, Liszt's „Eugenotten“ und „Sonnambula-Fantastie“, seine „Ungarischen Märche“ nach Schubert und verschiedene Lieber dieses Meisters u. a.

Berschmelzen dieser heterogenen Motive zu einem den Kulminationspunkt technischer Savour nahezu überragenden Ganzen verschonte die hartnäckigsten Widersacher des Dreiviertelrhythmus und schlug die frühere Opposition. Wie koste die Tanzweise auf dem Spiegel des Partets, in einem Herzenmeer unbeschreiblich vornehm und kokett mit der Kaiserinmelodie! Wie unnachahmlich graciös schien sie getragen von Spitzenwolken, Rosen- und Weidenbust! wie be-rückend schlangen sich die Arabesten, Diamanten und Perlen um sie — ja, der verachtete Walzer erhob sich zum Schluß der Improvisation zu einem elektrisirenden Dithyrambus der Freude!

„Jubel, Jauchzen, Ekstase — „Mehr! mehr!“ riefen hunderte von Stimmen durcheinander. Und noch einmal setzte sich der Künstler an das Instrument und spielte eine der wunderbar tragig-melancholischen Weisen seines ungarischen Vaterlandes. — Die Thurm-glocke schlug ein Uhr. „Dacapo! Dacapo!“ hallte es im Saal. Dieses Mal aber war der Ruf vergeblich. Wie im Rausche entfernte sich das Auditorium.

Liszt's Concertprogramme überraschten wie früher durch ihre Reichhaltigkeit — wenn diese Bezeichnung gegenüber einem Geiste gültig ist, der keinen Kampf mit der Materie kannte und dem der Inhalt der Kunst und ihrer Werke wie ein offenes Buch vorlag. Ebenso waren sie gefüllt mit Novitäten eigener Arbeit. Hatte er seine Zuhörer durch den Vortrag von Beethoven's Emoll-Koncert, Dur-Trio, Dmoll-Sonate u. a. bis in die Tiefen des Gemüths erschüttert oder mit Chopin's sporen-kirrenden und elegischen Polenpoesien berauscht, dann verlangten sie um so mehr nach seinen eigenen Kompositionen. Hier erkannten sie das Gebiet, auf dem er ungehindert und ohne Schranken ganz er selbst sein konnte und seine individuellen Besonderheiten und Stimmungen in neuen Formen, in neuen harmonischen Kombinationen, Wendungen, neuem Figurenspiel und Passagenwerk aussprach, wo er dem Kunstausdruck und der Virtuosität alles das errang, was Paganini nur als eine letzte Ahnung in diese Sphäre hineingetragen hatte.

Ähnlich wie damals die Literaturfreunde jeder neuen Roman-erscheinung mit Spannung entgegen sahen, so war die Musikwelt Wiens voll Erwartung jeder seiner von ihm selbst vorgetragenen

selben mit den Melodien wie organisch verwachsen, von leidenschaftlicher Gewalt. Der Komponist übergab sie erst 1842 dem Druck. Er liebte seine Kompositionen und trug sich im Geiste viel mit ihnen, änderte und verbesserte bis zu dem Punkt, an dem angelangt er sie ihrem Schicksal überlassen zu können fühlte. Hierbei war die Beobachtung ihrer Wirkung, während er sie öffentlich spielte, von nicht zu unterschätzendem Einfluß. Bei jeder Figur, bei jedem Lauf behielt er die Linie und Farbe im Auge, ja den Einzelton und die Pause, wie sie zum Ganzen wirkten und dem Bilde entsprachen, das er gerade den Melodien entwindend inszenirte. So kam es, daß seine Kompositionen den Eindruck machten, als seien sie fix und fertig sonder Sorg' und Müh' einer glücklichen Stunde entsprungen. Wie viel er aber an ihnen verbesserte, zeigt sich am deutlichsten an den Umarbeitungen, die er bei vielen derselben oft nach einem langen Zwischenraum nochmals vornahm und deren ich schon mehrfach gedachte. Auch die Sonnambula-Fantasia liegt in einer zweiten, ohngefähr dreißig Jahre später erschienenen Version vor. Ohne Veränderung der Grundlagen, zeigt sich das Passagenwerk durch harmonische Verdoppelungen noch farbengetränkter. Eine größere Klangverdichtung und Vereinfachung der Bässe, die anstatt der rauschenden Akkordtremoli jetzt in Akkorden auf verschiedene Oktaven vertheilt zusammengefaßt sind, trägt zur größeren Durchsichtigkeit des Ganzen bei. Man könnte sagen, sie giebt der „Scene“ mehr Luft und Perspektive¹⁾.

Denn seine Opernfantasien sind alle mehr oder weniger dramatische Scenen, die aus den ihnen zu Grunde liegenden Melodien herausgewachsen sind. Das ist vor allem bei ihrer Beurtheilung und ihrem Vortrag festzuhalten!

Veränderungen, wie die ange deuteten, lassen sich bei allen seinen in neuen Ausgaben vorliegenden Kompositionen nachweisen, denen nachzuspüren dem Musikbesessenen überlassen bleiben muß. Als der Komponist diese Fantasia 1842 veröffentlichte, war kein Pianist im Stande, ihre technischen Schwierigkeiten zu bemeistern. Später war es anders. Die jungen Klaviertitanen wurden mit den Noten fertig, aber unter keines Fingern wollten sie wieder, schmachten.

1) Einer Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Klaviermusik dürfte es unumgänglich sein, diese Fantasia Czjz's zu durchforschen, auch bezüglich der modernen akustischen Pedalbehandlung.

sprühen, glühen und zu Szenen werden, wie unter den Fingern ihres Herrn und Meisters. Im ganzen genommen, machte sie weniger Glück als andere seiner dramatisirten Opernmelodien. Sie ging in ihren Harmonien zu sehr über Bellini's „Nachtwandlerin“, deren immer süße Melodien keinen herben Kern im Munde ahnen ließen, hinaus, um vom Publikum, das an sie gewöhnt war, gewürdigt werden zu können.

Zu seinen Novitäten gehörte ferner die Bearbeitung der

Ungarischen Melodien¹⁾ und Märsche²⁾

von Franz Schubert.

Hauptsächlich zum Concertgebrauch. Ursprünglich zu vier Händen gesetzt — die »Divertissements à la Hongroise« opus 52 — übergab er sie mit vielen glänzenden Zuthaten zwei Händen. Die Märsche nach Schubert, vier an der Zahl (der Ungarische Marsch ist den „Divertissements“ entnommen) erhielten sich seine besondere Sympathien durch alle Lebensperioden. Der „Ungarische Marsch“ allein liegt in drei Versionen vor³⁾. Außerdem instrumentirte und bearbeitete er für großes Orchester⁴⁾ die Märsche ebenso glänzend als charakteristisch: man vergleiche die Zusammenstellung der Instrumente des „Trauermarsches“ mit dem „Reitermarsch“. Diese orchestrirten Märsche endlich übertrug er, dem Wunsche ihres Verlegers nachkommend, dem Klavier zu vier Händen⁵⁾, womit er wieder bei ihrem Ausgangspunkt ankam. Aber welche Wandlungen! Es dürften wenig Compositionen dergleichen aufweisen, wie das Original und diese letzte seiner Früchte, von denen jede von einer innigsten Hingabe an Schubert's Muse zeugt, sie schützt und zugleich mit einer sie verherrlichenden Inspiration umgiebt.

1) „Ungarische Melodien“ in zwei Ausgaben: a) für den Concertgebrauch und b) in leichter Spielart. Übertragen 1838; edirt Haslinger.

2) „Märsche“. Übertragen 1838; edirt A. Diabelli. Wien 1846.

3) Die erste edirte Ausgabe befindet sich in der Sammlung von 1846; die zweite ist ein Separatabdruck unter dem Titel: „Ungar. Marsch“, Diabelli & Co. 1863; die dritte bei Cranz in Hamburg edirt 1880 (?).

4) Edirt A. Fürstner, Berlin 1871.

5) Edirt A. Fürstner, Berlin 1880.

Mit seiner schon früher erwähnten »Dante-Fantasie quasi Sonata« (I. Bb., S. 462) trat er jetzt ebenfalls zum ersten Male an die Öffentlichkeit. Dieses gewaltig angelegte Werk, von dem zu bedauern ist, daß es nicht auch in orchesterlicher Form vorliegt, fand damals noch kein Verständniß. Die Musiker waren frappirt über die gigantischen, chromatischen Harmonienzüge über Orgelpunkte, sowie über die neuen damals unerhörten Modulationen, wie z. B.:



aber Ohr und Gefühl waren noch todt für sie. Sie galten als Extravaganzen eines excentrischen Virtuosen. Lebensfähigkeit hätte ihnen Niemand zugesprochen. Heutigentags ist es anders. Sie sind unserem Ohr und unserer Gefühlsweise geläufig und finden keine Widersacher mehr.

II.

(Konzert-Reisen 1840—1847. Fortsetzung.)

Ungarn.

Der Enthusiasmus für Liszt in Ungarn. Liszt's historische Verflechtung mit seinem Vaterland. Patriottische Beschreibungen. Die Musik der Ungarn. Liszt's Brief an Graf Leo Festetics. Ankunft in Preßburg, in Pest. Konzerte. Der Ehren-Säbel. Liszt's Anrede. Abschiedsfeiern. — Raab. Preßburg. Oedenburg. Besuch seines Geburtsortes. Ungarische Melodien. Heroischer Marsch.



Liszt's Konzerte in Wien rauschten hinüber in das nahe Ungarland. Man hatte hier gespannten Ohrs die Klänge verfolgt — die Klänge der Begeisterung, die seinen Namen verherrlichten; man hatte die Kränze und Lorbeerkrone zu zählen gesucht, die Wien 1838, dann Städte Italiens und jetzt wieder Wien ihm geworfen. Mit einem Worte: das Auge der Vaterlandsliebe maß seine Schritte; es hing mit Spannung, Hoffnung, Stolz an ihm. Denn er, der Verherrlichte, gehörte zu ihnen: in ihrem Lande hatte seine Wiege gestanden, umweht von den großen Eigenschaften ihrer Nation; edle Magnaten hatten den Genius des Knaben beschützt — und er, er hatte dieser Gaben keine vergessen! Voll Dankbarkeit und Liebe hing er an seinem Vaterland und vor aller Welt hatte er es mit Wort und That bekannt! Ja er gehörte zu ihnen! er war ein Sohn der edlen, herrlichen, heroischen Hungaria!

So jubelten heißblütig die Ungarn. Ebenso erwarteten sie ihn.

Seit jenem Moment, als er so unerwartet auf der Wiener Konzertarena erschienen ¹⁾ und sein hochherziges Beispiel zugleich eine Sturmglocke um Hülfe für die in einer Nacht um ihr Obdach

1) I. Bb., XXV. Kapitel.

gebrachten Bewohner der ungarischen Donauländer geworden war und dieser Ruf ein Echo gefunden hatte von der Theiß bis zur Seine, so daß von allen Seiten Unterstützung zuströmte, — seit jenem Moment hatte sich daselbst Dankbarkeit und nationaler Stolz des Namens des Künstlers mit Enthusiasmus bemächtigt. Wie der Adel, wie die am Kulturwerk der Nation arbeitenden Patrioten, so nahmen die unteren Schichten des Volkes, bis zum musizirenden Sohn der Puszta herab, Theil an demselben. Jenen war er ein Genie, das gleichsam aus ihrem eigenen Selbst, aus dem edlen, ritterlichen Fleisch und Blut ihrer Nation hervorgewachsen dem ungarischen Namen Ruhm und Ehre brachte, dem letzteren aber war er ein die Wunden der Noth mit Wundermacht heilender König, dem dasselbe Etwas die Macht gab, das ihre eigene so wildlustige und so trotzig-traurige Fibel in Bewegung setzte.

Riszt's damaliges Erscheinen traf gerade mit dem staats- und nationalgeschichtlichen Moment Ungarns zusammen, der nach jahrelangem Kampfe seine historische Stellung und Autonomie ihm zu sichern versprach. Das ganze Land stand im Feuer des Patriotismus; vor allem waren die Fragen der höheren Bildung an allen Enden von ihm ergriffen. Jahrhunderte hindurch war die Entwicklung des Landes zurückgehalten worden. Obwohl reich gesegnet an Fruchtbarkeit und Schönheit, wie irgend eines der bevorzugtesten Länder Europas, sein Besitzer, der Magyar, ausgestattet mit Charaktereigenschaften, welche nur aus einem ritterlichen Geist hervorzugehen vermögen, der von der Civilisation noch nicht geschwächt, vom secirenden Intellekt noch nicht gebrochen, von der erwerblichen Gewinnsucht noch nicht besleckt ist, hatte Ungarn als Staat neben den andern Staaten Europas doch nicht zu der Stellung vorbringen können, zu der es alle Anwartschaft in sich zu tragen schien. Innere Fehden, die Urfehde zwischen Eingeborenen und Eingewanderten, zwischen Orient und Occident, — Sprachrivalität, — Bürger- und Türkenkriege, — politisches Mißgeschick, bei dem die Abhängigkeit von einem andern Staat dem ausgeprägten Freiheitswillen und Freiheitsstolz des eingeborenen Ungarn, des Magyaren, das härteste Joch der Erde war, hatten die nationale Einheit und Entwicklung von allem Anfang an gehemmt, gestört, zersplittert.

Raum, daß in einer andern Landesgeschichte so häufig die Momente kraftvoll nationaler Erhebung und aufstrebenden Bewußt-

seins mit Perioden des inneren Verfalls und des Krieges nach Außen wechseln, wie hier. Deutschland lag brach und im innersten Mark erschüttert, als die Revolutions- und Kriegesfurie des dreißigjährigen Kriegs ihr Zerstörungswerk schloß — Ungarns Geschichte erzählt von einem beinahe zweihundertjährigen Krieg mit den wilden Schaaren der Voherrscher des osmanischen Reichs! Ungarns Geschichte birgt, man möchte sagen, Jahrhunderte, die einer großen Tragödie gleichen.

Trotz aller Hemmnisse, welche von Innen und Außen dem Gedeihen der nationalen Bildung des Landes entgegengetreten waren und dessen Bühnen mehr den Helden- als den Sinn friedlicher Kunstpflege anezogen, hatte es dennoch alle die Reime und Erstlingsblüthen des geistigen Lebens getrieben, in welchen der Geist nationaler Eigenartigkeit sich äußert und Bahn bricht. Ungarn besaß seine vaterländischen Volkslieder, seine Trauer- und Liebesgefänge, einen Aufsatz zur geistlichen Literatur, seine Mysterien und Schauspiele, seine Geschichtschroniken: somit alle Theile der Vorschule einer Nationalliteratur in ungarischer Sprache. Als unser Jahrhundert heraufstieg, war letztere, obwohl die französische Literatur die vaterländische verdrängte und Joseph II. die deutsche Sprache zur Geschäftssprache erhoben hatte, bereits vollkommen poetisch durchgebildet, fähig dem Gedanken wie dem Schwung der Phantasie und des Herzens zu folgen und sie in künstlerischer Form zum Ausdruck zu bringen. In den Dramen Kissfaludy's, in den epischen und lyrischen Dichtungen und Gedichten von Czuczor, Verzezenyi, Kölcsey, Bródszmarthy feierte, trotz erotischer Einwirkungen, die ungarische Poesie ihre Klassicitätsepöche. In den Dichtern aber hatte der Nationalgeist seine künstlerischen Schwingen entfaltet. Im Fluge kühner, ihrem romantischen Vaterlande mit seinen Bergeshöhen und wilden Klüften, seiner Üppigkeit und seinen unübersehbaren Pustten entnommener Bilder, gefüllt und gemischt mit den seine Geschichte begleitenden Klängen des Helbenthums, der Trauer, der Klage, des Verzweiflungschmerzes sprach ihr Mund zu den Ungarübhnen und rief sie auf zu großen Thaten. In ihren Dramen führten sie ihnen ihre Geschichte vor, in kräftigen Hymnen besangen sie ihre Helden und Helbengeschlechter von Arpád, dem kühnen Besitzergreifer des Ungarlandes, von König Stephan, dem Bringer des Christenthums, an bis herauf zu Franz Rátóczy II., dem Befreier von türkischen Übergriffen. Ihre Lieder

priesen die Vorkämpfer des nationalen Gedankens, weckten im Volke das Bewußtsein seiner Tugenden und schürten sein Sehnen und Streben nach großen Zielen.

Die Gemüther waren erfüllt hiervon. Der Kampf um vaterländische Rechte, von Maria Theresia gewährt und beschützt, von ihrem Sohne Joseph II. wieder entzogen, entbrannte. Der Patriotismus baute in beispielloser Opfergluth Landeschulen; er rief großartige Stiftungen, gelehrte Gesellschaften, Nationaltheater, die „ungarische Akademie der Wissenschaften“ und viele andere Anstalten ins Leben. Der glückliche Moment schien endlich gekommen, welcher der die Reichstage zu Wien zum Schauplatz heftiger Kämpfe machenden national-politischen Bewegung unter ihrem energischen Führer, dem Grafen Stephan Széchenyi, den Sieg verschaffte und dem Staat seine eigene Verfassung, seine Kirche, seine Sprache sichern zu wollen versprach. Der Gedanke, eine nationale Einheit und Bildung erlangen zu können, welche die vaterländische Industrie, Wissenschaft und Kunst denen der europäischen Kulturstaaten gleich stellen werde, erschien nicht mehr als eine bloße Chimäre, sondern als ein Recht, dem durch Arbeit und Thaten Geltung zu gewinnen sei. Es war ihnen Ernst mit ihren Zielen. Die Zahl und Art der Schulen für das Volk wie für alle Stände wuchs, vaterländische Talente wurden unterstützt, jede vaterländische Leistung enthusiastisch begrüßt — enthusiastisch, wie nur eine so feurige, so im Innersten romantische Nation, wie die ungarische, es konnte.

Wohl war ihre Geschichte reich an hervorragenden Namen. Der größere Theil derselben aber gehörte Helden an, deren gezogenes Schwert der Vertheidigung des Herdes und des Vaterlandes gegolten; kleiner war die Zahl derer, die für die geistigen Güter gestritten hatten. Nicht jedes Geist- und Kunstgebiet hatte einen Vertreter. Unter den Männern der Gelehrsamkeit und Literatur befanden sich noch viele Lücken; neben den Poeten fehlten die Kunstbrüder, deren Meißel und Palette Ungarns Helden und blutige Dramen in Marmor und Farbe den zukünftigen Geschlechtern überliefern sollten, es fehlten die Kunstbrüder, welche die musikalischen Naturlaute ihres Schmerzes, ihres Frohlockens, ihres inbrünstigen Gebetes und religiösen Kultus zum Kunstwert als Oper, als Symphonie, als heilige Messe verdichtet hätten.

Die volkstümliche Musik der Ungarn hatte allerdings wie

in einem heißen Strahl alle die Elemente in sich eingesogen, aus denen das Wesen des Magyaren sich zusammensetzt. Es schien als sei ein Theil seines Herzschlags in sie hinübergewandert und setze sich hier fort, in bleibender Wechselbeziehung und Wechselwirkung mit ihm. In ihrer Skala, in ihrer Rhythmit und in ihrer Ornamentik¹⁾ trug sie eine Eigenartigkeit in sich, die ihr ein von anderer Volksmusik absolut verschiedenes Gepräge gab und zugleich hinwies auf die Potenzen ihrer Gefühlart. Keine andere Tonleiter drückt derartig, wie die ihre²⁾, die todesbden und todes-troztigen Gefühle aus, welche der Geschichtstragödie eines vom Osten stammenden Volkes innewohnen, — keine andere Rhythmit, wie die ihre, ist so unbergleichbar waffenklirrend, so hoch zu Ross, so voll fliegender und leidenschaftlich vibrierender Lebenslust des Temperaments einer zwischen Orient und Occident sich entwickelnden und aus Orient und Occident komponirten Nation, — und endlich keine Verzierung, der ein Lieben, Sehnen und Werben aus dem Auge spricht, wie der ihren.

Ungarns Weisen, mochten sie dem Krieg, dem Tanz oder dem pastoralen Leben entsprungen sein, trugen alle dieses Ureigene in sich. Von einer Generation der andern übergeben, waren sie eine gehörliche Überlieferung durch seinen Zigeunermusiker³⁾, dessen eigenartig inspirirt angelegte musikalische Begabung sie stets von neuem schuf und sie der Stimmung des Moments gemäß nicht vortrug, nein: sie vorschluckzte, vorstöhnzte, vorjubelte! Seine Fidel hatte sich der Melodie bemächtigt und sie zur Grundlage seiner vom Zigeunorchester begleiteten Improvisation gemacht. Mit dieser Instrumentsprache waren die Lebens- und Festgewohnheiten, ja Seelenzustände des Magyaren auf das engste ver-

1) Siehe Fr. Liszt's „Gesammelte Schriften“ (deutsch bearbeitet von L. Ramann) VI. Bd., S. 282 u. f.

2) Die harmonische Molltonleiter mit übermäßiger Quart.

3) Ohne den ungarischen Zigeunermusiker ist die volkstümliche Musik Ungarns undenkbar; mochte hierbei jenem das musikalische Erstlingsrecht zufallen oder nicht. Diese wohl für immer schwebend bleibende Frage versuchte Fr. Liszt in dem vorgenannten Buche zu beantworten. Wie dem aber auch bezüglich ihrer sei, eines wird dem zigeunerischen Musiker wohl für immer zugestanden werden müssen: daß durch ihn die volkstümliche Musik Ungarns Instrumentsprache geworden ist. In anderen Ländern ist die Volksmusik durch alle Zeiten vokal geliebt.

wachsen. Bei keinem Volk äußert sich noch heute die Liebe zur volksthümlichen Musik, das Verwachsenen mit ihr mit so vibrierender Leidenschaft, wie bei dem ungarischen. Man muß es miterlebt haben, wie ein vom Schmerz Getroffener sich des Zigeuners Geige dicht ans Ohr legen läßt und dessen Weisen lauscht bis die Thränen seinem Auge entströmen und sein konvulsivisches Schluchzen sich mit dem Schluchzen der Geige vereint. —

In der Zeit des nationalen Aufschwunges, von dem wir hier erzählen und in welchen Liszt's Frühjahrs-Concerte in Wien (1838) fielen, hatte es den ungarischen Patrioten nicht entgehen können, daß ihr Land musikalisch noch nichts hervorgebracht hatte, was kunstgültig sich der Musik der die Bildung vertretenden Nationen nähern könne. Und jetzt Liszt! Ein musikalisches leuchtendes Genie, das sich als Ungar bekannte! — War schon der Zweck seiner Concerte hinreichend, ihre Sympathien sturmschnell zu gewinnen, so trug natürlicherweise der letztere Umstand wesentlich dazu bei, sie zu entflammen. Wie eine freudige Mähr klang es in ihr Ohr, daß der Künstler, den sie längst zu den Parisern gezählt, ihretwegen, um die Noth ihres Landes zu lindern, so plötzlich gekommen sei, daß die Sehnsucht nach der Heimat ihn unbezwinglich ergriffen, daß dieser Ungarnsohn brüben in der Kaiserstadt durch seiner Töne Spiel und seine Poesie alle Herzen bezaubere, daß der ganze Hof ihn auszeichne, ja, daß er im Zuge sei, halb Wien auf den Kopf zu stellen. Als er dann schnell, wie er gekommen, nach Italien zurückkehrte, ohne Ungarn besucht zu haben, harrete man erwartungsvoll seiner von ihm verheißenen baldigen Rückkehr.

Als nun Monat um Monat verging, ohne daß sich diese Erwartung erfüllte, verwandelte ihn ihre Phantasie allmählich in eine Art mythischer Person, die jedoch immer wieder von neuem durch diese und jene von Vaterlandsliebe zeugende Kunde in ihr Gedächtniß, und zwar mit erhöhtem Zauber, zurückgerufen wurde. Kaum war er wieder in Venedig, als auch schon der dithyrambische Erguß über sein Vaterland, den er an Lambert Massart geschrieben¹⁾, in die verschiedensten patriotischen Kreise drang. Zeichen seines Patriotismus kamen um Zeichen von Italien herüber. Hatte er heute durch ungarische Melodien seine Hörer entzückt, so half er

1) Siehe I. Bb., S. 483 u. f.

morgen diesem und jenem Ungarn, den er auf seiner Reise in Glend traf. Dann wieder in Florenz, wo ihn der Herzog durch ein werthvolles Andenken auszuzeichnen gedachte und er es zu Gunsten eines vom Schicksal verfolgten ungarischen Edelmannes, der in Florenz mit seiner Familie lebte, ausschlug. „Wenn Hoheit glauben mich ehren zu müssen“, hatte er hochherzig zu diesem gesagt, „verwandeln Sie die Ehre in Gunst für meinen Landsmann.“

So kam der November 1839 heran. Die Nachricht, Liszt sei in Wien, rief große Sensation in Budapest hervor. Fast zugleich brachte die Presse einen Privatbrief des Künstlers, gerichtet an den ihm schon seit 1838 befreundeten Grafen Leo Festetics. Er lautete 1):

Cher Comte!

Voudrez vous encore de moi à Pesth cette année? Je ne sais. En tout cas vous êtes menacé de ma présence du 18. ou 22. Décembre prochain. Je vous arriverai un peu plus vieilli, plus muri, et, permettez-moi de le dire, plus ausgearbeitet als Künstler, que vous ne m'avez connu l'année dernière, car j'ai énormément travaillé depuis ce temps en Italie. J'espère que vous m'aurez gardé votre bon souvenir, et que je pourrai toujours compter sur votre amitié qui m'est précieuse.

Quelle joie, quel bonheur profond ce me sera de me retrouver dans ma patrie, de me voir entouré de tant de nobles et vigoureuses sympathies, dont, grâce à Dieu, je n'ai point démerité dans ma vie lointaine et vagabonde. Quelles sensations, quelles émotions se presseront alors dans ma poitrine! Tout cela, cher comte, je renonce et je renoncerai toujours à vous l'exprimer, car je ne le saurais en vérité. Qu'il vous suffise de savoir, que le sentiment de la patrie, de ma chevaleresque et grandiose patrie, est resté vivant au plus profond de mon cœur — et que si malheureusement il y a peu d'apparence que jamais dans ma vie je puisse témoigner à mon pays combien je garde pour lui d'amour et de dévouement, ces sentiments n'en restent pas moins inaltérables dans mon cœur.

Mais je ne veux pas vous fatiguer davantage de moi et de mes sentiments.

1) Obiger Brief, nach einem Abdruck des Originals aus Ritter v. Schöber's „Briefe über Fr. Liszt's Aufenthalt in Ungarn“ (Berlin 1843, Schlesinger), befindet sich deutsch im „Pester Tageblatt“, zeitschriftliches Organ für Wissen, Kunst etc. 1839, Nr. 289, S. 3276, Donnerstag den 5. Dec. 1839.

J'oubliais de vous dire que depuis près de huit jours je suis retenu au lit par une très forte fièvre, qui aurait pu aisément devenir plus grave encore. Mon second concert en a forcément été remis. Aujourd'hui mon médecin m'a permis de jouer mercredi — je ne sais vraiment si je le pourrai, car ma main tremble.

Pardonnez-moi cette horrible écriture, mais j'avois besoin de vous dire quelques mots. C'est une sorte d'anticipation sur Pesth qui m'est douce.

A revoir donc bientôt, cher comte; en attendant comme toujours croyez moi bien

tout à vous d'amitié

24. Nov. 39 au lit.¹⁾

F. Liszt.

Dieser Brief war ganz dazu angethan, die Aufregung zu schüren. Noch ehe des Künstlers Fuß Ungarn betrat, hatten schon Tausende ihre Äljens! ihm entgegenesandt. In Wien aber erschien eine Deputation aus Pest, welche ihn im Namen der Stadt und der musikalischen Vereine einlud.

Das waren nebst den ungarisch-nationalen Bestrebungen als Ausgangspunkt die Einleitungen, welche Franz Liszt's Besuch in Ungarn zu einem landesgeschichtlichen Akt erhoben, der für die Zukunft große und edle Frucht tragen sollte. Im Moment selbst aber erschien er durchweht und getragen von dem Enthusiasmus eines von patriotischen Zukunfts träumen trunkenen Landes, gekleidet in die Farbenpracht der Romantik, in allen seinen Äußerungen volksthümlich, national-charakteristisch, glanzvoll.

Als Liszt am 21. December die alte Krönungsstadt Preßburg betrat, war hier gerade der Landtag versammelt. Ein reges, aufgeregtes Leben! Magnaten und Patrioten, die vornehmsten Führer der ungarischen Landessache waren hier — alle heiß von der Arbeit fürs Vaterland. Eine Deputation aus ihrer Mitte begrüßte den Künstler zum Dank für seine früheren Liebesgaben. Aber auch das Volk, dem sie geglolten, regte sich. Jenseits der Donaubrücke, über welche Liszt's Wagen führte, stand es dicht gedrängt, Kopf an Kopf. Die Mütter hoben ihre Kinder in die Höhe und zeigten nach dem Wagen. Aus der Männer Kehlen scholl es Äljen, Äljen! Dazwischen zitterten Freudenschüsse durch die Luft.

1) Im „Pester Tageblatt“ erschien der Brief ohne Datum.

So, empfangen, umgeben vom Volke, geleitet von der Deputation des Landtags zog der Künstler ein in jene Mauern, die einst Zeuge waren von den vielverheißenden Erstlingsproben des neunjährigen Knaben, in die Stadt, in der sein Geschick sich entschieden hatte.

Noch an demselben Abend stand Liszt im Concertsaal vor den Ungarn — Begeisterung säend, Begeisterung erntend.

Am 24. December¹⁾ setzte er in Begleitung einiger Magnaten seine Reise nach Pest fort, wo er Nachmittags 5 Uhr ankam und die fürstlichen Räume seines Freundes, des Grafen Leo Festetics, ihn gastlich empfingen. Hier wartete seiner eine besondere Empfangsfeier. Der Graf, ein großer Musikfreund und Präses des Pester Musikvereins, hatte sie musikalisch vorbereitet. Nach einem heiteren Souper, als die Herren das Kaminfeuer des Salons plaudernd umgaben, öffneten sich die Thorflügel des angrenzenden Saales und eine große Versammlung, im Hintergrunde eine Sängerschaft mit Streichquartett, ward sichtbar. Kräftig und feierlich scholl es Liszt auf deutsch entgegen:

Dich saßte, noch ein zarter Knabe,
Schon des Geschickes kalte Hand,
Und sprach, Dich reisend in die Ferne:
„Geh' hin, Du hast kein Vaterland“.

Dann führten die verklärten Schwingen
Der Kunst Dich in ihr Zauberreich:
„Hier ist die Heimat großer Geister,
Auch Deine ist's, der ihnen gleich“.

Und schmeichelnd lockte Dich das Leben
Dann in sein glänzendes Revier,
Es schmückte Dich mit seinen Gaben,
Und bat: „Nun weile, herrsche hier“.

Dann wurdest Du vom Ruhm getragen,
Auf seine Gipfel hingestellt:
„Hörst Du, sprach er, die Völker jubeln?
Liszt, Deine Heimat ist die Welt!“

1) Das „Pester Tageblatt“ nennt den 23. December, Schöber's Briefe den 24. Dec. als den Tag seiner Ankunft — eine Divergenz, die schließlich nichts zur Sache thut.

Doch was das Schicksal auch gesprochen,
Die Kunst, der Ruhm, Genuß und Glück:
Du dachtest doch mit treuer Seele
An's Land, das Dich gebar, zurück.

Und kommst zu uns, wo arm das Leben,
Die Kunst noch in der Wiege ist;
Doch unser Herz ist reich und bieder,
Es ruft Dir zu: „Sei uns begrüßt!“

Sei uns begrüßt im Lorbeer schmucke,
Den Du verdient so ritterlich, —
Du großer Künstler, Edler, Treuer,
Franz Liszt, Dein Land ist stolz auf Dich!

Die Worte dieses Begrüßungschores — verfaßt von dem lyrischen Dichter v. Schober; von Grill, dem Musikdirektor der deutschen Oper zu Pest, für Männerchor mit Begleitung des Streichquartetts in Musik gesetzt — wirkten ergreifend auf den Künstler. Kaum hatte er einige Dankesworte geäußert, als schmetternde Akkorde eines vollen Orchesters vom Hofraum herauf tönten und ihm einen der „Ungarischen Märsche“ von Schubert, den der Virtuose in seinen Wiener Konzerten gespielt hatte und der in Folge dessen irrthümlich für seine Komposition gehalten worden war, vorführten. Liszt stieg auf die Gallerie. Die feurigen Accente, die scharfe und doch fliegende Rhythmit, das Nationale des Vortrags gefiel ihm so gut, daß er sich noch mehrere magharische Stücke und Melodien vorspielen ließ. Es war ihm Heimatsluft, die er mit diesen Klängen einathmete, die im dunkelsten Moll und blitzenden Dur an sein Ohr drangen. Inzwischen verwandelte sich der Saal in einen Orchesterraum. Der Vortrag des Septuors von Beethoven, von den vorzüglichsten Künstlern und Dilettanten Pest's¹⁾ ausgeführt, beschloß die musikalische Begrüßung.

Das Empfangskonzert im Palast Festetics hatte Liszt mit den besten musikalischen Kräften Pest's bekannt gemacht und ihm diese zur Verfügung gestellt. Das war am 24. December. Liszt's Konzerte nahmen halb ihren Anfang und folgten einander in kurzen Zwischenräumen. Die ersten beiden waren am 27. und 29. December, zwei Konzerte, welche den Pestern Stellung zu dem Künstler gaben und den Charakter dieser Stellung bestimmten. Hatte

1) Zu Ehren des Künstlers hatte der ausgezeichnete Violoncellspieler Franz Graf Brunszwick die Partie dieses Instrumentes übernommen.

der Virtuos, der große Künstler jede ihrer hochgespannten Erwartungen übertroffen, so trat noch ein anderes Element hinzu, das noch entscheidender als jene Eigenschaften ihren Enthusiasmus auf eine keine Barriere mehr kennende Höhe trieb: die National-Individualität des Künstlers, die im Temperament und in der Art zu fühlen sich äußert — das Hineinspringen vom Schmerz in Siegestaumel, von Seligkeit in Schmerz. —

Liszt hatte Kompositionen von Beethoven, Weber, Schubert u. A., sowie mehrere seiner eigenen gespielt. Mit jedem Vortrag wuchs der Applaus. Der Künstler und sein Flügel standen, obgleich es Winter war, in einer Blumenfaat, — größerer Beifall schien unmöglich. Und doch, als er ungarische Melodien, und dann die elektrisirenden, stolz stürmenden Rhythmen des Rátóczy-Marsches erklingen ließ, da war es, als habe plötzlich ein Blitz in die Versammlung geschlagen. Sie fühlte: das war Fleisch und Blut von ihrem Fleisch und Blut. Männer wie Frauen schnellten vor Erregung von ihren Sitzen empor, und ein Jubel, unermesslich, unbeschreiblich, schlang sich wie eine sprühende Arabeske von Sturm und Feuer um die kühnen Klänge des noch unter Liszts Fingern erbrausenden ungarischen National-Marsches.

Von diesem Abend an war er den Pestern mehr als Virtuos, mehr als Patriot: er war ihnen ein ungarischer Stern, der musikalische Genius ihres Landes.

Anderntags gab ihm der gesammte in Pest anwesende Adel in seinen Casinoräumen ein glänzendes Diner. Der erste Toast nach dem officiellen Königstoast wurde dem Künstler dargebracht; er sprach die Hoffnungen und Wünsche aus, welche Ungarn für eine vaterländische Kunst bezüglich seiner hegte. Liszt antwortete „wohl mit französischer Zunge“, wie er sagte, „aber mit ungarischem Herzen“ durch einen Toast auf den „gesamten Fortschritt der vaterländischen Bildung“, der mit lauter Akklamation begrüßt wurde. Nun flogen und blitzten Toaste und Reden wie Brandkugeln herüber und hinüber. Die Stimmung wurde von Minute zu Minute lebendiger. Liszt blieb immer der Mittelpunkt. Endlich votirten viele der Anwesenden die Anfertigung einer Marmorbüste Liszts. In wenigen Augenblicken war eine bedeutende Summe subskribirt — doch der also Gefeierte protestirte:

„Was wollen Sie mit einer Lisztbüste? Lassen Sie uns das

Geld zu einem Stipendium zur Ausbildung eines vaterländischen Bildhauers, der uns gute Büsten vaterländischer Künstler fertigen kann, verwenden! Schicken Sie ein solches Talent zu mir nach Paris“, fügte er noch hinzu, „ich werde es an die besten Quellen führen. Und“, sprach er weiter, „wenn ich meine persönlichen Wünsche Ihnen aussprechen darf: lassen Sie uns daran denken, ein würdiges Konservatorium für Musik mit der Zeit in Ungarn zu schaffen, mit dessen Leitung Sie einst mich betrauen wollen —: mir wird es der Stolz meines Lebens sein, dem Vaterland meine Dienste widmen zu dürfen!“

Das waren für die Anwesenden neue Gedanken, neue Ideen. Sie wirkten zündend. Dachte in diesem Moment vielleicht auch Niemand ihre Verwirklichung und ahnte Niemand, daß Liszts Worte, unversehens, eine still fortkeimende Saat werden sollten, die nach 40 Jahren das prophetisch ersahnte Konservatorium zur Thatsache werden ließ, so waren sie auch nicht für den Augenblick verloren: sie zogen die Bande noch fester, die den Künstler und sein Vaterland bereits umschlangen. Sie brachten seine nationale Stellung zur Entscheidung. Die Begeisterung, welche seine Vorschläge erweckten, ward eine allgemeine. Als er am folgenden Tag seine Loge im Ungarischen Theater betrat, um einer Aufführung des „Fidelio“ beizuwohnen, erhob sich stürmisch das ganze Publikum und begrüßte ihn mit Applaus und seinem Eljen-Ruf. Von da an war er ein öffentlicher Charakter, populär im vollsten Sinn des Wortes. Wo er sich zeigte, rottete sich das Volk zusammen, die Eljens umschwirrten ihn von allen Seiten. Liszt selbst stellte von da an den Künstler in den Dienst des Patrioten. Die Einnahmen seiner noch folgenden, mit Ausnahme der beiden Konzerte am 6. und am 12. Januar, überwies er vaterländischen Stiftungen und Unterstützungszwecken.

Das Konzert am 2. Jan. war zur Hebung des Pester Musikvereins,

- | | | | | | |
|---|---|---|-----|---|---|
| „ | „ | „ | 4. | „ | für das Nationaltheater, |
| „ | „ | „ | 8. | „ | für einen hilfsbedürftigen ungarischen Violinspieler, Namens Táborstky, |
| „ | „ | „ | 9. | „ | für die Ofener Blindenanstalt, |
| „ | „ | „ | 11. | „ | zur Gründung eines ungar. Konservatoriums für Musik. |

Alles ging Schlag auf Schlag. Ebenso war es mit den Ovationen, welche Liszt zu theil wurden. Den Privatcharakter streiften sie ab und wurden officiell; denn seiner Uneigennützigkeit und Hochherzigkeit gegenüber konnte nur die Stadt im Namen des Landes danken. Der Glanzpunkt derselben war am 4. Januar, als das Concert in dem Nationaltheater und für dasselbe stattfand. Schon im vorhergehenden Concert zur Hebung des Pester Musikvereins hatte der Enthusiasmus noch tieferen Ausdruck, als allgemeine Beifallsbezeugungen ihn geben können, gesucht. Hier war er mit der Kantate, die ihn im Palaste Festetics begrüßt hatte, empfangen worden, und nach den Schlussworten: „Franz Liszt, Dein Land ist stolz auf Dich!“ hatte man ihm unter nimmer enden wollendem Beifallsturm des Auditoriums einen goldenen Lorbeerkranz überreicht. Doch war dieses, als vom Musikverein ausgegangen, mehr Privatsache. Anders bei dem Concert im Nationaltheater, wo ihm im Namen der Nation ein Ehrengeschenk überreicht wurde, eine national-symbolische Gabe, die seit Menschengebenden in Ungarn mit dem Begriff der Ehre und des ritterlichen Standes auf das engste verwachsen ist, aber auch nur vom national-ungarischen Standpunkt aus seine richtige Deutung finden konnte. Es war der seiner Zeit so viel Aufsehen erregende und so vielfach besprochene Ehrensäbel. Halb Europa nahm Anstoß an diesem Geschenke, ein kriegerischer Schmuck, eine kriegerische Waffe — dem Ungarn so natürlich.

In diesem Lande hatte sich die Idee der Ritterlichkeit und nationalen Repräsentation durch die äußere Erscheinung noch ganz erhalten. Während in unserem Jahrhundert der ritterliche Degen schon lange von der Seite des deutschen, des französischen, überhaupt des europäischen Edelmannes verschwunden war, blieb der ungarische Magnat, der Magghar, noch immer von seinem Säbel so untrennbar, wie von seiner kleidsamen Nationaltracht. Beide gehörten zusammen. Den Säbel zu tragen war nicht das ausschließliche Recht des Edelmannes, sondern das Recht eines jeden durch Würden Ausgezeichneten, ohne Unterschied, ob die belohnten Verdienste der Arbeit des Friedens oder des Krieges gegolten hatten.

Gleich den meisten Maggharen trug Liszt während seines Aufenthaltes in Ungarn die maggharische Nationaltracht, doch ohne den Säbel, das Abzeichen des Verdienstes und des Adels. Dieses

Symbol sollte ihm jetzt, gewählt vom ungarischen Adel und dem Pester Komitat, als Ehrengabe überreicht werden. Man wollte hiermit den Landessohn ehren, Liszt's Adel des Geistes und der Kunst anerkennen und ausdrücken, daß der echte Künstler den Höchstgestellten gleich zu achten sei und alle Vorrechte verdiene, ein Gedanke, der, in Beziehung auf die Landesfitte, sich nur durch den Säbel symbolisiren ließ.

Die Auszeichnung selbst vollzog sich im Nationaltheater, wo sie mit dem ganzen den ungarischen Feierlichkeiten so eigenthümlichen, noch an den Orient erinnernden Prunk begleitet war. Eine ungeheure Menschenmasse füllte das Theater, selbst die Koulissenräume waren in Sitzplätze umgewandelt. Auf der zum Podium dienenden Bühne umgaben Rundreihen von Fauteuils, besetzt von den in glänzender Toilette erschienenen Damen der höchsten Gesellschaft, den Flügel. Nichts erinnerte mehr an die Bühne, ein Hof schien versammelt, „um den Muses zu lauschen“, wie ein Augenzeuge sich ausdrückte. Des Künstlers Spiel war von tiefem Ernst getragen. Mit feierlicher Stille folgte ihm das Auditorium. Da erklang der Schlußton des letzten Stückes, und zugleich traten sechs Magnaten, unter ihnen die Oberhäupter Pest's, — Graf Leo Festetics, Baron Paul Bánffy, Graf Dominik Teleki, Baron Antos Augustz, Rudolf von Eckstein und Paul von Náchy — in voller glänzender National- und Amtstracht hervor. Graf Leo Festetics überreichte ihm mit einer kurzen Anrede in ungarischer Sprache das nationale Ehrengeschenk.¹⁾ Es war nicht der Säbel des ungarischen Fürsten Bathory, wie man irrthümlich verbreitete, auch nicht der eines anderen bekannten Helden des Vaterlandes, aber einer von alter getriebener Arbeit, die Scheibe Silber und vergoldet, mit Edelsteinen reich besetzt. Als der Graf hervorhob, daß er ihm dieses Andenken in Uebereinstimmung und im Sinne Aller überreiche, erdröhnte das Haus unter dem Jubelsturm der Menge. Dann eine Todtenstille. Liszt hatte mit beiden Händen den Säbel ergriffen und drückte ihn feierlich ans Herz. Er versuchte zu danken. Mit bebender, doch bald fest werdender Stimme, rief er den Anwesenden zu:

1) Seit 1887 befindet sich dieser Ehrensäbel im National-Museum zu Pest.

1) Mes chers Compatriotes!

Car ici il ne m'est guère possible de voir seulement un public —: Le sabre qui m'est offert par les représentants d'une nation, dont la bravoure et la chevalerie sont si universellement admirées, je le garderai toute ma vie, comme la chose la plus précieuse, la plus chère à mon cœur.

Vous exprimer par des paroles en ce moment, où la plus forte émotion oppresse ma poitrine, combien je suis profondément touché et reconnaissant de ce témoignage de votre sympathique estime, de votre chaleureuse affection, je ne le puis, en vérité. Pardonnez moi donc mon silence sur ce point, et croyez bien, que je ferai tous mes efforts pour vous prouver, et bientôt j'espère, toute ma gratitude par des oeuvres et des actes, ainsi qu'il convient à un homme qui se glorifie d'être né parmi vous! —

Qu'il me soit pourtant permis de dire quelques mots des aujourd'hui.

Ce sabre, qui a été si vigoureusement brandi autrefois pour la défense de notre patrie, est remis à cette heure entre des mains faibles et pacifiques. N'est-ce pas là un symbole? N'est-ce pas dire, Messieurs, que la Hongrie, après s'être couverte de gloire sur tant de champs de bataille, demande à cette heure aux arts, aux lettres, aux sciences, amis de la paix, de nouvelles illustrations? N'est-ce pas dire, Messieurs, que les hommes d'intelligence et de labeur ont aujourd'hui aussi une noble tâche, une haute mission à remplir au milieu de vous?

1) Meine lieben Landesbrüder!

Denn hier ist es mir unmöglich, nur ein Publikum zu erblicken —: der Säbel, der mir soeben von den Vertretern einer durch Heldenmuth und Ritterlichkeit allgemein bewunderten Nation überreicht worden ist — er wird mein ganzes Leben hindurch gleich einem meinem Herzen theuersten und kostbarsten Gut von mir bewahrt werden!

Ihnen aber in diesem Augenblick, wo mein Herz auf das Tiefste ergriffen ist, in Worten auszubildern, wie tief gerührt und wie dankbar ich Ihnen für diesen Beweis Ihrer sympathischen Achtung und warmen Zuneigung bin, wahrlich! das vermag ich nicht. Verzeihen Sie darum mein Schweigen und glauben Sie mir, daß ich meine Kräfte zusammennehmen werde, um Ihnen durch Werke und Thaten, wie es dem aus Ihrer Mitte hervorgegangenen Manne geziemt, und hoffentlich bald meine Dankbarkeit beweisen zu können. —

Nur einige Worte möge mir erlaubt sein noch heute zu sagen.

Dieser Säbel, der einst zur Vertheidigung des Vaterlandes kraftvoll geschwungen worden ist — er ward zu dieser Stunde in schwache friedliche Hände gelegt. Ist das nicht ein Symbol? heißt das nicht soviel, meine Herren, als daß Ungarn, ruhmbedeckt durch viele Schlachten, zu dieser Stunde die Künste, die Wissenschaften, diese Freunde des Friedens, anruft zu neuer Illustration seines Ruhmes? heißt das nicht soviel, meine Herren,

La Hongrie, Messieurs, ne doit rester étrangère à aucune gloire — elle est destinée à marcher à la tête des nations, par son héroïsme, comme par son génie pacifique.

Et pour nous artistes, le sabre nous est aussi une noble image, un éclatant symbole.

Des pierreries, des rubis, des diamants ornent le fourreau, mais ce ne sont là, que des accessoires, de brillantes futilités.

La lame est au fond. Qu'ainsi il y ait toujours dans nos oeuvres sous les mille formes capricieuses dont se revêt notre pensée — comme la lame dans ce fourreau, l'amour de l'humanité et de la patrie, qui est notre vie même.

Oui, Messieurs, poursuivons par tous les moyens légitimes et pacifique l'oeuvre, à laquelle nous devons tous concourir, chacun selon ses forces et ses moyens.

Et si jamais l'on osait injustement, violemment, nous troubler dans l'accomplissement de cette oeuvre, eh bien! Messieurs, s'il le faut, que nos sabres sortent encore du fourreau — ils ne sont point rouillés, et leurs coups seront terribles encore comme autrefois — et que notre sang soit versé — — jusqu'à la dernière goutte pour notre droit, le roi et la patrie!

Glühend beredt waren diese Worte von des Künstlers Lippen gefröhmt. Mit eblosem Zujachzen antwortete das Publikum. Dabei erhob sich ein Tumult. Diejenigen, welche der französische

als daß die Männer der Intelligenz und der Arbeit in unseren Tagen auch eine eble Aufgabe, eine hohe Mission in Ihrer Mitte zu erfüllen haben?

Dem Ungarland, meine Herren, darf keine Art des Ruhmes fremd bleiben — es ist berechtigt mit an die Spitze der Nationen zu treten kraft seines Heldenthums, kraft seines Friedensgenius.

Auch uns Künstlern ist das Schwert ein edles Vorbild, ein leuchtendes Symbol.

Rösthliches Gestein, Rubine und Diamanten zieren die Scheide — und doch ist sie nur eine Hülle, nur ein vergänglichlicher Glanz.

Der Stahl ist im Innern. So mögen die Gedanken unserer Werke, trotz tausendfach launenhaft umhüllender Formen, wie der Stahl in dieser Scheide, der Liebe, der Humanität, dem Vaterland, das unser Leben selbst ist, gelten.

Ja, meine Herren, lassen Sie uns mit allen rechtlichen und friedlichen Mitteln das Werk fortsetzen, an dem wir alle mithelfen müssen, Jeder nach Kraft und Vermögen.

Und sollte man ungerechter oder gewaltsamer Weise es wagen, uns an dem Vollbringen unserer Arbeit zu hindern — wohan! meine Herren, muß es sein, ziehen wir unsere Säbel aus der Scheide — sie sind nicht eingerostet und ihre Streiche werden fürchtbar sein, wie ehemals — es ströme unser Blut — — bis zum letzten Tropfen für unser Recht, den König und das Vaterland!

sehen Sprache nicht hatten folgen können, bestürmten die anderen mit Fragen, bis der Obernotar von August, welcher Liszt's Rede stenographirt hatte, sie in ungarischer Sprache vorlas. Ergriffen von ihrem Schwung, wiederholte er sie mit solchem Feuer und Ausdruck, daß der Jubelruf »Liszt Ferencz eljen« von neuem erscholl.

Als nun Liszt hinaustrat ins Freie, war der Platz vor dem Theater mit Tausenden von Menschen bedeckt. Der Rátóczy-Marsch ertönte und Fackeln, in den Händen der akademischen Jugend, umringten seinen Wagen. Einige wollten die Pferde ausspannen und den Wagen ziehen, aber Liszt gab es nicht zu. Nun setzte sich der Zug in Bewegung — gegen 20000 Menschen, Wagen an Wagen, Kopf an Kopf, ein Fackelmeer, wohin das Auge sah.

Der Zug war so groß, daß zwei vollständige Militär-Musikchöre, die an der Spitze und am Ende desselben marschirten und zugleich mit voller türkischer Musik spielten, sich nicht beeinträchtigten.

Liszt hielt es jedoch nicht lange im Wagen aus. Diese Situation, bemerkte er zu einem der im Wagen sitzenden Herren, komme ihm zu eitel vor. Bei dem Hateraner Thor sprang er heraus und ging zu Fuß. Die Achtung vor dem Gefeierten war so groß, daß ihm das Volk freien Raum ließ und er im Gehen nicht gehindert war. — Der Weg vom Theater bis zum Palaste Festetics war weit und führte fast durch die ganze Stadt. Auch hier waren alle Straßen, alle Plätze mit Menschen bedeckt; es schien als habe sich in den Straßen Pest's die gesammte Population Pest's und Ofens zusammen gefunden. Der Zug konnte nur Schritt für Schritt vorwärts gelangen. Endlich war er an seinem Ziel. Die breite Marmortreppe des Palastes war mit Fackeln besetzt und vor dem Portal wurde dem Künstler nochmals in kurzer, kräftiger Rede für seinen Anschluß an die nationalen Bestrebungen gedankt. „Man hoffe“, schloß der Redner, „daß ein solches Beispiel eine Anregung gegeben, die sicherlich für das ganze Land edle Früchte bringen werde“.

Trotz der heißen Kälte einer Winternacht währte die Aufregung vor dem Palast bis tief in die Nacht hinein. Ein Menschenschwarm löste den andern ab und mehrmals mußte Liszt dem ungestümen Rufen nachgeben und sich am Fenster zeigen.

Des andern Tages erschien eine Deputation bei Liszt, welche ihm das Ehrenbürger-Diplom der Stadt Pest überreichte. In der hierüber stattgefundenen Komitatsverhandlung der abeligen Stände wurde speciell seiner Unvergleichlichkeit als Künstler, sowie des glänzenden Beispiels gedacht, das er der Nation durch die namhaften Summen gegeben, die er mit eben so großer Selbstverleugnung als Vaterlandsliebe zur Förderung patriotischer Institute und Zwecke der Stadt übermachte, — darauf sie einstimmig antrugen, daß die Stände bei Seiner Majestät dem König um seine Erhebung in den Adelsstand einkommen möchten, was auch sofort geschah¹⁾.

Am 6. Januar gab Liszt ein Konzert für sich, am 8. Januar eines für den allgemein geschätzten, aber durch Unglücksfälle mit seiner Familie hilflos gewordenen ungarischen Violinspieler Táboraky, am 9. Januar war er in Ofen, wo er im Palais der Gräfin Keglevich zum Besten des dortigen Blindeninstituts spielte. Es war ein kalter Winter und ein besonders kalter Tag. Eischollen trieben auf dem zur Winterszeit damals von Pest nach Ofen noch unüberbrückten Strom und machten theilweise die Überfahrt gefährlich. Der Enthusiasmus erblickte aber hierin kein Hindernis; denn nicht nur die Männer, auch viele der Damen der Pester Aristokratie theilnahmen an der Fahrt, um der matinée in Ofen beizuwohnen.

Am 11. Januar fand Liszt's großes Konzert im ungarischen Theater statt, dessen Ertrag er als Grundlage des Fonds

1) Diese Eingabe erschien Vielen überflüssig, da die Familie Liszt eine adelige von altersher sei. Schon vor des Virtuosen Ankunft hatten ungarische Blätter auf diesen Umstand hingewiesen. Das „Pester Tageblatt“ Nr. 303, vom Samstag den 2. Dec. 1839 (S. 3449), bringt folgende Notiz:

„Liszt ein Edelmann.“

„Die *Rajzolatok* theilen zum Beweise, daß der gefeierte Claviervirtuose Franz Liszt aus altem ungarischen Geschlechte sei, dessen Ahnen mit dem berühmten Hause Thurzó in naher Verwandtschaft standen, eine Urkunde mit, welche Graf Georg Thurzó, nachheriger Reichspalatin, an seinen Anverwandten Kaspar Liszt geschrieben, und die wir in möglichst getreuer Übersetzung den Verehrern unseres ausgezeichneten Landsmannes mittheilen:

„Egregio et nobili Gasparo Liszt, meo amico perq. dilecto immanucatar praebente semet occasione Posony“

„Gott segne Euch, mein Herr Kaspar Liszt, meinen geliebten guten Anverwandten etc.“

Hierauf folgt die Wiebergabe des ganzen Briefes, datirt: Wien, 18. Juni 1606; unterzeichnet: Graf Georg Thurzó.

zur Errichtung des zukünftigen Landesconseratoriums für Musik bestimmte. In diesem Concert trat er als Klavierspieler und Dirigent auf. Das Programm selbst war ein auserlesenes, das zugleich den Charakter der zukünftigen Anstalt andeuten sollte. Es enthielt nur Kompositionen von Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Weber. Zu ihrer Ausführung hatte Liszt die gesammten künstlerischen Orchester- und Chorkräfte Pest's vereinigt. Nur er führte an diesem Abend den Dirigentenstab, aber mit einer Sicherheit und Gewandtheit, als wäre sein Platz stets am Dirigentenpult gewesen.

Am 12. Januar endlich war sein Abschiedsconcert. Wieder waren alle Räume des Concerthaus'es besetzt. Diesemal aber rief er nicht nur den Jubel des Enthusiasmus und des Entzückens hervor: auch Segenswünsche mischten sich in ihn. Man drückte seine Hände, man küßte sein Kleid, graubärtige Männer umarmten ihn und nannten ihn den „Friedensgenius des Landes“. Kaum daß er sich mit seinen Begleitern durch den Saal, durch die mit Menschenmassen gefüllte Straße hindurch zu seiner Wohnung drängen konnte.

Nach dem Concert wartete Liszt's noch ein glänzendes Fest — Souper und Ball — von den Damen Pest's ihm zu Ehren veranstaltet. Es bildete den Beschluß der vielen Festlichkeiten, welche ihm während seines Aufenthaltes in Pest in Form von Dinners, Soupers, Soiréen ununterbrochen gegeben worden waren. Alle Salons hatten um sein Erscheinen gebuhlt. Dem Genie und Prestige seines Wesens beugten sich Alle, und der sonst so stolze ungarische Adel drängte sich um seine Person, als wäre er ein mächtiger Fürst. Seine Abstammung von dem Grafen Thurso galt als Thatsache und selbst Personen der höchsten Stände brachten ihm die Bitterschale entgegen. Nicht minder hatten ihn die untern Klassen umdrängt. Seine Zimmer und Vorzimmer wimmelten von Besuchern, Aufwartungen und Supplikanten aller Art, von Leuten, die ihm ihre Huldigung und Freundschaft bezeugen, mit ihm bekannt, häufig auch verwandt sein wollten. Ein anderer nie endender Zug stand mit Bittschriften in den Händen vor ihm und verlangte Rath, Hülfe, Sicherung der Existenz und des Lebensglückes. Dann wieder brachte man Kinder, musikalische Wunderkinder und Talente aller Art zu ihm, die er anhören, beurtheilen, unterstützen und versorgen, wenigstens segnen sollte. Und alle hörte er geduldig an. Unermüßlich erteilte er Rath, half und unterstützte, wo er

Konnte. Kein Wunder, daß man ihn vergötterte. Und doch schien er in dem Kreise seiner intimen Freunde, in den er sich am liebsten zurückzog, um von den Fatiguen der Öffentlichkeit und Popularität auszuruhen, noch liebenswerter. Hier war er so unbefangen, so kindlich heiter, so geistreich und doch so bescheiden einfach, als wüßte er gar nichts von all dem Tumult, in den er die Stadt, ja das ganze Land versetzt hatte, als sei zum mindesten nicht er die Person, der all der Jubel galt. Und wie er im öffentlichen Leben die Ovationen von seiner Person ab und auf die Bildungsziele des Landes hinzulenken verstand, so wußte sein feiner Tact auch hier allen Zwang ferne zu halten und die ihm geltenden Hulbigungen in eine allgemeine Freuden- und Feststimmung zu verwandeln. Diesen Charakter trug auch das letzte, ihm von den Damen der Stadt gegebene Fest, das an Glanz alle früheren überstrahlte. Acht Damen hatten die Honneurs übernommen. Zum Abzeichen von den anderen waren sie mit Ephen und Immortellen geschmückt und präsidirten an den verschiedenen Tafeln bei Thee und Souper. Zu dem durch seine Schönheit und stolze Haltung berühmten ungarischen Frauenflor, der jetzt noch gehoben erschien durch glänzende prachtvolle Geschmeide und elegante Toiletten, bildete das ausgefuchte Arrangement der Räume eine schimmernde Folie. In allen Sälen war Leben, hier Ball, dort Tafelfreuden, in einem andern Conversation; ein Lichtmeer umflackerte das bunte Wogen und Treiben — ein feenhaftes Fest!

Liszt erwiderte dasselbe mit einer Soirée, welche er den Damen gab. Diese erschienen sämmtlich en pleine parure. Doch war dieses Fest nicht das einzige von ihm gegebene. Die Gastmahl der Herren hatte er mit großen Dinners erwidert, die er jedoch nicht nur den Aristokraten gab, sondern ohne Unterschied fanden sich hier Magnaten und Künstler, Kaufleute und Gelehrte in bunter Reihe zusammen. Er besaß das Geheimmittel, Menschen, die sich sonst kaum berührten, zu unbefangen heitern Gesellschaften zu verschmelzen. In diesen Tagen, da Liszt das aristokratische Fest — es läßt sich im wahren Sinne des Wortes sagen — beherrschte, schien der humane Gedanke, daß Bildung die Rangesunterschiede aufhebe, eine Wahrheit geworden.

Als nun Tag und Stunde seiner Abreise heran kam, zeigte sich ein bewegtes Leben auf den Straßen. Wagen an Wagen rasselten vor den Festetics'schen Palast. Eine Menge Herren,

Magnaten und Celebritäten des Landes, gaben ihm das Geleite bis zu dem Platz des Donauufers, von wo er über den Strom zu setzen hatte. Hier war alles von Volksmassen bedeckt.

Lebewohl und Glückwünsche folgten ihm und erneuerten sich, so oft der halb durch aufgestaute Eisschollen verdeckte, bald sichtbar werdende Nachen ihrem Auge sich zeigte. Es war ein interessantes Schauspiel. Die Wintersonne stand in seltener Pracht am Himmel und spiegelte sich in unzähligen Strahlenbrechungen in dem stellenweise mit Eisinseeln bedeckten, stellenweise lichte Wasserflächen zeigenden Strom. Zwischen durch trieben krachend und sich bäumend in einander geschobene mächtige Eisschollen, sich hier gegenseitig zerschellend, dort ineinander sich schiebend und sich thürmend und aufbauend zu phantastischer Eisburg. Die Schiffer im Rahn — ihrer Sicherheit wegen mit Seilen befestigt — zogen kreuz und quer, die Eisblöcke umschiffend, die Wasser durchschneidend. Sie stiegen ein und aus: über Eisflächen den Rahn ziehend und dann wieder bei eisfreien Stellen ihn hineintreibend in die Flut — so ging es fort bis an das jenseitige Ufer.

Hier wartete Liszt's ein Wagen, der ihn nach Raab brachte, wo er von dem seiner Zeit als liebenswürdig und geistreich viel gerühmten Grafen Casimir Esterházy empfangen und in das erzbischöfliche, ihn als Gast aufnehmende Palais geleitet wurde. Ein solennes Gastmahl feierte seine Ankunft. — In einem Concert, das er in Raab gab, war die herbeigeströmte Menschenmenge in einen solchen Taumel versetzt, daß man seine Handschuhe, deren man habhaft geworden, zerriß und sich um die Fragmente raufte.

Von Raab aus fuhr er nach Preßburg, wieder begleitet von Graf Casimir Esterházy, bei dem er während seines dortigen Aufenthaltes wohnte. Ueber eine Woche blieb er hier. Mehrere Concerte, meist wieder für öffentliche und Wohlthätigkeitszwecke, lösten in kurzen Zwischenräumen einander ab. In einem Concert des Kirchenmusik-Vereins am 26. Januar trat er auch als Dirigent auf mit der Tell- und Oberon-Duverture, nebst zwei Chören aus „Semiramide“. Preßburg war somit die zweite Stadt Ungarns, in der er mit dem Taktirstock in der Hand debütierte. 1) Durch dieses Concert, nach welchem ihn der genannte Verein zu seinem

1) „Wiener allg. musik. Anzeiger“ 1840, Nr. 7. — „Preßburger Zeitung“ 1886, Nr. 237 —: „Franz Liszt's Concerte in Preßburg“ von Joh. Batka.

Stiftungs-Mitglied ernannte ¹⁾, knüpften sich feste Bande mit dieser Stadt. In dankbarem Rückblick auf die Lebensentscheidung, die sich hier für ihn vollzogen, hegte er ohnedies besondere Anhänglichkeit für sie, die ihrerseits in unverbrüchlichem Glauben an seine Künstlermission verharrte. Seine späteren großen Vokalwerke fanden hier einen Heimaths- und Ehrensit. ²⁾ Kein Miston störte je diese Beziehungen, die sich rein erhielten bis über das Grab hinaus. —

Nun kehrte Liszt zurück nach Wien. Aber noch einmal zog es ihn hinüber nach Ungarn: er wollte Reibing ³⁾, den Platz seiner Wiege und Kindheit, wiedersehen. Zu diesem Zweck reiste er nach **Nebenburg**, von wo aus Reibing leicht zu erreichen war, blieb aber vordem einige Tage in Nebenburg. Wie in den andern Städten zunächst machten ihn hier seine Kunst und Noblesse unvergeßlich. Die Einnahmen seiner Konzerte wanderten wieder größtentheils in städtische, für allgemeine Zwecke bestimmte Klassen und wieder war er ein Wohlthäter und Helfer, dem Patriotismus ein Vorbild. Mit den Konzerten wechselten öffentliche Tafeln und Festivitäten, die ihm die Gesamtheit der Stadt, insbesondere der an ihrer Spitze stehende kommandirende Fürst Auersperg und andere Private bereiteten.

Wie Pest, ernannte ihn auch Nebenburg zu seinem Ehrenbürger.

Von hier aus unternahm Liszt in Begleitung mehrerer Freunde seinen Ausflug nach dem nahen Dörfchen **Reibing** — „im gläsernen Wagen“, wie einst bei seinem Abschied die Frauen des Dorfes prophezeit hatten. Sein Besuch hatte einen ungemein innigen Charakter, dem kleine Ueberraschungen ein ländlich-reizendes Kolorit verliehen.

Liszt wollte ganz im Stillen Reibing besuchen. Freunde jedoch hatten sein Kommen vorbereitet. Schon halbwegs kam ihm eine Schaar Verittener entgegen und bildete eine Ehrengarde. Es waren vierzehn zum Komitat Nebenburg gehörende kräftig gebaute Burtsche, in gleicher Größe, gleicher Tracht, im größten Staate mit Federbusch und Schärpen. Von dort liegenden Herrngütern entsendet, umgaben sie seinen Wagen als Vor- und Nach-

1) Der Kirchenmusik-V. ist die älteste Musikgesellschaft Preßburgs.

2) Siehe „Graner Messe“ und „Königslieb“.

3) Das ungarische Dorf Doborján.

trab. Am Eingang des Dorfes selbst empfingen ihn der Ortsrichter, Pfarrer und Schulmeister, hinter ihnen die ländlichen Bewohner, Männer und Frauen, jung und alt, alle im Sonntagsputz. Mit Musik geleiteten sie ihn feierlichst zu der kleinen Kirche, wo ein Hochamt seiner wartete und in der er als Knabe so oft und so inbrünstig gebetet hatte.

Und wieder schien ein feurig inbrünstiges Gebet dem Abflug seiner Seele zu entsteigen. Als er sich von den Knien erhob, sahen seine Begleiter, wie diese erzählten, eine Thräne in seinem Auge und auf seinem genialen Antlitz einen so hohen Ernst, daß sie wie in Schen vor ihm sich zurückhielten. Erst als die Kirche wieder verlassen war und man vor dem Hause stand, das einst Adam Rißt bewohnt hatte, stellte sich der ungezwungene, heitere Ton wieder ein.

Jetzt wohnte hier ein Jäger mit seiner Familie. Manches war verändert, doch Rißt erkannte bald jeden Winkel wieder. Mit kindlicher Freude gab er sich seinen Erinnerungen hin. — Da war das Schlafzimmer seiner Eltern, — hier standen ihre Betten, dort sein eigenes — das dort war das Wohnzimmer, dies die Wand, an der die Bildnisse Haydn's, Mozart's und Beethoven's gehangen: da war sein Spieltisch, da sein Klavier. Und das, ja das war der dunkle Winkel, wo er die Thaten seines Uebermuthes abbüßen mußte, als seine Freude an Experimenten Pulver entzündete und nahezu ein Unglück angerichtet hätte! Auch einen Platz zeigte er, wo ein alter Musiker ihm im Reich der Töne eine große Zukunft prophezeit und er lautlos, mit Herzklopfen und mit unbeschreiblichem Verlangen seinen Worten gelauscht hatte.

Bewegt trat er wieder unter die vor dem Haus versammelten Dorfbewohner, die mit Festmarsch und eljen sein Zurückkommen begrüßten.

Der Zug ging nun zum Ortsrichter. Hier hinterlegte der Künstler eine Geldsumme, theils zur Anschaffung einer Orgel, theils für die Armen des Dorfschens.

Während dessen war im Freien, trotz Winter und Schnee, ein Volksfest improvisirt worden. Die Musik war in Tänze übergegangen und die stattlichen Bursche und die nicht minder stattlichen Mädchen drehen sich lustig im Reigen. Rißt ließ Speise und Trank, so viel nur aufzutreiben war, unter die Fröhlichen tragen, was die Stimmung zum Jubiliren nicht minderte. Und als er nun aus der

Thür des Richters trat, da war des Tauchzens kein Ende, — eines der Mädchen aber, die schönste, faßte ihn fest am Arm und, nolens volens, schwang er sich unter Hüteschwenken und Freuderufen mit ihr im Tanze.

Unter Segnungen und Glückwünschen verließ der Künstler, umgeben von seiner berittenen Garde, das Heimathsdorf.

Hiermit schloß Liszt's Besuch in Ungarn. Es war der erste Gruß, den er nach langer nahezu entfremdender Abwesenheit persönlich in Vaterland und Heimath getragen. —

Liszt's Geburtshaus steht noch heute wie früher ¹⁾. Aber eine Gedenktafel in Marmor mit Goldschrift, seit 1881 daselbst am Eingang in die Mauer eingesetzt, hemmt des Wanderers Schritte und er liest:

ITT SZÜLETETT LISZT FERENCZ 1811
OKTOBER 22 ÉN HÓDOLATA JCLÉÜL A
SOPRONI IRODALMI ÉS MŰVÉSZCTI
KÖR. » 2)

1) Es gehört zum fürstlich Esterházy'schen Besitze. Sein hochtalentirter Schüler und Verehrer, „der einarmige Virtuos“ Géza Graf Zichy, hatte die Absicht es zu kaufen, um es vor dem Verfall zu schützen, 1880/81. Allein nicht nur, daß es nicht erwerblich war: es wehrte auch der Meister hiervon ab. Der „Debenburger Verein für Kunst und Literatur“ ließ es sich jedoch nicht nehmen, eine Gedenktafel zu stiften. Sie wurde festlich im Beisein des Meisters am 7. April 1881 enthüllt. Zu den Anwesenden zählten außer dem obengenannten Verein: Géza Graf Zichy, Prof. Dr. Franz von Liszt (der Nefte und Namenserbe des Meisters), A. Goldschmidt (der Komponist der „Sieben Todsünden“), von Bösendorfer (ein ihm treuergebener vieljähriger Freund, Chef der berühmten Flügelfabrik Bösendorfer in Wien), Vicegespan Simon, der obige Verein, u. A.

2) Auf deutsch: „Hier wurde Franz Liszt am 22. Oktober 1811 geboren, als Zeichen der Huldbigung der Debenburger Verein für Kunst und Literatur“.

III.

(Konzert-Reisen 1840—1847. Fortsetzung.)

Nachspiele.

Die Parteihege in Pest. Die Pesther Begebenheiten im Auslande. Liszt's Protest an Sziloz. Gedicht Martin Körösmarty's an Liszt.



Es erscheint nichts natürlicher, als daß Liszt's Genie, Patriotismus und dem Idealen zugewandter Charakter ihm die Herzen der Ungarn im Sturm zu eigen machten, wobei die Zeitlage und die Bildungszustände des Landes seinen Besuch zu einem Moment von kulturhistorischer Tragweite für Ungarn selbst erhoben. Denn abgesehen von dem Beispiel der Vaterlandsliebe, Uneigennützigkeit, Opferfreude und Anregung, die der Künstler in diesem Augenblick gegeben, liegt hier der Ausgangspunkt zu der musikalischen Stellung, die von ihm im Laufe der späteren Jahre seinem Vaterlande errungen werden sollte.

Während sich aber so in diesen Wintertagen eine Art Frühjahrsleben abspielte, bei dem ein Volk und ein Kunstgenie in unmittelbare Wechselbeziehung zu einander traten, entwickelte sich dabei unter der Decke das jedem Frühling wie ein Naturgesetz anhängende Raupenleben, das die Knospen benagt und hier sich als „was die Welt sagt“ entpuppt.

„Was die Welt sagt“, hat auch dieser Liszt-Ungarn-Episode die verschiedenartigste Beleuchtung gegeben; denn sie war keineswegs zufrieden, weder mit Liszt noch mit den Ungarn. Der Enthusiasmus, der so ganz aus der Natur der Nation und der Sache wie über Nacht emporgeschossen, war ihrer Deutung nach ein gemachter, die Ovationen waren das Mittel einer politischen

nach Macht strebenden Partei — und Liszt der Mann, der diese Mittel ergriffen hatte, um sich bei Hochgestellten zu insinuiren. Und gar die Ehrensäbel-Geschichte. In den Ländern, wo der nationale Urstempel weniger ritterlich war und der Säbel weder als nationales noch als Symbol persönlichen Verdienstes, sondern nur als soldatische Waffe galt, war sie vollends der kritische Punkt journalistischer Ausfälle und Begutachtung. Diese fand das 'Geschenk ebenso absurd wie unstatthaft. Der arme Säbel wurde der Gegenstand eines europäischen Journalistenklatsches und seines Tageswizes. Auch Heine widmete ihm ein Lied; aber „aufwärmend“ erst gegen Ende der vierziger Jahre.¹⁾ Bis zur Karikatur verzerrt machten die erzählten Vorgänge ihren Rundgang durch die Welt. Als v. Schöber's Korrekturen in Form von „Briefen über Liszt's Aufenthalt in Ungarn“ 1843²⁾ erschienen, hatte die öffentliche Meinung bereits entschieden — man hatte getabelt, gewitzelt, gelacht und hiermit die Sache ad acta gelegt. Die nachträglichen Briefe wurden nur treu von einem kleinen Kreis gelesen, die frühere Anschauung blieb. Jetzt ist sie nur Wenigen noch im Gedächtniß, besteht aber fort in der Geschichtsquelle der späteren Generationen: in der Tagespresse jener Zeit. Grund genug, ihrer hier zu gedenken.

Die ersten Denunciationen kamen aus Budapest selbst. Sie gingen von Richtungarn aus. Theils waren diese für eine korrekte

1) Heinrich Heine's und Franz Liszt's gegenseitige Beziehungen, die wohl zu keiner Zeit den Charakter persönlicher Freundschaft getragen haben, gestalteten sich von Seite des Dichters mit der Zeit sehr pikirt. Esprit und lyrisches Fluidum hatten ihre beiderseitigen Beziehungen bestimmt. Ersteres ist aus dem Brief ersichtlich, den der Musiker im Jahr 1837 von Venedig aus an Heine schrieb (siehe L's Ges. Schriften II. Bd.). Von persönlicher Freundschaft trägt dieser Brief keine Spur. Das lyrische Fluidum ist aus Liszt's Komposition Heine'scher Texte zu ersehen. Die Liszt-Heine-Lieder zählen zu den poetischsten Inspirationen des Komponisten.

Liszt sprach der Verf. gegenüber mehrmals von Heine — was als ein Beitrag zur Feststellung des beiderseitigen Verhältnisses, dem zur Zeit mehrfach nachgespürt wird, hier noch erwähnt sei — wobei er äußerte, sein Wesen habe ihn nicht angezogen, seinen „Selberpressungen habe er keinen Geschmack“ abzugewinnen können. — Während der Concerte Liszt's in Paris (ich vermurthe 1844) wurde ihm ein von Heine auf ihn ausgestellter Wechsel von einigen Tausend Francs präsentirt, den er nicht acceptirte.

„Ich war weder in der Lage noch gewillt, mir gezoigte Anerkennung zu bezahlen“, äußerte sich Liszt wörtlich.

2) Berlin, Schlessinger'sche Buch- und Musikalienhandl. 1843.

Berichterstattung nicht hinreichend mit dem Schauplatz und den Motiven der Handelnden vertraut, theils gehörten sie zu den außer- und antimagyarischen Elementen, die dem Gesamtkörper der ungarischen Bevölkerung einverleibt sind und sich mit dem eigentlich nationalen Theil der Bewohner beständig in Haber und Zwietracht bewegten. Auch die damals heftig in Scene tretenden Reibungen und Nationalitätenkämpfe zwischen Deutsch-Ungarn und Magyaren, die beide namentlich bezüglich der Sprache als officieller Geschäftssprache auf ihr verbrieftes und historisches Recht pochten — die Ungarn: indem sie sich auf ihre frühere Einwanderung und Besitznahme Ungarns schon unter Attila, auf die dem Lande gegebenen Helden und Herrscher stützten, die Deutsch-Ungarn: indem sie sich auf ihre Verdienste um das Land beriefen — trugen dazu bei, die Thatsachen und Motive je nach dem Parteistandpunkt, den der Berichterstatter einnahm, zu koloriren. Gerade jetzt, wo die Ungarn in leidenschaftlichem Kampfe für ihr Recht von der österreichischen Regierung ihre Nationalsprache zurückverlangten, sah man deutscherseits scheinlich auf ungarische Erfolge. Nicht minder die in Ungarn lebenden Slaven. Diesen war die nationale Bewegung eitel Parteigetriebe und Wühlerei. Jede von den Patrioten ausgehende Bestrebung, jeder Erfolg, ja jede Aussicht auf einen solchen, ihr überquellender Enthusiasmus über einen zurückgelegten, den nationalen Zielen näherführenden Schritt erschien den Segnern als prahlende Propaganda der ausschließlich nach dem Staatsruhrer Strebenden.

So verschieden gefärbt und beleuchtet, entstellten die im Ausland kursirenden Berichte derartig die Bester Vorgänge, daß die Mißbilligung und der Spott, den sie hervorriefen, zu begreifen sind, wobei noch zu beachten bleibt, daß man gegen das Ende der dreißiger Jahre hin noch keineswegs gewillt war, der Geschichte, Sitte, Sprache, dem Temperament, überhaupt dem ungarischen Wesen allgemein Rechnung zu tragen. Man stand dieser ihrem Charakter nach noch jugendlichen Nation mit ihrem exotischen Wesen zu ferne. Der jetzt herrschende große internationale Bildungszug hatte sich literarisch Ungarns noch kaum bemächtigt; seine Puzten, Berge und Wälder waren nur vereinzelt von Touristen betreten und zu feuilletonistischer Ausbeute verwertbet; und das, was Vermittelung hätte bringen können: die ungarische Literatur, war dem großen Leserkreis eine terra incognita. Die ungarische Zunge

hatte im Sprachconcert der europäischen Völker keine andere als eine Geltung für sich selbst. In Folge dessen blieben die in ihr zum Ausdruck gekommenen höheren geistigen und eigenartigen Erzeugnisse Ungarns gebannt an das eigene Land. Anders jetzt. Die Neuzeit hat begonnen, neben ihren wissenschaftlichen Geschichtsfeldzügen ihr Augenmerk auch auf die ungarischen Dichter zu richten und sie in andern Ländern einzuführen. Damals aber blieben Kundgebungen, wie Brösmary's Nachruf „An Liszt“¹⁾, der — eine aus dem innersten Leben der Nation hervorgetriebene Elegie und Hymne zugleich — die Beziehungen des Künstlers zu seinem Vaterland mit ergreifendem, ja feierlichem Pathos darlegt, innerhalb der Grenzen Ungarns. Erst nach Jahrzehnten erschien er, einer Gedichtsammlung ungarischer Lyriker eingereiht, in deutscher Uebersetzung.²⁾

Während Liszt's Aufenthalt in Pest konnten dafelbst keine Geschäfte aufkommen. Sein ganzes Auftreten entsprach seinem Ausdruck, daß die Musik eine sociale Kunst und, wie die Liebe, eine Alle verbindende Macht sei. „Sie steht auf neutralem Gebiet“, äußerte er sich, „und muß in einer Sphäre gehalten bleiben, in die weder Politik noch Tagesfragen zu dringen vermögen“.

Er hatte in Ungarn mit Magyaren, Deutschen, Slaven verkehrt, eben so wie er in Paris und auf seinen Reisen nicht nur mit Musikern, sondern auch mit Malern, Bildhauern, Dichtern, mit Männern aller Wissensgebiete und Stände intimen Umgang gepflogen hatte. Die Erträgnisse seiner Pesther Concerte bestimmte er sowohl für die deutschen als für die magyrischen Kunstinstitute Ungarns, für Nothleidende ohne Unterschied der Volksstämme und der Religion. Als er das Concert zur Errichtung eines Conservatoriums für Musik im magyrischen Nationaltheater gab, nach dessen Statuten Kunstwerke anderer Nationen ausgeschlossen bleiben sollten, bestand sein Concertprogramm nur aus Compositionen deutscher Meister: Beethoven's, Haydn's, Mozart's, Schubert's, Weber's. Es war absurd, ihn der Parteilichkeit und des Unflens um die Gunst der Aristokratie zu zeihen. Liszt hielt sich außerhalb des Nationalitätenkampfes und jene selbst von den edelsten

1) Siehe unten.

2) Steinacker's „Ungarische Lyriker“ (Leipzig, Joh. Ambr. Barth, Budapest: Grill'sche Buchhandlung, 1874).

Ungarn, insbesondere von dem unter dem Namen der „große Ungar“ gefeierten Patrioten Graf Stephan Széchenyi bekämpfte, bis zum Fanatismus — der „Magyaromanie“ — vorgehende nationale Partei konnte seine wohl innige und glühende, aber zu allen Zeiten gesunde Vaterlandsliebe nie beirren. Dem Temperament nach ungarisch, den Gefühlseigenschaften nach deutsch, war Liszt beides zugleich, als Komponist aber Deutscher über alles.

Ein kleiner Vorfall war es, welcher die erste Veranlassung zu hämischen Bemerkungen gab, die in deutsche wie in französische Blätter übergingen. Als Liszt sein Abschiedsconcert in Pest gab, war auf dem Programm desselben eine Improvisation über zu gebende Themen angesetzt. Unter den Motiven, die ihm vom Publikum vorgelegt wurden, — meist Melodien von Beethoven, Schubert, Mozart und verwandten Meistern —, befand sich ein sogenannter Gassenhauer, wohl böhmischen Ursprungs. Liszt probirte die Themen am Klavier. Als er dieses spielte, brach das Publikum in ein schallendes Gelächter aus. Der Künstler, der die meisten Zettel mit heitern, oft witzigen Einfällen begleitete, legte es mit den Worten bei Seite: „Es hat Jemand einen Spaß mit mir machen wollen“ und fuhr in seiner Durchsicht der Themen fort. Das Publikum, über den unzeitigen Scherz nicht beruhigt, murrte. Da stand einer der in der Nähe des Klaviers sitzenden Herren auf, suchte das verhängnisvolle Blättchen aus den andern hervor, faltete es zusammen und verbrannte es an einer Kerze, mit der scherzenden Bemerkung: „Ich erlaube mir der allgemein scheinenden Stimmung gemäß zu verfahren und ein kleines Strafgericht auszuüben.“ Klatschen und Beifallrufen von allen Seiten. Bei diesem kleinen Vorgang hatte man sich der deutschen Sprache bedient. Liszt selbst hatte ihn gar nicht bemerkt. Trotzdem beschuldigte man ihn öffentlich, er habe aus affectirtem Magyarismus das Deutsche und Slavische verächtlich behandelt und, um die Slaven zu höhnen, eine böhmische Nationalmelodie „öffentlich verbrannt.“ Ein junger czechischer Heatsporn forderte ihn sogar persönlich zur Rechenschaft für diese „Nationalbeleidigung.“ — Auch seiner bei Überreichung des Ehrenäbels gehaltenen Rede legte man, weil sie in französischer Sprache gehalten worden war, „Verleugnung des Deutschen“ unter. Und doch hätte er sie in keiner andern Sprache halten können. Die ungarische war seinem Gedächtniß entschlüpft und der deutschen war er nicht mächtig

genug, um sich ihrer öffentlich bedienen zu können. Außerdem noch lag es in den Pflichten des Tactes gegenüber den Principien des ungarischen Theaters von der deutschen Sprache ganz zu abstrahiren.

Diese Verkünderungen, sodann die außerhalb Ungarns unverständliche Überreichung des Ehrensäbels mit der Verdolmetschung der Parteien, die einem Virtuosen nie zuvor dargebrachten Ehrenbezeugungen, Neid und Sensation setzten deutsche und französische Federn in Bewegung. Als der Rumor nicht enden wollte und selbst Weltblätter, wie die »Revue des deux Mondes«, seine Berechtigung gewissermaßen bestätigten, entsandte Liszt einen geharnischten Protest. In einem offenen, an Bülow, den allmächtigen Beherrscher zweier Welten, gerichteten Brief wies er im vollen Selbstbewußtsein seiner Künstlerwürde, dabei in aller Bescheidenheit insbesondere die Auffassung, welche die ihm erwiesenen Auszeichnungen in eine gleiche Kategorie mit den Huldigungen stellte, die den Sängern und Tänzerinnen dargebracht werden, mit Energie in ihre Schranken. Er schrieb:

1) Monsieur!

Dans votre Revue musicale du Octobre dernier mon nom se trouva prononcé à l'occasion des prétentions outrées et des succès exagérés de quelques artistes exécutants; je prends la liberté de vous adresser à ce sujet une observation.

Les couronnes de fleurs jetées aux pieds de mesdemoiselles Ellsler et Pixis par les dilettantes de New-York et de Palerme sont d'éclatantes manifestations de l'enthousiasme d'un public; le sabre qui m'a été donné à Pesth est une récompense donnée par une nation sous une forme toute nationale.

En Hongrie, monsieur, dans ce pays de moeurs antiques et chevaleresques, le sabre a une signification patriotique. C'est le

1) Mein Herr!

In Ihrer musikalischen Revue vom letzten Oktober finde ich meinen Namen im Zusammenhang mit übermäßigen Ansprüchen und übertriebenen Erfolgen seitens reproducirender Künstler genannt: ich nehme mir darum die Freiheit, Ihnen einige Bemerkungen hierüber zu machen.

Die Blumentränze, welche die Dilettanten der Städte New-York und Palermo den Damen Ellsler und Pixis zu Füßen legten, sind die glänzende Manifestation des Enthusiasmus eines Publikums; der Säbel, den man mir in Pest gegeben, ist eine Anerkennung, mir von einer Nation unter durchaus nationaler Form zuerkannt.

In Ungarn, mein Herr, in diesem Lande alter ritterlicher Sitten, hat

signe de la virilité par excellence; c'est l'arme de tout homme ayant droit d'en porter une arme. Lorsque six d'entre les hommes les plus marquants de mon pays me l'ont remise aux acclamations générales de mes compatriotes, pendant qu'au même moment les villes de Pesth et d'Oedenburg me conféraient les droits de citoyen et que le comitat de Pesth demandait pour moi des lettres de noblesse à sa Majesté, c'était me reconnaître de nouveau, après une absence de quinze années, comme Hongrois; c'était une récompense de quelques légers services rendus à l'art dans ma patrie, c'était surtout, et je l'ai senti ainsi, me rattacher glorieusement à elle en m'imposant de sérieux devoirs, des obligations pour la vie comme homme et comme artiste.

Je conviens avec vous, Monsieur, que c'était, sans nul doute, aller bien au-delà de ce que j'ai pu mériter jusqu'à cette heure. Aussi, ai-je vu dans cette solennité l'expression d'une espérance encore bien plus que celle d'une satisfaction. La Hongrie a salué en moi l'homme dont elle attend une illustration artistique après toutes les illustrations guerrières et politiques qu'elle a produites en grand nombre. Enfant, j'ai reçu de mon pays de précieux témoignages d'intérêt, et les moyens d'aller au loin développer ma vocation d'artiste. Grandi, après de longues années le jeune homme vient lui rapporter le fruit de son travail et l'avenir de sa volonté, il ne faudrait pas confondre l'enthousiasme

der Säbel eine patriotische Bedeutung. Hier ist er das Zeichen der Männlichkeit par excellence, die Waffe jedes freitbaren Mannes. Als ihn mir sechs der bedeutendsten Männer meines Vaterlandes unter dem einstimmigen Jubelruf meiner Landesbrüder überreichten, während mir die Städte Pest und Oedenburg zugleich das Ehrenbürgerrecht erteilten und das Pesther Komitat bei Sr. Majestät um das Adelsdiplom für mich einkam, so hieß dies alles so viel als mich nach fünfzehnjähriger Abwesenheit als Ungarn anerkennen, so war das die Belohnung einiger kleiner meiner vaterländischen Kunst geleisteten Dienste, so war das insbesondere — und so empfand ich es — ein rühmvolles Band, das mich von neuem mit meiner Heimat verknüpfen sollte und mir als Menschen und Künstler lebenslänglich ernste Pflichten und Verbindlichkeiten auferlegt hat.

Ich stimme mit Ihnen überein, mein Herr, daß das alles viel zu viel dem gegenüber war, was ich bis jetzt habe leisten können. Darum erblicke ich in dieser Feier auch mehr den Ausdruck der Erwartung als den der Befriedigung. Ungarn begrüßte in mir den Mann, von dem es nach allen kriegerischen und politischen Ruhmesthaten, deren es so viele vollbracht, künstlerische Ruhmesthaten erwartet. Als Kind empfing ich von meinem Lande werthvolle Beweise des Interesses sowohl, als auch die Mittel, mich in der Ferne für meinen Beruf als Künstler auszubilden zu können. Wenn ihm nach langen Jahren der junge Mann die Frucht seiner Arbeit und die Zukunft seines Wollens bringt, so sollte man die sich ihm öffnende Begeisterung des Herzens und den Ausdruck einer nationalen Freude nicht

des cœurs qui s'ouvrent à lui et l'expression d'une joie nationale, avec les démonstrations frénétiques d'un parterre de dilettantes.

Il y a, ce me semble, dans ce rapprochement quelque chose qui doit blesser un juste orgueil national et des sympathies dont je m'honore.

Veillez, Monsieur, faire insérer ces quelques lignes dans votre prochain numéro, et recevoir l'assurance de ma considération distinguée.

Hambourg, 26. Octobre 1840.

Franz Liszt.

Trotz dieser Erklärung des Künstlers blieben die Verdrehungen der Pester Begebenheiten in Kurs, bis andere Ovationen in Deutschland sie in Schatten stellten und hier der Enthusiasmus — vor allem in Berlin — einen Grad erreichte, der kühle Köpfe nur noch von einer „Lisztomanie“ sprechen ließ. Leider aber muß gesagt werden, daß jene Spaltungen und Gehässigkeiten in Ungarn ihm gegenüber keine Zeit hat tilgen können. Sie verbitterten ihm namentlich später, als er die Erwartungen seines Vaterlandes glänzend erfüllt hatte, das fruchtbringende Wirken in Pest.

Was aber Liszt den Ungarn war, als was er ihnen erschienen, was sie von ihm erhofften: das sprach unmittelbar nach seiner Abreise der Mund ihres Dichters Martin Bórösmarty in dem Nachruf, richtiger wohl gesagt: in seinem Anruf aus, dessen hier bereits gedacht worden ist. Er lautet:

An Franz Liszt. ¹⁾

Fürst des Klangs, deß Spur die Völker lauschen,
Uns, wo du auch weilest, nah verwandt,
Hast du in der Saiten mächt'gem rauschen
Einen Ton fürs franke Vaterland?
Einen Ton — gewalt'ger Herzensfürmer,
Einen Ton — Trostbringer, Friedensschirmer?

mit der frenetischen Demonstration eines Parterres von Dilettanten verwechseln.

In einer solchen Zusammenstellung liegt, wie mich deucht, für einen gerechten Nationalstolz und die Sympathien, die mich ehren, etwas Verletzendes.

Haben Sie die Güte, mein Herr, diese wenigen Zeilen in Ihre nächste Nummer aufzunehmen, und empfangen Sie hiemit die Versicherung meiner ausgezeichneten Hochachtung.

Hamburg, den 26. Oktober 1840.

Franz Liszt.

1) Kolnár Dalol Könyve 232. — Deutsch von G. Steinacker.

Ramann, Franz Liszt. II.

Unsre Schuld und unsres Schicksals Ketten
Drücken schwer, als hundertjähr'ges Leid,
Ein Geschlecht, verzweifelnd, statt zu retten,
Das an schön'ber Ruhe sich erfreut.
Mag's zuweilen flammend auf sich schwingen,
Fiebertraum blieb stets sein eitles Ringen.

Bessere Zeiten sind uns angegangen.
Mit dem heißersehnten Morgenroth
Rehrt zurück im Heilungsschmerz, dem bangen,
Wunsch und Hoffnung, treulos längst und todt.
Neu erglühn der Väter würd'ge Erben,
Für ihr Land zu leben und zu sterben.

Und sein Pulsschlag klopft in unsern Herzen,
Freudig poch't's bei seines Namens Klang,
Und wir fühlen alle seine Schmerzen,
Seine Schmach weckt edler Thaten Drang;
Groß zu seh'n den Thron in Volkes Mitte,
Stark und glücklich selbst die kleinste Hütte.

Großer Högling aus dem Land der Schlachten¹⁾,
Dem das Herz der Welt im Busen schlägt.
Wie die Sonn' aus blut'gen Purpurschlachten
Noth den Tag auf ihren Schwingen trägt,
Wo auf wildbewegten Volkswogen
Wuth und Rache schnell vorüberzogen.

Und statt ihrer wallt im Lichtgewande
Setzt der Friede und der stille Fleiß,
Und die Kunst schlingt ihre Himmelsbände
Um die neue Zeit zu Ehr' und Preis.
Kühner Geister Aufbau zu vollenden,
Schafft das Volk mit em'gen Riesenhänden.

Gieb ein Lied uns, Du, der Töne Meister!
Wenn's uns früh'rer Tage Bild entrollt,
Sei es Flügel dann der Sturmesgeister,
Drauß der Schlachten ferner Donner grollt,
Und in ihrem wogenden Gedränge
Schallen laut des Siegs Triumphgesänge.

Gieb ein Lied uns, das im Reich der Schatten
Unsre Väter aus den Gräbern weckt,
Daß im Entel sich die Seelen gatten,
Deren Hülle nun der Rasen deckt,
Segen spendend Ungarns theurem Lande,
Dem, der's je verrathen, — Fluch und Schande.

1) Frankreich.

Denkst Du trüber Zeiten, dunkler Grüfte:
 Dämpf' ein Schleier Deiner Saiten Klang,
 Sei Dein Ton ein Flötenhauch der Lüfte,
 Der durch's Herbstlaub schauert, leis' und bang,
 Und bei dessen träumerischen Weisen
 Schmerz und Trauer unser Herz umtreiben.

Stumm, an des Gedankens Mannesarme,
 Schwankt ein bleiches Weib, das tiefe Weh;
 Mo h á c s 's Schlacht taucht auf im dunkeln Schwarme,
 Und des Bürgerkrieges blut'ger See:
 Doch, indem die Thräne wehrt dem Schlummer,
 Trost bringst Du des Herzens spätem Kummer.

Kannst erwecken Du die Heimaliebe,
 Die die Gegenwart umschlungen hält,
 Mit der Treue heilig süßem Triebe
 Rückwärts blickend schafft der Zukunft Welt?
 Laß erklingen Deine mächt'gen Saiten
 Und Dein Lieb tief in die Seele gleiten.

Laß im reinen Aufschwung der Gefühle
 Reifen unsrer Söhne Thaten nun,
 Ringend Schwach und Stark nach einem Ziele,
 Einen sich im Tragen und im Thun;
 Wie ein Mann das Volk im Kampfe stehen,
 Und mit eh'rnem Arm zum Siege gehen.

Ja, von heil'ger Freude sei unwittert
 Selbst — als wär's Gebein von uns — der Stein,
 Und der Donau Well', von Blut durchzittert,
 Fließ' dahin als unsres Blutes Schein;
 Selbst die Erd', wo Lust und Schmerz sich drängen,
 Poch' begeistert auf bei Deinen Klängen.

Und wenn froh Du hörst, wie Dir's gelungen,
 Wie Dein Land bei Deinem Lieb sich hebt,
 Das mit kräft'gem Ton Dir nachgesungen,
 Auf Millionen Volkesslippen schwebt:
 Dann tritt her und laß dies Wort Dich krönen:
 „Noch lebt Árp á d s Geist in seinen Söhnen.“

Des Künstlers Antwort auf diesen Anruf erfolgte bald. Erst leise, dann mit immer lauter werdender gewaltiger Stimme: die Werke, die er als Ungar seiner Mitwelt und den folgenden Zeiten schenkte, zählen zu seinen bedeutungsvollsten für den Konzertsaal (: „Ungarische Rhapsodien“, „Hungaria“, „Héroïde funèbres, u. a.).

wie für die Kirche (: die Graner, die Krönungs-Messe u. a.). Die Anfangslaute derselben finden sich in den ersten Heften der in jenen Tagen begonnenen Sammlung:

Ungarische National-Melodien ¹⁾

für Piano —

einfache Weisen ergreifenden und elektrischen Charakters, gefüllt mit dem eigenartigen Fluidum von Elasticität, Schmerz, Trog, wilder Lust und Leidenschaft der ungarischen Individualität — Weisen, von ihm den Bühnen der Pesta abgelautet und dem Klavier übertragen. Diese Sammlung wurde bedeutungsvoll. Sie umschließt das Material zu seinen „Ungarischen Rhapsodien“, dem einzigen musikalischen Nationalepos seines Vaterlandes. Nach dem Erscheinen der Rhapsodien wurden jene kassirt. Während seiner Concertperiode jedoch begleiteten sie ihn in alle von ihm bereisten Länder. In Pest, Wien, London, Paris, Petersburg, Madrid — überall entzückte er mit diesen Melodien.

Den „Ungarischen National-Melodien“ schlossen sich seine Uebertragungen und Bearbeitungen des:

Rákóczy-Marsch

an, den er in verschiedenen Zeitperioden allmählich künstlerisch auf eine Höhe stellte, die der Komponist ²⁾ des einfachen Marsches (schwerlich geahnt hat. ³⁾ Das musikalisch-ungarische Element gewann hiedurch Eingang und eine so eingreifende Verbreitung, wie es eine solche ohne diese Bearbeitungen schwerlich je gefunden haben würde.

1) Zehn Hefte. Wien, Haslinger. Uebirt
1840: 1.—2.,
1843: 3.—4.,
1847: 5.—10. Heft.

2) Nach der Wiener Allg. M.-Ztg. 1846, Nr. 27, S. 104 soll er zu Anfang dieses Jahrs. von einem Kapellmeister beim Regiment Namens Scholl — einem „sehr bescheidenen, lieben, guten, dicken Mann“ — komponirt worden sein.

3) Das vom Minister-Präsidenten Lisza am 26. Februar 1887 im Abgeordnetenhaus zu Budapest gesprochene, auf Liszt's Rákóczy-Marsch bezügliche Wort, „er habe nur transskribirt, was ihm von dem hochseligen Franz Rákóczi II. inspirirt worden“ (Neues Pester Journal vom 27. Febr. 1887), wird stets „ein Unbegreifliches“ an sich tragen.

Zu den Erstlingen der ungarischen Muse Liszts gehört ferner sein:

Heroischer Marsch ¹⁾
im ungarischen Styl,

mit folgendem Hauptmotiv:

Andante eroico.

sotto voce
marc.

Auch dieser Marsch wurde bedeutungsvoll. Der Komponist nahm ihn später zum Ausgangspunkt seiner großen symphonischen Dichtung »Hungaria«. Hier bildet er, düster-entschlossenen Charakters, den Grundton der Stimmung und den motivischen Kontour des »Quasi Andante marziale«.

1) Uirt 1840: A. Cranz, Hamburg (nach Verlagsverz.), dann: 1843 (?), Berlin, Schlesinger.

IV.

(Konzert-Reisen 1840—1847. Fortsetzung.)

Leipzig. 1840.

Rob. Schumann. Felix Mendelssohn.

Konzerte in Wien, Prag. Die musikalischen Traditionen Leipzigs. Frühere und damalige Beziehungen Liszt's zu Mendelssohn und Schumann. In Dresden. In Leipzig. Gehässigkeit; kühle Aufnahme. Liszt's zwei Symphoniesätze Beethoven's. Freibillete. Mendelssohn's Fest zu Ehren Liszt's. Sein 2. und 3. Konzert. Schumann über Liszt. Leipzigs negirende Stellung — die „Allgemeine Musik-Zeitung“. Weber's Konzertsäch. Spätere Beziehungen zwischen Liszt, Mendelssohn, Schumann. — Übertragungen.



Nachdem Liszt seinen Heimatsort wieder betreten und hiermit seinem vaterländischen Besuch den Schluß hinzugefügt hatte, kehrte er wieder nach Wien zurück, wo er die erwähnte zweite Serie seiner Konzerte — unter ihnen eines zur Unterstützung des Ordens der barmherzigen Schwestern und ein anderes für den Fonds des Bürgerhospitals — abhielt.

Alsdann trat er über Prag und Dresden seine Reise nach Leipzig an. In Prag blieb er, in Folge dringender Einladungen, während der ersten Hälfte des März. Auch in dieser Stadt fielen die Einnahmen mehrerer Konzerte den Kassen von Wohlthätigkeitsanstalten zu: dem Elisabethinerhospital und der Blindenanstalt.

Die Aufnahme und Wirkung seines Spiels war hier dieselbe, wie in den andern Städten. Insbesondere gewann er sich durch Beethoven's Cismoll-Sonate, die beiden von ihm übertragenen Sätze der „Pastoral-Symphonie“ desselben Meisters, Hummels Septuor, durch mehrere Klavierstücke Chopin's und des in Prag geborenen Moscheles, seine Übertragungen Schubert'scher Lieder, der „Tell“-Ouverture und „Soiréen“ von Rossini u. a. die lebhaftesten Sympathien. In diesem Augenblick trugen sie den

Charakter eines wilden Fanatismus, der im Concertsaal tumultuarisch genug dem Künstler seine Gaben abverlangte. Dieser hatte den Vortrag einer Komposition beendet und dem *Dacapo*-Ruf nachgebend sie wiederholt. Kaum aber hatte er die Schlußtöne erreicht, als ein zügelloses Lärmen losbrach und die Stimmen wirr durcheinander riefen, die einen: „Wilhelm Tell!“, die anderen: „Erzkönig!“, dazwischen: „Beethoven!“ — „Hummel!“. Es herrschte eine solche Aufregung, daß der Künstler mit seiner Zuhörerschaft debattiren mußte, um die Ruhe zum Vortrag eines Stückes zu gewinnen. Als sie mit ihren Anforderungen kein Ende fand, setzte er sich an den Flügel und spielte anstatt einer freiwilligen Gabe die programmmäßige Nummer: den „Hexameron“. Dem Beifallssturm wollte er durch Wiederholung dieses Variationenwerkes eben danken, als der Tumult von neuem losbrach. „Ave Maria!“ rief es hier — „Erzkönig!“ dort — „Nein! nein! —: Wilhelm Tell!“ demonstirten Andere. Die Parteien im Publikum drohten thätlich zu werden. Da griff der Künstler ein, indem er bereits gereizt ihm zurief: „Und meine Intention ist, den Hexameron zu spielen!“ Und er spielte ihn. Lautlose Stille herrschte im Saal; es schien, als habe man den Ruf zur Ordnung verstanden. Doch abermals begann die Raserei, aus der: „das Ave Maria“ am deutlichsten vernehmbar war. Theils ärgerlich, theils die Unerfättlichen neckend, intonirte Liszt seinen Galop chromatique. Plötzlich aber, als wolle er alle Parteien versöhnen, bog er mit einer unbeschreiblichen Grazie zum „Ave Maria“ über. — Das laute Entzücken herrschte noch im Saale, als der Künstler längst aus ihm geschlüpft war. —

Liszt's Uebertragung für Klavier:

Hussitenlied

(1840 bei Joh. Hofmann in Prag)

fällt jenen Tagen zu und ist von dessen Verleger veranlaßt.

Seine Route nach Leipzig führte Liszt über Dresden, den quasi Vorort der nordischen Musik-Metropole, die der des deutschsprechenden Südens, Wien, entgegen stand, wie der Norden dem Süden. In Wien bildete die Musik gleichsam eine Lebensingredienz jeder Gesellschaftschichte. Dem Wiener sitzt sie im Blut. Sein südliches Naturell mit der leicht erregten Phantasie ist dem

Stimmungsleben offen, ja braucht es wie die Luft zum Athmen, was musikalisch so viel heißt, als mit Sang und Klang den Tag durchschreiten. Und wie fein Naturell der Stimmungen bedarf, so erfaßt er auch unmittelbar die Musik mit dem Herzen. Im deutschen Norden dagegen war sie 1840 noch keineswegs Gemeingut Aller. Das Bedürfniß nach Musik ist hier mehr ein Erziehungseresultat als angeboren, bedingt von der Natur, um nicht zu sagen, vom allgemeinen Gefühlsorganismus. Man steht ihr mehr mittelbar und reflektionsversetzt gegenüber. In Leipzig nahm man mit kühlerem Sinn als in Wien die Kunstleistungen — die der producirenden wie der reproducirenden Kunst — auf und schätzte und lehnte sie mit einer gewissen Bornehmheit ab, die sich mit Bewußtsein und Sicherheit auf bewährtem Boden bewegte und wenig Beziehung zu dem aufkommenden, über Klassicität und Restauration hinausgehenden Fortschritt der Tonkunst in sich barg.

Dabei stand Leipzig auf seinen musikalischen Traditionen, wie Wien auf den seinigen. Diese gaben dem musikalischen Leben beider Städte Charakter und Richtung. Dort war es der Genius des Dreigestirns Haydn-Mozart-Beethoven, an welche sie sich knüpften, hier war es der des größten und scharfsinnigsten Kontrapunktisten und Organisten, den die Welt je getragen: Johann Sebastian Bach's, sowie eine stattliche Reihe tüchtiger Organisten, welche gegen zwei Jahrhunderte hindurch einander in der Kantorei zu St. Thomas abgelöst hatten. Während sie aber in Wien den Kunstsinne im vollen Fluß mit dem fortschreitenden Kunstleben erhielten, standen jene in Leipzig diesem Fluß mehr entgegen und gaben seinem Kunsttreiben das Gepräge eines engkonservativen, mehr aus dem Organistenthum als aus weltlich-klassischem Geist hervorgegangenen Charakters. Es scheint darum ganz folgerichtig, daß die Leipziger, obenan die Kritik, den konservativ-künstlerischen Scharfsinn des Regelrechten betonten, während die Wiener, ihrer Tradition gemäß, das freiere Walten der künstlerischen Phantasie bevorzugten.

Allerdings regten sich damals auch in Leipzig Stimmen, welche die beengenden Mauern der Tradition zu durchbrechen suchten und dem Neuen in der Kunst mit Entschiedenheit das Wort rebeten. Robert Schumann sandte die Davidler gegen die Philister. Aber diese kleine Heilarmee wandte sich gegen das Stereotype und die Schablone in der Kunst als solcher, nicht gegen das Leipziger

Kunstleben selbst. Dieses war kaum von ihm beeinflusst. Auch nicht von seinen Kompositionen. Der neue Ton, den er hier angeschlagen, der Ton subjektiver Poesie, verhallte noch unverstanden. Was hätte in jener Zeit überhaupt dieser Romantiker mit seinen phantastischen Klavierstücken und tief poetischen Liedern dem musikalischen Leipzig sein können? Neben Mendelssohn, der auf den Traditionen dieser Stadt stehend, dieselben in Symphonie und Oratorium mit modernem Empfinden zu verbinden gewußt? Mendelssohn's Glanz verdunkelte zur Zeit alles, selbst den mehr als Ebenbürtigen. Doch muß die Gerechtigkeit sagen, daß Schumann auch ohne jenen Glücklicheren schwerlich mit dem öffentlichen Kunstleben dieser Stadt in tiefe Berührung gekommen wäre oder von umgestaltendem Einfluß auf dasselbe hätte werden können. Denn seine Natur stand dem nach Außen thätigen Leben geradezu entgegen; zudem lebte er in jenen Jahren, wo der Sinn hierfür noch am lebendigsten in ihm war, ausschließlich seinen literarischen Arbeiten, seinem ganz besonders reich fließenden Lieberquell, dem Traum und dem Ringen um Clara. Erst später, und nach hartem Kampfe, sollte der Genius Schumanns seine Würdigung finden. Er, wie Mendelssohn, beide waren zu bedeutend, um mit der Kritik und den Anschauungen des damaligen Leipzig auf gleichem Fuß stehen zu können, obwohl Leipzigs Musikurtheil in der musikalischen Welt eine höchste Instanz damals behauptete.

Als nun Liszt, von Schumann eingeladen, hier erwartet wurde, war man keineswegs gleichgültig. Die Pester Vorgänge hatten ihn zu einer Persönlichkeit gestempelt, die ihrer Natur nach auf höherem und breiterem Boden sich bewegte als die Virtuosen, die im Gewandhaus ein- und auszogen. Man war haltungsvoll gespannt. Echte Künstlerfreude dagegen wartete seiner seitens Schumann's und Mendelssohn's.

Mit Beiden stand er bereits in Beziehung. Mit Mendelssohn schon seit dem Winter 1831/32, als dieser in Paris bei den dortigen musikalischen Kreisen sich einführte. Sie begegneten sich damals mit Chopin, der erst seit Kurzem in Paris weilte, und Ferd. Hiller, dem intimen Freund Mendelssohn's, fast täglich. War es nicht in einem Salon, so war es auf den Boulevards. Hier ließ der jugendliche Uebermuth des vielverheißenden Musikerquartetts, alle vier anfangs der zwanziger Lebensjahre stehend, zeitweise ein so homerisches Gelächter ertönen, daß Wohl-

erzogenen heiß dabei wurde. Liszt und Mendelssohn fasten eine aufrichtige Bewunderung für einander: Liszt für den Komponisten, der, noch so jung, schon so vollendete Formen schuf; Mendelssohn für den Virtuosen, dessen Leistungen alles Denkbare hinter sich ließen. Hiller erzählt, daß Felix eines Tages aufgeregter in sein Zimmer gestürzt sei und ihm zugerufen habe:

„Da habe ich ein Wunder erlebt, ein wahres Wunder!“

„Und was?“ — frag Hiller.

„Ist das nicht ein Wunder? — Ich war mit Liszt bei Erard und legte ihm das Manuskript meines Konzertes¹⁾ vor — und er spielte es, es ist kaum leserlich, mit der größten Vollendung vom Blatt — man kann es gar nicht schöner spielen, als er es gespielt hat — es war wunderbar!“

Nicht minder eingenommen war Liszt von Mendelssohn's Kompositionen, deren mehrere — das Smoll-Quartett, das Smoll-Konzert; die Ouvertüre zum „Sommernachtsstraum“ — in Künstlerkreisen, sowie auch in einem von Habeneck im Konservatorium dirigirten Konzert zur Aufführung kamen. Insbesondere zog Liszt die Ouvertüre an, für welche man in Paris noch keine Stimmung finden konnte. Ihre Aufnahme stand seitens der Musiker einem Fiasco näher als einem Erfolg; ja, die Orchestermusiker zeigten sich bei der Probe widerspenstig und einige — Hoboist und Paukenschläger — demonstirten durch Nichtkommen. Die Frage, ob die Tonmalerei, ob der Sommernachtsput als ein musikalisches Objekt berechtigt sei, ward heftig discutirt. Der junge Liszt stand auf Seite der Ouvertüre und vertheidigte sie auf das hartnäckigste.

Nachdem Mendelssohn Paris verlassen, blieben die Beziehungen zwischen Beiden fortbestehen. Hiller war der Vermittler. Zuerst in Paris, dann (1838) in Mailand²⁾. Mendelssohn's Briefe an Hiller vergessen selten den Gruß an Liszt, und dieser brachte jedem neuen Werke Mendelssohn's warme Theilnahme entgegen. Als im November 1839 der „Paulus“ in Wien seine erste Aufführung erleben sollte, war Liszt in San Rossore. „Mendelssohn's „Paulus“ kommt in Wien zur Aufführung — da muß ich auch dabei sein!“ hatte er nach Paris ge-

1) Das Smoll-Konzert.

2) Siehe I. Bb., S. 467, 473.

schrieben¹⁾. Doch hörte er erst jetzt Bruchstücke desselben, von Mendelssohn auf seinen Wunsch ihm vorgeführt.

Mit Robert Schumann hatte Liszt noch keine persönliche Begegnung gehabt. Allein mit dem Instinkt des Genies hatten Beide im Jünglingssturm und Drang sich an ihren Kunstäußerungen erkannt und eine aufrichtige Sympathie für einander gefaßt. Sie läßt sich bis 1834 zurückverfolgen. In diesem Jahr lernte Liszt die Abegg-Variationen Schumann's kennen, wohl das erste Werk dieses Komponisten, das ihm in die Hände kam.²⁾ Ueber die Fiskoll-Sonate äußerte er 1837 gegen Berlioz³⁾, sie sei „die logische Fortsetzung der Werke Webers, Beethovens und Schubert's.“ Im Spätherbst 1837⁴⁾ sandte ihm Schlesinger aus Paris ein Packet Musikalien nach Bellaggio, darunter Schumann's „Impromptu“ opus 5, Sonate opus 11 und „Klavierkonzert ohne Orchester“ opus 14. Sie ließen ihm über die Bedeutung ihres Urhebers keinen Zweifel. In dem Essay: »Compositions de Mr. Robert Schumann«,⁵⁾ von der pariser Gazette musicale noch im selben Jahr⁶⁾ publicirt, gab er jener Ansicht Ausdruck —; die erste Propaganda, die der deutsche Komponist in Frankreich erfuhr, das hervorragendste, was in jener Zeit überhaupt über ihn geschrieben worden ist. Schumann war dieser Aufsatz nicht fremd. »A propos«, schrieb er an Clara nach Wien⁷⁾

1) Siehe Liszt's Gesammelte Schriften. II. Band. XII. Brief.

2) In einem Brief von J. P. Pixis an Hofmeister in Leipzig, datirt Paris, 21. Febr. 1834, schrieb dieser: „Vor ein Paar Tagen hat Liszt, dem ich Schumann's Variationen brachte, dieselben vorgelesen; aber so etwas kann sich kein Mensch vorstellen!“ u. s. f. Dann: „Schumann wäre außer sich gewesen, hätte er sein Werk so vortragen hören! Liszt ist sehr damit zufrieden und hat mich gebeten, ihm ja alle Werke dieses jungen Tonsetzers kommen zu lassen.“

3) Nach einem Brief Berlioz's an Schumann, datirt: Paris, 3. März 1837. Siehe: Die Davidsbündler von F. G. Jansen. Anmerkungen. 57.

4) Liszt bezeichnete in seinem verbreiteten Brief an Wastelowski obigen Zeitpunkt als den, der ihn zum ersten Male mit Kompositionen Schumann's bekannt gemacht habe. Auch mir gegenüber äußerte er gesprächsweise dasselbe. Gegenüber den von Jansen mitgetheilten Daten jedoch kann kein Zweifel mehr darüber aufkommen, daß Liszt sich geirrt hat.

5) „Gesammelte Schriften“ Franz Liszt's, II. Bb.: „Kompositionen für Klavier von R. Schumann“.

6) 18. November 1837.

7) „Jugendbriefe von R. Schumann“. Nach den Originalen mitgetheilt von Clara Schumann (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1885), S. 272.

— 22. Dec. 1837 — „Liszt hat einen großen, recht richtigen Artikel über mich in der französischen Zeitung geschrieben; der Aufsatz hat mich sehr gefreut und überrascht. Siehst Du Liszt in Wien, so grüße ihn dafür mit einem recht schönen Blick.“

In dieser Zeit lernte Liszt¹⁾ durch Fischhof und Clara noch andere Manuskripte Schumann's kennen. Auch die „Kinderscenen.“ „Unser genialer Schumann“ — schrieb hierauf Liszt an Berlioz²⁾ — „hat bezaubernde Kinderscenen geschrieben! Schumann ist ein seelenvoller Dichter und ein großer Musiker“ — ein Ausspruch, der, so kurz er war, doch den Punkt der Sache traf.

Schumann's Aufmerksamkeit hatte sich jedoch schon vor diesem Zeitpunkt Liszt zugewandt, wie die „Neue Zeitschrift f. M.“ seit ihrem Bestehen bestätigt. Das Studium der Liszt'schen Klavier-Partitur der »Sinfonie fantastique« von Berlioz mochte sie vertieft haben. Die „Lucie“-Fantasie war ihm ebenfalls bekannt. „Die Phantasie von Liszt war das Außerordentlichste, was ich je von Dir gehört“, schrieb er an Clara im April 1838³⁾. Die damaligen Wiener Berichte über Liszt und was von Italien über ihn herüber kam, das alles mochte Schumann's Wunsch nach einer persönlichen Begegnung bis zum Verlangen steigern. Seine Briefe an Josef Fischhof (1837—1839) fragen oftmals: „Kommt er? wann? was wissen Sie von ihm?“ Als er Liszt's unvorhergesehenen Besuch Wiens (1838) erfährt, übersandte er ihm ein Manuskript: „Gruß an Franz Liszt in Deutschland“. Die zweite seiner Novellen. Und endlich schrieb er ihm in der „N. Zeitschrift f. M.“ unterm 8. Juni 1838:

An Herrn Franz Liszt!

Auf ein Blatt mehr im Lorbeerkranz kommt es einem Sieggewohnten nicht an. Indes möchte man die Bescheidenheit des Feldherrn tabeln, der den Ruhm seiner Siege nur auf einen einzigen Ort beschränkte. Herr Liszt ist so nahe an Norddeutschland; er komme zu uns. Mit offenen Armen wird man ihn empfangen und festhalten, so lange es Liebe und Bewunderung vermögen. Dies im Namen unserer Freunde und Aller.
Florestan und Eusebius.

1) Nach dem Briefwechsel Schumann's mit Fischhof und Clara Wied (Wastielewski z., Jansen z., Clara Schumann z.).

2) Liszt's „Gesammelte Schriften“. II. Bd. XII. Brief.

3) „Jugendbriefe“ z. S. 281.

Aber erst jetzt, nach beinahe zwei Jahren, standen sich die beiden Künstler zum ersten Mal persönlich gegenüber. Wie Freunde, die sich längst gekannt. „Mit Liszt bin ich fast den ganzen Tag zusammen“, berichtete Schumann an Clara unterm 18. März¹⁾. „Er sagte mir gestern, ‚mir ist's, als kenne ich Sie schon zwanzig Jahre‘ — mir geht es auch so. Wir sind schon recht grob gegen einander und ich hab's oft Ursach, da er gar zu launenhaft und verzogen ist durch Wien.“ In welcher Form aber Schumann „grob“ war, das bleibt dahingestellt, da seine Schweigsamkeit bereits einen großen Höhepunkt erreicht hatte. Er konnte Stunde um Stunde schweigsam neben einem Freunde sitzen, endlich aufstehen, ihn träumerisch ansehen und die Hand ihm drückend sagen: „Nun haben wir uns wieder einmal recht ausgesprochen.“²⁾ Wenige Künstler standen, muskibefessen, so konstant unter dem Zwang ihrer Phantasie, wie er.

Schumann war Liszt nach Dresden entgegengereist, wo dieser am 15. März sein erstes Concert gab; in Leipzig am 17. März. Er wechselte zwischen beiden Städten. In Dresden war sein künstlerischer Erfolg ein überwältigender. „Mit ihm ist die Reihe der Künstler neuromantischer Schule abgeschlossen!“ rief pathetisch ein Berichterstatter.³⁾ Ein anderer wollte zwei Typen der Humanität aus seinen Vorträgen heraus hören: die Intelligenz und die Liebe.⁴⁾ Schumann aber schrieb⁵⁾ mit der Goldfeder des Genies:

„Der Saal war glänzend und von den Vornehmsten der Gesellschaft, auch von mehreren Mitgliedern der königlichen Familie besucht. Alle Blicke hafteten an der Thür, wo der Künstler eintreten mußte. Zwar sein Bild ist vielfach verbreitet und Kriehuber's, der sein Jupiterprofil am schärfsten gefaßt, ein höchst treffliches; aber der Jupiterjüngling selbst

1) Siehe „Jugendbriefe“ 2c. S. 310.

2) Das war ihm buchstäblich mit dem gebiegenen Musikschriftsteller Ferd. Graf Laurencin — dem ich diese Anekdote danke — in Wien passiert. Er saß mit diesem, der voll Erwartung der Kunstgespräche, die da kommen sollten und doch nicht kamen, bis nach Mitternacht in einem Bierlokal, trank ein Glas nach dem andern, sah vor sich hin und sprach endlich aufstehend obige Worte zu dem Verblüfften, die einzigen des ganzen Abends.

3) Leipziger „Allgem. musik. Zeitung“ 1840, Nr. 13.

4) »Gazette musicale« de Paris 1840, Nr. 35.

5) »Neue Zeitschrift f. Musik“ 1840, Nr. 26. Desgl. »Gesammelte Schriften“ Schumann's, III. Bd., S. 231.

interessirt doch immer noch ganz anders. — So rief ihm denn die ganze Versammlung bei seinem Eintritt begeistert zu, worauf er anfang zu spielen. — Nun rührte der Dämon seine Kräfte; als ob er das Publikum prüfen wollte, spielte er erst gleichsam mit ihm, gab ihm dann Tiefstimmigeres zu hören, bis er es mit seiner Kunst, gleichsam jeden Einzelnen, umspinnen hatte, und nun das Ganze hob und schob wie er eben wollte. Diese Kraft sich ein Publikum zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grad anzutreffen sein. — In Sekundenfrist wechselt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister. — Es ist nicht mehr Klavierpiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugetheilt.“ —

In diesem Concert wirkte die auf der Sonnenhöhe ihres Ruhmes stehende Schröder-Devrient mit. Begleitet von Liszt sang sie zwei Lieder Schubert's, von denen der Vortrag des „Erlkönig“ durch das Zusammenwirken dieser beiden, gleich Souveränen über alle inneren und äußeren Mittel ihrer Kunst herrschenden Geister eine dämonische Gewalt des Ausdrucks erreichte, wie sie wohl nie wieder gehört worden ist. — Das übrige Programm lag in Liszt's Händen. Wie seine Vorträge hinrissen, so machte diese Ausdauer der geistigen wie physischen Kraft Sensation. Und wie ein Wunder staunte man es an, daß ihm nach der Ausführung des Programmes dennoch die Fähigkeit für Extragaben nicht versagte und er am Ende des Concertes noch über gleiches Feuer, gleiche Kraft, Leichtigkeit und Grazie gebot, wie bei seinem Anfang. In den Mauern Dresdens hat nie ein Virtuos größere Wirkung hervorgerufen.

Aberntags reiste Liszt nach Leipzig, wo bereits manche Vorspiele Verstimmung gegen ihn hervorgerufen hatten. Dennoch hartete man seiner mit Ungeduld. Am Tag seines ersten Concertes am 17. März herrschte bei dem Leipziger, namentlich bei dem concertbesuchenden Stammpublicum eine höchst gewohnheitswidrige Aufregung. Zunächst hatte es sich erhitzt an Notizen des „Tageblatts“. Sie sprachen „von der Ehre“, welche dem musikalischen Leipzig durch den Besuch des Künstlers bevorstehe. Dieses verwöhnte Publicum sah sich hierdurch in seiner eigenen Selbstschätzung angegriffen und in seinem bevorzugten Recht verletzt. Dazu wollte der Zufall, daß er in Prag zurückgehalten wurde, die Presse heute seine baldige

Ankunft meldete, morgen sie zurücknahm — eine abermalige Beleidigung. Und die doppelten Eintrittspreise! Als nun gar gegen allen Brauch die altherwürdige Ordnung der Sitzreihen in den Räumen des Gewandhaussaals, wie verlautete, einige Änderungen erfuhr, auch das Podium mit Stühlen besetzt wurde, steigerte sich der Ärger bis zur thätlichen Verstimmung. Dazwischen plagten aufreizende Artikel aus der Feder eines jener Literaten¹⁾, von denen Schumann bei dieser Gelegenheit äußerte, daß es „zu allen Zeiten Pedanten und Schelme gegeben, die am Großen und Bedeutenden gerüttelt haben“, und schürten das Feuer der Ärgernisse zum ausgeprägten Mißton. Wie bei dem Publikum, herrschte auch bei den Musikern und Kritikern Voreingenommenheit. Als Künstler war er ihnen nur durch seine Übertragungen und Klavierstücke bekannt. Da aber sahen sie Dinge, von denen die Geister des achtzehnten Jahrhunderts geschwiegen. Dieses rechte sich in ihnen gegen das neunzehnte. Die musikalischen Traditionen Leipzigs bäumten sich.

Als Liszt nun im Concertsaal erschien, war der Saal über- voll. Und was dem hochstehenden, gefeierten Künstler nirgends widerfahren, widerfuhr ihm hier: keine Hand regte sich zu seinem Empfang. Als er auf dem Podium vortrat und im Begriff war, sich vor dem Publikum zu verbeugen, ertönten Zischlaute. Wie vom Blitz getroffen schnellte der Beleidigte wieder in die Höhe und maß stolzen Blickes das Publikum. Die rechte Hand auf die Balustrade, die linke in die Seite gestützt, verharrte er in dieser Stellung, bis die Zischer übertönt, der übliche Empfang ihm gezollt wurde. Nun verbeugte er sich und nahm gemessen vor dem Flügel Platz.

Als Eingangsnummer hatte er die in Wien mit vollem Verständnis für seine Intentionen aufgenommene Übertragung des Scherzo und Finale der Pastoral-symphonie Beethoven's gewählt, zwei Sätze, die ihm besonders am Herzen lagen. Es liegt nahe zu glauben, daß er sie als Eingangsnummer gewählt hatte, um dem berühmten Publikum bestes zu bieten. Sie reichten sich seinen bedeutendsten Leistungen ein. Nicht bezüglich der Bravour und des Virtuosen glanzes: hier lagen die Accente auf andern Momenten. Der Künstler hatte bei ihnen, wie bei seinen

1) Aus der Feder des „alten Wied“, wie es bald darauf öffentlich bekannt und von einer späteren Presse bestätigt wurde.

früheren Klavier-Partituren, der Idee nachgestrebt, das Orchester dem Klavier einzuverleiben und das Klavier selbst zur Vielseitigkeit und zum Vollklang des Orchesters zu erheben.

Historisch bedeutsam ist hierbei, daß sich in diesen Übertragungen zum ersten Mal jener Zug zum Großen verkörperte, der die engen Schranken des Klaviers brach und es mitten hinein in das musikalische Universum trug. In ihnen liegt der Ausgangspunkt, um nicht zu sagen: die Vorstufe, zu dem großen Styl der Klaviermusik, den er zu schaffen berufen war.

In Wien erkannte man in den beiden Symphoniesätzen „gelbste Probleme“; in Leipzig aber ahnte man traditionell-befangen nicht, daß zur Durchführung jener kolossalen Idee ein Künstler gehörte, der dem Original gegenüber kongeniale Empfindung und reproducirende Schöpferkraft im höchsten Grad besaß, abgesehen von aller Virtuosität der Ausführung. Ihm war es ein Arrangement mehr unter den hundert anderen, nur schwerer zu spielen als diese. Er machte Fiasko. Das Publikum blieb kühl, mäßig sein Applaus, trotzdem es über die Geschicklichkeit des Virtuosen verblüfft war. Liszt fühlte, daß etwas nicht in Ordnung sei. Das mochte ihn reizen. Sein Spiel ging bei der nächsten Nummer — *Mobe-Fantasia* — ins Gewaltige, bis zur verwegensten Kühnheit. Wie im Sturm riß er nun das Publikum mit sich fort. „Und doch“, meinte Schumann bezüglich seiner Bravour, „so groß sie ist, ich hätte sie opfern mögen für die zauberhafte Zartheit, wie sie sich in der folgenden Etüde¹⁾ aussprach.“ Er schloß mit dem „*Chromatischen Galop*“, dem er für den nun tobenden Beifall dankend seinen Bravourwalzer folgen ließ.

Aberntags sollte Liszt's zweites Konzert sein. Aber noch im Laufe des Nachmittags sagte er es ab; er war vor Ärger krank geworden. Die böse Stimmung im Publikum war indessen durch sein Spiel keineswegs überwunden, wozu mancherlei zusammenwirkte; möglicherweise auch Ungeschicklichkeiten seines Sekretärs, in dessen Obliegenheit die äußeren Konzertangelegenheiten lagen. Vor allem hegte ein Theil der Lokalpresse gegen ihn. Der Künstler hatte sich dem geschäftsmäßigen Recensententhum gegenüber souverän gestellt — das heißt: er gab keine Freibillete, was wieder so viel hieß, als: „ich brauche Euch nicht!“ Schon in Paris hatte er

1) »*Harmonies du Soir*«.

gegen die Unmündigkeit der musikalischen Tagesreporter, gegen den Zwang und die Ausbeute der Freikarten gekämpft. Die Tagespresse sollte in Kunstfachen auf ein höheres Niveau sich stellen — oder der Künstler sich nicht um sie kümmern. Die Presse, die ihre Stellung begriffen, verwirft den Billetthandel. Diesen Ansichten gemäß strich Liszt für seine gesammten Reisen diesen Theil der Freibeuterei. „Der Sammer hat sich bereits zehn norddeutschen Blättern mitgetheilt!“ lachte ein rheinisches Blatt.¹⁾ Der schon erwähnte Reporter aber, noch immer durch kein Freibillet besänftigt, schrieb für das „Dresdener Wochenblatt“ einen bösen Bericht²⁾ „Liszt in Leipzig“, welcher der Handlungsweise des Künstlers die niedrigsten Motive unterschoß.

Mendelssohn äußerte sich über diesen Vorfall gegen seine Mutter: „Man hatte fast eben so viel Ärger wie Freude von seinem Aufenthalt. Doch — fügte er hinzu — war die letzte zuweilen übergroß.“ Ähnliches berichtete auch Schumann an Clara³⁾:

„Das ginge nicht in Bücher, was ich Dir alles über den Wirrwarr hier zu erzählen hätte. Das zweite Concert gab er noch nicht und legte sich lieber in's Bette und ließ zwei Stunden zuvor bekannt machen, er wäre krank. Daß er angegriffen ist und war, glaub' ich gern. Lieb war es mir, weil ich ihn nun den ganzen Tag im Bette habe, und außer mir nur Mendelssohn, Hiller und Reuß zu ihm können.

Glaubst Du wohl, daß er in seinem Concert ein Härtel'sches Instrument gespielt hat, das er vorher noch niemals gesehen. So etwas gefällt mir nun ungemein, dies Vertrauen auf seine guten zehn Finger.“⁴⁾

Zwei Tage später fuhr Schumann an Clara fort:

„— — — Dir aber sag' ich's, Liszt erscheint mir alle Tage gewaltiger. Heute früh hat er wieder bei Raimund Härtel gespielt, daß wir alle zitterten und jubelten, Etüden von Chopin, ein Stück aus den Rossini'schen Soirées und Mehreres noch. Um ihm eine Aus-

1) „Das Rheinland“. Mainz, 1840 Nr. 55.

2) 1840, Nr. 24—26. Hieran ließen sich die Gehässigkeiten nicht genügen: geschriebene Pasquille wurden versandt. Ein solches, datirt Leipzig, den 20. März, befindet sich noch im Großherzogl. Archiv zu Weimar. Vermuthlich war es an die Intendantz des Hoftheaters gerichtet.

3) „Jugendbriefe“ 2c. S. 311.

4) Härtel's Instrumente waren als sehr schwer im Anschlag bekannt. Auch spielten sich die Virtuosen vor ihrem Auftreten auf ihrem Instrumente erst ein. Clara Schumann z. B. übte am Tag ihres Auftretens meist drei Stunden auf dem Flügel, den sie des Abends benutzte.

zeichnung zu machen und dem Publikum merken zu lassen, mit was für einem Künstler es zu thun hat, hat Mendelssohn einen hübschen Einfall gehabt. Er giebt ihm nämlich morgen Abend (gerade auch Bach's und S. Paul's Geburtstag) ein ganzes Konzert mit Orchester im Gewandhaus, zu dem nur Wenige eingeladen sind und in dem mehrere Ouvertüren von Mendelssohn, die Symphonie von Schubert und das Triple-Konzert von Bach (Mendelssohn, Liszt und Hiller) daran kommen sollen. Ist das nicht fein von Mendelssohn?!"

Diesem lebenswürdigen Einschreiten Mendelssohn's gelang ein Umschlag der Stimmung. Er selbst schrieb hierüber an seine Mutter:

„Mir fiel ein, daß die schlechte Stimmung vielleicht am besten zu beseitigen sein würde, wenn die Leute ihn einmal in der Nähe sähen und hörten, und entschloß mich kurz und gab ihm eine Soirée von 350 Personen, mit Orchester, Chor, Bischof, Kuchen, Meeresstille, Psalm, Triplekonzert von Bach (Liszt, Hiller und ich), Ehöre aus Paulus, Fantasie sur la Lucia di Lammermoor, Erlkönig, Teufel und seine Großmutter, und da waren alle so vergnügt und sangen und spielten mit solchem Enthusiasmus, daß sie schwuren, sie hätten noch keinen lustigeren Abend erlebt, und mein Zweck wurde dadurch glücklich und auf eine sehr angenehme Art erreicht.“

Was Leipzig an Künstlern und musikalischen Nobilitäten aufzuweisen hatte, war bei diesem Fest, halb Raut, halb Konzert, zu gegen. Liszt selbst bezauberte durch seine Person und Musik. Alle Mitwirkenden thaten ihr bestes. „Drei glückliche Musikstunden waren es“, rief Schumann über diesen Abend aus, „wie sie sonst Jahre nicht bringen!“

Im zweiten Konzert, am 24. März, zeigte sich die Nachwirkung dieses Festes. Liszt begann mit Weber's „Konzertstück.“ Noch unter dem Eindruck, daß „etwas nicht in Ordnung sei“¹⁾, hatten seine Finger, ihm unbewußt, einige Takte des Tutti leise nachgespielt und das Publikum vergessend ward er lauter. Als er es gewahr wurde, konnte er nicht plötzlich aufhören. Da — mit dem Blitz des Genies setzte er es wie im Wettkampf mit dem Orchester fort, bis er in Feuer und Kraft es überflügelte hatte und an seiner Spitze stand, ein Feldherr der Heerschaaren. Diese überwältigende Wirkung, so aus der Situation emporgeschossen, verleibte der Künstler durch seine Vorträge dem „Konzertstück“ ein. Schumann berichtete über diesen Moment:

1) Der Künstler hat diesen Vorgang häufig erzählt, auch der Verfasserin

Wie Liszt gleich das Stück anfaßt! mit einer Großheit und Stärke im Ausdruck, als gälte es eben einen Zug auf den Kampfplatz, so führt er es von Minute zu Minute steigend fort bis zu jener Stelle, wo er sich wie an die Spitze des Orchesters stellt und es jubelnd selbst anführt. Schien er doch an jener Stelle dieser Feldherr selbst, dem wir ihn an äußerer Gestalt verglichen, und der Beifall darauf an Kraft nicht unähnlich einem: *Vive l'empereur!*"¹⁾

Mit Liszt's Vortrag des „Konzertstücks“ brachen alle Dämme der Zurückhaltung. Beim „Erskönig“ stand die Hälfte des Publikums auf den Stühlen, um seine Hände besser sehen zu können. Die „Lucia-Fantasia“ verdrehte vollends die Köpfe. Ein Staunen, Bewundern, Entzücktsein. Am Schluß des Concertes war ein Toben ohne gleichen, die Musiker bliesen Tusch und eine beliebte Sängerin Leipzigs überreichte dem Künstler den wohlverdienten Lorbeer.

Sichtlich erfreut über den Empfang, der ihm jetzt geworden, und immer geneigt Unangenehmes zu vergessen äußerte er sich bereit, noch ein Konzert für eine milde Stiftung zu geben. Mendelssohn ergriff diese Gelegenheit, den Orchestermusikern, deren Nothe wie allerorts keine kleinen waren, die Einnahme zuzuwenden. Nachdem Liszt in Dresden ein drittes Konzert, dessen Ertrag der städtischen Armenpflege zufiel, gegeben, folgte ein drittes in Leipzig am 30. März zum Besten des Pensionsfonds für arme und kranke Musiker.

Seiner freundschaftlichen Gesinnung Ausdruck gebend hatte er Mendelssohn's Dmoll-Konzert, Schumann's „Carneval“ und Etüden von Ferdinand Hiller hierbei zum Vortrag gewählt — Kompositionen, die er sämmtlich erst in Leipzig kennen gelernt hatte und mit einer unbeschreiblichen Meisterschaft vom Blatt spielte! Im Glanze seiner Virtuosität zeigte er sich im Schlußstück, dem Hexameron, den er mit Orchester vortrug und den Wünschen seiner Hörer gemäß zum Theil wiederholte. Als auch jetzt der Beifall endlos war, gab er noch seinen »Galop chromatique«.

Tags darauf verließ der Künstler die Stadt. Die Aufregung aber vibrirte noch lange nach — allein weniger als enthusiastische Stimmung des Publikums. Die Kritiken zersezten diese und hinterließen untilgbare Spuren auf Jahrzehnte hinaus. Die Beziehungen wollten sich hier in keiner Weise mit dem Künstler knüpfen und

1) Schumann hatte im selben Bericht ihn mit Napoleon verglichen.

ihr Charakter, den musikalischen Traditionen Leipzigs entsprechend, behauptete sich nahezu ein halbes Jahrhundert hindurch. Leipzig besaß damals zwei Musikzeitungen, deren eine Schumann's noch wenig Einfluß und Verbreitung besitzende „Neue Zeitschrift f. Musik“ war, während die andere, schon seit 1798 bestehend, unter dem Schutz der Firma Breitkopf & Härtel erschien: die „Allg. musik. Zeitung“ — die älteste und einflussreichste aller existirenden Musikzeitschriften, ja die europäische Hauptquelle musikalischer Lokalkritiken. Diese Zeitung war in der Epoche der musikalischen Klassicität entstanden, jene aus fortschrittlichen Bestrebungen, und während die letztere den Ideen der Neuzeit Bahn zu brechen versuchte, hielt die erstere nur um so fester an der klassischen und spezifisch leipziger, den trockenen Organistenton vertretenden Richtung. Von hier aus bewegte sich die hauptsächlichliche Gegenströmung gegen Liszt. 1840 fing sie an. Gleichsam principiell ward sie erst mit dem Rücktritt G. W. Fink's von der Redaktion der „Allg. musik. Zeitung“¹⁾.

Sollte einmal eine Geschichte der musikalischen Kritik Leipzigs geschrieben werden, so würden von hier aus sonderbare Streiflichter auf den Entwicklungsgang der Musik unseres Jahrhunderts und ihre Stellung zu unserer Kultur fallen. Die oft unbegreiflich schiefe Stellung einer großen Künstler- oder Kunstlerscheinung hängt nicht selten an dem Faden eines Einzelnen, der ihn nicht rechtzeitig mit jener oder mit der Zeit selbst geknüpft hat. Es braucht nicht immer persönliche Gehässigkeit zu sein, die daran hindert. Die Bornirtheit richtet gleiches Unheil an, besonders wenn Weltblätter Arbeiter anstellen, die für einen solchen Posten weder weit- und scharfsichtig noch hochfönnig genug sind. Das ist ein wunder Fleck — heute noch

1) G. W. Fink war kein Herold der Romantik, aber auch keineswegs dem Neuen gegenüber so verständnißlos, wie die musikalischen Stürmer und Dränger jener Jahre es behaupteten. Der Wahrheit gemäß muß gesagt werden, daß er den Dingen oft tiefer auf den Grund sah, als seine im Ganzen friebfertige Natur es aussprach. Liszt gegenüber fühlte er genau, daß mehr als Virtuosität im Hintergrund sei. Bei Besprechung der Mendelssohn'schen Lieder-Transkriptionen machte er die vortreffliche Bemerkung:

„Aber Kern der Empfindung und Kraft der Erfindung, mit einem Wort: innere Musik muß in ihm sein: sonst hätte er dergleichen auf so ausgezeichnete Art nicht nachschaffen können. So ist denn auch zu erwarten, daß er, einmal ruhiger, gehaltener im Geiste selbst geworden, mit derselben innemwohnenden, jetzt auf anderes gerichteten Kraft auch eigenthümlich Selbständiges im Bereich der Töne in voller Schönheit zu Tage fördern wird.“

ebenso wie vor fünfzig und vor hundert Jahren. Nach Finl's Abgang von der „Allg. musik. Zeitung“ zeichnete sich dieses musikalische Weltblatt in Folge der Artikel eines seiner fleißigsten Mitarbeiter durch eine beschränkteste Zustimmung für Klassicität und klassisches Epigonthum aus, welche ihm allmählich die höhere Anwartschaft auf ein den Zeitbedürfnissen entsprechendes Urtheil entzog.

Liszt wurde bezüglich seiner allgemeinen Beurtheilung als Künstler auf lange hinaus eines seiner Opfer. Schon der erste Bericht nach seinen Leipzig-Konzerten gab den Ausschlag. Derselbe war um so wirksamer, als er — um so gefährlicher — den Schein der Objektivität wahrte. Diesem nach überzog das Lob den Tadel. Doch klang das Lob gezwungen, der Tadel zurückhaltend, versteckt im Lob.

„Noch nie vielleicht“ — heißt es da — „hat ein Virtuos sich eines so glänzenden, weit verbreiteten Ruhmes zu erfreuen gehabt als Herr Franz Liszt. Durch die ungeheueren Lobpreisungen der Journale waren die Erwartungen bei uns, wie wohl überall, auf das höchste gespannt, vielleicht etwas überspannt worden und man sah dem baldigen Erscheinen des Geprlesenen mit um so größerer Sehnsucht entgegen. Da dasselbe sich immer mehr von einer Zeit zur andern verschob, vorzüglich aber, weil man die bisher gedruckten Kompositionen des Herrn Liszt, ungeachtet des Interesses, welches man allerdings an ihnen nehmen mußte, doch mit seinem ungeheueren Künstlerruhm nicht ganz in Einklang zu bringen wußte. Als daher endlich am 17. dieses Monats im Saale des Gewandhauses ein eigenes Konzert desselben stattfinden sollte, war der Zubrang außerordentlich, und kaum dürfte ein berühmter Künstler jemals mit größerer Spannung bei uns empfangen worden sein als Herr Liszt, in welchem man eine von allen gewohnten Kunsterscheinungen völlig verschiedene, in ihrer Größe und Genialität wahrhaft bewundernswürthe Erscheinung zu finden hoffte und den öffentlichen Nachrichten zufolge, hoffen konnte. Diese Erwartungen sind bis jetzt noch nicht vollständig erfüllt worden; Herrn Liszt's Spiel hat außerordentliches Interesse erregt, es ist bewundert und angestaunt worden, aber diese Wirkungen sind nicht so tief in die Seele gebrungen, um den nachhaltigen Enthusiasmus hervorzubringen, welchen eine wahrhaft geniale, in jeder Hinsicht vollkommene Kunstleistung hervorbringen muß und wird.“

Im Weiteren spricht er sich über Liszt's Behandlung des „Konzertstücks“ aus, die von da an zu einer Art Zankapfel unter den Recensenten wurde. Da in dieser sich Liszt's gesammte spätere Bearbeitungen der Klavierkompositionen Weber's, auch

Schubert's¹⁾ Charakteristren, ist es unumgänglich, hier der ersten derselben besonders zu gedenken und deren Entstehungszeit vorausgreifend zugleich auszusprechen, daß Liszt bei sämtlichen nichts positiv geändert, nur bei Stellen gleichsam nachgeholfen hat, wo die frühere Behandlungsweise des Klaviers offenbar den Komponisten hinter seinen Intentionen zurückhielt und in Folge dessen die schönsten Inspirationen dem Veralten anheim zu fallen drohten. Bezüglich des „Konzertstücks“ konnte es seinem dem Heroischen und Großen zugewendeten Sinn nicht entgehen, daß der Komponist anderes gewollt, als die gebräuchliche Spielweisenmanier des Vortrags bei der Wiedergabe der Passagen es ausdrückte, daß diese, von ihm feurig und kraftvoll empfunden, das traditionelle Klavierspiel weit überragten, ohne dabei — und das war die Achillesferse der Weber'schen Zeit! — den traditionellen Klavierstyl überwinden zu können. Bei Taktten und Stellen daher, wo Weber mehr andeutete als erreichte, wo seine Kraft der Empfindung keineswegs durch eine gleichlautende Fülle des Klanges ausgebrückt war, ja, wo die Dünne des letzteren ihr sogar widersprach, wo überhaupt durch eine der Weber-Hummel'schen Periode noch verschlossene Technik ein offener Bruch zwischen dem kraftvollen Gefühl und seiner Darlegung hervortrat —: bei solchen Stellen griff Liszt ein und suchte durch Verdoppelungen der Passagen, sowie affordliches Pointiren der wesentlichen Accente die Steigerungen zu erreichen, welche zu finden dem Komponisten noch nicht gelungen war. Namentlich die Passage wurde durch ihn, um in Schumann's Felbherrnbild zu bleiben, das blinkende Schwert in der Hand des Helben. Im Ganzen aber hatte er gegenüber dem „Konzertstück“ aus einem farbenreichen Bild, dessen kräftig empfundene Linien sich mit Spuren des Stifts noch mengen, diese Spuren entfernt, richtiger gesagt: sie durch Kraft und Fülle der Farbe überwunden. Diese Thaten, unserem heutigen Ohr und Auge ebenso einfach wie naturgemäß, erschienen damals neu, überraschend, hinreißend; dem klassisch-disciplinirten Gewohnheitsohr aber waren sie ebenso kegerisch, ähnlich wie der Wohlklang der Terzklänge dem Papst Johann XXII. kirchenschänderisch war.

Nach der „Allg. musik. Ztg.“ hatte Liszt das „Konzertstück“ mit unglaublicher Sicherheit, Präcision und trotz seines schnellen

1) Stuttgart, bei J. G. Cotta.

Tempo „mit Deutlichkeit“ gespielt. Seine Verdoppelungen und Erweiterungen der Passagen nannte sie „fast immer“ mit Geschmac gemacht, „dem Geist des Stückes nicht eben unangemessen“; doch — fährt sie belehrend fort — solle der Virtuose „durch die Art und den Geist der Auffassung und des Vortrags“ die Wirkung erzielen.

Somit wurde Leipzig 1840 ein böses Blatt in Liszt's Künstlergeschichte. Die Lokalreferenten anderer Städte reflektirten das leipziger Urtheil der Konservativen, das allmählich in jeder seiner Kompositionsäußerungen während seiner Virtuosenwanderschaft und später ein Dokument sah, das sein mangelndes Talent für die Komposition darlege. Sie hat, hierbei unterstützt von den Tendenzen des Gewandhauskonzertes und des später errichteten Konservatoriums, die seine Kompositionen von ihrem Repertoire ausschlossen, in Deutschland bei der Masse die Saat gestreut zu dem lange dauernden Unglauben an seinen höheren Beruf als Komponist. Neben dem begeisterten Urtheil über seine Virtuosität konnte man immer und immer wieder hören: „Ja — aber das leipziger Gewandhaus hält nichts von seinen Kompositionen.“ Selbst die krittelnde Auffassung seines Klavierspiels, seiner Interpretation der Meisterwerke fand während seiner glanzvollen Reiseperiode 1840—1847 dort ihre Hauptstütze. Wenn jetzt, Dank der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und ihren hervorragenden Kämpfern für die Principien und die Idee unseres Jahrhunderts sich in derselben Stadt ein deutscher Liszt-Verein (seit 1885) mit der Tendenz gebildet hat, die Werke des Meisters zu popularisiren, in demselben Sinn wie die Bach-, Beethoven-, Wagnervereine die Werke Bach's, Beethoven's, Wagner's zu ihrem Mittelpunkt gemacht haben, so ist das nicht eine Bresche gegen altes Bollwerk: es ist der freie Ausdruck einer Richtung, die sich frei gemacht von traditionellen Einflüssen und Einseitigkeiten, aber auch — eine geschichtliche Korrektur, die sich das musikstolze Leipzig selbst geschaffen hat.

Der ihm gewordenen Opposition entgegen waren Liszt's Beziehungen zu Schumann und Mendelssohn. Diese drei für ihre und die folgende Zeit so hochbedeutenden Künstler hatten sich in dem einem Feden von ihnen eingeborenen Quell echter Musik und in einer reinen Freude am Strömen dieses Quells zusammengefunden. Wenn trotzdem und obwohl alle drei von der geistigen Revolution, die seit den dreißiger Jahren neue Dinge zog und auf jedem Gebiet ihre Mitarbeiter hatte, mehr und weniger ergriffen

oder auch erfüllt waren, sie sich doch nicht so tief berührten, um gemeinsam auf die Entwicklung der Tonkunst zurückzuwirken, so lag das in der Verschiedenheit ihrer geschichtlichen Aufgaben. Die Mendelssohn's war eine zwischen seiner Zeit und den ebleren Aufgaben der Tonkunst vermittelnde. Zudem deckte ihn die Erde, als Liszt die Vorstufen seiner Aufgabe überwunden hatte und diese selbst ergriff. Schumann, dessen Genie seiner Natur nach ergänzend zu dem Liszt's hätte treten können, war innerlich nicht mehr frei genug. Liszt, namentlich als Führer der Wagner Sache, hatte den Fühler in ihm nicht mehr finden können; denn Schumann erlag mehr und mehr seiner Subjektivität, die schon 1840 bei aller Bewunderung für Liszt doch gegen Clara in die Worte ausbrach: „Aber Clara, diese Welt ist meine nicht mehr. Die Kunst, wie Du sie übst, wie ich auch oft am Klavier beim Komponiren, diese schöne Gemüthlichkeit gab' ich doch nicht hin für alle seine Pracht; und auch etwas Flitterwesen ist dabei“¹⁾. Und nun da Liszt dieses letztere abgestreift hatte, war Schumann zu verbüstert, um das erkennen und dem großen Aufflug folgen zu können, den die Musik durch ihn von Weimar aus nahm.

Mit Mendelssohn verkehrte Liszt nur noch zweimal: als er im nächsten Jahr wieder Leipzig besuchte und kurz darauf in Berlin. Hier war ihre letzte Begegnung²⁾. Mit Schumann blieb er in Beziehung bis zu dessen Tod. Er seinerseits gab als Dirigent und als Schriftsteller seiner Anerkennung Schumann's während seiner Weimarperiode vielfach bahnbrechend Ausdruck³⁾. Auch während seiner Virtuosenepoche war er bestrebt gewesen auf Schumann's Genie aufmerksam zu machen. Es bedürfte zur Erlangung seines europäischen Rufes nichts weiter, als daß er in eine Weltstadt verpflanzt werde⁴⁾, äußerte er sich in Paris. Mit der von ihm mehrfach versuchten Einführung von Schumann's Klavierkompositionen hatte er jedoch wenig Glück. Für den Salon und die Unterhaltung zu ernst und tief, entbehren sie für den Concertsaal des breiten glänzenden Stils, des großen Flusses der Empfindung, um hier wirksam sein zu können. Liszt schrieb über seine Versuche nach Schumann's Tod an Wasielewski⁵⁾:

1) „Jugendbriefe“ 2c. Brief datirt 18. März 1840. S. 310.

2) Kapitel: „Ein großes Jahr“.

3) Siehe: II. Abtheilung dieses Bandes.

4) Augsburger „Allg. Zeitung“ (1840. Paris 5. Mai).

5) Siehe seine Biographie Rob. Schumann's.

— — „In Leipzig verkehrte ich mit Schumann tagtäglich (zu Anfang des Jahres 1840 nämlich) und tagelang — und mein Verständnis seiner Werke wurde dadurch ein noch vertrauterer und innigerer. Seit meinem ersten Bekanntwerden mit seinen Kompositionen spielte ich in den Privatjirkeln Mailands, Wiens pp. mehrere davon, ohne aber zu vermögen, die Zuhörer dafür zu gewinnen. Sie lagen glücklicher Weise der damals absolut täuschenden flachen Geschmacksrichtung viel zu ferne, um daß man sie in den banalen Kreis des Beifalls hätte hineinzingeln können. Dem Publikum schmeckten sie nicht, und die meisten Klavierspieler verstanden sie nicht. Selbst in Leipzig, wo ich in meinem dritten Konzert im Gewandhaus den *Carneval* vortrug, gelang es mir nicht, den mir gewöhnlich zukommenden Applaus zu erringen. Die Musiker nebst denen, die als Musikverständige galten, hatten (mit wenig Ausnahmen) noch eine zu dicke Maske über die Ohren, um diesen reizenden, schmuckvollen, in künstlerischer Phantasie so mannigfaltig und harmonisch gegliederten *Carneval* zu erfassen. Späterhin zweifle ich nicht, daß dies Werk in der allgemeinen Anerkennung seinen natürlichen Platz zur Seite der 33 Variationen über einen Diabell'schen Walzer von Beethoven (denen er meiner Meinung nach sogar an melodischer Erfindung und Prägnanz voransteht) behaupten wird.

Das mehrmalige Mißlingen meiner Vorträge von Schumann'schen Kompositionen, sowohl in kleineren Jirkeln als auch öffentlich, entmuthigte mich dieselben in meinen so rasch aufeinanderfolgenden Konzert-Programmen — die ich theils aus Zeitmangel, theils aus Nachlässigkeit und Überdruß meiner Klavierspielerischen „Glanz-Periode“ nur in äußerst seltenen Fällen selbst angab und bald diesem bald jenem zur beliebigen Wahl überließ — aufzunehmen und festzuhalten. Das war ein Fehler, den ich später erkannt und wahrhaft bereut habe, als ich einsehen gelernt hatte, daß für den Künstler, der dieses Namens würdig sein will, die Gefahr dem Publikum zu mißfallen eine weit geringere ist als die, sich durch dessen Launen bestimmen zu lassen — und dieser Gefahr bleibt jeder ausübende Künstler insbesondere preisgegeben, wenn er nicht entschrieben und principieell den Muth faßt, für seine Ueberzeugung ernstlich und konsequent einzustehen und die von ihm als die besseren erkannten Sachen vorzuführen, mag es den Leuten gefallen oder nicht.

Gleichviel also, in welchem Grade meine Jaghaftigkeit in Betreff Schumann's Klavier-Kompositionen durch den alles beherrschenden Tagesgeschmack vielleicht zu entschuldigen wäre, habe ich, ohne es zu verneinen, dadurch ein schlechtes Beispiel gegeben, welches ich kaum wieder gut zu machen im Stande bin.

Der Strom der Angewohnheit und die Sklaverei des Künstlers, der zur Erhaltung und Verbesserung seiner Existenz und seines Renommés auf den Zuspruch und den Applaus der Menge angewiesen, ist so bändig, daß es selbst den besser Gesinnten und Muthigsten, unter welche ich den Stolz habe mich zu rechnen, äußerst schwierig wird ihr besseres

Ich vor allen den künftigen, verworrenen und trotz ihrer großen Zahl unzurechnungsfähigen Wir zu wahren.“

Die künstlerische Bedeutung, die beide Meister sich gegenseitig beimessen, ist am deutlichsten ausgesprochen durch die Kompositionen, die sie sich gewidmet haben. Schumann widmete Liszt seine große Fantasie opus 17¹⁾, eine Widmung, die dieser mit seiner H-moll-Sonate²⁾ beantwortete. Beide Schöpfungen sind Kolosse, von denen der eine Schumann's Muse in ihren schönsten Momenten verkörpert, der andere, der Zukunft zugewandt, von so gewaltigen Dimensionen ist, wie die gesammte Klavierliteratur kein zweites Werk besitzt. Vielleicht, daß ein späteres Urtheil beide Werke durch ihre Gegensätzlichkeit als zusammengehörend betrachtet.

Im Laufe der Jahre übertrug Liszt mehrere Lieder und Liederhefte sowohl Schumann's als Mendelssohn's dem Klavier, die meisten auf Anregung der Verleger. Der Übersichtlichkeit wegen seien sie hier angeführt, wobei bezüglich ihrer Übertragung als solcher auf ein früheres Kapitel: I. Band, XXVI, hingewiesen sei. — Die Klavierübertragungen der Lieder Mendelssohn's gehören Liszt's Aufenthalt in Leipzig 1840 an. Sie sind ein Erinnerungsblatt der im Mendelssohn'schen Hause verlebten Stunden, das er Cécile, der von seinen Freunden hochgeschätzten Gattin Mendelssohn's widmete.

1840: Lieder von Mendelssohn Bartholdy.³⁾

Madame Cécile Mendelssohn freundschaftlichst gewidmet.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1840.)

- 1) Auf Flügeln des Gefanges (aus opus 34).
- 2) Sonntagslieb (aus opus 34).
- 3) Reiselieb (aus opus 34).
- 4) Neue Liebe (aus opus 19).

1) Komponirt 1838. „Das nächste im Druck sind dann Phantasien, die ich aber zum Unterschied von den Phantasieflücken „Sturm“, „Siegesbogen“, „Sternbild“ und „Dichtungen“ genannt habe. Nach dem letzten Wort suchte ich schon lange, ohne es finden zu können. Es ist sehr edel und bezeichnend für musikalische Kompositionen, denke ich. — —“ (An Clara.)

2) Komponirt 1853.

3) Eine zweite, nochmals von Liszt durchgesehene und vielfach veränderte Ausgabe erschien ebendasselbst 1877.

5) Frühlingslied (aus opus 47).

6) Winterlied (aus opus 19) und Suleika (aus opus 34).

Später übertrug er:

1848: **Mendelssohn's Wasserfahrt und Der Jäger
Abschied** (aus opus 50).

(Leipzig, Fr. Ristner. 1849 — Nr. 3 der Transkriptionen).

Sein nicht erlöschendes Interesse jedoch schenkte Liszt der Musik zum „Sommernachtstraum“. Er führte sie mehrmals in Weimar auf und übertrug im Anschluß an diese Aufführungen den:

1849: »Hochzeitsmarsch und Elfenreigen«.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1850.)

Desgleichen schrieb er noch 1854 einen Aufsatz: »Mendelssohn's Sommernachtstraum« zc.¹⁾, welcher gleich den Aufsätzen über Robert Schumann²⁾ in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erschienen ist und mit denen über Schumann der Bedeutung beider eine neue Beleuchtung gab.

Die von Liszt übertragenen Lieder R. Schumann's gehören späteren Zeiten — der ersten und zweiten Weimarepoche des Meisters — an:

1848: »Liebeslied« (Widmung) von R. Schumann
(aus opus 25)

(Leipzig, Ristner. 1848.)

1863: »An den Sonnenschein und Rothes Röslein«.
Zwei Lieder von Rob. Schumann.

(Leipzig, F. Schubert & Co. 1863.)

1872: »Frühlingsnacht«

Lied von R. Schumann.

(Leipzig, Gustav Heinze. 1872.)³⁾

1) „Gesammelte Schriften Liszt's“, III. Band. 1.

2) Ebenbas. IV. Band.

3) Peters-Edition: No. 1157.

1874/75: Lieder von Clara und Robert Schumann.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1875.)

- | | |
|-----------------------------------|---|
| 1) Weihnachtslied. | 7) „An die Thüren will ich schleichen“. |
| 2) Die wandelnde Glocke. | 8) „Warum willst Du Andre“. |
| 3) Frühlingsankunft. | 9) „Ich hab' in Deinem Auge“. |
| 4) Des Sennens Abschied. | 10) „Geheimes Flüstern hier und dort“. |
| 5) Er ist's! | |
| 6) „Nur wer die Sehnsucht kennt“. | |

An die Ausgabe der erstgenannten Übertragungen Mendelssohn'scher Lieder knüpften sich die bis über seinen Tod hinaus währenden Beziehungen des Künstlers zu der großen Verlagsfirma Breitkopf & Härtel, deren damalige Leiter die um Künstler und Kunst vielfach verdienstvollen Dr. Hermann Härtel und Rahmund Härtel waren. Außer jenen Liedern veröffentlichte diese Firma die wohl bei Liszt's erstem leipziger Besuch entstandene Übertragung der:

Adelaide von Beethoven.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1840.)

Desgleichen übernahm sie die so bedeutungsvollen:

**Klavier-Partituren
der V. und VI. Symphonie Beethoven's.**

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1840.)

Die Veröffentlichung und Vollenbung der anderen Symphonie-Übertragungen erfolgte nach der Virtuosenepoche Liszt's, worauf wir zurückkommen werden.

Ein kleines liebenswürdiges

**Albumblatt
für Klavier**

— in geschlossener breitheiliger Liedform für Schumann's „Sammlung von Musikstücken alter und neuer Zeit als Zulage zur N. Z. f. M.“ (XV. Heft, publicirt 1841) — dürfte ebenfalls noch bei dem ersten leipziger Aufenthalt des Künstlers zu registriren sein.

V.

(Koncertreisen 1840—1847. Fortsetzung.)

1840.

London. Am Rhein. Hamburg.

Der Enthusiasmus auch für Liszt als Mensch. London I. Die Kritik. Ab Brato. Koncerte am Rhein. Bei der Kaiserin von Rußland in Ems. London II und III. Hamburg. Die großartige Uneigennützigkeit. Belloni. Übertragungen.



Liszt's nächstes Reiseziel war London über Paris — nicht um hier zu concertiren, vielmehr seiner Privatverhältnisse wegen, die seine Anwesenheit verlangten und ihn einen ganzen Monat hindurch festhielten. Zwei Koncerte, die er in den Sälen Erard gab, waren nicht öffentlich¹⁾. „Der Napoleon des Fortepiano sei von seinen transalpinischen und transrhenanischen Triumphen nur nach Paris zurückgekehrt, um neue Feldzüge gegen England und Rußland zu meditiren,“ soll George Sand geäußert haben.

Anfangs Mai begab sich der Künstler zur Konzertsaison nach London, blieb bis Mitte Juni, concertirte dann längs des Rheines, kehrte zurück nach England, reiste von da nach Hamburg, um abermals englischen Boden zu betreten, besuchte Liverpool, Edinburg und andere Städte, und reiste endlich über Belgien (Februar 1841) nach Paris, wo sein siegendes Auftreten als Pianist einen Abschnitt in seinem Concertleben bildet. Dies der äußere Umriß seiner Reisen 1840/41.

In allen Städten, in allen Ländern, wohin sein Schritt sich lenkte, rief die Schöpferkraft seines Spiels, begleitet von dem Genius seiner großen und schönen Natur, eine Begeisterung her-

1) Nächstes Kapitel.

vor, die nicht selten nur noch in der von der deutschen Sprache so bedeutsam mit „Außer-sich-sein“ bezeichneten Form des Raufsches ihren Ausdruck finden konnte. Es handelte sich nicht mehr um Musik allein: es handelte sich mit um den seltenen Menschen. Die Feier seiner Person trat hinzu. In immer größer werdenden Dimensionen umgab sie sein Kommen, Weilen, Gehen mit einem festlichen Gepräge von geistigen Anregungen und humanem Liebeswerk, gemischt mit Gebichten, die ihn besangen, mit Serenaden, Lichterglanz und Tafellust. Im Hintergrund gaukelten zwischenburch bald schattenhaft, bald in greifbarer Gestalt kleine romantische Episoden, die je nach Sonnenstand des Temperamentes kurz wie der Tag oder kurz wie die Nacht oder wie beide zusammen sich woben und spannen. — Das war die andere Seite der Concertperiode des Künstlers. Sie zu schildern ist Dichterwerk und der Dichtkunst muß es überlassen bleiben sich dieses Stoffes mit seinen Scenen, Situationen, Episoden und Novellen, die reich sind an epischen, lyrischen und dramatischen Motiven, zu bemächtigen. Die Biographie muß sich begnügen diese Nebendinge nur anzudeuten, die, wenn festgehalten, nur zu leicht zur Chronik führen und den Faden verdecken würden, der doch bei allem einheitlich mit den künstlerischen Zielen dieses Genies webend riß noch sich verwirrte und den gegenüber der ersten Mission eines solchen sichtbar zu erhalten und offen darzulegen die erste und letzte Aufgabe seiner Lebensschilderung bleiben muß.

Im Großen und Ganzen gleicht alles einer Wiederholung des bisherigen —: der größte Enthusiasmus des Publikums, die vollste Anerkennung der Kritik, daneben ihre bohrende Opposition. Nur die Äußerungsform war nach dem Charakter von Land und Leuten verschieden. Die hervorragenden Punkte bilden hiebei seine Erfolge in den Weltstädten: wie vordem Wien, Leipzig, so jetzt London 1840, dann Paris 1841, Berlin 1842 u. a., Städte von ihm wiederholt betreten, wobei aber stets sein erster Besuch maßgebend war. Liszt's Concertgeschichte kennt nicht jene Allmählichkeit des Gewinnens eines Publikums, wie sie neue Erscheinungen am äftesten begleitet.

Als Liszt jetzt am 6. Mai 1840 in London ankam, um schon am 8. Mai in einem Concert mitzuwirken, war die öffentliche Aufmerksamkeit wohl auf ihn gelenkt; man gedachte noch des Knaben, der vor fünfzehn Jahren als früh begünstigter Liebling der Tonkünstler hier seinen Anerkennungsbeitrag geholt hatte, und war

gespannt auf die zu gewärtigende Parallele zwischen dem Knaben und dem Manne. Doch nur in kleinen Kreisen. Das große London mit seinem verschiedenen musikalischen Publikum war in diese Interessen kaum hineingezogen. Es giebt überhaupt keine zweite Stadt — Paris nicht ausgenommen —, wo es schwerer für den Künstler ist einen durchgreifenden Erfolg zu erringen als hier, wo trotz des außerordentlichen Zusammenflusses der heterogensten Elemente diese doch nicht im Stande sind Phantasie und Stimmung zu jenem Punkt zu erheben und in jene Richtung zu führen, welche ein engeres Zusammenleben mit der Kunst und den Erscheinungen des Kunstlebens der Zeit zu einer geistigen Nothwendigkeit im Allgemeinen machte. So vielfach England im Staatsleben mit seinen Formen die Initiative des Fortschritts ergriffen hat und den andern Nationen Europas vorangegangen ist, gegenüber der Musik ist es in seiner wesentlichen Richtung konservativ und, was im Charakter des Insulaners sich überwiegend geltend macht, abgeschlossen gegen Elemente, welche nicht aus dem eigenen Nationalleben hervortreiben oder auch Generationen hindurch mit ihm verwachsen sind, wie z. B. Handel's Oratorien. Sind auch in neuerer Zeit die geistigen Einflüsse des Continents, wobei die deutschen Bildungsanstalten zu betonen sind, unverkennbar, so ist der dem Fortschritt in der Musik entgegenstehende Sinn doch immer der überwiegende, und selbst die so tief in der menschlichen Natur gegründete erste Nährerin des Wissensbranges, die Neugierde, vermag nicht ihn stets seiner Abgeschlossenheit zu entreißen, wie es vor noch nicht allzulanger Zeit das Verhalten der Londoner gegenüber dem Besuch Richard Wagner's (1877) und den von ihm in London gegebenen Concerten von neuem belegt hat. Allerdings ein entgegengesetztes Beispiel bietet die Aufnahme des greisen Franz Liszt im April 1836, die so wirbelnd enthusiastisch sich äußerte, als wolle das Londoner Musikleben aus seinen Fugen gehen, ja als wäre ganz London theiligt.

Auch 1840, wenn auch nicht in dem Umfange wie sechsundvierzig Jahre später und sich beschränkend auf den concertbesuchenden Theil, schien diese City dem Virtuosen Liszt gegenüber zu einer Ausnahme bestimmt. Wie das Publikum, so die Musiker. Unter ihnen herrschte festliche Stimmung. Producirende und reproducirende Künstler der verschiedenen musikalischen Zweige, jung und alt, schaarnten sich um ihn. Seine alles zwingende Liebenswürdigkeit

verband, was sonst sich trennte. Und wie Raphael, umgeben von einer Künstlerschaar, die Stufen des Vatikan hinanschrift, so betrat dieser Künstler die Concerthallen und das Podium.

Seht bei seinem ersten Auftreten am 8. Mai in einem von den damals sehr beliebten Künstlern A. Talmir und John Barry (Sänger) in den Hannover Square Rooms gegebenen Concert, an welchem er sich mit seiner „Puritaner“- und „Lucie-Fantasia“, seinem „Ungarischen Marsch“, »Valse di Bravura« und „Chromatischen Galop“ betheiligte hatte, stieg das Concertthermometer zu einer Wärme des Beifalls, die den sonst so reservirten Engländer kaum wieder erkennen ließ.

Viele Musiker, unter ihnen alle zur Zeit in London anwesenden hervorragenden Tonkünstler, wie Moscheles, Benedict, Döhler, Madame Dulken, Mrs. Anderson u. A., umstanden während seiner Vorträge den Flügel — „nach Liszt müsse man das Instrument schließen“, meinte Moscheles.

Der Enthusiasmus war derartig, daß der Künstler während der ganzen Concertsaison die einzige anziehende Erscheinung wurde und wenigen Concerten eine Aussicht auf Erfolg ohne seine Mitwirkung blieb¹⁾. Bereitwilligst betheiligte er bei sich den Concerten Benedicts, Döhlers, Sibels, Madame Dulken's, Mrs. W. S. Segwins und J. Hullah's u. A.

Er selbst gab nur zwei eigene Concerte, am 9. und 22. Juni, Klavier-Concerte, wie er sie seit Rom in Wien, Leipzig, allmählich in ganz Europa ohne irgend eine Mitwirkung anderer Künstler durchgeführt hat. Für England erfand er die Benennung: »Piano-Recitals« die — seitdem dort beibehalten — nun ganz eingebürgert ist.

Die größte Sensation erregte er mit dem Vortrag des „Concertstücks“ von Weber, welches er am 11. Mai in dem fünften Concert der Philharmonic Society recitirte. Moscheles hatte es kurz vordem in einem Concert derselben Gesellschaft gespielt. Der Direktor stimmte darum gegen diese Wahl. Doch der Künstler hegte die Ansicht, daß zwei Meister sich in ihren Programmen

1) Durch seinen Namen suchte man um jeden Preis das Publikum zu locken. Thatsache ist, daß die Affichen, in dem bekannten großen Format der Engländer, die Anzeigen des Concertes, bei dem er mitwirkte, in schwarzen Lettern, Liszt's Namen neben dem des Concertgebers, doch ellenlang und samielroth brachten. Selbst da, wo er nicht mitwirkte, setzten Concertgeber in gleicher Ausstattung seinen Namen auf ihre Affiche, aber darunter ganz klein und kaum zu entziffern: With whom an engagement is pending.

begegnen können, ohne sich oder die Sache zu beeinträchtigen, und bemerkte kurz in Beziehung auf seine Wiedergabe: »C'est une autre chose«. — Ein ungeheurer Beifallsturm brach los, als Liszt am Concertabend das „Concertstück“ beendet hatte. Musiker und Musikkreunde umdrängten ihn mit Entzücken, und selbst ihm völlig fremde Personen aus dem Publikum schüttelten ihm die Hände. Ein alter Herr mit schneeweißem Bart, Aufregung in den Mienen, ergriff seine Hand mit dem Ausruf: »It was worth more! it was worth more!« und — drückte eine Danknote hinein¹⁾. Kaum minder wirkte er mit seinem „Ungarischen Marsch“, den er mit Orchesterbegleitung vortrug und bei dem er die ganze Kapelle zu einem Schwung und einem Feuer hinriß, als gälte es unter Arpád's Fahnen eine Festung zu erstürmen.

Bemerkenswerth waren nach diesem Concert die kritischen Stimmen — eine Fortsetzung der Leipziger Kritik in ihrer zweifachen Richtung. Wie die „Neue Zeitschrift für Musik“ sich zur „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ verhielt, ebenso entgegengesetzt waren die Anschauungen des »Athenaeum« denen der »Musical World«. Es überrascht, mit welchem der Zeit vorangehenden Verständnis und musikalischen Schwung das „Athenäum“ Liszt's Erscheinung vor allen andern englischen Zeitungen auffaßte und dadurch gleichsam die Fahne des Fortschritts trug, während die »Musical World«, die das Urtheil der Leipziger „Allgem. M.-Ztg.“ noch übertraf, ihr künstlerisches Anathema ihm entgegenschleuberte. Sie sah in ihm nur den außergewöhnlichsten Fingerhelden, musikalisch aber war er ihr »the most unsentimental« aller Künstler, sein Vertrag geradezu »ugly«.

Die Aufsätze des „Athenäum“ waren aus der Feder des als Kritiker und musikalischer Schriftsteller in England sehr geschätzten Henry F. Chorley. Muthig und unbestechlich von Charakter, dabei eine geistig angelegte Natur, war er der ersten einer, welcher den modernen Kunstanschauungen, speciell der Verbindung der reinen Musik mit der Poesie das Wort geredet hat²⁾.

1) Obige Thatsache hörte ich Liszt in Freundestreis erzählen.

„Wie taktlos!“ rief Jemand aus, „Sie haben doch das Geld zurückgewiesen?“

„Mit nichts!“ entgegnete er einfach; „ich danke herzlich! Ich würde ja den alten Herrn verletzt haben, hätte ich seine Gabe stolz zurückgewiesen.“ —

2) Sein Buch: »Modern German music, Recollections and Criticisms
Raman, Franz Liszt. II.

Nach Liszt's Auftreten in der Philh. Soc. beleuchtete er, seinen Bericht¹⁾ mit einem Überblick über des Künstlers bisherige Laufbahn einleitend, dessen technische Neuerungen und den Geist seines Vortrags in einer die Grenzen der früheren und der von Liszt eingeleiteten neuen Ära des Klavierspiels so scharf zeichnenden Weise, daß eine zukünftige geschichtliche Darstellung des Klavierspiels ihn so wenig umgehen dürfte, wie z. B. Fétis' hierher bezügliche schon früher mitgetheilte Bemerkungen²⁾.

Gegenüber dem Vortrag seiner eigenen Kompositionen findet Chorley das treffende Wort, indem er sagt: »we have never heard any one, more instinct with the feeling of time than M. Liszt«. In der Wiedergabe des „Konzertstücks“ erkannte er alle die geistigen Wunder, die des Künstlers weiter Horizont, die Intentionen Weber's im reinsten Sinne während, hier erschloß.

Entgegengesetzt die »Musical World«³⁾. Hatte sie schon nach dem Konzert in den Hannover Sq. Rooms geurtheilt, daß mit des Virtuosen Fertigkeit weber Thalberg noch irgend einer rivalisiren könne, und fortsetzend geäußert: »but there is a manner of beating of his instrument (to pieces we every moment expected), that to our minds places Thalberg far before him«, so brach nun ihr konservativer Zorn in einer Weise los, verständnisloser und radikal absprechender, als es von irgend einer Seite gesehen war. »Unable to detect an atom of genuine feeling«, denunciirt sie seine »fantastic tricks with time«, nennt seinen Ausdruck »an elaborate caricature«, so daß er »more frequently suggests the idia of a delirious posture-master than a refined artist« und protestirt schließlich gegen die »sophistications practised on the Konzert-Stück«, wo er »elegance into ugliness« verkehrt. — Nach dem Vortrag einer seiner Fantasien

in two volumes«, enthält vortreffliche Bemerkungen über deutsche von Chorley meist auf deutschem Boden gehörte Musik, sowie über die bedeutendsten von ihm persönlich gekannten Tonkünstler seiner Zeit und deren Bestrebungen. Für das „Athenäum“ — eine der hervorragendsten Zeitschriften Englands für Kunst und Literatur — referirte er viele Jahre hindurch über die Londoner Concertereignisse und alle bedeutenden Erscheinungen im dortigen Kunstleben. Damaß über Liszt.

1) »Athenaeum«, May 16. 1840.

2) Siehe I. Band, S. 268 u. f.

3) »Musical World«, May 14. 1840.

in einem Concert von Benedict (schließt sie¹⁾), daß alle, die Musik lieben, dahin urtheilen:

»that he employs his acquirements on some of the ugliest and least artistic combinations of sound that ever found acceptance in a concert room«.

Das „Athenäum“ dagegen urtheilte, daß Liszt sich »in all his glory«²⁾ gezeigt habe.

Die »Musical World« beharrte in dieser Stellung zu Liszt nicht nur während der Zeit seines Concertirens in London, sondern auch später. Gegen seine symphonischen Werke schlug sie den gleichen Ton an, wie gegen den Pianisten und seine „Fantasten“. Ihre Ausfälle wurden immer schärfer, feindseliger und unverständlicher.

Wie sie, so blieb das „Athenäum“ noch lange seiner Anschauung treu, wenigstens so lange Chorley am musikalischen Ruder saß. Beide dürften hiedurch Liszt gegenüber die Repräsentanten der damaligen konservativen und der fortschreitenden Presse Englands bilden. Im Moment seiner Anwesenheit in London konnte die »Musical World« keine Depression auf die Stimmung des Publikums ausüben. Seine Concerte waren überfüllt, seine Vorträge von Enthusiasmus getragen.

»We cannot call to mind any other artist, referirt Chorley nach Liszt's zweitem Piano-Recital am 29. Juni dem „Athenäum“³⁾, vocal or instrumental who could thus, by his own unassisted power, attract and engage an audience for a couple of hours. The critics may not understand M. Liszt, but the musicians crowd to listen to him etc.«

Außer in öffentlichen Concerten spielte der Künstler viel in Privatkreisen, insbesondere bei Moscheles, dessen Haus, ein Sammelplatz vorzüglicher Künstler, er häufig aufsuchte, um mit Moscheles zu musiciren oder mit Frau Moscheles über die Erziehung und Bildung der Frauen⁴⁾ und von Neuigkeiten aus der großen und kleinen Welt zu plaudern. In den Kreisen der Aristokratie trat er ebenfalls auf, doch in Windsor erst, nachdem er von seiner Concerttour am Rhein zurückgekehrt war.

1) »Musical World«, June 4. 1840.

2) »Athenäum«, June 6. 1840.

3) - July 4. 1840.

4) Er war sehr eingenommen von der hierher bezüglichen Schrift der Mme. Necker de Saussure und verehrte sie Frau Moscheles mit der Bemerkung „es sei dieselbe ein herrliches Buch“.

Seine Programme waren die bekannten. Zum ersten Mal jedoch begegnen wir dem Vortrag einiger seiner Bravourstudien nach Paganini's Capricen. Die Nachricht von dem Ableben dieses Künstlers war soeben eingetroffen. Gleichsam ein musikalisches Erinnerungsoffer trug er sie in einer seiner Privat-Matinéen vor. Sie galten als Wunder technischer Erfindung und Ausführung. „Eine alles schlagende Technik!“ steht hierüber in Moscheles' Tagebuch¹⁾. „Er macht, was er will, und macht es vortrefflich; und die hoch in die Luft geworfenen Hände kommen nur selten, nur erstaunlich selten auf eine falsche Taste herunter.“

In diese Zeit fällt Liszt's Paganini-Nekrolog mit dem bedeutungsvollen Schlusswort: »Génie oblige«²⁾.

Im Juli vertauschte Liszt London mit dem Rhein. Er reiste über Brüssel, wo — einem Virtuosenkongress nicht unähnlich — Die Bull, Beriot, Servais, Bieuztemps, Haumann, Herz, Geraldi und andere Künstler anwesend waren. Bei dieser Gelegenheit hatte er eine persönliche Begegnung mit Professor Fétis — die erste nach seiner Thalberg-Affaire in Paris 1836/37. Welch ein bewundernder Freund dieser ihm ward, ist aus dessen Tonkünstler-Verikon (»Biographies universelles«) zu ersehen. In diesen Tagen skizzirte Liszt auf seine Veranlassung für das von Fétis und Moscheles gemeinschaftlich herausgegebene Studienwerk: »Méthode des Méthodes de Piano« seine Etüde:

Ab Irato.

Grande Etude de perfectionnement.

Unter dem Titel: „Morceau de Salon, Etüde 10.“ erschien sie 1841 und dann 1852 »revue et corrigée par l'auteur« bei Schlesinger in einer Separat-Ausgabe.

Sodann sehen wir ihn konzertirend in Baden-Baden, Wiesbaden, Ems, Frankfurt a./Main, in Mainz, Bonn und andern Rheinstädten.

In Ems war gerade die Kaiserin Alexandra Feodorowna³⁾, die Gemahlin Nicolaus' I., zur Kur. Während seines dreitägi-

1) „Moscheles' Leben“, Leipzig, Dunder & Humblot. II. Bd., Seite 49.

2) Siehe I. Bd. dieses Werkes, Seite 171.

3. Eine Schwester des deutschen Kaisers Wilhelm I.

gen Aufenthaltes hatte Lizza die Ehre ihr allabendlich vorzuspielen — eine Auszeichnung, die nach der Stimmung, welche anfangs seitens der Kaiserin gegen ihn zu walten schien, kaum zu gewärtigen war. Die hohe Dame mochte es keineswegs freundlich aufgenommen haben, daß der Künstler sich einen Weltruhm erworben hatte ohne noch je seinen Fuß nach der russischen Hauptstadt und Residenz gesetzt zu haben. Bei der Vorstellung wandte sie sich barsch an ihn mit den Worten: „Waren noch nicht in Petersburg?“

Auf ihren Wink nahm der Virtuos vor dem Instrumente Platz, das für ihn bereit stand, ein schwacher und untermittelmäßiger Flügel, der ihm wenig Stand zu halten versprach. So war es auch. So sehr er seine Kraft ihm anzupassen strebte: zu seinem Entsetzen — o weh! — riß eine Saite und — noch eine. Er fühlte die kalten Blicke, die ihn streiften, die ihm noch ungünstiger werdende Stimmung der Czarin, die, ein allmächtiger *mot d'ordre*, sich den anwesenden Hofdamen und Cavalieren mittheilte. Eine abweisende Haltung, wohin er sah. Allgemeines Schweigen nach seinem Vortrag; auch nach seinem nächsten, — ein Schweigen, welches ihm gegenüber sogar noch den Moment überbauerte, der in Form einer Tasse Thee mit Bisquit das Signal zu flüchtiger Konversation bringt. Der Künstler hatte Petersburg ignorirt: die Kaiserin ignorirte ihn. Sie schien den Virtuosen ganz vergessen zu haben. Ihres ausschließlichen Interesses dagegen erfreute sich der Komponist des „Robert“ und der „Hugenotten“, der die Ehre hatte zu den Geladenen zu zählen. Nur eine der Prinzessinnen, eine jugendlich freundliche Erscheinung, wandte sich harmlos plaudernd an ihn und brachte ihm einigermaßen Befreiung aus seiner peinlichen Lage. — Dem Thee folgte abermals ein Klaviervortrag. Das »Ave Maria«. In dem Künstler aber arbeitete und stürmte es, die ihn so verletzende Situation zu besiegen — und ein Zauber, ein unwiderstehlicher Zauber drang aus seinen Tönen. Plötzlich schien eine Wandlung im Herzen der vornehmen Frau sich zu vollziehen. Ihr Gesicht verlor seine Eiskälte, ihre Züge wurden mild und weich, Thränen hingen an ihren Wimpern.

Aber auch die ganze Atmosphäre des Salons schien wie mit einem Schlag verwandelt. „Die Kaiserin weint“ schienen sich die Blicke, wieder einem *mot d'ordre* gleich, zuzuslüstern — die Hofdamen brachten ihre Spizentaschentlicher vor die Augen — Rührung, Entzücken in allen Mienen — enthusiastische Äußerungen

ohne Ende. — Nach dem »Ave Maria« trug Liszt in künstlerischer Courtoisie für Meyerbeer noch seine »Hugenotten-Fantasia« vor, welche eine gleiche Aufnahme wie seine Übertragung des Schubert'schen Liebes fand.

Von diesem Abend an wurde der Künstler nie wieder von der Kaiserin ignoriert. Er blieb in ihrer Erinnerung und in ihrer Gunst. In ihrer Erinnerung als der »große Liszt«¹⁾, in ihrer Gunst auch dann, als die Ungunst Kaiser Nicolaus' I. ihn traf, trotz deren sie seine Petersburger Konzerte durch ihre Gegenwart auszeichnete.

Nach seiner rheinischen Konzerttour, im September, reiste Liszt nochmals, aber nur auf kurze Zeit, nach London, wo er in mehreren Konzerten — insbesondere zwei Mal in der Philharmonic Society — auftrat. Als er zum dritten Mal in diesem Jahr dahin kam, spielte er in Castle Windsor, wo die Königin Victoria und ihr Gemahl ihn auszeichnend empfingen, in London mit Ole Bull u. A. Hierauf reiste er nach Schottland, und spielte in Edinburgh (Januar 1841²⁾, Liverpool und anderen Städten.

Sein Ausflug von England nach Hamburg (Oktober 1840), wo er bei übervollem Hause sechs Konzerte gab, gestaltete sich zu einem Triumph, der hier noch lange sichtbar blieb und besondere Erwähnung verlangt. Der besonnene kalkülirende Hansseate schien wie aus dem Boden seiner eigensten Natur herausgerissen, als ob ein Blitz, ein zündendes Feuer walle. Senat, Männer, Frauen, die ganze Stadt war wie von Fieber ergriffen. Festesrauschen, Jubelschwirren bis zum Abschied, bei welchem die Hamburger Frauen ihn durch Überreichung eines Silberpokals zur Erinnerung an die Tage in Hamburg besonders zu ehren gedachten³⁾. Er aber setzte sich hier ein bleibendes Monument anderer Art.

1) Als sie später einmal durch Schlesien reiste und in Teschen bei einem Pferdewechsel ihr Blick zufällig auf eine Konzertanzeige mit seinem Namen fiel, rief die sonst so schweigsame Frau aus: »Der große Liszt im kleinen Teschen!« — ein Ausruf, der von ihrer Umgebung oft wiederholt worden ist.

2) »Scotsman« 1841, Jan.

3) Die Phil. Soc. in London übersandte ihm als besondere Anerkennung ein silbernes Frühstückservice, die Kaiserin von Rußland Diamanten u. s. f.

Als er von der schutzlosen Lage der dortigen Orchestermitglieder vernahm, rief er aus: „Meine erste Einnahme sei für sie!“ — Nach seinem ersten Concert übersandte er dem Senat ein Kapital von 3189 Thaler Courant¹⁾ zur Gründung eines Musiker-Pensionsfonds; nach seinem vierten eine andere große Summe zur Vertheilung unter die Armen Hamburgs, der späteren Summen, die bei der Heimsuchung des Brandes dieser Stadt für die Hab- und Gutlosen von Petersburg aus dahin abgingen, nicht zu gedenken. — So war es am Rhein. Der Rhein, der den Komponisten Liszt später so schändlich behandelt hat, besitzt unter den Städten, in denen er als Virtuos aufgetreten ist, kaum eine, die ihm nicht zu Dank verpflichtet wäre. Wie viele Concerteinnahmen wanderten nach Köln zur Erbauung des Domes und welche Anregung gab er hier durch sein Beispiel, daß die nöthigen Gelder flossen! In Bonn übersandte er dem Beethoven-Comité als ersten Beitrag für das Beethoven-Monument die Frucht seiner englischen Reise — 10,000 Francs. In Frankfurt a/M. half er der Mozart-Stiftung zum Werden — und so ging es fort. Die Städte vieler Länder können hiervon berichten: ihre Kirchen, Schulhäuser, Monumente, Musiker-Pensionsfonds, Invaliden-, Blinden-, Wittwen- und Waisenkassen — gar nicht zu rechnen, was im Stillen geschah.

Die Summen aber selbst waren nicht so leicht gewonnen, wie es denen scheinen mag, die mit dem Künstler- und Concertleben nicht vertraut sind. Wer hineingesehen in dieses tausendfache, immer im Weben begriffene Netz von Intrigue, Neid, Eigennuß und Kleinlichkeit, ahnt, was eine so hoch angelegte Natur ertragen hat, um diesen von den Idealen auferlegten Verpflichtungen, die wie ein lebendiges, unabweisbares Gesetz in ihr lagen, zu genügen. Dieselben aber wurden allmählich zu Anforderungen an ihn, die in das Maßlose wuchsen²⁾. Daneben die Ausbeute seitens jener Unwürdigen, die bei der Großherzigkeit immer zu Gast kommen, sei es in Apoll oder in Dionys. Er durfte heute, um einem strebsamen Cello-Künstler³⁾ zu dem Nothwendigen einer Existenz — dem

1) 17300 Franc, nach der »Gazette musicale« de Paris.

2) In Berlin 1842, um ein Beispiel herauszugreifen, liefen während seines Aufenthaltes daselbst über 3000 Briefe ein, die ihn um Unterstützung, Beförderung, Empfehlungen zc. angingen — in London 1886 über 700 gleichen Inhalts.

3) Alfred Piatti, Paris.

Besitz eines guten Instrumentes — zu verhelfen, sein Concertbillet mit einer Quittung über ein angekauftes Cello einlösen, so konnte man sicher sein, daß morgen so und so viele Geiger, Pianisten, Fldtisten u. a. ihm brieflich ihre Instrumentennoth klagten.

Diesem Mißbrauch gegenüber waren seine Mutter und deren Freunde¹⁾ mit Recht besorgt, er könne seine Familienpflichten schädigen. Sie drangen darum darauf, daß ein ihnen bekannter und zuverlässiger Mann in Sekretärdienst von ihm genommen wurde. Dieser Mann war Belloni, welcher dem Künstler bis Brüssel entgegen reiste (Februar 1841) und hier sein Amt antrat. Während Liszt's Concertperiode begleitete er ihn auf allen Reisen und war, nach des Künstlers Zeugnis, ein „sich in den verschiedensten Lagen als rechtschaffen und treu bewährender Mann.“ Konnte er auch jenen Mißbrauch nicht hindern, so vertrat er doch treu die Interessen sowohl der Familie als auch des Künstlers.

In Hamburg 1840 knüpften sich die Beziehungen zu dem noch jugendlichen und genialen Musikverleger Julius Schubert^h, mit dem er von da bis zu dessen Tod 1875 in geschäftlicher Verbindung blieb. Auf seine Veranlassung entstanden die noch in demselben Jahre veröffentlichten Übertragungen:

Beethoven's Geistl. Lieder nach Gellert.²⁾

- | | |
|--------------------------------|-----------------------------------|
| 1) Gottes Macht und Vorsehung. | 4) Vom Tode. |
| 2) Bitten. | 5) Die Liebe des Nächsten. |
| 3) Bußlied. | 6) Die Ehre Gottes aus der Natur. |

Als Pendant zu denselben:

Schubert's Geistl. Lieder.³⁾

- | | |
|-------------------|--------------|
| 1) Titanei. | 3) Gestirne. |
| 2) Himmelsfunken. | 4) Hymne. |

Desgleichen:

Beethoven's Septett opus 20⁴⁾

1) Insbesondere eine Musikerfamilie Segbers, zu denen später die Kinder Liszt's und der Gräfin d'Agoult in Pension kamen.

- 2) Erst 1840.
- 3) „ 1842.
- 4) „ 1840.

— eine Klavier-Partitur, welcher durch Treue und Genialität einen Platz neben denen der Symphonien dieses Meisters zukommt. Auch dieser Übertragung schuf er, aber einige Jahre darnach (ebenfalls von Schubert^h beauftragt) ein würdiges Seitenstück in der Klavier-Partitur von

Hummel's Septett opus 74.¹⁾

Beide Septette hatte Liszt mit andern Künstlern in seinen Hamburger Concerten vorgetragen.

1) Uirt 1846.

VI.

(Koncertreisen 1840—1847. Fortsetzung.)

Ein Freundschaftsbündnis.

Rückreise von England. Sturmerlebnisse zur See. Ihre Einwirkungen auf Liszt's künstlerisches Gestalten. Erste Begegnung mit Fürst Felix Sichynowsky. Freundschaftsbündnis. Liszt plaidirt für ihn bei Gutzot. „Die Belle von Nonnenwerth.“ Das Ende.



Es war zu Anfang Februar 1841, als Liszt England verließ, um in Paris öffentlich aufzutreten. Er schiffte sich in Liverpool ein, erreichte aber erst nach fünftägigem heftigem Sturm das belgische Gestade. Diese Reise war nicht ohne Gefahr und wirft ein charakteristisches Licht auf seine Art. Während die Passagiere sich ängstlich in die inneren Räume des Schiffes zurückzogen, blieb er gehobenen Hauptes, das lange Haar gepeitscht vom Winde, auf Deck und lauschte der Wildheit der entfesselten Natur. Es war der erste Seesturm, dem er beizwohnte. — Noch einmal, einige Jahre später, erlebte er Ähnliches, doch fürchterlicher und drohender, als er auf dem Wege von Spanien nach Portugal die pyrenäische Halbinsel umschiffte und sich ein so gewaltiger Sturm mit Donner und Blitz erhob, daß der Kapitän den Untergang des Schiffes befürchtete. Liszt zeigte hier denselben Muth und den Drang, inmitten der Sache zu sein. Fest an einen Mastbaum gelehnt gab er trotz Sturzwogen und Sturm sich ganz an die Großartigkeit der Natur. Der Kapitän konnte ihn nicht bewegen seinen Platz zu verlassen und fand nach überstandener Gefahr nicht Worte genug, den Mannesmuth und die Kaltblütigkeit des Künstlers zu schildern. Belloni bestätigte es gleichfalls.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß solche Eindrücke für eine

hiez u prädestinirte Künstlerphantasie von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind. Und es wird immer mehr auch zum wissenschaftlichen Bewußtsein kommen, daß der Musik, wie ihren Schwesterkünsten, der höhere Quell in der Natur rauscht. Zwiefach: in der Brust und den Erlebnissen des Menschen und — wenn sich so sagen läßt — in den Seelenäußerungen der äußeren Natur. Sturm und Pastorale sind nach dieser Seite ihre ausdrucksvollsten Zustände. Die rein formelle Musik steht außerhalb dieser Fragen.

Mit Bestimmtheit läßt sich bezüglich Liszt's aussprechen, daß mit derselben Schärfe, wie früher in der Schweiz die Naturgewalt des Gewitters auf Bergeshöhen, jetzt das gegen Winde, Donner und Blitz sich bäumende Meer in seine Phantasie trat, ihr für seine späteren Sturmbilde¹⁾ die lebenswahren Motive und Accente zuführte.

Nach dem erst von ihm erlebten Seesturm gelangte er glücklich nach Ostende. Bei seiner weiteren Reise bildeten Brüssel und Lüttich seine Etapen, die er künstlerisch ausfüllte. In ersterer Stadt, wo er mehrere Tage weilte, knüpfte sich ein Freundschaftsbündnis, das mit seinem persönlichen Leben sich tiefer verketete, als es sonst bei des Künstlers tausend flüchtigen Begegnungen und Beziehungen mit Menschen jedes Berufs und jedes Schlags der Fall sein konnte. Es war der zweite, doch nicht genannte Freund, dessen er in seinem Chopin gewidmeten Buch trauernd gedachte: Fürst Felix Lichnowsky.

In der Lebensgeschichte von Künstlern tritt hiermit dieser Fürstennamen in Verbindung mit Musikernamen zum zweiten Male auf, wenn auch jetzt in anderer Art, als die war, welche den Namen des Fürsten Karl Lichnowsky durch Beethoven unsterblich gemacht hat. In den Beziehungen beider spiegelt sich der Charakter der verschiedenen Zeiten. Hatte bei dem älteren Lichnowsky ausschließlich die Liebe zur Musik den Fürsten zum freundschaftlichen Protektor des noch jugendlichen Meisters erkoren, dessen menschliche Ecken und ungezügelter Natürllichkeit der Entwicklung rein persönlicher Beziehungen zu einem fürstlichen Hause auch unter anderen, freieren Standestradiitionen entgegen standen, ja sie undenkbar machen, so waltete bei dem jüngeren Bündnis allein jene temperamentive Wahlverwandtschaft der Naturen, welche zugleich bestimmte Ideen der Zeit wie elektrisch ein- und ausströmte — jeder als

1: I. Bb. S. 388 u. f.

Individuum und auf seinem Gebiet.¹⁾ Zeitgenossen schildern beide als ziemlich von gleichem Alter — der Fürst nur wenige Jahre jünger als der Künstler, beide voll Elasticität und Jugendkraft, geniale Feuerköpfe, ideal, sprühend, excentrisch, den romantischen Zeit- und Freiheitsidealen ergeben; jeder von ihnen als Mann von eigenthümlich fesselnder Schönheit, Eleganz und Liebenswürdigkeit; jeder von ihnen ein Typus der Ritterlichkeit und Noblesse — galant, discret, beide bestrickend für Männer, wie für Frauen. Es bedurfte nur einer Stunde, um — trotz ihrer so entgegengesetzten Lebensziele — ein gegenseitiges Schutz- und Trugbündnis entstehen zu lassen. Von einem Protectorat war hierbei nicht die Rede; auch war es in keiner Weise zurückwirkend auf die Tonkunst selbst, obwohl sie ein Erinnerungsblatt an beide besitzt. Die Schönheit ihres Zusammenklanges liegt auf der rein menschlichen Seite.

Fürst Felix befand sich damals in keineswegs glänzender Lage. Er war Brigadegeneral außer Dienst. Seine spanischen Luftschiffverbauer waren mit dem Ende des Waffenglücks des Kronprätendenten Don Carlos zusammengefallen. Und ohne neue Ziele für seinen Thatendrang, war er im Begriff Paris aufzusuchen. Beide reisten nun zusammen. Hier entspann sich ihr intimer Verkehr mit seinen rüchhaltlosen Freundesdiensten,²⁾ von denen seitens Tizt's nicht der kleinste war, daß er, als Lichnowsky's Aufenthalt in Paris in Folge eines Duells mit dem General Montenegro³⁾ gefährdet war, zu Guizot, dem damaligen allmächtigen Minister der auswärtigen Angelegenheiten, eilte, um dem Freunde Hilfe zu erwirken. Guizot nahm diesen Besuch kühler auf, als der weltberühmte und gefeierte Künstler es im Moment erwartet haben mochte. Er verwies dessen edle, aber weniger staatsmännisch geschulte Auffassung der Sachlage auf die Gesetzesparagraphen. Der kluge Staatsmann konnte direkt keine Concessionen machen. Daß aber Lichnowsky völlig ignoriert von der Polizei, unbehelligt, wenn auch zurückgezogen von der Außenwelt noch

1) Nach dieser Seite hin bietet die Erscheinung beider, in eins zusammengefaßt, einem Zeitbild der vierziger Jahre ein glänzendes Streiflicht, das einer Specialarbeit werth wäre.

2) Eine bedeutende Summe — 10000 Franc —, die der Künstler ihm in Paris zur Verfügung gestellt, erhielt dieser nach dem Tod des Fürsten aus dessen Gütern zurück erstattet.

3) Aus Ursache des Buches, welches Fürst Lichnowsky verfaßte: „Erinnerungen aus den Jahren 1837, 1838, 1839.“

lange in Paris blieb und diese Stadt freiwillig verließ, ist eine Thatsache. — Auf Liszt's Besuch bei Guizot zielt Heine's Bemerkung, „daß Liszt sich ein Vergnügen daraus mache, junge talentvolle Fürsten zu protegiren.“ —

Die Freunde begegneten sich und suchten sich oft während dieser Periode.

In den Jahren 1841/42 begleitete der Fürst den Künstler auf seinen Reisen an den Rhein, über Weimar, Dresden, Leipzig und andere Städte nach Berlin — zwei Unzertrennlische. — Im Jahr 1843 stattete Liszt seinem Freunde den ersten Besuch auf dessen in Preussisch-Schlesien gelegnem Majoratsgut Krzizanowitz ab. Er kam von Rußland in seinen Offenbach'schen Reisetwagen — damals Novitäten¹⁾ —, deren er zwei in Benutzung hatte. Auf dem Gute waren außer ihm seine Freunde Graf Teleky und Graf Bethlen als Gäste anwesend.²⁾ Während seines Aufenthaltes halfen alle eine große Allee pflanzen, die zur Erinnerung an ihn und an die hier verlebten fröhlichen Wochen „Liszt-Allee“ getauft wurde. Diese Allee steht und gedeiht noch heute.

Liszt's zweiter Besuch bei Fürst Felix erfolgte 1846, diesmal auf Schloß Grätz. Es war zur Zeit der Primiz des Grafen Robert Maria von Lichnowsky als Priester († 1880 zu Rom). Bei dieser Feier spielte der Künstler die Orgel. Noch jetzt ist daselbst ein Zettel befestigt, des Inhalts:

Liszt

Conkünstler, hat am (Datum verwißt) Tage der Primiz Sr. Hochwohlgeboren des Herrn Grafen Robert Maria v. Lichnowsky auf dieser Orgel die Messe gespielt.

1) Diese Reisetwagen erregten großes Aufsehen. Mit jedem Luxus und jeder denkbaren Bequemlichkeit ausgestattet, dienten sie am Tag als Salon, als Speisezimmer, des Nachts als Ruhelager. Fürst Felix und die Herzogin von Sagan ließen sich solche nach Liszt's Muster bauen.

2) Zu derselben Zeit befand sich noch der k. k. Lichnowsky'sche Rentmeister Alt aus Grätz nebst Gattin auf dem Gut. Letztere ist noch heute (1887) am Leben, wohl der einzige lebende Zeuge jener Tage. Die Greisin bewahrt noch mit Stolz ein Reiseteffaire, das Liszt ihr verehrte, als sie (das Ehepaar Alt) wieder nach Grätz abreisten. Wie „kautzselig“ er mit allen Beamten bis zum letzten hinab gewesen, die er Alle besonders auszeichnete, wohl darum, „weil ja sein Vater eine ähnliche Stelle inne hatte“, kann sie nicht genug rühmen. Alle beschenke er. — Einmal auch wurden Rentmeisters vom Sekretär Belloni in des Künstlers Zimmer geführt. Ihr größtes Erstaunen erregte eine reiche Kollektion von Stiefeln, in welchen der vorfichtige Sekretär goldene Dosen, Orden, Diamantnadeln und -ringe (vom Kaiser von Rußland und anderen Potentaten) verwahrt hielt.

Bleibende Kunde aber von den Beziehungen zwischen dem gefeierten Virtuosen und dem Fürsten giebt ein Gedenkstein im fürstlichen Park zu Grätz. Dort an einem der schönsten Aussichtspunkte, wo Liszt mit Vorliebe gewohnt, erhebt sich ein Granitstein, der eingemeißelt und vergoldet die Worte trägt:

LISZT-PLATZ.

Ein Flügel, dessen sich Liszt während seines Besuches bediente, befindet sich noch — nebst einem von Beethoven benutzten — in einem Zimmer des Schlosses.

Eine künstlerische Erinnerung an beide Freunde birgt, wenn auch verhüllt, das Lied: „Die Zelle von Nonnenwerth.“¹⁾ Das Gedicht ist vom Fürsten, die Musik von Liszt. Jener dichtete es während eines Sommeraufenthaltes auf der reizenden Rheininsel gleichen Namens (1843) und verlieh seiner Stimmung — auch der Situation: es war an Marie Gräfin d'Agoult gerichtet — romantischen Ausdruck. Es lautet:

Ach nun taucht die Klosterzelle
Einsam aus des Wassers Welle
Und ich seh' in meinen Schmerzen,
Daß die Zelle fremd dem Herzen.

Nicht die Burgen, nicht die Nebel
Haben ihr den Reiz gegeben,
Nicht die wundergleiche Lage,
Nicht Roland und seine Sage,
Nicht die Wiege deutscher Sauen,
Die von hier ich kann erschauen.
Denn des Herbstes kühle Winde
Und des Winters eisge Kinde
Pochten an.

Sie mußte steh'n,
Die den Zauber hat verlieh'n
Dieser Zelle, die umfangen
Hält der Rhein mit Liebesbängen.
Soll allein den Schmerz ich tragen,
Allein mit der Zelle klagen,
Wird sich zu mir Hoffnung neigen,
Sollen meine Lieder schweigen.
Dies — das letzte meiner Lieder —
Kußt Dir: komme wieder, komme wieder!

Der letzte Freundschaftsdienst, der von dem Fürsten dem Künstler

1) Siehe XI. Kapitel, II.

geleistet wurde, bestand in dem Wshl, das er einer verfolgten vornehmen Frau mit ihrer Tochter und Dienerschaft in einem seiner Jagdschlösser auf österreichischem Boden gab.

Dann traten die Ereignisse von 1848 ein. Die glänzende Beredsamkeit des Fürsten Felix Sichnowsky als Mitglied des Frankfurter Parlaments stempelte ihn zu einem seiner hervorragendsten Vertreter, besiegelte aber auch sein entsetzliches Geschick auf der bornheimer Heide.

VII.

(Konzertreisen 1840—1847.)

Paris. 1841.

Die Privatkonzerte 1840. Berlin, Aristokratische Gegnerschaft. Thalbergiana. 20 Frank-Gillete. Drei Konzerte 1841. Robert-Fantase und „Mazepa“. Zeitgenössische Kritik. Beethoven-Konzert. Anton Schindler's Gegnerschaft. — Liszt's Auffassung über Ordensverleihung.



seit dem Jahre 1837 — seinem „Thalberg-Kampf“ — hatte Liszt noch nicht wieder öffentlich in Paris gespielt. Das gespannte Verhältnis, in dem er sowohl zur Gesellschaft, als auch zur konservativen Künstlerpartei stand, hatte sich inzwischen nicht ausgeglichen. Der gesellschaftliche Bann lastete auf ihm, wie zur Zeit, als er 1835 Paris mit Genf vertauscht hatte. Und pianistisch kämpfte man nicht mehr im früheren Sinn: man hatte Thalberg die Palme gereicht. Und nur die beiden Privatkonzerte in den eleganten Sälen Erard (1840) hatten allen Staub wieder aufgewirbelt und die Parteien von Neuem wachgerufen. Die Presse war thätiger als je. War sie nach einer Seite ein mächtiger Hebel die Sache des Künstlers zu fördern, so legt sie nach anderer — geschichtlich — die Momente klar, um die es sich künstlerisch handelte.

Hector Berlioz hielt hierbei den großen Glockenstrang. Der König der Pianisten — »le Roi des Pianistes« — ist hier! rief er im »Journal des Débats« der Musikerwelt zu. „Und all-dieweil es ihm diesmal unmöglich ist, Paris seine Aufwartung zu machen, wird er sich die Ehre geben, die Kunsthauptstadt der Welt bei sich zu empfangen zu einem musikalischen Fest — ganz nach Art der Könige: mit freiem Zutritt.“

Nun muß man sich Paris vergegenwärtigen mit seinen hundert und aberhundert literarischen, musikalischen, überhaupt künstlerischen Notabilitäten — einem Staat im Staat —; dazu die große Menge der vornehmen Musikfreunde, die Legion der Pianisten, die allein auf fünfzehnhundert in jener Zeit geschätzt wurden, und über dies alles: das Sensationsbedürfnis der Seinestadt, das wie ein Dunstkreis alle Poren dieses Körpers durchdringt. Schon lange vor der für das verheißene Konzert — eine *matinée musicale* — anberaumten Stunde waren die Säle besetzt, die Haupt- und Seitengänge von Stehenden, unter ihnen Damen der besten Stände, gefüllt; sogar auf dem Korridor stand Kopf an Kopf.

Und als das Konzert vorüber war, da platzten die Maler, die Bildhauer, die Dichter, die Musiker aufgeregt auf einander. „Unerhört!“ hörte man sie unter einander sagen. „Diese Farbenpracht! das Gesättigte des Tones! die Perspektive!“ — „Ha, die Plastik!“ rühmten die Männer der bildenden Kunst.

„Welche Phantasie — die Dialoge — die dramatische Gewalt!“ riefen die Dichter dazwischen.

„Aber, meine Herren, haben Sie denn nicht gehört,“ brachen die Musiker los, „da waren ja Soli von Flöten, Violinen und andern Instrumenten. Das ist kein Klavier mehr, so wenig als Paganini's Geige eine Geige war! Vielleicht eine geheime Mechanik —“

„Die Sache ist ganz einfach“, unterbrach ein Anderer; „nur weiß man nicht, wie es zu machen ist: zwei Finger spielen *pianissimo*, drei *forte*, die andere Hand *mezzo-forte*.“¹⁾

„Da weiß man nicht,“ warf ein Kritiker ein, „über was man mehr zu erstaunen hat, über den Vortrag oder über die Finger. Vollendung ist alles. Entweder haben wir es mit einer unerhörten Reckheit zu thun oder — mit einem unerhörten Genie.“

So schwirrten die Stimmen des öffentlichen Urtheils durcheinander. Als der Künstler nun als Virtuos, nicht als Privatmann, 1841 Paris betrat, wurde er mit einer Redepracht empfangen, wie sie nur der Franzose, und auch da nur nationalen Leistungen und

1) Liszt's Unabhängigkeit der Finger, die ein technischer Ausgangspunkt seiner pianistischen Errungenschaften ist — damals eine ganz neue Idee —, erwähnt auch Menckelssohn in den Briefen an seine Mutter, besgl. Chorley »*Athenaeum*« 1840, Mai 16th; besgl. der Pariser Berichterstatter (d'Ortigue?) der »*Augsb. Allgem. Ztg.*« 1840, Mai. »*Gazette music. d. Paris*« u. v. a. In allen berartigen Momenten dürfte das Material zu einer Geschichte unseres heutigen Klavierspiels nach technischer Seite zu suchen sein.

Interessen gegenüber entfaltet. Paris hatte ihn zu lange zu den Seinigen gezählt, auch war er mit den Kreisen der Intelligenz und der Kunst viel zu eng verbunden, als daß er jetzt, eine „europäische Celebrität,“ nicht mit Emphase bewillkommenet worden wäre. Daneben arbeitete die Gegenpartei, eifrigst bestrebt jeden Erfolg schon im Voraus zu annulliren. Gleichwie in Leipzig, in London sich das Pro- und Contra-Liszt in zwei Zeitschriften gipfelte, so hier. Die »Gazette musicale« vertrat das Pro, »La France musicale« das Contra. Letztere, nach Heine's Beleuchtung, verschmähte es nicht, um den „Löwen zu stacheln, das kleine Kaninchen (Döhler) zu streicheln.“¹⁾

Der Künstler hatte jedoch noch andere als die musikalische Gegnerschaft zu überwinden. Seine sogenannte „Entführung“ war durch die Rückkehr der Comtesse d'Agoult nach Paris von neuem der Stachel zur Opposition gegen ihn geworden. War es ihm auch gelungen sie mit ihrer Familie, insbesondere mit ihrem Bruder, dem Marquis Maurice de Flavigny, auszuföhnen, so konnte darum doch die Stimmung für ihn in den aristokratischen Gesellschaftskreisen keine entgegenkommende sein, abgesehen davon, daß die Aristokratie während der Jahre seiner Abwesenheit ganz thalbergianisch geworden war. Thalberg, der inzwischen mehrmals Paris besucht, hatte durch die Ruhe und Glätte seines Spiels die vornehme Welt sich errungen. Bei der Opposition gegen Liszt bildete sie den stärksten Verbündeten der literarischen und recensirenden Thalberg-Partei. —

Wie nun die Faschingsfreuden vorüber waren und Liszt sein erstes Concert gegeben hatte, stand Alles urplötzlich anders. Wie eine platzende Bombe hatte es alle Berechnungen der Gegner zerstört — die pariser Concertgeschichte hatte zu Liszt's Concerten keine Vor- und Seitengänger. Und Berlioz konnte ausrufen: „Eine neue Ära in der Geschichte der Klaviermusik beginnt!“

Durch zwei Dinge hatte der Künstler schon vor dem Concert imponiert und große Aufregung verursacht. Der Zutrittspreis zu seinen Concerten betrug 20 Francs — ein Preis, der so alle Norm überstieg, daß er die heftigsten Diskussionen erfuhr. Seine Freunde rietßen von dieser Besteuerung ab, nannten sein Vorgehen unklug, tollkühn; selbst Berlioz prophezeigte ihm eine Niederlage. Umsonst. Im ersten Moment hat diese Forderung des Künstlers bei seinem jedem Eigennutz und jeder industriellen Ausbeute abgewand-

1) Augsb. „Allgem. Btg.“ 1841. Nr. 119 Beilage.

ten Charakter etwas befremdliches. Stand er auch mit Recht auf Seite derer, welche die Wahrung des geschäftlichen Theils der Künstlerinteressen als eine wesentliche Bedingung der künstlerischen Thätigkeit, sowie der socialen Stellung der Künstler erachteten und verlangten, so war er doch in dieser Weise niemals vorgegangen. „Ich hatte nie übertriebene Preise,“ äußerte er einstmals über diesen Punkt gegen mich, „weil mir derartiger Schwindel, sowie alle anderen Schwindeleien stets zuwider waren und sind.“ — Paris gegenüber walteten besondere Gründe, die in der Opposition der Aristokratie und der Thalbergianer zu suchen sind. Der Künstler wußte sehr wohl, daß er wie ein Gott spielen könne und doch nicht als Sieger anerkannt werden würde, wenn nicht außer dem Außerordentlichsten der Kunstleistung die Macht der Persönlichkeit über die Verhältnisse triumphiren würde. Es galt, trotz jener Gesellschaftskreise, die ihm die Ebenbürtigkeit verweigerten, einen Sieg seiner Künstlerlehre, der Sache, der Kunstideen, mit denen er sich identificirt hatte, es galt einen Sieg des Geistes über die Traktion und flache Arbeit der wenn auch glänzenden, doch nur technischen Erfindung und formellen Darstellung, wie sie Thalberg und die Virtuosen jener Zeit charakterisirten. In dem Selbstbewußtsein und Stolz seiner Souveränität warf er ihnen den Fehbehandelschuß mit seiner Zwanzig-Francis-Diktatur hin.

Der andere Umstand, der auf Publikum und Presse nicht minder sensationell wirkte, war, daß der Künstler sich auf seine eigene Kraft stellte und sein Concert nicht allein ohne Mitwirkung anderer Künstler gab, sondern auch sein Programm nur aus eigenen Arbeiten — Originalkompositionen und Übertragungen — zusammenstellte. Eine solche Idee hatte bis dahin in Paris noch niemand gedacht, noch ausgeführt. In Mendelssohn war wohl flüchtig der Gedanke aufgetaucht ein ganzes Concert mit Ouvertüre, Gesangstücken und anderem Zuhör componiren zu wollen, doch blieb es bei dem Gedanken,¹⁾ der aber auch sonst im Vergleich mit Liszt's Durchführung von dieser abwich. Mendelssohn's Einfall bewegte sich in dem Rahmen der Concerttradition — der Liszt's warf alle Concerttradition um: dort waren symphonische und Solo-

1) Diese Idee Mendelssohn's dürfte eine ideale Voraussetzung der in unserer Zeit, insbesondere von H. v. Bülow mit den Meinigern eingeführten Concerte sein, deren jemaliges Programm aus Kompositionen nur eines Meisters bestand.

leistungen einem Orchester, einem Sänger und Instrumentalvirtuosen zur Ausführung übergeben — hier waren die zehn Finger eines Künstlers das Orchester, der Sänger und Virtuos zugleich. „Welche titanhafte Kraft!“ rief die gesamte Presse, mit ihr ganz Paris aus. Liszt's schon mehrfach erwähnter römischer Versuch Klavierkonzerte zu geben, feierte jetzt hier seinen höchsten Sieg.

Das erste Konzert-Programm Liszt's bestand aus seiner Übertragung der Tell-Duvertüre, seiner „Lucia-Fantasie“, aus den Übertragungen des „Ständchens“ und »Ave Maria«, dem „Mazepa“, »Galop chromatique« und einer neuen Komposition: „Fantasie über Themen aus Robert der Teufel“. Diesem Konzert folgte ein zweites mit ähnlichem Programm und ein drittes für das Beethoven-Monument in Bonn mit ausschließlich Kompositionen des deutschen Meisters.

Mit diesen Konzerten hatte Liszt, sowohl als Virtuos wie als Komponist, die Palme — wenigstens für den Augenblick — errungen. Er hatte eine Universalität geistigen Vermögens und technischen Könnens in Verbindung mit einer Originalität entfaltet, die jeden Vergleich ausschloß und den Parisern den Beweis gab, daß Klavierspiel und Klaviermusik im Reiche der Poesie sich bewegend ein neues Zauberland betreten habe, daß im Gedanken die Herrschaft und Oberhoheit auch innerhalb der Tonkunst liege und zu finden sei. Letzteres manifestirte er als Komponist durch seine Robert-Fantasie und seine „Mazepa-Etüde“.

Mit der

Fantaisie sur Robert le Diable¹⁾

setzen sich jene großen dem Konzertsaal und der Virtuosität gewidmeten Schöpfungen Liszt's fort, deren ideale Richtung bereits ihre Darlegung gefunden hat.²⁾ Hier ist keine Passage nur des Wohlklangs und ihrer selbst willen da. Figuren, Harmonien, das Verweben und Verarbeiten der Motive u. s. w. stehen unter dem Scepter der dramatischen Idee — hier ganz unter der Idee der Robert-Romantik Meyerbeer's; das aber, was bei dieser willkürliches Phantastenspiel war, verwandelt sich im Geiste Liszt's zu einer phantastischen Dämonik, der wir vergeblich bei Meyerbeer nachspüren.

1) Erbt 1841: Schlesinger in Paris und Berlin.

2) I. Bb. Kap. XX, S. 395 u. f.; II. Bb. Kap. I.

Berlioz schrieb damals über sie, daß noch Niemand in dieser Art für Klavier komponirt habe, daß sie ebenso die kühnsten, wie die geistvollsten Combinationen enthalte, daß ihre Form durchdacht und scharf, die Ausführung derselben tief und mannigfach sei, daß die harmonische Verknüpfung der *Vertram-Arie* des dritten Actes und der *Tanz-Arie* des Nonnenballets, dieser beiden sich so widersprechenden Melodien, eine unglaubliche dramatische Wirkung hervorbringe. So Berlioz. Deutscherseits fand diese Komposition nicht minder in der Presse ihre Anerkennung. G. W. Fink z. B., welcher sie in Leipzig im December dieses Jahres von Liszt gehört hatte, hob bei ihr Eigenschaften hervor, die sich nur dem Genie vindiciren lassen.¹⁾

„Die ausschweifendste Willkür, die mit dem Schwierigsten wie mit Kinderspiel umspringt, ist mit so viel unheimlicher Konsequenz verbunden, sagt er, daß es uns bei seinem Vortrag dieses äußersten Bravourphantastischen fast ergangen wäre wie dem Jüngling, der halb willig sich von der Nixe in den Abgrund ziehen läßt. Wer nicht dämonischer Natur ist, wird's doch nicht treffen, wenn er auch die Noten noch so gut lernt.“

Die letzteren Worte: „Wer nicht dämonischer Natur ist, wird's doch nicht treffen zc. zc.“ sollten, nebenbei bemerkt, als Fingerzeig für viele die *Robert-Fantasia* spielenden Pianisten beigebracht werden. An der Kritik jener Zeitgenossen selbst ist noch kein Vota zu ändern.

Nicht minder als die „*Robert-Fantasia*“ zündete die „*Mazzeppa-Etüde*“, welche bezüglich Liszt's inneren Dranges nach charakteristischen Stoffen und der Darstellung poetischer Ideen von besonderem Interesse ist. Aus einer kleinen *Etüde* seines Opus 1 (*Douze Etudes etc.*) hervorgegangen wurde sie die Grundlage seiner der Weimar-Periode angehörenden großen symphonischen Dichtung gleichen Namens mit dem ihr als Programm beigegebenen Gedicht: „*Mazzeppa*“ von Victor Hugo. Konnte auch in dem Rahmen der *Etüde* die in diesem Gedicht gezeichnete Charakteristik sich nicht an das Einzelne wie auf der breiten Basis des symphonischen Sazes hingeben, so war sie dennoch eine scharf durchgebildete, die den allgemeinen Charakter des fürchterlichen *Mazzeppa-Mittes* in Tönen wiedergiebt, während das symphonische Gedicht den *Mazzeppa* zum Träger einer Idee — worauf wir später zurückkommen werden — erhebt und dieser Mitt selbst mehr als

1) „Allgemeine Musikalische Zeitung“ 1841, S. 1113.

Illustration des Martyriums des Helben eine sekundäre Stellung einnimmt. Das brennende Kolorit der „Mazeppa-Stüde“, der wilde Schmerz des Unglücklichen, das dahin laufende Ross,

„beß' Hufe den bebenden Boden stampften,
daß er Hundten ergoß —“,

erweckte bei seinen Hörern Grauen und Bewunderung. „Nicht Liszt's zarte Finger, die Kunst selbst läutete Sturm!“ rief ein Referent aus.

Der Erfolg des Mazeppa läßt sich nur mit dem seiner Übertragung des Schubert'schen „Erkönigs“ vergleichen — ebenso der Stoff selbst, namentlich nach dämonischer Seite hin. Ja es läßt sich annehmen, daß der „Erkönig“ an dem Dasein „Mazeppa's“ ein geheimer Mitarbeiter gewesen ist. Doch verstehe man recht: nicht, daß der „Erkönig“ Liszt's Vorbild als Komposition war, sondern: daß die hier in verlockend-zauberischem Gewande auftretende Dämonik die wild-entfesselte des Geschickes, wie sie die Mazeppasage charakterisiert, als ihren Gegensatz in Liszt hervorgelockt hat. Hier, im Dämonischen, besteht in diesen beiden so verschiedenen Kompositionen eine Verwandtschaft; eine, die sich ergänzt, wie weiblich und männlich. Die Annahme, daß der „Erkönig“ Schubert's den „Mazeppa“ Liszt's herausgefordert hat, liegt um so näher, als Liszt's Schubert-Kultus in der Zeit, als er die „Mazeppa-Stüde“ komponierte, seinen ersten glühenden Aufschwung nahm und er gerade auch damals den „Erkönig“ dem Klavier übertrug. Die Erkönig-Übertragung gehört nach Früherem seinem Aufenthalt in Rohant, die Komposition der „Mazeppa-Stüde“ dem in Bellaggio an.

Obwohl Liszt diese Komposition schon in verschiedenen Städten mit Erfolg vorgetragen hatte, so war sie doch erst in seinen Pariser Konzerten im vollen Sinn des Wortes sensationell. Berlioz schrieb über sie in der »Gazette musicale«:

„Der epische Gesang desselben ist prachtvoll, und Mazeppa's Charakter tritt in seiner wilden Größe um so schärfer hervor, je treuer zu gleicher Zeit die grausame Handlung, die Schrecken, die verzweiflungsvollen Anstrengungen des scheuen Renners gezeichnet sind. Beide Stüde — die Robert-Fantasia und der Mazeppa — sind voll der ergreifendsten Effekte und neuer unüberstehtlicher Einbrüche.“

Das Publikum war von beiden wie elektrifiziert. Niemand dachte mehr an eine Opposition; selbst seine verhärtetsten Gegner applaudirten — freilich, wie Berlioz' kaufmännische Weise sie zeich-

nete, „um hingerissen von dem Zauber seines Spiels, besiegt von seiner Übermacht fortzugehen, zwei Stunden darauf ihre systematische Opposition wieder aufzunehmen und endlich bei der ersten besten Gelegenheit wieder zu kommen, zu hören, zu bewundern und zu applaudiren.“ Einige machten den Versuch, Thalberg den Parisern ins Gedächtnis zurückzurufen und Liszt's Macht über seine Hörer durch seine Technik zu erklären.

„Nutzloses Geschäft die Macht seines Genies im Machwerk suchen zu wollen!“ ruft ihnen Berlioz zu. „Genug, Liszt hat keinen Rivalen! Ich finde diese Macht — ich möchte sagen — in einer divinatorischen, in einer hinreißenden, oft bis zur äußersten Grenze vorgehenden Sensibilität, die — es ist wahr — wohl manchmal die strenge Interpretation gewisser, nur besonnene und formelle Ausführender verlangender Werke beeinträchtigt, die aber auch allein den Künstler zur höchsten Höhe poetischer Begeisterung tragen kann.“

Trotz der hohen Eintrittspreise strömte das Publikum in seine Konzerte. Die Räume konnten die Menschen nicht fassen. Der Enthusiasmus war grenzenlos. Hingerissen, berauscht von der Macht seines Spiels und seiner Kompositionen, in Ekstase versetzt wußten sich seine Hörer kaum zu fassen — man lachte, weinte, man umarmte sich.

Ein besonders denkwürdiges Konzert war sein drittes am 24. April ¹⁾, welches dem Bonner Beethoven-Monument galt. Liszt hatte die magere Spende, welche vor zwei Jahren von dem Dirigenten der Konservatoriumskonzerte zu gleichem Zweck nach Bonn gesandt worden war, noch nicht vergessen können. Die durch sie ausgesprochene Indolenz gegen den großen Meister hatte ihn empört. Nun bot er alles auf, ein großes Konzert, das zugleich eine Art Erinnerungsfeier bilden sollte, zu veranstalten. Was Habeneck nicht hatte gelingen wollen, erreichte er, und ein der Elite des Geistes und der Gesellschaft angehörendes vornehmes Publikum füllte die Räume des Konservatoriumsaals, in welchem unter Mitwirkung des Konservatoriumorchesters das Konzert abgehalten wurde, — trotzdem »l'ami de Beethoven« ²⁾, Anton Schindler, dessen

1) Die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung“ bezeichnet irrig den 25. April als den Concerttag.

2) Seine behauptete, diese erläuternde Bezeichnung habe A. Sch. seinem Namen auf Visitenkarten gedruckt beigefügt.

Anmaßung die zeitgenössischen Künstler über die richtige Auffassung und Vortragweise der Kompositionen Beethoven's belehren wollte, zornentbrannt darüber war. Wie vordem Louis Spohr bezüglich der Direktion der A dur-Symphonie, so schulmeisterte er jetzt Liszt bezüglich des Vortrags der Klavierwerke des Meisters. Aber — „Lieber Freund,“ hatte ihm heiter der große Künstler geantwortet, „Sie sind ein Philister und Pedant.“ —

„Nemesis,“ schrieb hierauf Anton Schindler, indem er Liszt's Beethoven-Vorträge denuncirte, „was zögerst Du so lange, solchen Frevel an der himmlischen Tonkunst zu bestrafen?“ —¹⁾

Das Programm zum obigen Konzert bestand lediglich aus Kompositionen von Beethoven. Berlioz dirigitte. Die Ouvertüre opus 124 „Die Weihe des Hauses“, welche bis jetzt noch in keinem Pariser Konzertsaal zu Gehör gekommen war, eröffnete das Konzert; ein den großen Tonbildner feierndes Gedicht von Deschamps, gesprochen von dem Schauspieler Geffroy, folgte ihr; hierauf: das Es dur-Konzert, die Klavierübertragung „Adeleide“, die Sonate opus 47 für Klavier und Violine (Liszt und Massart), und endlich die „Pastoral-Symphonie“.

Das Konzert war ein selten gelungenes; jeder Vortrag voll Würde und Weihe, getragen von Beethoven'schem Geiste. Nur ein kleiner, das Auditorium und seinen Enthusiasmus für den Virtuosen kennzeichnender Zwischenfall störte letzteren. Liszt hatte das Es dur-Konzert mit überwältigender Kraft und Tiefe der Poesie vorgetragen. Das Publikum war begeistert — ein Blumenregen überschüttete den Künstler und die Wogen des Beifalls wollten sich nicht legen. Die Begeisterung verlangte den Künstler nochmals zu hören und stürmisch rief sie — nach der „Robert-Fantasie“. Wie ein verwundeter Löwe geberdete sich Liszt bei diesem Verlan-

1) Siehe: Schindler's Beethoven-Biographie (Ausgabe 1845) 2. Nachtrag, S. 78. — Er fand Liszt's Vorträge Beethoven's, Weber's, Schubert's „Schauder-erregend“.

Bezüglich Liszt's Wirken zur Errichtung des Beethoven-Monuments ist ebendasselbst S. 72 u. f. zu lesen:

„Liszt's Verfahren mit den Werken Beethoven's, Weber's und Schubert's ist der Superlativ aller Verkirrungen zc. — Und ein solch muthwilliger Zertrümmerer aller symmetrischen Formen, folglich auch des inwohnenden Geistes, hilft mitbauen an dem ehernen oder steinernen Monument Beethoven's in Bonn? O ungeheure Ironie! — Ja, mein ebler, glorreicher Freund Beethoven, Du brauchst wirklich mehr als ein solches Monument, wenn es mehr als einen Liszt gäbe! —“

gen. Er achtete nicht der Schmeichelei, welche in demselben für ihn selbst lag: seiner Beethoven-Feier war etwas genommen, er hatte das Programm Beethoven gewidmet, kein Ton eines andern Komponisten sollte heute gehört werden — er wollte nicht spielen. Mit Mühe drängten ihn seine Freunde an das Instrument. Zähneknirschend setzte er sich, dabei die Worte hervorstoßend: »Je suis le serviteur du public, cela va sans dire!«

Dieses Concert bildete für diese Saison den Schluß seines öffentlichen Auftretens in Paris. Übersättet mit Lorbeeren, getragen von Enthusiasmus, war er wieder der Sieger, der Gefeierte, der Begehrte. Sensation, Aufregung im Kunstleben, im Salon, in der Presse. Bilder von ihm, Büsten,¹⁾ Medaillons in allen Formaten und Ausführungsarten an den Fenstern der Kunstmagazine, wie in allen Rangklassen der Salons. Seine Bonmots, seine geistreichen, oft beißenden Aperçus gingen von Mund zu Mund. Der Anekdoten, die ihn ebenso als Geißel der Arroganz hinstellten, wie sein stolzes Freiheits- und Selbstgefühl charakterisirten, war kein Ende. In dieser Zeit war es, daß Louis Philippe nach einer Begegnung mit ihm in den Salons Erard durch Liszt's Namen, welcher auf der Liste der mit dem Kreuz der Ehrenlegion auszuzeichnenden Personen stand, eigenhändig einen Strich zog. Der Künstler nahm diesen königlichen Federstrich sehr gleichmüthig hin, und die dem Königbürgertum noch immer abholden Künstler- und aristokratischen Kreise applaudirten ihm.

Doch war Liszt's Name nicht erst während seines gegenwärtigen Besuchs der Seinestadt auf diese Liste gesetzt worden. Eine Notiz der »Gazette musicale« hatte schon vor einem Jahr auf eine eventuelle Dekoration des Künstlers mit den Worten hingedeutet: »M. M. Liszt et Cramer demandent la Legion d'Honneur.« Demandent: „baten“ — dieses Wort verletzete den Künstler, der gerade in London war, dermaßen, daß er sich sofort an die Redaktion wandte und um öffentliche Widerrufung derselben ersuchte.

„Mir wollte es immer scheinen, schrieb er, als dürften derartige Auszeichnungen angenommen, doch nie „erbeten“ werden.“²⁾

1) Von J. P. Dantan 1840 bilsirt. — Medaillon von Bovy. — Ary Scheffer's Portrait Liszt's durch Stich vervielfältigt 2c. 2c.

2) Der Originalbrief lautet:

Damals waren seine Ansichten über Ordensverleihungen republikanisch — Ordensverachtung gegenüber höflicher Ordenskriecherei. Doch brachte ihn sein Freund Fürst Lichnowsky auf eine weniger extreme Anschauung, und er faßte sie als eine Auszeichnung auf, die an und für sich den Werth des Künstlers weder erhöhen noch bestimmen kann, aber eine berechnete offizielle Anerkennung seiner Verdienste ist, eine Ansicht, der sich in früheren Jahren seine Ordensverachtung noch beimißte. „Die Orden,“ äußerte er damals gegen den jungen Grafen d'Appony in Paris, „lassen sich mit den Matressen der Kavaliere vergleichen: Plus d'honneurs que d'honneur.“ Traten auch so schroffe Äußerungen später nicht mehr hervor, so bewahrte er sich doch trotz der Freunde, die seinen Ansichten entgegen arbeiteten, seine eigene Meinung, wie aus folgender Stelle eines Briefes an Belloni, datirt April 1848, hervorgeht:

„... par rapport à la question du ruban, vous savez qu' à cet égard j'ai toujours gardé quelques nuances de sentiment, quelques réserves d'opinions, directs ou indirects, contrairement au sentiment, et à l'opinion même de ceux de mes amis (en petit nombre) qui m' ont le plus influencé. —

Den Orden der Ehrenlegion hat Liszt dennoch erhalten im Jahre 1844/45. Die Macht seiner Freunde und die öffentliche Meinung waren stärker als der Wille des Königs.

Monsieur le Redacteur!

Permettez-moi de reclamer contre une assertion inexacte de votre avant dernier numero:

„M. M. Liszt et Cramer demandent la Legion d'Honneur etc.“

Je ne sais si M. Cramer (qui vient d'être nommé) a effectivement demandé la croix.

En tous cas, je pense que vous applaudirez comme tans à une nomination si parfaitement légitime.

Quand à moi, s'il est vrai que mon nom est figuré sur la liste des candidats, cela n'a pu être qu' entièrement à mon insu.

Il m'a toujours semblé que ces sortes de distinctions ne pouvaient être qu' acceptées, mais jamais demandées.

Agréez Monsieur le Redacteur etc.

Londres, 14. Mai 1840.

Fr. Liszt.

VIII.

(Konzert-Reisen 1840—1847.)

London. Hamburg. Kopenhagen. 1841.

I. Verunglückte Konzerttour in die englischen Provinzen. London. Pianorecitals. Kritik. Die Darstellungen der englischen Aristokratie. Anekdoten. Seine Paraphrase »God save the Queen.« — II. Hamburg. — III. Kopenhagen.



Seine abermalige Reise Liszt's nach England erfolgte nach den Pariser Konzerten. Er blieb daselbst bis zum Juli. Anfänglich war sein Aufenthalt auf längere Zeit projektiert, allein eine Konzerttour durch die englischen Provinzen, bei welcher der Musikalienhändler Lavenu aus London der Entrepreneur war, fiel ungünstig aus und kürzte ihn. Lag die Schuld an dem noch sehr wenig entwickelten musikalischen Sinn der Provinzbewohner oder lag sie am Entrepreneur, — kurz, die Konzerte blieben unbesucht, die Tour konnte nicht fortgesetzt werden und Lavenu kam mit leerer Kasse und verschuldet gegen den Künstler nach London zurück. Doch war Liszt so großmütig, dem »pauvre diable«¹⁾, wie er ihn nannte, sein ganzes Honorar zu erlassen.²⁾ In Folge dieses gescheiterten Unternehmens lag der Schwerpunkt seines diesjährigen englischen Besuchs wieder in seinem Konzertiren in London.

Anfangs war daselbe ebenfalls gehemmt. Ein durch Unvor-

1) „Moscheles' Leben“ 2c.

2) Auf dem Kontinent cirkulirte indessen die irrige Notiz: Liszt habe aus Leichtsin des Depositärs den Ertrag von dreihundert Konzerten verloren, eine Notiz, welche auch Christern in seiner „Biographie Liszt's“, Hamburg 1841, aufgenommen.

sichtigkeit seines Rutschers herbeigeführter Unfall hatte ihm eine Verletzung an der Hand zugezogen. Glücklicherweise war sie nur leicht, zwang ihn aber dennoch den Arm auf einige Tage in der Binde zu tragen. So erschien er auch in einem Concert, das die musikliebende Herzogin von Sutherland in ihrem Hause zum Besten der polnischen Flüchtlinge am 7. Juni veranstaltet hatte. Außer Liszt hatten die in London anwesenden Künstlercelebritäten Rubini, Lablache, Bieurtemps, Benedict, Mme. Dorus-Gras und die eben aus Italien zurückgekehrte hochgefeierte Miss Remble die Ausführung des Programms übernommen. Als Liszt mit dem Arm in der Binde erschien und seine Nummer ausfallen sollte, herrschte eine solche Enttäuschung, daß er sich doch an das Instrument setzte und, während Benedict secundirte, mit einer Hand, aber so schön spielte, daß man alles Fehlende darüber vergaß.

Obwohl eine Schwäche in der linken Hand mehrere Wochen blieb, war er doch bald wieder mitten im großen musikalischen Gewühl. Er spielte sehr viel. Kaum verging ein Tag, an dem er nicht zu hören war mit Staudigl oder mit Benedict oder mit Moscheles, mit dem er dessen „Preciosa-Variationen“ vierhändig spielte, daß es dem Komponisten dabei zu Muth war, „als säßen sie beide auf dem Pegasus,“¹⁾ dann wieder mit Miss Remble, Fräulein Löwe, Mme. Dorus-Gras und anderen Künstlern. Spielte er nicht öffentlich, so wurde privatim muscirt: bei Moscheles, bei Henry Reeves und Chorley, bei Charles Remble, Count d'Orsay, Lady Blessington u. A.

Die denkwürdigsten Concerte des diesjährigen Auftretens Liszt's waren am 12. und 14. Juni. Das Concert am 12. Juni — ein von ihm gegebenes Piano-Recital — war von dem Herzog und der Herzogin von Cambridge mit den Spitzen der aristokratischen Fashionables und einer großen Anzahl der vornehmen Gesellschaft, sowie von der Elite der Tonkünstler und der literarischen Welt der Metropolis besucht. Insbesondere versetzte er mit der „Robert-Fantasia“ sein vornehmes Auditorium in die größte Aufregung. Das Concert am 14. Juni — das achte der Philharmonic Society — brachte das Große Septett von Hummel,

1) „Moscheles' Leben“ 20.

dessen Klavierpart von ihm in einer seinem Vortrag des „Konzertstückes“ verwandten Weise ausgeführt worden war.

Die »Musical World« und das »Athenaeum« begleiteten wieder als kritikvertretende Hauptstimmen der britischen Großstadt jedes Auftreten des Künstlers. Während die erstere den im vorigen Jahr eingeschlagenen Weg immer breiter trat und ihre Antipathie schließlich in einem nur hämischen, sich von der Sache selbst verlierenden Ton noch äußerte,¹⁾ war Chorley, der Referent des Athenäums, ersichtlich bestrebt dem geistigen Flug des Künstlers zu folgen und in maßvoller Weise gegnerische Anschauungen zu erklären.²⁾

1) Siehe: »Musical World«, June 17th 1841.

2) Chorley schrieb unter anderem (»Athenaeum«, June 19th 1841):

»The english may be »slow to move«, as the author of *De Vere* phrases it; but they are not perverse, nor, we believe, unjust in the long run. As a musical illustration to this text we have but to point to the career of M. Liszt. He came among us a wonder — and some of the graver musicians, repelled by such reputation, set themselves, in the first instance to magnify his individualities into extravagancies, ere they had time to discover whether or not they had ought to rest upon by way of basis. Hence arose criticisms of a wider discrepancy than we remember in the case of any other artist. Of the result we had no doubt; we were sure that M. Liszt's successes were not meteoric; that the utmost amount of singularity — or call it even caprice — allowed for, there remained an affluence of poetical genius and a treasury of knowledge, mechanical and theoretical, the extent of which could only disclose itself during a long continued intercourse and experience. The existence of this is now with homeopathically small exceptions universally admitted.

In spite of the Horticultural Fête, the attendance at M. Liszt's matinée on Saturday was numerous and distinguished. In spite of a weakness in the left hand which with anyone else would have amounted to disqualification, his performance left all other pianoforte performance far behind it, and so excited and enchained his audience, that but one out of twenty, we are sure, were aware that he was playing with scarcely three quarters of his usual power. Apart of his programme calling for exertions beyond his reach was necessarily sacrificed and supplied at a moments warning by the singing of Mademoiselle Löwe and Herr Staudigl with a hearty zeal for which both artists ought to »count one« in the good graces of the public.

As to the rest in a piece of playing one half improvisation, he combined such themes and snatches of his compositions as were within grasp, with a grace, fancy and execution so rare, that it was hardly possibly to conceive that anything was lost, or could have been superadded. His mechanical attributes have absurdly ripened since last year: there is less, if we may say it, of fever in his playing;

Trotz der gegnerischen Stimmen gehörten Liszt's Erfolge als Virtuoso zu den außerordentlichsten in England, speziell in London. Nur Tragöden und Bühnensänger, wie Charles Kemble, Talma, die Pasta, Malibran und Andere, konnten sich hier ähnlicher Siege rühmen. Wenn trotzdem Moscheles die Bemerkung machte,¹⁾ dem Künstler habe es nicht gelingen wollen, die englische Nation, wie die französische und deutsche, mit sich fortzureißen, so liegt dieses weniger im englischen Charakter überhaupt, der zu keiner Zeit weder der Kunst, noch der Wissenschaft, selbst nicht der Religion gegenüber einen so aus dem Moment geborenen, feurigen und fliegenden Enthusiasmus, wie beispielsweise die französische Nation, entwickelt hat. Das Gefühls- und Phantasielieben der Engländer für die Kunst im großen Ganzen war nie leicht entzündbarer Art. Dafür aber hat ihr Enthusiasmus »sense« und eine leicht erregbaren Nationen sehr oft entschwindende Kraft der Ausdauer vielmals bewiesen — Eigenschaften, welche das Gewicht erklären, das von reproducirenden, wie von producirenden Künstlern so oft auf ihre englischen Erfolge gelegt wird.

Übrigens kann Moscheles' Bemerkung, die leichtthin und privatim, wie es Tagebuchnotizen und Briefen an Freunde eigen ist, gemacht war, ebensowohl einen gesellschaftlichen Hintergrund haben, der mit einem verletzten Respektabilitätsgefühl englischerseits im Zusammenhang steht. Denn nicht nur daß. — wenn auch gegen

and this is one reason, why his intense feeling, and the poetical conception which animates every note, tell more universally than they did a twelvemonth ago.

The Classicists again must have had a convincing proof of the soundness of his attainments by his amazing performance of Hummel's Septuor at the Philharmonic Concert on Monday evening. This was played from memory, an effort prodigious enough, with anyone else to have absorbed all that animation and force and brilliancy which must belong to the moments enthusiasm, or they become formal and fatiguing. Yet so far from this being the case, the artist was never more at his ease in the most whimsical drollery thrown off at the spur at the moment, than when infusing a new vigor of life and character into Hummel's fine solid composition, and enough cannot be said of his performance without praise trenching upon the boundaries of extravagance. The reception given to it by the audience will, we hope, open a way to our hearing other master-works of the classical composers for the pianoforte, rendered with a like splendour by the same matchless interpreter.

1) „Moscheles' Leben“.

Liszt's Willen — die Gräfin d'Agoult ihm nach England gefolgt war: er bewegte sich noch überdies mit Vorliebe in den Kreisen der Lady Blessington und des Count d'Orsay, zweier Persönlichkeiten, welche im Londoner socialen und literarischen Leben der romantischen Phase angehören, die sich in den dreißiger Jahren durch die französischen Poeten am schärfsten entwickelt hatte und ihre Wider- und Nachklänge nicht allein auf französischem, sondern auch auf englischem, wie auf deutschem und anderer Länder Boden fand: die Lady Blessington bekannt durch Extravaganzen des Herzens und in Folge dessen gesucht und gemieden, Count d'Orsay, durch Schönheit, Eleganz, Schulden und Aventüren aller Art einer der gefanntesten Cavaliere und »lions« Londons. Hier war immer interessante, witzige, elegante und geistreiche Gesellschaft aus der Genossenschaft des Bühnen- und des Concertpodiums, Männern und Frauen der Literatur, dazwischen auch Länder, Ruhm und Romantik suchende Prinzen der verschiedensten Nationen.

Auf diese Salons sah der solide Sinn der guten und vornehmen englischen Gesellschaft nur mit dem Gefühl, welches das Wort »shoking« so treffend charakterisirt. Daß er es nicht billigte, wenn ein Künstler von so hervorragendem Charakter wie Liszt sich in solchen Kreisen wohl befand, liegt in der Natur dieses Sinnes, der nach dem Erprobten, Sicherem, Ausgegohrenen, Geregeltten verlangt, ebenso wie die Natur des Künstlers, ohne dieses Sinnes entbehren zu müssen, im gesellschaftlichen Leben dorthin strebt, wo seine Phantasie in einem freieren Spielraum sich bewegen kann und sein poetisches Empfinden sowohl Anregung findet, als auch frei schwingen darf, wo mit einem Wort die anerzogene Ruhe, oder auch mangelndes Leben das Leben selbst nicht zurückhält.

Liszt kehrte während seiner Virtuosenlaufbahn nicht wieder nach England zurück. Eine deutsche Oper, die er für 1842 in London zu dirigiren übernommen hatte, scheiterte, noch ehe sie ins Leben getreten war (Kap. XI). Sein Besuch daselbst blieb jedoch nicht spurlos. Abgesehen von dem persönlichen Interesse, das ihm am Hof bewahrt blieb und ihm bei seinem letzten Besuch Londons 1886 auf das glänzendste bethätigt wurde, hatte er als Künstler das erste Samentorn der aus den Banden der klassischen Schablone strebenden Tonkunst dahin getragen.

Aus Liszt's damaligem Aufenthalt in London ist manche Anekdote, die seinem musikalischen und gesellschaftlichen Verkehr

angehört, erhalten geblieben. So hatte er eines Tages dem berühmten Studentenkomponisten J. B. Cramer beim vierhändig spielen heiß gemacht. Lachend erzählte er hierauf: »J'ai joué un duo avec Cramer, — j'étais le champignon empoisonné et j'avais à côté de moi mon antidote, le lait.« Danach rächte sich Cramer mit dem Wortspiel, das auf Liszt's die Ausbauer der Klaviere oft hart auf die Probe stellende Kraft anspielt: »De mon temps on jouait fort bien, aujourd'hui on joue bien fort.« — Ein andermal war Liszt zu einem Diner eingeladen und verspätete sich. Der Fisch war bereits abgetragen und Lammbraten mit der nur in England gekannten *mint-sauce*¹⁾ wurde servirt. Sie behagte dem Künstler dermaßen, daß er sie sich zu jedem folgenden Gericht reichen ließ — auch zur Stachelbeertorte. Alles lachte und er mit.

Zu erwähnen bleibt noch, daß diesem Londonbesuch Liszt's Paraphrase über die englische Nationalhymne angehört:

God save the Queen (King).

Paraphrase de Concert.²⁾

Wir begegnen bei ihr zum ersten Mal auf musikalischem Gebiet der Bezeichnung „Paraphrase“, welche bei Klavierstücken schnell sich einbürgerte. Der Künstler bezeichnete mit diesem Worte Übertragungen von Melodien und Liedern für den Concertsaal, die nicht, wie seine großen Concertfantasien, thematisch zu einer Idee, zu einer Scene verarbeitet sind, sondern mehr Augenblickskinder im Schmuck und Glanz der Concertstimmung auftraten. Liszt selbst legte auf diese Momentstücke niemals Werth. Ihm waren sie nicht mehr als die zum Gruß sich senkende Lanze des in die Arena des Turnierplatzes sprengenden Ritters.

Bei alledem wäre es verfehlt, sie als werthlos zu erachten. Denn nicht nur, daß jeder Lauf, jedes Ornament, die Art und Weise, wie sie mit der Melodie verkettet sind, wie sie diese umwinden, tragen, heben, die Meisterhand verräth: sie verrathen auch stets den Blitz der Erfindung, der von dem „göttlichen Einfall des Genies“ nie zu trennen ist. Das sind Dinge, welche, so gering sie Vielen scheinen mögen, von

1) Eine Sauce von Krauseminze, die in England stets, aber auch ausschließlich zu Hammelbraten gegessen wird.

2) Ebirt 1841: J. Schubert & Co., Hamburg.

der Arbeit allein weder gegeben, noch ersetzt werden können und die in ihrem blendenden Schimmer und ihrer königlichen Miene von dem Nur-Talent nie erreicht werden.

II.

Hamburger Musikfest. Referat von Liszt an A. Brenker. Seine Theiligung an demselben. Seine Beethoven-Vorträge eröffnen der Interpretation neue Bahnen. R. Wagner; v. Bülow.

Liszt blieb bis Anfang Juli in London. Am 3. dieses Monats stieß er vom englischen Ufer, um einer Einladung des Norddeutschen Musikvereins Folge zu leisten und bei dessen drittem Musikfest¹⁾, das in Hamburg vom 4. bis 8. Juli abgehalten werden sollte, mitzuwirken. Es war das erste deutsche Musikfest, dem der Künstler beiwohnte. Welchen Eindruck dasselbe in Verbindung mit Eigenthümlichkeiten des deutschen Wesens auf ihn machte, ist aus einem Brief, gerichtet an den ihm befreundeten Pianisten Léon Kreutzer in Paris, zu ersehen. Er schrieb:

„Am 5. Juli kam ich in Hamburg an. Das Fest hatte bereits Tage zuvor begonnen. Bis Sie jedoch nicht selbst in Deutschland gewesen sind, lieber Léon, können Sie sich kaum einen Begriff von diesen großen Musikfesten machen, welche eine ganze Bevölkerung beleben, alle Klassen der Gesellschaft, wenn auch nur für einige Tage, zu einer gemeinsamen vereinen und sie in spontanem Schwunge über die Eintönigkeit ihrer Arbeit oder ihres Müßigganges emporheben. In Frankreich würde man schwerlich auch nur den Sinn derartiger Vereinigungen fassen und, wollte man sie da nachahmen, so bezweifle ich, daß sie sich den nationalen Gewohnheiten vollständig einfügen ließen.

Das Hamburger Musikfest war das dritte, welches der Verein der norddeutschen Städte beging. Nichts war gespart, um ihm Würde und Glanz zu geben. Fremde Künstler und Dilettanten waren schon lange vorher zur Theilnahme eingeladen. Die Anzahl der Mitwirkenden betrug über sechshundert. Ein großer, mit Luxus ausgestatteter Saal, die „Festhalle“, sechsstausend Personen aufnehmend, wurde eigens hierzu gebaut. Concerte, Bälle, Erholungen folgten einander ununterbrochen acht Tage hindurch. Die Belebtheit war groß. Bei alledem hörte jene gewisse »placidité«, die sich bei den Deutschen sogar mit dem lebendigsten Enthusiasmus verbindet, nicht einen Moment auf, die Menschen-

1) Die vorhergehenden waren in Lübeck und Schwerin.

massen zu beherrschen. So viel ich weiß, hatte man nicht den kleinsten Zwischenfall, nicht die leiseste Störung zu beklagen.

Am 5. September führte man in der St. Michaelskirche unter Leitung des Herrn Schneiders, Kapellmeister des regierenden Herzogs von Anhalt-Deskau, den „Messias“ von Händel auf.¹⁾ Eine ungeheure Menge drängte sich in das Gotteshaus; sie hörte mit Andacht dieses große Werk, das unter verständnisvoller Leitung vom Orchester und von den Chören bemerkenswerth gut wiedergegeben wurde.

Der 7. September war der weltlichen Musik gewidmet. Die Symphonie „Eroica“ eröffnete das Concert; ihr folgte die „Chor-Fantasie.“ Dann sang Mme. Schröder-Devrient, diese schöne und pathetische, von Paris schmerzlich vermisste Leonore; mit jenem wahrhaftigen Accent, der ihr eigen ist und mit dem sie alle Anderen überragt, eine Arie von Mozart. Die Overtüren zu „Oberon“ und „Wilhelm Tell,“ eine von Mme. Duflot-Maillard gesungene Arie, mehrere Chöre und eine Fantasie für Klavier über Motive aus „Robert der Teufel“ vervollständigten das Programm.

Ein zweites geistliches Concert in der St. Michaeliskirche beschloß das Fest. Man führte die „Messe“ von Mozart, einen Chor von J. S. Bach, das „Ave Maria“ von Schubert und endlich den schönen Chor: „Die Himmel erzählen des Ewigen Ehre“ aus der „Schöpfung“ auf.

Alles zusammen erscheint Ihnen vielleicht als musikalisch übermäßig beladen. Ein Pariser Publikum allerdings dürfte schwerlich auf so lange Zeit im Anhören so ernster Werke festzuhalten sein. Aber die Beharrlichkeit ist eine besondere Tugend der Deutschen. Selbst bei ihren Genüssen harren sie mit einer Art Gewissenhaftigkeit aus. Einmal überzeugt Schönes zu hören, würden sie sich nicht erlauben es zu lang zu finden. Ihr Ohr ermüdet nicht, ihre Aufmerksamkeit wird nicht schlaff; sie sind bei ihren Erholungen mit einer Kraft der Ausdauer begabt, wie ich sie nirgends in ähnlichem Grad antraf“

Der Schwerpunkt des Vereins lag in seinen Oratorien-Aufführungen. Der weltlichen Musik war der kleinere Raum angewiesen. Bei dem Programm des ihr gewidmeten Concertes bildeten die „Eroica“ und die „Fantasie mit Chor und Orchester“ von Beethoven den Glanzpunkt. Biszt hatte den Klavierpart der letzteren, die man „in solcher Vollendung wohl nie gehört“,²⁾ übernommen. Als seine zweite Nummer stand Hummel's „Zauberhorn“ (Klavier mit Orchester) auf dem Programm. Anstatt dessen trug er, da die Dunkelheit überraschend hereinbrach, und in Folge dessen die Orchester-Musiker die Noten nicht mehr lesen konnten, seine „Robert-

1) Das Hamburger Musikfest celebrierte zugleich das hundertjährige Lebens-Jubiläum dieses Oratoriums.

2) „Neue Zeitschrift für Musik“ (Dr. Krüger) 1841, XX. Bd. Nr. 11.

Fantasia vor". Die „hier glänzend entfaltete Virtuosität, die furchtbaren Oktavensprünge, die räthselhafte Durchflechtung zweier und dreier zugleich tönender Stimmen,“ „die horrenden Akkorde, Griffe und Passagen, die wie feurige Stangen durcheinander glühten und, geschwungen mit Shakespeare'schem Welthumor, Feuerkreise, romantischen Sonnenblumen gleich, schlugen,“¹⁾ wirkten auf die Hörer wie eine dämonische Gewalt. Es waren gegen fünftausend Menschen anwesend, die im lautesten Jubel sich ergingen — in „Ekstase“, wie damalige Berichte und Erzählungen von Augenzeugen lauten.

Obwohl der Künstler nur an diesem Abend bei dem Musikfeste aktiv theilgenommen war, bildete er trotzdem bei den glänzenden Feten, mit welchen die reichen Hanseaten es umgaben, den Mittelpunkt, als wäre alle Pracht und Entfaltung des Reichthums nur ihm zu Ehren.

Am 9. Juli gab er in Hamburg noch ein eigenes Konzert mit Kompositionen von sich und dem Quintett opus 16 von Beethoven, bei dessen Aufführung Hamburger Musiker mitwirkten. Auch hier war der Erfolg ein namenloser. Nief der Vortrag seiner eigenen Kompositionen ein phantastisch-poetisches Entzücken hervor, so rissen seine Beethoven-Vorträge, wie früher in der Beethovenstadt Wien, zur Gefühlsbegeisterung hin. Doch machte sich von seinen Hamburger Beethoven-Vorträgen an seitens der Kritik eine Opposition gegen seine Auffassung bemerkbar,²⁾ welche sich allmählich zu jenem Kampfe um die Auffassung und Wiedergabe des Geistes und der Form der Werke dieses Meisters entwickelte, welcher Jahrzehnte gewährt und erst seit Richard Wagner's Aufführung der „Chor-Symphonie“ in Bayreuth 1873 seine

1) „Neue Zeitschrift für Musik“ 1841, X. Bd., Nr. 13. (Christern.)

2) Diese Gegenstimmen, die zu den Leipziger Nachsängen zählen, traten nicht im eigentlichen Sinn polemisch auf, sie stellten nicht Lehrräthe oder Ideen hin, um an ihnen Liszt's verfehlte Auffassung zu beweisen, es waren auch nicht Stimmen, die durch hervorragende Leistungen dem Klang ihrer Namen Berechtigung gewonnen hätten. In Form kleiner Notizen verläubeten sie z. B.: „Liszt spielt die Beethoven-Phantasia mit Chor, aber nicht ausgezeichnet, so daß es Musikkenner weit unter ihrer Erwartung fanden“ („Allgem. Mus. Ztg.“ 1841, Nr. 29 Feuilleton). — Nach seinem Auftreten in Frankfurt a. M. hieß es, daß er „mehr verblende als Licht giebt, mehr Staunen als Wohlthun, mehr nach Vergötterung der Menge ringt, als nach dem stillen aber innigeren Kennerbeifall und folglich nur unglückliche Nachahmer heraufsfördern: nie aber eine Schule bilden wird“ („Allg. Musikalische Ztg.“ 1841, Nr. 37, S. 759).

endgültige Entscheidung — wohl für immer — gefunden hat. Das genannte Jahr ist als Siegesjahr des Kampfes zu betrachten. H. v. Bülow's ebenfalls hierher bezüglichen unvergänglichen Verdienste als Pianist und Dirigent gehören dem Apostolat der beiden Meister an. Der Kampf und Sieg aber dürften nur für den musikalischen Kleinbürger nicht bestanden haben. Denn kein Dirigent wird heutigen Tags vor einem gebildeten Publikum mit einer Beethoven'schen Symphonie noch bestehen können, welcher die Noten der Partitur und ihre Forte- und Pianobezeichnungen, ihre Crescendi und Decrescendi nur gewissenhaft abspielen läßt, kein Pianist, der die Klavierwerke Beethoven's in der formell- und gefühlsglatten Manier der vor-Liszt'schen Zeit ausführt!

Es war auch hier im Großen und Ganzen der Kampf der klassischen Epigonen mit dem Geist der Neuzeit; doch im einzelnen war es auch der Dünkel, die Sterilität der nur den Buchstaben, nie das „Wort“ begreifenden Kunstrecensenten und Musiker, welche opponirten. Dieser schon anfangs der dreißiger Jahre in Paris gegen den jugendlichen Himmelsstürmer aufgetretene Widerspruch setzte sich jetzt in Deutschland dem Manne gegenüber fort. Während aber die Franzosen mehr die formglatte Eleganz bei seiner Wiedergabe der Werke dieses Meisters vermiften: war sie den deutschen Gegnern nicht genug form- und metronomfest. Nur formgewohnt nach klassischem Maß, war ihnen das geistige, in den Tiefen seines Gefühls erzitternde leidenschaftlich erregte Leben Beethoven's, mit einer Unmittelbarkeit ausgesprochen wie es von Liszt geschah, ein fremdes und unsympathisches Etwas, dessen eigenstes, der Klassicität zum Theil abgewandtes Wesen ihnen entschlüpfte. Um so mehr hielten sie sich an die formellen Ausdrucksseiten, die sich greifen und feststellen ließen: an Takt und Tempo. Mit dem Metronom im Ohr, nicht mit dem lebendig-freien Pulsschlag des Herzens und der Phantasie wähten sie den Schwung und den Schmerz, die Kraft und die romantische Sehnsucht Beethoven's begriffen zu haben. Daß aber — auch in der Kunst. — die Bewegungen einer bis zur Eruption sich steigernnden Kraft andere sind als die, welche in der klassischen Ruhe wurzeln und ihr zustreben, liegt auf der Hand. Ruhige Naturen mit ihrem gleichmäßigen Temposchritt — Tempo: das Zeitmaß des Temperamentes — oder Naturen, deren geringe Leidenschaft und Kraft sich nicht bis zu der Höhe hinaufzuschwingen vermag, welche den Ausgangs-

punkt der Beethoven'schen Werke bildet, werden nimmermehr in jede wesentliche Geistesphase dieses Meisters eindringen. Dieser tiefinneren Bewegtheit, diesen immer höher steigenden Wogen der Erregung ist feste Geschlossenheit des Einzeltones und ein unbewegliches Tempo gegen ihre eigenste Natur. Aus ihnen, aus dieser Bewegtheit und Erregung, geht das Tempo, sein Drängen, seine Beschleunigung, sein Zurückhalten, sein Wechsel, aber auch sein Festhalten hervor.

Die Tonkunst hat es nur relativ mit festgehaltenem Leben zu thun. Bei den Kunstwerken, die in der Bewegung und in der Zeit wurzeln, wird sie gleichsam zum Leben selbst, welches durch Ruhe und Wogen, durch ein Auf und Ab, durch ein Heben und Senken des Zeitmaßes sich ausspricht, doch niemals durch nur taktgefestetes Leben! Durch letzteres so wenig wie durch unmotivirtes, von der Willkür und der Effektsucht gemachtes Schwanken, Zögern und Eilen des Tactes. Die Erregtheit des Zeitmaßes, welche in der Natur des oder eines Kunstwerkes liegt, steht außer aller Willkür. Über der leidenschaftlichen Erregung und Bewegtheit, wie sie Beethoven zum Ausdruck gebracht, herrscht der besonnene Geist, welcher dem Erregen, Bewegen und Wogen gewährt und wehrt, ihnen ihr Recht läßt und doch das Maß hält.

Bezüglich des Tactes steht der ächte Virtuos dem musikalischen Kunstwerk gegenüber, wie der Tragöde dem dramatischen. Denn auch die Sprache des Tragöden hat ihre Tactarten wie die des Musikers. Sie hat ihre Jamben, Daktylen, Trochäen, Spondeen und wie die „Füße“ alle heißen, welche die Rede tragen. Je höher der Tragöde zum höchsten und wahrsten Ausdruck des Gefühls, der Leidenschaft, des Gedankens steigt, um so mehr werden sie zu unsichtbaren Pfeilern, welche den lyrischen Fluß, den dramatischen Strom seiner Rede tragen, auf welcher er sich höher und höher hinaufschwingt in das Gebiet des Erhabenen der Kraft, des Erhabenen der Leidenschaft, des Willens und der Idee.

In demselben Verhältnis, wie der Tragöde zur Prosodie, steht der Musiker zum Tact und Tempo.

Keiner unter allen Interpreten Beethoven's hat diese Seiten so in ihrem wahrsten Wesen und der Fülle ihrer Art in sich getragen wie Liszt und keiner sie in solcher Geistesgewalt und Vollendung wiedergegeben, wie er. In den Wogen des Gefühls erschauerte ihm gleichsam Tact und Tempo, und den Tonstrom

tragend und haltend waren diese zugleich die mächtigen Flügel, welche ihn trieben.

Diese bei den leidenschaftlichen Partien der Beethoven'schen Kompositionen hervortretende Bewegtheit des Taktes und Tempos, von Liszt's konservativen Antipoden ein „ungehöriges Beschleunigen und Zurückhalten des Tempos,“ sowie ein „nicht vorgeschriebener Tempowechsel“ genannt, waren ihre Angriffspunkte. Sie suchten das Zeitgewicht nicht im Rhythmus des Gedankens (des Gehalts und seiner Gliederung), sondern im Rhythmus des Einzeltaktes — das große Mißverständnis, welches bei allen denen praktisch ungelöst bleiben wird, welche die verschiedenen Lebensprincipe der Geschichte und des Lebens, d. i. das Gebunden- und das Freisein in höherer Potenz, nicht lebendig in sich erfahren haben. Das Festhalten an dem einen führt zur leblosen Schablone und Taktbrecherei, das Festhalten an dem andern zur romantischen Willkür, Zerfahrenheit und Zerpfückung des Kunstwerks. In beiden zusammen — aber jedes am rechten Platz — liegt die Wahrheit: die Wahrheit in ihrer absoluten (bleibenden), wie in ihrer relativen (geschichtlichen) Bedeutung. Nach beiden Seiten hin wird sie sich den Künstlern am vollsten erschließen, deren Genius sie befähigt die Höhen und Tiefen der verschiedenen Manifestationen des Kunstgeistes zu durchsegeln. Das Genie trägt die Unterscheidung für die eine wie für die andere ebenso instinktiv wie bewußt in sich, das Talent aber, je nach seiner Größe und Weise, nur bruchstückweise oder vermittelt durch die Kunstintelligenz.

Wie das Genie das Kunstwerk wiedergiebt: das ist in Folge des ihm Eingebornen maßgebend; sein Wie wird zu Entfiegelungen des Buchstaben, zu Enthüllungen künstlerischer Wahrheit.

Liszt's Klaviervorträge der Kompositionen Beethoven's haben diesen Weg immer mehr bis zu seinen höchsten Konsequenzen verfolgt.

Wer in den letzten Lebensjahren des Meisters so glücklich war das Esdur-Konzert oder die Sonaten in As, opus 26 und 110 oder die kleine Sonate in Esdur opus 27 von ihm vorgetragen zu hören, wird Beethoven, selbst wenn er ihn von Jugend an einem Heiligthum gleich im Herzen getragen hat, in noch höherem Licht empfinden: die leidenschaftliche Gewalt als Erhabenheit des Willens, das Schöne verklärt zur höchsten Schönheit und die Räthseltöne gelöst in einen Hinweis auf das Ewig-Göttliche.

III.

Riszt's Beschreibung der Kopenhagener Eindrücke. Christian VIII. Hofkonzert. Don Juan-Phantase. Räkkrise. Vom Sturm erzwungener Aufenthalt in Lashaven. Ein improvisirter Ball.

Von Hamburg begab sich der Künstler über Kiel, wo er im Flug ein Konzert gab, nach Kopenhagen.

„Ein musikalischer Hof!“ — berichtete er über seinen Aufenthalt in der dänischen Hauptstadt ¹⁾ — „ein König, der die Musik liebt und sie versteht! Das ist wahrhaftig! eine seltene Erscheinung in unserer Zeit und wohl werth, sich vierundzwanzig Stunden hindurch zum Spielzeug der Wellen herzugeben, selbst wenn man, wie ich, ein Opfer jenes erbarmungswerthen Mißgeschicks werden sollte, dem gegenüber es kein anderes Mittel giebt als:

»La résignation au sourire fatal.«

So sprechend schiffte ich mich ein — und schon am andern Tage spielte ich am dänischen Hofe die „Pastoral-Symphonie“ und die Ihrem Onkel gewidmete Sonate.“²⁾ Ich muß Ihnen gestehen, es war mir eine Freude, diese großen, von uns so bevorzugt geliebten Werke mit solcher Intelligenz und solchem Verständniß von einem Fürsten gehört und aufgefaßt zu sehen, der in der Kunst edle Erholung und Erregungen zu finden weiß, die, wenn ich meinem Künstlerinstinkt glauben darf, öfter als ein Mal sich in segensreiche Handlungen umgesetzt haben.

Se. Majestät würdigte mich wiederholt der Unterhaltung über die alte und moderne Musik, wobei er mit bewunderungswerthem Scharfsinn das Verschiedene und das Ähnliche im Genius der großen Komponisten hervorhob. Die Superiorität, mit welcher der König diese Fragen, in die sich zu vertiefen die Pflichten der Krone ihm schwerlich erlauben, behandelte, setzte mich in Erstaunen. Ebenso erfüllte mich das außerordentliche Wohlwollen, mit welchem Se. M. mich empfing und mir zu meinen Konzerten sowohl das Hof-, wie das Stadttheater zur Verfügung stellte, mit großem Dank.

Es ist wirklich zu beklagen, daß die gekrönten Häupter so wenig sich damit beschäftigen die Tonkunst in ihren Staaten zu pflegen. Über diesen Gegenstand könnte ich Ihnen viel und lang sprechen, vielleicht auch nicht ohne Veredtsamkeit; aber mein verrätherisches Gedächtniß flüstert mir leise das Wort tieffter Weisheit ins Ohr, welches der jovialen Aber des großen Molière entsprang:

»Vous êtes orlévre, monsieur Josse.«

Wie könnte ich nach demselben jenes Thema fortsetzen?

Lassen Sie mich daher von einer Kunst reden, die nicht die meinige

1) Aus dem bereits erwähnten an Léon Kreutzer gerichteten Brief.

2) Beethoven opus 47 — die Kreutzer-Sonate.

ist und die ich um die Macht ihrer Dauer beneide, und von einem Manne, der Kopenhagen eine glänzende Manifestation seines Gedankens hinterlassen und auf dem Boden seiner Heimath ein unvergängliches Monument der Dankbarkeit und Liebe errichtet hat. Als ich die „Frauenkirche“ betrat, ergriff mich in innerster Seele ein Gefühl der Bewunderung und erfüllte mich unwillkürlich mit Respekt. Wie Ihnen bekannt, hat ganz und allein Thorwaldsen's Hand diese Kirche geschmückt. Ein Christus aus weißem Marmor steht über dem Altar, die Statuen der zwölf Apostel an die Pfeiler des Schiffes gelehnt, scheinen die Gläubigen zu leiten und ihnen den Pfad zu zeigen, der zum Gott-Menschen führt; ein prächtvolles Basrelief, den Gang nach Golgatha darstellend, bildet den Rundbogen des Chors. Alles ist einfach und groß. Die Einheit des Gedankens und seiner Durchführung frappirt sofort und wirkt überwältigend. Ein einziger Gott, eine einzige Kunst, ein einziger Mensch — man möchte sagen: eine tiefe und feierliche Begegnung Jesus mit dem Künstler, eine Verherrlichung jener mystischen Zwiegespräche, jener erhabenen Ergießungen, deren Geheimnis auch uns ein Buch von wunderbarer Einfachheit offenbart hat!

Oh, wie könnte man ohne Neid diese Beständigkeit, diese Permanenz der Plastik, diese dem Werke des Malers und Bildhauers errungene menschliche Unsterblichkeit ansehen? wie nicht Schmerz empfinden über die Ohnmacht unserer Kunst zu schaffen, dauernde Monumente zu gründen? Thorwaldsen, Rubens, Michel Angelo, große Künstler, glückselige Menschen! Ihr füllt mit Euren Gedanken ganz ein Gotteshaus, ganz eine Stadt, ganz ein Land! Eure Inspirationen, in nie vergehende Formen gekleidet, durchbauern die Jahrhunderte und werfen unvergängliche Strahlen auf Euer Vaterland! Ihr identificirt Euch ihm und Ihr seid dessen Repräsentanten vor der Nachwelt! Kopenhagen ist gleichbedeutend mit Thorwaldsen; Antwerpen mit Rubens, Rom mit Michel Angelo!

Aber ach, selbst wenn ein Musiker käme, gewaltig wie Michel Angelo, rein wie Rafael, glänzend wie Rubens — er könnte nichts hervorbringen, das die Zeit nicht verwischte! Ephemere, flüchtig würde er mit jedem Tag die Sympathien für sein Werk erkalten und es bald kaum gekannt sehen als noch von jenen traurigen Gelehrten, welche die Vergangenheit zur Parade ihres eitlen Wissens durchblättern, ein Musikwerk nur als Mittel zum Konstatiren ihrer Pedantismen benutzen und hierin der Kleopatra gleichen, daß sie die Perle des Genies in dem Eßig ihrer Kritik auflösen. Palestrina, Gluck und selbst Du, göttlicher Mozart, dessen Asche noch warm ist, — was seid Ihr heute für die durch Rossini's Gesang so weit von Euch entfernte Menge? Und Rossini, auch er! muß nicht sein Ablerauge bereits erkennen, daß seine letzten Wellen der Harmonie sich nach und nach jenem verhängnisvollen Ufer nahen, wo ein trockner Sand, die Gleichgültigkeit ihrer harret, um in ihrem Nichts Genie und Ruhm zu absorbiren. — —

Diesen Gedanken hing ich noch nach — als plötzlich unter einem

langen und mächtigen Brausen die Kirche erbebte. Es war die Orgel, die unter der Hand eines Meisters vibrirte. Mir klang es ernst und erschütternd, wie ein Vorwurf meinem Zweifel und meinem Kleinmuth. Still hörte ich lange zu. Herr Weyß, der in diesem Augenblick den einsamen Mannern eine Stimme leih, wußte die strengen Inspirationen und die ernste Kühnheit Johann Sebastian's wieder zu finden. Einige Male war ich bis zu Thränen ergriffen. Die von ihm improvisirte Doppelfuge, $\frac{5}{4}$ -Takt, dauerte — ohne Übertreibung — gegen eine halbe Stunde und riß mich zur Bewunderung hin. Niemals hat die Orgel in dem Maße mir ihre Größe und Pracht enthüllt. Doch, ich habe Mendelssohn noch nicht gehört.“ . . .

Soweit Liszt. Christian VIII. überschüttete ihn mit den ausgesuchtesten Aufmerksamkeiten. Während seines zweiwöchentlichen Aufenthaltes in Kopenhagen spielte er nicht weniger als sieben Mal am Hof, meist im Rittersaal der Christiansburg.¹⁾ Und als er schied, zeichnete ihn der König durch Übersendung des Danebrog-Ordens aus. Seine öffentlichen Concerte sowohl, als auch seine Persönlichkeit riefen bei den Dänen einen Enthusiasmus hervor, wie bei den Budapestern und Parisern — Blumenregen, Serenaden, Fackelzüge, Schwärmerei, Ekstase. Die Dänenstadt schien ergriffen wie von Lohen einer Volksaufregung.

Der Künstler gab seiner Dankbarkeit gegen den König einige Zeit später Ausdruck durch die Widmung seiner für die Kopenhagener Concerte entworfenen und von dem König mit Vorliebe gehörten:

Grande Fantaisie de Don Juan.²⁾

A sa Majesté Chretien VIII. Roi de Denemark
respectueux et reconnaissant hommage.

Bei vorzüglicher musikalischer Durcharbeitung repräsentirt sie in vollendeter Weise Liszt's Idee, Opernmelodien zu dramatischen Scenen zu verarbeiten.³⁾ Den bevorzugten Platz, den sie unter diesen Phantastien einnimmt, konnte selbst die Kritik ihr nicht streitig machen. Der Erfolg, den der Künstler mit ihr erzielte, war beispiellos. Ihr Verleger Schlesinger mußte sie sich förmlich erkämpfen. Der Künstler hatte wie Mozart und andere Kompo-

1) Die damals von der „Allgem. Musikal. Ztg.“ gebrachte Notiz, Liszt habe in einem Hofconcert eine große Orchesterkomposition von sich aufgeführt, ist irrig.

2) Uebirt: M. Schlesinger in Berlin 1843.

3) Kapitel I, S. 23 u. f.

nisten-Virtuosen die Gewohnheit Kompositionen im Kopfe mit sich zu tragen. Schlesinger, der sie für seinen Verlag besitzen wollte, mußte sie seinem Kopfe daher entreißen. Zu dem Zweck belagerte er den Künstler von Stadt zu Stadt, wick und wankte nicht, bis er sie aufgeschrieben und druckfertig in Händen hatte. Ähnlich war es auch mit der Sonnambula-Fantasia und ihrem Verleger Julius Schubertk.

Von Kopenhagen lehrte Rißt über Hamburg nach Deutschland zurück. Über die Rückfahrt berichtete er in dem schon mehrmals citirten Brief an L. Kreuzer:

„Ein Sturm wirft mich nach Cuxhaven. Vielleicht bemerkten Sie auf geographischen Detail-Karten einen schwarzen Punkt, der diesen Namen trägt; begreifen Sie aber auch dabei, was es heißt während zwölf ganzer Stunden hier festgehalten zu sein? So etwas ist, um wild oder toll zu werden! Dort habe ich gelernt das Opfer der Iphigenia zu verstehen.

Am Tage geht es noch. Man erlebige vernachlässigte Korrespondenzen, erinnert sich an Menschen, an die man während dreier Jahre nicht geschrieben, man macht seinen Freunden glauben, man bessere sich und sei im Begriff, ein regelrechter Brieffschreiber zu werden. Aber des Abends! Abends in Cuxhaven!

Glücklicherweise giebt es eine Vorsehung, welche die Unglücklichen nie ganz verläßt. Wir hörten zufällig, daß eine Komdbiagentruppe von dem unseligsten der Sterne dahin verschlagen und nicht aus Mangel an gutem Willen, aber aus Mangel an Zuschauern sich mit Nichtsthun beschäftigte. Sofort veranstalteten wir eine Subskription. Alle Passagiere des „Deurs“ zeichneten, mehrere Einwohner, verführt vom schlechten Beispiel, gestatteten sich diese thörichte Depense. Man setzt die Dielen, das Orchester nimmt Platz, den Musikanten spendet man Wein, die Bässe brummen im besten Humor, die Altos süßnen sich mit dem Leben aus, die große Trommel erhebt sich zu ungewohnter Energie. Die Lichter werden angezündet, wir zünden unsere Cigarren an. Einige junge Frauen, von der Neugierde gelockt und von der Konvenienz — dieser Mutter aller Langeweile — zurückgehalten, kommen, gehen, kommen wieder, um endlich, nachdem sie sich in einer Anzahl, die ihnen gegenseitig eine genügende Sicherheit zu verbürgen schien, zusammen gefunden hatten, zu bleiben.

Das Stück beginnt; es ist: „Der Vater der Debitantin.“ Bernet fehlt, aber die Schauspieler sind zufrieden und lachen: weil sie lachen, lacht das Publikum. Jeder sieht seinen Nachbarn an, als wollte er sagen: „Ist es nicht nährisch, daß wir hier sind?“

Der Vaudeville ist zu Ende — niemand geht. Wohin könnte man auch in Cuxhaven um halb neun Uhr Abends hingehen? Aber das Orchester kennt Walzer von Strauß. Ausgezeichnete Idee! —: man tanze!

„Lanzen! Wie? in einem öffentlichen Theater? mit Fremden, Unbekannten?“

„Warum nicht, meine Damen? Ich bin Ungar, heiße Franz Rißt, spiele passabel Klavier, bin nicht weniger gut erzogen als ein Anderer, und verblüthe mich für meine Gefährten und für mich selbst, was soviel sagt, wie — fast nichts.“

Auf diese Rede war nichts zu erwidern. Sogleich machte das Orchester Leben; der Rhythmus wirkte mehr und mehr, er reißt die Widerstrebenden mit sich fort und erschüttert die festesten Grundsätze. Und bald — oh großer Strauß! — senken alle hübschen Curhavenerinnen ihre blonden Köpfe gegen die Schulter der Schiffbrüchigen und überlassen deren nervigten Armen ihre schlanken Taillen. Noch eine Stunde, nur eine Stunde! und alle unsere „Don Juan“ hatten ihre „Haibee“ gefunden! Warum legte der Sturm sich so schnell? Warum wehte kein Nordwind mehr?

IX.

(Konzert-Reisen 1840—1847. Fortsetzung.)

Nonnenwerth.

I. 1841. Sommeraufenthalt. Ausflüge nach den Rheinstädten. Frankfurt a. Main. Es tritt der Freiämterloge bei. Konzert für den Dombau in Köln. Brief an L. Arenker. Festlicher Empfang. — II. Kompositionen.



iszt wandte sich dem Rhein zu, wo er den Rest des Sommers und die angehende Herbstzeit verbrachte. Er hatte sich die Insel Nonnenwerth, deren stille Poesie ihn wohlthwend berührte, zu seinem Wohnplatz gewählt. Wer diese liebliche Insel, umflossen von dem sagenreichen Rhein, kennt und sie vielleicht in der Spätsommerzeit liegen sah, wenn die Nachmittagssonne sie aus den stillen Fluthen des Rheines heraushebt wie einen seligen Frieden ausstrahlenden Smaragd, oder wer sie vielleicht betreten, in einem Moment, wenn frommer Nonnensang aus ihrer kleinen Kirche tönt oder wenn des Abends die Betglocke das »Ave« kündigt und der letzte Goldsaum der scheidenden Sonne die umliegenden Hügel des Siebengebirges umzieht, und das Klüftern der Wellen sich mit dem Glöcklein mischt, dessen Klang allmählig erstirbt und sich mit Gebet und Inseln und Hügeln in poetischen Traum der Nacht auflöst, bei dem nur der sanfte regelmäßige Wellenschlag des königlichen Stromes noch an das Leben gemahnt, — wer die Insel Nonnenwerth in solchen Momenten mit ihren poetischen Zaubern kennen gelernt, wird begreifen, daß der Künstler sich hier wohl fühlte und sie ihm zu einer Art Asyl wurde, das er mehrere Sommer hintereinander aufgesucht hat.

Damals war die Insel Nonnenwerth aufgehobenes Kirchengut

und diente sammt Kapelle und Klostergebäuden profanen Zwecken; aber die kleine Kapelle mit ihrem blinkenden Kreuz und die dichten Bosquets, aus denen die Statuen von heiligen Männern so ernst hervorsahen, ließen einen nur weltlichen Charakter kaum aufkommen; alles trieb hier zur Stimmung der Ruhe, des Friedens — heiteren Friedens. Und gerade sie heimelte Liszt an — so sehr, daß er den Plan gefaßt hatte, sie als Eigenthum zu erwerben und zum ständigen Sommeritz für sich, seine Kinder und die Gräfin d'Agoult zu machen. Allein die großen Kosten, die ihm durch die Erhaltung der Insel, welche neue stützende Pfeiler brauchte, erwachsen wären, ließen ihn, nachdem er die Berechnungen der Baumeister vernommen, denselben wieder aufgeben.

Die größere Zurückgezogenheit, in der er hier lebte, und die Ruhe, die ihm hier gesicherter war als in den an der Heerstraße liegenden Städten, ließen ihn mehr der Komposition sich hingeben. Dazwischen frequentirte er auf- und absegelnd den Rhein, den Städten seiner Ufer einen musikalischen Besuch abstattend. Er spielte in Köln, Bonn, Coblenz und andern benachbarten Städten, auch in Frankfurt a/Main, wo er sich um die noch im Werden begriffene Mozartstiftung der Gesellschaft „Liederkranz“ durch Übersendung einer Konzerteinnahme von über 900 Gulden noch besonders verdient gemacht hatte¹⁾ und die Gesellschaft ihm hierauf ein Bankett gab, bei welchem ihm das Diplom als Ehrenmitglied des Vereins überreicht wurde.²⁾

In dieser Stadt trat Liszt dem Bunde der Freimaurer bei. Nachdem er in die „Loge der Einigkeit“ vom Komponisten Wilhelm Speier eingeführt worden war, fand daselbst am 18. Sept. 1841 der feierliche Akt seiner Aufnahme durch Dr. G. Kloss, den Vorsitzenden der Loge und Verfasser einer „Geschichte der Freimaurer“, statt, wobei auch sein Freund Fürst Felix Schnowsky anwesend war. Dieser Beitritt zur Loge war kein Zufall. Je mehr sich das Leben dieses Meisters überschauen läßt, um so mehr erscheint es als ein Festhalten und eine äußere Beglaubigung seiner saint-simonisti-

1) Desgleichen überwies er ihr das Honorar seiner „Vierstimmigen Männerchöre“ (Mainz, Schott's Söhne). Siehe S. 139.

2) Weniger Ruhm erwarb sich die Frankfurter Kritik der „Allgem. musikalischen Zeitung“, G. (ollmit) unterzeichnet, welche nach Anerkennung von Liszt's „habelhafter Technik und feurigem Talente“ meint: „Schule würde er niemals bilden“.

sehen Principien, die in der christlichen socialen Brüderlichkeit ihr wesentliches Fundament gefunden und der humanen und uneigennütigen Charakterrichtung des Künstlers zu einer Zeit, als dieser noch unter dem Problem seiner eigenen Natur stand, gleichsam eine Devise gegeben hatten. Verfolgt man diese Charaktereigenschaft Liszt's, so stellt sich sein inneres Bekennen zum St.-Simonismus (1831), sein Beitritt zum Freimaurerbund (1841) und alsdann (1856) seine Aufnahme als Tertiärer¹⁾ in den von Franz v. Assisi gestifteten Franziskanerorden, von der Alexander v. Humboldt äußerte: „der ungarische Ehrenmönch bliebe ihm räthselhaft“²⁾, als eine consequent fortlaufende Linie der auch symbolischen Bethätigung der Idee christlicher Liebe dar, die in ihm schon als Knabe lebendig gewesen. —

Wie um Frankfurt, erwarb sich Liszt um Köln besondere Verdienste. Durch den König von Preußen Friedrich Wilhelm IV., dem die Vollendung des Kölner Domes eine Lieblingsidee war, wurde dieser Gedanke von neuem der deutschen Nation ans Herz gelegt. Jedoch die Gelder hiezu flossen sparsam und die Befürchtung lag nahe, daß in Folge dessen die Vollendung dieses hehren Baues abermals einer günstigeren Zukunft überlassen und die Arbeit zurückgestellt werden müsse. Auch hier ging Liszt mit großherzigem Beispiel voran.

Er äußerte sich hierüber:

„Ich weiß nicht warum, kommt es daher, daß „die Musik eine Architektur der Töne“ oder daß „die Architektur gefrorene Musik“ ist — wobei ich von einem Bestehen besonderer Verwandtschaft zwischen diesen beiden Künsten absehe —: der Anblick einer alten Kathedrale hat mich stets eigenthümlich bewegt. Ich liebe die dunklen Tiefen dieser endlosen Kirchenschiffe, welche von so vielen Generationen gebeugten Hauptes durchschritten worden sind, — ich liebe diese kräftigen Säulen, die eine der anderen von dem sie umhallenden Glend des Menschen, von seinen ungefüllten Klagen, von dem Bangen seiner Wünsche erzählt. Innerlich erhebend betrachte ich diese emporstrebenden, bis in die Wolken dringenden Thurmspitzen! Sie erscheinen wie das erhabene Ringen des menschlichen Geistes, das dem Himmel sich nähert, um von Gott einen Blick, eine Hoffnung herunter zu holen.

Und als sie von Köln kamen und mir sagten, daß sie ihren Dom vollenden möchten, konnte ich mich nicht zurückhalten auszurufen: „Auch

1) Eine Klasse Ordensbrüder, Laien, die an Vorrechten des Ordens theilhaben und dabei ihrem Beruf an und in der Welt unentzogen bleiben.

2) A. v. Humboldt's Briefe an Barnhagen von Ense. S. 374.

ich werde mein Sandkorn herbeitragen. Wohl handelt es sich hier darum, Millionen zu finden — aber nehmt auch, und sogleich, meinen armseligen Künstlerpfennig! Nehmt ihn vor dem Golde der Andern; denn die Kunst verehelt alles. Gerade das ist unser Privilegium, unser Künstlerprivilegium, immer und überall zu geben, auch wenn wir nicht besitzen.““

In Köln herrschte über des Künstlers Vorgehen ein großer Jubel. „Eine cordiale Sympathie vereinte uns alle in einem Gedanken der Kunst und vielleicht vagen Glaubens“ schloß er seinen Brief an Kreuzer. — In Köln ließ man es sich nicht nehmen den Hochherzigen zu feiern, so, wie man am Rhein seine Lieblinge und seine Könige feiert: mit Nebenast, mit Sang und Klang und festlichem Kanonendonner.

Liszt's Konzert für den Dombau war für den 23. August festgesetzt. Der Tag vorher galt seiner Feier, deren einen Theil die philharmonische Gesellschaft ausführte. Mit Blumen und Flaggen festlich geschmückt fuhr der Dampfer, 340 Philharmoniker am Bord, nach Nonnenwerth, um ihm von da das Ehrengelicht nach Köln zu geben. Gegen Mittag näherten sie sich der Insel und begrüßten schon aus der Ferne den am Ufer Stehenden mit Gesang, Kanonendonner und Hurrahruf. Mit Blasinstrumenten an der Spitze zogen sie in die Kapelle des Klosters, wo der kräftige, gut geschulte Männerchor ihn nochmals musikalisch begrüßte. In Rolandseck war das Festmahl vorbereitet. Es verfloß mit einer Heiterkeit und einem Enthusiasmus, wie vielleicht nur der weinbekränzte Rhein ihn kennt. Die Begeisterung aber erreichte ihre Höhe bei einem von Liszt auf die Philharmoniker ausgebrachten Toast, der, den Männergesang im Allgemeinen berührend, hervorhob, daß „kein Land etwas Ähnliches besäße wie die Liedertafeln Deutschlands und insbesondere die Liedertafeln am Rhein.“

Nach dem Mahle ging es zurück nach Nonnenwerth. Hier waren inzwischen, gelockt von dem Festklang, unzählige Schiffchen mit Rheinbewohnern aller Art gelandet und auf der kleinen Insel wimmelte es von Menschen, wie nur immer zur Blüthezeit ihrer kirchlichen Festtage. Auch hier scholl ein Hurrah dem Künstler entgegen. Man bedauerte aber, daß kein Instrument und kein Saal da sei, um ihn hören zu können. Als Liszt das vernahm, ließ er seinen Flügel in die Kapelle bringen, und bei offenen Thüren, für Jedermann, ertönte sein begeistertes und Begeisterung

weckendes Spiel durch die sonst so einsamen Iden Hallen. „Schwerlich, bemerkte ein Augenzeuge dieser Scene¹⁾ — schwerlich haben die Nonnen, die ehemals von hier aus ihre Gebete zum Himmel sandten, mit größerer Wahrheit das Göttliche empfunden als diese etwas weltliche Versammlung durch Liszt's elektrisirendes Spiel, das eine wahre Offenbarung des Überirdischen ist“.

Um 7 Uhr setzte sich die philharmonische Gesellschaft, Liszt in ihrer Mitte, in Bewegung und bestieg unter Kanonenbonner den mit bunten Campions geschmückten Dampfer. Während der Fahrt sangen die Philharmoniker die besten deutschen Lieder, sowie eine speciell zu diesem Zweck gedichtete Kantate nach Melodien von Liszt. Als es dunkel geworden und man sich gegen 9 Uhr dem Ziele näherte, flogen Raketen und bunte Schwärmer in die Höhe und bengalische Flammen umflossen zaubertisch das Schiff. Vom Ufer aber erklang Musik und Hurrahruf der Menge. Ganz Köln hatte sich versammelt, um ihm das ehrende Willkommen, das sonst nur Königen wird, zuzurufen. Gegen fünfzehntausend Menschen schlossen sich dem nur langsam durch illuminirte Straßen sich bewegendem Zug der Philharmoniker an und gaben ihm das Geleit bis zu seinem Hôtel, wo ein glänzendes Bankett, an dem die Behörden der Stadt sich betheiligten, die Feier beschloß.²⁾

II.

1841—1843. Kompositionen. Liszt's Schwenden zur deutschen Dichtung. Die Rhetorik. Die Loreley. Die Loreley und Liszt als Liederkomponist. Der Reichtum seiner Lyrik. Seine Männerchorstoffe. Mignon und andere Lieder. „Buch der Lieder“ I. und II. Choral. Sechs Lieder für eine Singstimme. Die Kritik. „Die Belle von Nonnenwerth“. Männerquartette u. Chöre. Deutsch-patriotische Chöre. Klavierkompositionen. Die Norma-Phantastie.

Drei Sommer brachte der Künstler mit der Gräfin und ihren Kindern auf der Insel Nonnenwerth zu — 1841, 1842 und 1843.

1) Christern: „Franz Liszt's Leben und Wirken“. Hamburg 1841, J. Schubert & Co.

2) Der Reinertrag des am folgenden Tag stattfindenden Concertes war 380 Thaler (1140 Mark R.M.). Dieses Concert blieb nicht das einzige für den Dombau. Manche Selbstdarstellung des Künstlers (u. a. aus Berlin 1842) folgte jener ersten Gabe.

Sein Aufenthalt auf dieser lieblichen Rheininsel ward für sein geistiges Leben mehrfach denkwürdig.

Von hier datirt sein entschiedenes Hinwenden zur deutschen Dichtung.

Byron's wild zerklüftete Poesie, Dante's mystische »Divina Commedia«, die auf seiner italienischen Wanderschaft seine steten Begleiter gewesen, mußten weichen: die deutsche Poesie mit ihrem in die Tiefen des Gemüthes sich versenkenden und hier konzentrirenden Wesen trat ihren großen Einfluß an und entwickelte mehr und mehr die germanische Grundstimmung seiner Individualität, die musikalisch in seiner Liebe zu Beethoven's Werken und deren Interpretation sich stets bekundet hatte, zu jener Höhe und Allseitigkeit, aus der allmählich Tonschöpfungen hervorgehen konnten, die auf germanischer Grundlage ein univeselles Geistes- und Gemüthsleben zum Ausdruck brachten. Hatte schon dem Jüngling Liszt der Mahnruf Schiller's „An die Künstler“ ein ethisches Künstlerideal unauslöschlich in die Seele gedrückt, so hielten jetzt die Lyriker ihren Einzug und begleiteten das Heben und Senken seines inneren Lebens. Vor allem jene Vertreter der Lyrik, welche die Stimmungen des Gemüthes mit dem poetischen Bild verbinden und sie in die lichte Welt des Gedankens hinüberführen. Göthe's Poesie, speciell die Faust-Poesie, hat am tiefsten Liszt's Geist berührt. Das belegen viele seiner Lieder, Ehre, die „Faustsymphonie“, die „Episoden“, die „Mephisto-Walzer“ und andere Werke seiner späteren Schaffensepochen.

Mit der Begeisterung seiner Natur, die einer unstillbaren Feuersbrunst gleich alles in sich hineinzog, was ihre Flammen erreichen konnten, bemächtigte er sich des deutschen Dichtungsschatzes. Was die Lyrik an Blüthen getrieben und was das Drama an Früchten gezeitigt: sein Geist wußte die Innigkeit und Wärme ihrer Empfindung, vor allem die Gewalt, die Höhe und Weite ihrer Ideen zu finden und in sich aufzunehmen.

Als Komponisten ergriffen ihn zunächst die Sagen und die Sangeslust des Rheins.

„Gestern — schrieb er — kam ich am Felsen der Loreley vorbei. Verschwunden ist die wunderbare Fee, die im Abendsonnenschein ihr golden Haar gekämmt und eine Melodie dazu sang so mächtig und so süß, daß der Schiffer berückt, die Augen auf sie geheftet, seines Ruders vergaß und im Strudel versank. Sie weilt nicht mehr da, die germanische Sirene mit den Himmelsaugen und dem Wellengürtel. Die jetzt von unserer unerbittlichen Civilisation besetzten Stätten sind von ihr verlassen.

Der schwarze Rauch unserer Schiffe hätte ihrem Gewande den Schimmer getrübt, der Lärm unserer Maschinen ihre süßen Weisen erstickt. Vor der am andern Ufer sich brohend und strenge erhebenden Gestalt jenes Mannes, der die Sagenwelt sammt den Wundern und Zaubern, die ihr fruchtbarer Schoß in sich barg, getödtet, vor der Stimme Guttenberg's stoh' entsezt der ganze Schwarm der Nabinen, Feen und Sirenen, um jugendlichere Gegenben, eine schwerer zu erreichende Natur aufzusuchen. O schöne Loreley! — Du lämst zurück — sagt man — in diese alte Welt, in der wir weilen und wo man „Ideal“ Dich nennt! Unsichtbar her Menge, erscheinst Du dem Dichter — er sieht Dich, er hört Dich! Hingerissen, trunken, liebentzündet ergreift er die Leier und entlockt ihr die Akkorde zu Deinem himmlischen Gesang! Du fliehst — er folgt; Du lächelst — er wähnt sich Dir näher. Schon ergreift seine Hand Dein wallend Kleid — Du entschwindest und die „Wirklichkeit“, dieses Riff, an dem die Begeisterung zerschellt, zeigt ihm ihr nacktes Gesicht, ihr fleischloses Gebein.“

Das erste von ihm komponirte deutsche Lied war Heine's

Die Loreley (für Sopran-Solo).¹⁾

In ihr suchte er das Ideal zu fassen und den Zauber der Loreley-Poesie in das Lied zu bannen. Auf der von ihm bereits bei seinem Liede »Angiolin dal biondo crin« ausgeprägten Schubert'schen Grundlage der Liebform bewegt er sich hier weiter, führt diese aber vor zur Scene voll süßester Lyrik, die allmählich der dramatischen Aktualität sich nähert, zum dramatischen Leben, ohne dabei den epischen Ausgangspunkt aufzuheben oder zu verlieren. Der Sänger selbst erscheint hier einem Dichter gleich, der von der Wirklichkeit umspinnen, von ihr erfasst, von der Katastrophe erschüttert, doch die Ruhe in sich wieder herstellt, wenn auch die Erschütterung noch in ihm nachbebt. Der Klavierpart ist nicht mehr begleitend im früheren Sinne; er tritt vielmehr ein als gleichwerthiger Theil zum Ganzen. Hier als Landschaft, als Scene, als Abendstimmung.

Der träumerisch epische Anfang deutet die neue Wendung an, welche Liszt der Liebform gab: das epische Element wird recitirend, das reinlyrische Element wird zum Gesang:

1) Erste Ausgabe 1843: „Buch der Lieder“; zweite Ausgabe 1860: Frz. Liszt's „Gesammelte Lieder“; dritte Ausgabe 1862: C. F. Rahnt, mit instrumentirter Begleitung.

The image shows a musical score for a piece titled 'IX. Nonnenwerth. 1841.'. It consists of three systems of music. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff, with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The second system also has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff, with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. The third system is a vocal line with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp. The lyrics are: 'Ich weiß nicht, was soll's be - deu - ten'. The music is marked with dynamics such as *mf* and *p*.

Diesem, wenn sich so sagen läßt, scenischen Ausdehnen und Steigern der Liedform zur Situation begeben wir bei vielen der von ihm komponirten Lieder, wenn auch in stets anderer Weise je nach deren dichterischem Vorwurf. Es gehört zu ihrer besondern Charakteristik nach Seite des Inhalts und der Form. Selbst das kleinste seiner Lieder rein-lyrischer Gattung trägt diesen über sich hinausweisenden Reim in sich. Es schwebt immer etwas im Hintergrund und darüber — ebenso viel Ahnung wie Erhebung, soviel Traum wie lichte Welt, ein warmer Fluß poetischer Stimmung, in den die Leidenschaft hineinbricht. Dabei die vollste Einheit mit dem Stoff. In ihnen lebt bei ächtster Lyrik eine Spannung, die momentan das geistige Auge an Stelle des Gefühls setzt und dieses gleichsam in andere Regionen mit sich fortreißt.

Bis jetzt hat im Laufe der folgenden Jahrzehnte einige sechzig Lieder komponirt, worunter einundfünfzig Texte deutschen Dichtern angehören: Heine, Herwegh, Göthe, Schiller, Rückert,

Geibel, Freiligrath, Bodenstedt, Lenau, Hofmann v. Fallersleben u. a.

Obgleich sie sämmtlich den eigenartigen Stempel ihres Komponisten tragen, so gleicht doch keines derselben dem andern und so ziemlich jedes von ihnen erscheint wie ein erstgeborenes. Eine ähnliche Fülle hat nach Seite der Phantasie kaum ein anderer Komponist entwickelt. Was aber die Lyrik als Lied in ihrer Alltönigkeit betrifft, steht er unübertroffen da. Die Poesie der lyrischen Anschauung fand in den Liedern „Wanderers Nachtlieb“, „Mignon“, „Über allen Gipfeln ist Ruh“ u. a. ihren vollen Ausdruck. Hier gewann der Meister dem Lied musikalisch die Form, welche ästhetisch das anschauende (epische) Element der Lyrik vertritt: das recitativartige der strophischen Melodie, während er in seinen Balladen „der König von Thule“, „die Vatergruft“, „die Fischerstochter“ die geschlossene Form des epischen Stils festhielt.

Ebenso hat die Lyrik der malerischen Situation, wie in der „Loreley“, im „Fischerknaben“, in „der Hirt“, „die Zigeuner“ u. a. — die Lyrik der Andacht: in dem „Muttergottes-Sträußlein“ (zwei Lieder), „Gebet“, „Der Du von dem Himmel bist“ — die Lyrik der Sehnsucht und Hoffnung der Liebe in ihren verschiedensten Zuständen der Seele in den Petrarca-Sonetten, in „Du bist wie eine Blume“, „Bist Du!“, „Schwebe, schwebe, blaues Auge“, „Es muß ein Wunderbares sein“, „In Liebeslust“, „der Glückliche“, „Hohe Liebe“, „Edelstam“ (Mathilde)¹⁾ u. a., — die Lyrik des Traums und der Elegie in: „Sei still“, „Und sprich“, „Einst“ u. a. vollendete Blüthen voll Duft und Schönheit ihm zu danken. Desgleichen haben die pathologischen Elemente der Lyrik des Schmerzes, des brennenden Fiebers der Seele, ihr Aufschrei bei dem harten Zusammenstoß der Wirklichkeit mit den Idealen, einen ergreifenden Ausdruck in den Liedern: „Ich möchte hingehen“, „Vergiftet sind meine Lieder“, „Wer nie sein Brod mit Thränen aß“ u. a. gefunden.

Diesen Stimmungen der Sololieder schließen sich die der Chorlieder (Männergesänge) an und ergänzen durch ihren entschiedenen männlichen Charakter die vorhergenannten. In ihnen pulstren vor allem die Lyrik des Willenspathos mit seinen kriegerischen,

1) Der Name der Gattin Friedrich v. Bodenstedt's, des Dichters des Liedes.

kampfbereiten Elementen in den „Geharnischten Liebern“, im „Reiterlied“, „Soldatenlied“, mit seinen politischen in „Was ist des Deutschen Vaterland?“, mit seinen ethischen in „Gottes ist der Orient“, „Frisch auf zu neuem Leben“ u. a.

Nach der Allseitigkeit ihrer Stimmung betrachtet haben Liszt's Lieder in den engen Raum der Liedform einen Weltinhalt getragen, den sie in ihrer Gesamtheit widerspiegeln. Ein Hineinziehen der Welt in das Ich des Individuums und zugleich ein Herauspulsiren aus seinem innersten Erleben, legen sie ebenso den Lebensproceß dieses Hineinziehens, der Arbeit, die sich dabei in den Gründen der Seele vollzieht, als auch das Resultat dieser Krisen dar in der Befreiung, Beruhigung und Erhebung des Geistes. Liszt ist Dichter mit dem Dichter, und so bringen sie den musikalischen Körper und den Duft dieses Lebensprocesses; man könnte sagen: sie sind sein künstlerisches Abbild.

Dem von ihm auf Nonnenwerth 1841 erstkomponirten deutschen Liede — „die Loreley“ — folgte bald ein zweites, nicht minder bedeutsames, das unvergängliche Lied der Sehnsucht: Götthe's

Mignon.¹⁾

Ganz an die Dichtung hingegeben, scheint jeder Ton mit ihr zugleich entstanden. Die wundervolle Steigerung der Sehnsucht, die in ununterbrochener Folge höher und höher schwillt: erst in der Erinnerung an die Natur des Wunderlandes, dann an die Wohnstätte voll Schönheit und Kunst, an die Kindheit, die aus den Gründen der Seele wie vom Schlaf erwachend aufsteht, und endlich die Sehnsucht, die an diesen Erinnerungen sich nährt, bis sie ihren Gipfel in dem leidenschaftlichen Ausbruch des Verlangens: „Dahin! — Dahin!“ erreicht, hat der Komponist, die Dichtung beflügelnd, in ergreifendster Weise wiedergegeben. Schon die ersten Harmonien geben die Stimmungsfarben jenes somnambulen Seelenzustandes wieder, den Götthe der Mignon eingehaucht, den das Wort nur wie eine Ahnung der Phantasie übermittelt und den in künstlerischer Unmittelbarkeit auszudrücken nur dem Ton in seiner Eigenschaft als Farbenklang gelingen dürfte:

1) Dieses Lied erschien 1862 gleichzeitig mit der „Loreley“ mit instrumentirter Begleitung.

Sehr langsam, sehnsuchtsvoll.

p Kennst du das Land, wo

una corda

pp

Ped. Ped.

die Ci-tro-nen blü'h'n

Ped.

Dieser seelische Sonnambulismus schimmert als Grundton selbst durch die Momente des leidenschaftlichen Sehnsuchtsdranges und entbindet gleichsam mit ihrem Hervorbrechen und Ausströmen das Dunkle, Unausprechliche zum Leben, das der Wortdichter diesem Kinde seiner Muse in die geheimsten Falten des Herzens gelegt hat:

più mosso

Kennst du den

agitato Ped.

Berg und fei - nen

Ped.

und faßt endlich beim Schluß sich in dem Flehen zusammen:

Da - hin geht un - ser Weg, o Ba - - ter

cresc.

Es entstand noch in diesem Sommer, der Rheinpoesie zufallend, die Komposition von Heine's:

»Am Rhein im schönen Strome«.

Diesem Liede reichten sich noch an das tiefste Andachtsstimmung bergende:

Der Du von dem Himmel bist. (Göthe.)

Langsam.

pp

poco rit.

The image shows a musical score for the song "Der du von dem Himmel bist". It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment on the right, and a bass line at the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a rest followed by a melody starting on a half note. The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line provides a steady accompaniment. The lyrics "Der du von dem Himmel bist" are written below the vocal staff.

und die kraftvolle Ballade:

Der König von Thule. (Göthe.)

Von den hier angeführten Liedern trat die Loreley zuerst in weitere Kreise. Die berühmte Unger-Sabatier sang sie in einer der Privat-Soiréen (9. Febr. 1842), welche Meyerbeer's in Berlin hochgefeierte Mutter, Mme. Beer, in ihrem Hause Männern und Frauen der Künstler-, Gelehrten- und vornehmen Welt zu geben liebte. Mit lebhaftem Beifall fand das Lied hier Eingang. Seine allgemeine Verbreitung aber datirt erst von der Tonkünstler-Versammlung 1859 an. Interpretirt von der intelligenten Sängerin Marie Genast (später Frau Dr. Merian) riß es die Hunderte von anwesenden Künstlern zu dem lebhaftesten Dacapo-Ruf hin.

Der Komponist hat noch 1860 die Begleitung des Loreley- und Mignonliedes nebst dem 1856 (?) komponirten „Die drei Zigeuner“ instrumentirt¹⁾ und ihnen hiermit für den Konzertsaal einen neuen Farbenzauber verliehen.

Sene Lieder aber faßte er mit Hinzufügung des „Angiolin“ (1838/39) unter dem Titel zusammen:

Buch der Lieder. (I. Bd.)²⁾

Ihrer Königl. Hoheit der Prinzess von Preussen
in ehrfurchtsvoller Huldigung.

Während der Sommerfrische 1842 auf Nonnenwerth bereitete er für die Öffentlichkeit vor:

1) Ehirt 1862: C. F. Kahnt in Leipzig.

2) Ehirt 1843: Schlesinger in Berlin.

Buch der Lieder. (II. Bd.)¹⁾

Poésies lyriques.

Comment disaient-ils? (V. Hugo.)	Enfant, si j'étais roi. (V. Hugo.)
Oh! quand je dors. »	La Tombe et la rose.
S'il est un charmant gazon. »	Gastilbelza. (Ein Bolero für Bass.)

1) Ebrt 1844: Schlesinger in Berlin.

Die Lieder dieser beiden Bände — mit Ausnahme von »La Tombe et la Rose« und »Gastilbelza« — bearbeitete Liszt während seiner Weimarerperiode und reichte sie seinen „Gesammelten Liedern“ (8 Feste bei C. F. Kahnt in Leipzig) ein. Die Übersetzungen Kaufmann's sind hier von Peter Cornelius verbessert.

Die Aufnahme des „Buch der Lieder“ seitens der ehrlich strebenden Kritik gewährt einen Einblick, wie weit die Gesänge Liszt's ihre Zeit überragten, wie fremd sie den heutigentags gefühlslässigen Harmonien, der Melodiezeichnung und der Behandlung des Klavierparts standen. Die „N. Zeitschrift f. M.“ — 1844, 21. Band, 117. Seite, schreibt:

„— sechs Lieder, neue Gesangsstücke, glänzende Pracht- und Parabelstücke, ausgestattet mit allen Würzen und Reizen einer virtuosenmäßigen Begleitung und einer schwelgerischen, alle Gebiete durchschweifenden Harmonik. Ein recht unstätes, heimatloses Leben führt sie, diese Harmonik, ein wahres Bagabundenleben: überall zu hause und nirgends daheim. Was die guten Altwordern Tonart nannten, das klingt uns nur in träumerischen Andeutungen wie ein halbvergessenes Märchen aus der Kindheit an. Wie es Menschen giebt, die es am Kräftesten leidet, wo es ihnen wohl geht, so auch hier; wenn es am schönsten klingt, ist es ein sicheres Zeichen, daß sogleich etwas Unheimliches, Ungeheuerliches hereinbricht, ein beifender Afford, der wie ein Kobold in den Esstanz kommt, ein Gesicht schneidet und verschwindet, oder daß wir plötzlich Grund und Boden verlieren und in unberechenbaren Kometenbahnen durch schrankenlose Räume in wildfremde Gegenden entführt das Verwunderlichste um uns erblicken werden, als wäre nichts passiert. Das Verwunderlichste von Allem aber ist das Verhältnis dieser Musik zu den Gedichten. Sollte ein der Sprache Unkundiger rathen, welcher Art die letzteren seien: er wird hier auf eine Mord- und Blutballade, dort auf Geisfertanz und Hexenspuß schließen oder er hält das Ganze für einen Spas.

Die Gedichte sind indeß folgende: „Loreley“ und „Am Rhein“ (Heine), „Kennst Du das Land“, „König von Thule“ und „Der Du von dem Himmel bist“ (Göthe), eine zarte Romanze von dem Marchese Vocollo (Angiolini). Bei dem letzten Gedicht, dem einzigen, ist übrigens der Liebescharakter im Ganzen, in Form und Auffassung, respektirt. Es hat eine einfache, liebliche Melodie, und gleich klare, allmählich etwas gesteigerte Harmonisirung. Durch charakteristische Eigenthümlichkeit der Motive macht sich der „König von Thule“ geltend, sowie auch die formelle Ausföhrung der ersten Hälfte in ihrer mannhaften, würdigen Einfachheit dem Wesen des Gedichtes zusagt. Die chromatische Malerei aber am Schluß (das Sinken des Bechers, das Meeresbrausen) ist eine ästhetische Sünde, die durch die begeistigte „leichtere“, nach unserm Gefühl richtigere Begleitung allerdings größtentheils neutralisirt wird. Wie die Gesänge nun sind, stellt sich dieser jedenfalls als der frischeste, charaktervollste dar. Ihm zunächst stellt sich, in reiner liedmäßiger Auffassung und Einheit ihm vor-, an Frische der Empfindung nachstehend,

Die französischen Gedichte dieses Liederbandes, der deutsche Text von dem rheinländischen Lyriker Philipp Kaufmann, hatte der Komponist bereits in Paris koncipirt.

Dem Nonnenwerther Aufenthalt im Jahre 1843 dürfte folgendes Liederheft seine Veröffentlichung — auch die Veranlassung einiger Lieder — danken:

Sechs Lieder¹⁾ für eine Singstimme.

Du bist wie eine Blume. (Heine.)	Die todt' Nachtigall. (Ph. Kaufmann.)
Morgens steh' ich auf. "	Mit' wie ein Lufthauch.
Dichter, was Liebe sei. (Charl. v. Sagn.)	Bergiftet sind meine Lieder. (Heine.)

Den Schluß der Liedkompositionen auf der Rheininsel (1843) macht das bereits erwähnte Gedicht Fürst F. Lichnowsky's:

Heine's „Am Rhein“. Auch hier ist gewiß die leichtere Begleitung die schönere. Den meisten sinnlichen Reiz hat die „Loreley“. Die theatra- lische Auffassung mag, wo nicht zu rechtfertigen, so doch zu vertheibigen sein.

Ganz abzulehnen aber vom rein poetischen Standpunkt aus erachten wir die Behandlung des „Der Du von dem Himmel bist“ und des „Mignonliedes“. In dem ersten innigen Gebet um Frieden weht ein Geist, der weder Frieden hat noch sucht. Nimmt man das letztere aber auch nur als schönes selbständiges Gedicht, so muß diese musikalische Behandlung mindestens als unlyrisch und auf die Spitze gestellt erscheinen; denkt man aber an die Individualität der Mignon und die Situation, in der sie das Lied singt, so wird sie zur parodirenden Übertreibung.“

Unterzeichnet D. L. (Oswald Lorenz) — ein Mitarbeiter und Interim-Redakteur der „N. Z. f. M.“ vor deren Übernahme seitens Franz Brendel's.

1) Ebrt 1843: Ed & Co. in Köln. Sodann neu bearbeitet 1881: (Gesammelte Lieder, VIII. Heft). Das Lied „Dichter, was Liebe sei“ entstand in Berlin 1842, „Bergiftet sind meine Lieder“ in Paris 1842, „Die todt' Nachtigall“ auf Nonnenwerth 1843.

Seitens der Kritik ging es diesen Liedern nicht besser wie dem „Buch der Lieder“ und den Männergesängen. Die „A. Musil. Ztg.“ Leipzigs (1845, Nr. 1, S. 5) beginnt:

„Die sechs hier gebotenen Lieder haben ihren Namen als der Lucus a non lucendo; der Begriff des deutschen Liedes ist schwerlich dem Komponisten jemals klar geworden, weder nach Form noch Wesen 2c. 2c.“

Sie schließt ihre Besprechung:

„Wir empfehlen diese Lieder zum Studium denen, die gerne an eleganten Beispielen lernen wollen, wie man es nicht machen müsse.“

Die „N. Zeitschrift f. M.“ (1844, Bd. 21, S. 118) dagegen sah in ihnen „rechte und wahre Lieder“.

2) Diese ältere Ausgabe giebt nicht den vollen Namen der Dichterin, nur e Chiffre Ch. v. S. Die 1881-Ausgabe jedoch giebt ihn ohne Rückhalt.

Die Zelle von Nonnenwerth.

Hindeutend auf das Asyl, welches Liszt hier, indem er dem bunten Welttreiben entfloß, zu finden hoffte, gab der Fürst ihm die Überschrift „die Zelle“. Für das Album der Gräfin d'Agoult gebichtet, empfand seine poetische Galanterie den romantischen Reiz der Insel weniger in ihrer Umgebung von Burgen und Sagen als in dem „Zauber“, den „sie“ ihr verliehen. Ohne Kenntniss dieser persönlichen Beziehung bleibt das Gedicht in romantischem Dunkel. Liszt's Musik gab ihr den Schleier eines anziehenden Geheimnisses und berückenden Zaubers. Als es 1844 (Februar) zum ersten Mal, gesungen von dem Weimar. Kammerjänger Götz¹⁾, in Weimar öffentlich gehört wurde, machte es auf das Auditorium einen solchen Eindruck, daß es Da capo verlangt wurde. Diesen Reiz hat das Lied ungeschwächt bis jetzt ausgeübt. Damals vom Komponisten dem Klavier übertragen,²⁾ erschien es in den verschiedensten Formen bis herauf zur Jetztzeit.

Neben diesen Sololiedern mit Klavierbegleitung regte ihn das in voller Blüthe stehende Liedertafelleben am Rhein zum Chorliede an. Es entstanden seine ersten Männerchöre. Und wie er das deutsche Lied in seiner vollen Poesie und Innigkeit erfaßte, so wandte er sich mit gleichem Sangesdrang dem deutschen Chor und dem Chorgeist des Liedes zu.

Zur Seite der Loreley (1841) entsprang das:

»Rheinweiniied« (Herwegh)³⁾

mit seinem beschwingten markigen Refrain:

1) Der Kammerjänger Götz, der spätere Leipziger Professor des Gesangs, hat sich als Liedsänger einen bleibenden Namen erworben. Als Lehrer wurde er einer der edelsten Vertreter — vielleicht Begründer — der specifisch deutschen Schule des Liedgesanges. Den Liedern Liszt's brachte er von Anbeginn an große Sympathie und angeborenes Verständnis entgegen. Er erwarb sich mit seinen Schülern das geschichtliche Verdienst, dieselben vorgehend in der Öffentlichkeit vertreten zu haben.

2) Edirt 1843: C& Co. in Köln. Sie erschien vier bis fünf Mal neu gedruckt, zum Theil auch neu bearbeitet. Die 1871-Ausgabe (Fr. Hofmeister in Leipzig) ist die beste. Als Nachdruck erschien sie auch bei Schubert & Co. als Nr. 2 der »Feuilles d'Album« pour Piano par Liszt.

3) Seinem „Freunde J. Lesèvre“ (Chef der damaligen Firma C& Co. in Köln) gewidmet.

rinforz.

Der Rhein soll deutsch, der Rhein soll deutsch ver-

Sva.

cresc.

cresc.

blei - ben! Der Rhein soll deutsch ver - blei . . . ben!

va.

rinforz. sf

Desgleichen skizzirte er den dem König Friedrich Wilhelm IV. (1842) gewidmeten Männerchor:

»Was ist des Deutschen Vaterland?« (Arndt.)

Maestoso.

Allegro moderato, deciso.

Bestimmt und kräftig. Was ist des

Was ist des Dent-schen Va-ter-land?

Diesen beiden Chören folgten noch, voll charakteristischen Studentenhumors, das Götthe'sche

Studentenlied ¹⁾

„War eine Ratt' im Kellerloch“

und Herwegh's stimmungsvolles

Reiterlied ²⁾

„Die bange Nacht ist nun herum“.

Letzteres liegt in zwei Versionen, eigentlich zweimal komponirt, vor: für Männerquartett ohne und mit Klavierbegleitung. ³⁾

Diese Quartette fanden noch in demselben Jahre ihre erste Aufführung; das „Reiterlied“ wurde am 6. December 1841 in einem Concert Clara Schumann's in Leipzig, das sie unter Liszt's Mitwirkung gab, von Studenten so glücklich interpretirt, daß es wiederholt werden mußte; das „Studentenlied“, am 13. Dec., von demselben Quartett in einem Concert Liszt's vorge-

1) „Seinem Freunde W. Speier gewidmet.“

2) „Dem Hrn. Grafen Alex Teleky von Tzel freundschaftlichst gewidmet.“

3) Ebrt 1843: Schott in Mainz, unter dem Gesamttitel:

Bierstimmige Männerquartette.

Zum Besten der Frankfurter Mozartstiftung.

Nr. 1: Rheinweinkleb Herwegh,

Nr. 2: Studentenlied Götthe,

Nr. 3: Reiterlied. 1. Version Herwegh,

Nr. 4: " 2. " "

tragen, fand weniger Glück. Die Leipziger nahmen Anstoß an dem Text. Ebenso fand der Chor: „Was ist des Deutschen Vaterland?“ geringen Erfolg. Der Grund lag in den neuen und bahnbrechenden Elementen, welche diese Gesänge harmonisch und melodisch in sich bargen und sie gegenüber dem gemüthlichen Spießbürgerthum der Männergesänge jener Zeit geradezu als Revolutionäre bezeichnen. Von der Kritik mehr bekämpft als unterstützt geriethen sie in Vergessenheit und, obwohl inzwischen die Jahre 1848 und 1870 mit jenem Spießbürgerthum gebrochen haben und der deutsche Männergesang kühner in Harmonie und Rhythmit geworden ist, harren diese Quartette Liszt's noch ihrer Ausgrabung. Doch sei erwähnt, daß Liszt's „Was ist des Deutschen Vaterland?“ bezüglich seiner Konception über die Grenze und den Charakter des Choraliebes hinausgeht, ohne das darüberliegende noch fassen zu können. Er selbst nannte die Komposition ein „unreifes Opus“.

Eine weitere Verbreitung, besonders in Thüringen, fanden die 1842 ebenfalls auf Nonnenwerth komponirten:

Vierstimmige Männergesänge.¹⁾

„Wir sind nicht Mumien.“ (Hofmann v. Fallersleben.)

„Das blühtre Meer umrauscht.“

„Unter allen Gipfeln ist Ruh.“ (Göthe.)

„Gottes ist der Orient.“ (Göthe.)

Diese Männerchöre wurden während der Weimarperiode des Meisters einer strengen Revision und Feilung von ihm unterzogen. Bezüglich der sprachlichen Behandlung tragen die früheren Ausgaben manchen Fehler ihrer Zeit, trotz ihrer auffallend korrekten Deklamation. Da konnte es auch dem in die deutsche Sprache noch nicht so ganz Eingebungenen passiren, zu komponiren und drucken zu lassen: „Unter allen Gipfeln ist Ruh.“ Nun erschienen sie mit anderen nach ihnen entstandenen Chören in einer Gesamtausgabe (bei Rahnt in Leipzig 1861), enthaltend zwölf Kompositionen, alle eigenartig und bedeutend, von germanischem Geist durchdrungen.²⁾ Sene

1) Ebrt 1844: C & Co. in Köln und Friedr. Wilh. Constantin, fouveränem Fürsten von Hohenzollern, in „tieffter Ehrfurcht und Dankbarkeit gewidmet“.

2) Unter dem Titel:

Für Männergesang.

Quartette aber blieben unberührt. Ebenso der Männerchor „Was ist des Deutschen Vaterland?“

Somit war Nonnenwerth und der Rhein auf das engste mit der Entwicklung der specifisch deutschen Elemente in Liszt's Schaffen verknüpft, dessen Lebenssporen allmählich getränkt erscheinen mit der Poesie dieser Nation.

Von weniger weittragender Bedeutung und nur örtlich jenen Sommerzeiten zufallend sind noch mehrere Concertstücke für Klavier:

Introduction et Polonaise
de »I Puritani« de Bellini¹⁾

scheint in seinen Berliner Concerten ihre Einführung am Klaviere gefunden zu haben. Die

Norma-Fantasie,²⁾

Mme. Camille Pleyel gewidmet. Schon in Berlin 1841/42 skizzirt und öffentlich von ihm vorgetragen, bearbeitete er sie spe-

komponirt

- (1854) Nr. 1. Vereinslied (Hofmann v. Fallersleben) „Frisch auf zu neuem Leben“.
 (?) „ 2. Ständchen (Müldert) „Hüttelein still und fein“.
 (1842) „ 3. „Wir sind nicht Mumien“ (Hofmann v. Fallersleben).
 (1845) „ 4. Geharnischte Lieber (C. Göthe) „Vor der Schlacht“.
 (1845) „ 5. „ „ „ „ „Nicht gezagt“.
 (1845) „ 6. „ „ „ „ „Es ruft Gott“.
 (?) „ 7. Soldatenlied (Göthe) „Burgen mit hohen Mauern“.
 (?) „ 8. Die alten Sagen künden (?).
 „ 9. „Saatengrün“ (Wöhlant).
 „ 10. Der Gang um Mitternacht (Herwegh).
 (1859) „ 11. Festlied zu Schiller's Jubelfeier, 10. Nov. 1859.
 (1842) „ 12. „Gottes ist der Orient“ (Göthe).

Der Chor „Über allen Gipfeln ist Ruh“ ist dem Göthe-Fest-Album (zum hundertjährigen Geburtstag 1849 — edirt Schubert & Co., Leipzig, 1850) als dritte Nummer eingereicht.

Liszt komponirte außer den genannten noch folgende Männerchöre:

- (1857) Weimar's Volkslied (P. Cornelius).
 (1871) Das Lied der Begeisterung (Abrangi).
 Festgesang zur Eröffnung der X. Lehrerversammlung.
 (1850) Festchor zur Enthüllung des Herder-Denkmal's zu Weimar, 25. Aug. 1859.

Festgesang der Künstler.

1) Edirt 1841: Schott's Söhne in Mainz.

2) Edirt 1843: „ „ „ „ Eine spätere Ausgabe ist ohne Widmung.

ciell für die vielgerühmte Pianistin, die ein „eminent schweres“ Konzertstück von ihm gewünscht hatte.¹⁾ In einem der ersten Ausgabe beigegebenen facsimilirten Brief an Mme. Pleyel spricht Liszt von der Phantasie als »toute chargée et surchargée d'arpèges, d'octaves« etc.

Die Klavier-Übertragung der meistens am Rhein entstandenen Lieder des I. Bandes der Sammlung:

**Buch der Lieder (III. Bd.)
für Piano allein²⁾**

- | | |
|--------------|---|
| 1) Foreley. | 4) Der König von Thule. |
| 2) Am Rhein. | 5) Anruf. (Der Du von dem Himmel bist). |
| 3) Mignon. | 6) Angiolini. |

dürfte in das Jahr 1843 zu setzen sein.

Die Übertragung des

Tscherkessen-Marsch

Aus Glinka's Oper »Rustan und Ludmilla«³⁾ —

„seinem lieben Freunde A. Kutusoff in Erinnerung froher Stunden“ gewidmet, trägt das Datum „Nonnenwerth, 13. Juli 1843“, gehört aber Liszt's zweiter russischer Reise an.

Die bereits erwähnte „Zelle von Nonnenwerth“ und endlich noch ein

Feuille d'Album

à son ami Gustave Dubousquet,⁴⁾

ein liebenswürdiges kleines Stück im Walzerrhythmus, beenden die Nonnenwerther Sommerzeiten.

1) Müttich 1842, XI. Kapitel.

2) Ebirt 1846: Schlesinger, Berlin. Die französische Ausgabe unter dem Titel: Poésies pour Piano seul.

3) Ebirt 1843: J. Schubert & Co. in Hamburg. Dieser Marsch erschien auch in einer Ausgabe: Liszt und Bollweiler. Nr. 1: Tscherkessen-Marsch (Liszt); Nr. 2: Caprice (Bollw.). Siehe XII. Kapitel.

4) Ebirt 1844: Schott's Söhne in Mainz. Dieses Albumblatt ist nicht zu verwechseln mit den bei Schubert & Co. erschienenen »2 Feuilles d'Album«. Sie sind Nachdrucke. Nr. 1 ist die erste Periode des Valse melancolique; Nr. 2 die Übertragung des Nonnenwerth-Liedes.

X.

(Konzert-Reisen 1839/40—1847. Fortsetzung.)

1842.

Ein großes Jahr.

Berlin.

Zum ersten Mal Weimar. Marie Pawlowna. Auszeichnende Aufnahme am Hof. Sena und Dr. Gille. Leipzig. Clara Schumann. Die Kritik. Liszt's Männerchöre in Leipzig. — Berlin. Konzerte und Programme. Kellner. Liszt's Fugenspiel und erste Klavierübertragungen Bach'scher Orgelfugen. Seine Aufnahme seitens der Berliner, des Königs und der königl. Familie. Die akademische Jugend. Ehrungen und Auszeichnungen. Ein Sendschreiben. Charl. v. Hagn. Glanzvolles Abschiedsgeleit. Die Kritik als Nachzüglerin. „Kisftomante.“ Letzte Begegnung mit Mendelssohn. Klavierübertragungen: »La Romanesca«, »Valse a capriccio« etc.



om Rhein aus (1841) wandte sich der Künstler mit seinem Freunde, dem Fürsten Felix Lichnowsky, der ihn während dieser ganzen Tour begleitete, dem Norden zu. Nachdem er Weimar, Leipzig u. a. Städten¹⁾ einen kurzen Besuch abgestattet, verfügte er sich nach Berlin. Von da aus wollte er eingedenk seines der Kaiserin von Rußland gegebenen Versprechens, an das die kunstfinnige Gräfin d'Oubrescoff in Paris ihn bringend gemahnt hatte, nach Rußland.

Doch vor allem trachtete er nach Weimar. Hierher hatte

1) Liszt konzertierte 1841 am (?) November in Kassel, wo seine erste Begegnung mit Louis Spohr stattfand, am 26., 28., 29. in Weimar, am 30. in Jena, am 4. December in Dresden, am 6. in Leipzig in einem Konzert Clara Schumanns, am 9. in Dresden, am 11. ebendasselbst in einem Quartettabend Lipinski's, am 13. in Leipzig, am 14. in Altenburg, am 15. in Leipzig in einem Gewandhauskonzert, am 18. und 19. in Halle.

Am 27. December war sein erstes Konzert in Berlin.

Ramann, Franz Liszt. II.

schon längst sein Sinn gestanden. Er stieg im „Russischen Hof“ ab, der bis zum Jahre 1848 sein feststehendes Quartier blieb.

Eduard Genast war der erste Weimaraner Künstler, der ihn begrüßte und auch mit dem dortigen Künstlerkreis bekannt machte. Ihm aber war es, als wandle er auf geweihtem Boden. Und doch, jetzt da sein Fuß Iim-Athen betrat, die Stadt mit dem unvergänglichen Dichternimbus, die schon in seiner Knabenphantasie eine Rolle durch Rep. Hummel gespielt, deren Dichtersfürsten Schiller mit seinem Mahnruf „An die Künstler“, Goethe mit seinen Faust-Problemen seinem hochfliegenden Jünglingsgeist Ideale und Ziele gegeben, ahnte er schwerlich, welche Thätigkeit hier zu entfalten er selbst berufen war und daß dem Ruhme ihrer Dichterperiode durch ihn der Ruhm einer Musikepoche hinzugefügt werden sollte.

Aber so kurz Liszt's Aufenthalt auch in Weimar war, so stellten sich doch bereits die Beziehungen her, die für ihn und die Tonkunst von so reichen Folgen wurden. In der Person der Großfürstin-Großherzogin Marie Paulowna, der Schwester des Kaisers Nicolaus I. und Mutter der deutschen Kaiserin Augusta, begegnete ihm eine jener Seltenen, welche die Würde ihrer hohen Geburt und Stellung in einer wachen Theilnahme für die geistigen Lebensinteressen begriff. Sprühenden Geistes, dabei hochsinnig, allem Alltagswesen abgeneigt, mußte sie von einer Ausnahmserscheinung, wie die des berühmten Künstlers, sich im hohen Grad sympathisch berührt fühlen. Ebenso fühlte sich dieser, als er am 26. November die Ehre hatte im engsten Kreis der großherzoglichen Familie vorzuspielen, von dem ächten Verständnis, das diese hohe Frau seinen Kunstideen entgegen brachte, urplötzlich wie auf heimathlichen Geistesboden versetzt. Beide mochten fühlen, daß, wenn Fürst und Künstler, der eine mit der Macht des Schirmes, der andere mit der Macht der Phantasie begabt, in einem hohen Ziel sich treffen, naturnothwendig eine Saat in den Lebensboden der Kunst sich senkt. Doch war jetzt noch keine Rede davon, den Künstler an Weimar zu fesseln.

Noch einmal trat er am Hofe — jetzt in einem sogenannten „großen“ Hofkonzert — auf (am 28. November). Anderntags folgte ein öffentliches Konzert im Hoftheater (am 29. November), bei welchem der Enthusiasmus des Publikums der größte war, den dort ein Virtuoso seit Paganini erregte.¹⁾

1) Sein Programm bestand aus: Weber's „Aufforderung zum Tanz“.

Bei seinem Scheiden aus Weimar, das von einer edlen Herzlichkeit getragen war, verehrte ihm Marie Paulowna einen kostbaren Diamantring, während der Großherzog ihn durch Verleihung des Falkenordens auszeichnete. Freudig verhiess er baldige Wiederkehr. —

Von da aus machte er einen Abstecher nach dem einige Meilen von Weimar entfernten Jena. Er folgte hiermit einer Einladung Dr. E. Gille's, des Vorstandes der Akademischen Concerte, der ihn nebst seinem Gefährten Fürst F. Lichnowsky dahin abholte. Wie in Weimar, wo der Künstler die nicht unerhebliche Summe seiner Concerteinnahme vom 29. Nov. dem „Frauenverein“ überwies, stellte er auch in Jena den Ertrag des Concertes einer Wohlthätigkeitsanstalt zur Verfügung.

An diesen ersten Besuch in Jena knüpfen sich Liszt's Beziehungen zu dem späteren Justizrath, dann Hofrath Dr. E. Gille. Dieser, in jener Zeit noch ein jugendlicher Stürmer, dem Fortschritt offen, der Musik mit ganzer Seele zugethan, gab sich voll und ganz dem Eindruck hin, den jener überall hervorrief. Sein Enthusiasmus und zugleich seine Devotion für den Künstler und seine Werke — was zu betonen ist, da Gille mit zu den ersten in Deutschland gehörte, die an sein höheres Kunstschaffen bis zur Überzeugung glaubten — wandelten die nur sachliche Berührung allmählich in ein Freundschaftsverhältnis um, das vielfach die Feuerprobe bestanden hat und in Dauer blieb bis zum Tode des Meisters. — In Folge der Verehrung und Gesinnungstreue E. Gille's trat auch Jena, als Liszt's kompositorische Thätigkeit sich in Weimar entfaltete, in besondere Stellung zu demselben, worauf wir später zurückkommen werden.

Von Jena aus reiste Liszt nach Dresden, wo er am 4. December concertirte. Dann führte ihn ein Clara Schumann gegebenes Versprechen nach Leipzig. Hier trat er drei Mal — am 6., 13. und 15. December — öffentlich auf. Das erste Concert

dem Hexameron, seiner Erlkönig-Übertragung, Don Juan- und Robert-Fantasia und dem Galop chromatique.

Bei diesem Concert hatte er angesichts der damals noch schwach gebauten Flügel die Vorsicht gebraucht, „durch einen Überbau über das Orchester das Instrument dem Auditorium näher zu rücken, was allen Pianisten, die in Theatern spielen, deren Proscenium nicht weit über die Soffiten hinausgeht, zu empfehlen sein dürfte.“ „N. Zeitschr. f. Musik“, 1841, Nr. 48.

war das erwähnte Clara Schumann's, das zweite ein Concert Franz Liszt's und das dritte ein Gewandhausconcert.

Das Concert Clara Schumann's hatte den Zweck, Compositionen ihres Gatten (darunter seine 2. Symphonie) bekannt zu machen. Wie herzlich aber das gegenseitige Einverständnis zwischen dem jungen Schumann'schen Ehepaar und Liszt war, geht daraus hervor, daß in diesem Concert des Letzteren „Rheinweinlied“ zur Aufführung kam und Clara Schumann die „Lucia-Fantasie“ und mit dem Künstler selbst den „Hexameron“, welchen er für zwei Klaviere bearbeitet hatte,¹⁾ vortrug und letzteren im Concerte Liszt's mit ihm wiederholte. Diese Betheiligung aber zog ihr eine bittere Rüge seitens der Kritik zu. Sie habe die „Lucia-Fantasie“ wohl mit ausgezeichnete Virtuosität“ gespielt, erklärte sie,²⁾ „von ihrer gebiegenen Künstlerschaft aber habe man doch erwartet, daß sie dem verflachten Treiben der neuesten Klaviervirtuosität, die oft ganze Concertabende mit ihren Etuden, Variationen und sogenannten Phantasien für Pianoforte solo ausgefüllt, mit entgegen arbeiten werde.“ „Undessen“, fährt sie fort, „nehmen wir gerne an, daß diese Auswahl andere Rücksichten als gleiche Kunst- und Geschmacksrichtung bestimmt haben mögen, wiederholen aber, daß wir immer und überall von den Besten das Beste verlangen.“³⁾

Clara gab ächte Künstlerantwort. Als sie im Gewandhausconcert vom 1. Januar 1842, in dem sie als Pianistin mitwirkte,

1) Wei. J. Schubert & Co., Leipzig und New-York 1870.

2) „Allgem. Musik. Zeitung“ 1841, Nr. 51, S. 1099.

3) Kaum war Liszt mit seinen Compositionen also auf die Armeeüberbank gesetzt worden, als man auch anderorts anfing strebsame Pianisten, die seine Klavierstücke in Concerten spielten, darob zu tabeln. Nach einigen Jahren wurde es seitens der Pianisten geradezu zu einem Wagnis, sie in ihr Repertoire aufzunehmen und in einem Theil unserer Concertinstitute vorzutragen. Ja es gab Referenten, die unverbohlen den Pianisten dankten, die sie nicht spielten.

Sie hörten die flachsten Nachwerke der damaligen Virtuosen ohne die geringste Demonstration an; dagegen schien es ihrem Kritikercharakter eine Ehrensache zu sein, nichts von Liszt ohne gehässige Nebenbemerkungen (siehe „Allg. Musik. Zeitung“ 1842, Nr. 19, Prag) zu hören.

Viele Pianisten ließen sich dadurch einschüchtern und bestimmen, viele aber auch nicht. Ein Theil sah es — schon wegen der technischen Schwierigkeiten seiner Stücke — als eine Art pianistischen Abturtenten-Dekrets an, sie öffentlich zu executiren.

herborgerufen wurde, dankte sie durch den Vortrag der Lucia-Fantasia.

Das Programm zu Liszt's Concert bestand aus Hummel's „Septett“, seinen Männerchören „Rheinwein-“ und „Studentenlied“ („Es war eine Ratt' im Kellerloch“), seiner „Don Juan-Fantasia“, seiner Übertragung der „Abelaide“ und des „Erskönig“. Der „Hexameron“ machte den Beschluß.

Im Gewandhausconcert trug er das Esdur-Concert von Beethoven vor. Der Kritik der „Allgem. M.-Ztg.“ war es nicht möglich eine Aussetzung hiebei zu machen. Sie verschluckte ihr Mißbehagen hierüber in der Bemerkung: „daß Mendelssohn eine tiefere und nachhaltigere Wirkung mit demselben erzielt habe.“ In der Schumann'schen „M. Z. f. M.“¹⁾ dagegen war der Referent A. W. von Zuccalmaglio nicht mit seiner Beethoven-Wiebergabe einverstanden. Robert Schumann aber glosfirte seine Auslassung mit den Worten: „Uns schien gerade diese Leistung Liszt's eine seiner bedeutendsten.“

In diesem Concert trug Liszt noch seine „Robert-Fantasia“ vor. Desgleichen wurde sein Männerchor: „Was ist des Deutschen Vaterland?“ zu Gehör gebracht.¹⁾ Letzteres geschah auf Mendelssohn's Veranlassung. So lange dieser Künstler an der Spitze der Gewandhausconcerte stand, war die Direktion dieses Instituts frei von der späteren konservativen Principiensucht, welche den musikalischen Trägern unseres Jahrhunderts — Wagner, vor allem den Symphonikern Berlioz und Liszt — den Concertsaal hartnäckig verschloß. Compositionen Liszt's in einem Gewandhausconcert zu hören, blieb eine vereinzelte Erscheinung bis zur Stunde.

Seitens des Publikums war die Aufnahme des Künstlers eine alle Schranken durchbrechende, an Taumel und Fanatismus streifende.²⁾ Er aber trat als Virtuos nicht wieder in Leipzig auf. Einestheils trug die Schuld hieran der Stachel, den von 1840 an das kritische und allgemeine Verhalten der nordischen Musik-Metropole nur immer tiefer ihm einbrückte, anderntheils fehlten dort Schumann und Mendelssohn, die ihn dahin gezogen hatten und zu denen die Beziehungen nicht mehr so jugendlich

1) Über die Aufnahme seiner Chöre siehe voriges Kapitel II.

2) Siehe „Neue Zeitschr. f. M.“ 1841, Nr. 50, S. 199.

frisch erhalten bleiben konnten, wie sie zur Zeit seines ersten Leipzig-Besuchs waren.

Am 27. December war Franz Liszt's erstes Concert in Berlin. Es fand im Saale der Sing-Akademie statt. Über dasselbe ist in Barmhagen von Ense's „Tagebüchern“ zu lesen:

Montag, 27. Dec. 1841.

„Abends im Saale der Singakademie Concert von Liszt ohne Orchester; er spielte ganz allein, wunderbar, beispiellos, zauberhaft, mit allgemeinem heftigstem Beifall. Seit Paganini habe ich keinen solchen Meister gehört. Die Ouvertüre zu „Wilhelm Tell“, eine Phantasie über Motive aus „Robert der Teufel“ und „Erlkönig“ von Schubert waren am schönsten. Wir hatten ganz nahe Plätze und sahen den geistvollen, feinen, schönen Mann ganz genau. Zuletzt spielte er einen chromatischen Galopp, den ich nicht aushalten konnte; er hatte meine Pulse in seiner Gewalt und sein Spiel beschleunigte sie so, daß mir schwindlig wurde. — Der König war in seiner Loge, der Graf von Nassau, Prinz und Prinzessin Karl, Prinz August, der Kronprinz von Württemberg. Ferner Meyerbeer, Felix Mendelssohn, Spontini, Kellstab, Spiker, eine Menge von Bekannten.“
(I. Bb. S. 385.)

Mit diesem Concert beginnt jene Reihe merkwürdiger Tage, deren künstlerischer Glanz und allgemeine Begeisterung nicht allein im Berliner Kunstleben und in der Geschichte der Künstler überhaupt, sondern auch kulturgeschichtlich vereinzelt dastehen. Lassen sich auch aus dem Leben der Maler der glorreichen Zeit italienischer Kunstherrschaft, aus dem Leben der ruhmgekrönten Dichter und Komponisten aller Völker manche Momente und Episoden neben sie stellen, ohne daß die Intensivität ihres Glanzes dadurch litte, so besitzen jene doch eine Eigenartigkeit, die sie einem Vergleich gewissermaßen entziehen. Schon daß im neunzehnten Jahrhundert im kühlbeschauenden Norden Deutschlands, in der „Stadt der Intelligenz“, deren gesammte Geistes-Fakultäten mit Männern besetzt waren, die durch die Summe ihres Wissens das denkende und forschende Europa — um nicht zu sagen — beherrschten, doch tief beeinflussten, einer Künstlererscheinung zehn Wochen hindurch die Ehrenbezeugungen des geistvollsten Monarchen des damaligen Deutschlands nebst den Gliedern der königl. Familie, der Gelehrten und Künstler, der Lehranstalten von der Universität bis herab zur Kleinkinderbewahranstalt, nicht von Einzelnen, sondern von Korporationen dargebracht wurden und daß um diesen Künstler ein Rausch des Enthusiasmus wogte, der alle Gesellschafts-, Bildungs- und

Berufsklassen umschloß, dürfte ein historisches Phänomen zu nennen sein.

In Liszt's Virtuosenepoche stellt sich seine Berliner Concertperiode als der Kulminationspunkt derselben dar. In ihr concentriren sich alle Fäden seines eingebornen Könnens, seiner Ideale und seines auf sie gerichteten Willens, aber auch die Glut seines Glaubens an die Macht dieser Ideale und dieses Willens. Seine Ideen über die Stellung und Aufgabe der Künstler, über die Aristokratie des Geistes, für die er schon als Jüngling auf Pariser Boden als Kämpfer aufgetreten war¹⁾ und denen Wirklichkeit zu erringen er als eine Art heiliger Mission erstrebte, schienen verkörpert in ihm ihre officiële Installation zu feiern. Seine Programme reflectirten in einem Cyklus von einundzwanzig Concerten, die er in dem kurzen Zeitraume vom 27. December bis 2. März 1842 gab, die ganze Größe und Gewalt seines Genius. Sie überstiegen an künstlerischem Werth alle bisherigen. Eine Weltliteratur in Noten, umfaßten sie in großen Zügen alles, was die Tongeister der Zeiten dem Klavier übergeben hatten. Bach und Händel bildeten gleichsam die historische Basis derselben.

Die Daten und Programme der von ihm gegebenen Concerte, sowie derer, bei denen er mitwirkte, waren, wie folgt: im Saale der Sing-Akademie (zehn): am 27. December 1841²⁾, am 1. Januar 1842³⁾, am 5. Jan.⁴⁾, — dazwischen ein Concert im Casino zu Potsdam (am 9. Januar⁵⁾ und ein Concert Panteleoni's, in dem Liszt mitwirkte, am 12. Jan.), am 16. Jan.⁶⁾,

1) Siehe I. Bb. XI. u. XVIII. Kapitel.

2) Erstes Programm: Tell-Overtüre; Lucia-Fantasia (Andante); Robert-Fantasia; Abelaibe; Chromatische Fantasia und Fuge; Erlkönig; Galop chromatique.

3) Zweites Programm: Cis-moll-Sonate; Hugonotten-Fantasia; Auforderung zum Tanz; Fuge und Bar. (Händel); Tarantelle (Rossini); Mazurken (Chopin); Polacca (Puritaner); Ungar. Marsch.

4) Drittes Programm: Septett (Hummel); Arie, gesungen von Panteleoni; Ständchen und Ave Maria; Rheinweinslieb (Liszt's); Pedalfuge; Brauvour-Walzer.

5) Viertes Programm: Pianoforte-Quartett (Prinz Louis Ferdinand); Don Juan-Fantasia; Momento capriccioso; Etüden (Moscheles und Chopin); Präludium und Fuge (Orgel-Pedal); Hexameron.

6) Fünftes Programm: Scherzo, Gewitter und Finale der Pastoralsymph.; Sonnambula-Fantasia; Mäzappa; Sonate und Raufenfuge (Scarlatti); Valse capriccio.

am 21. Jan.¹⁾, am 23. Jan.²⁾, am 30. Jan.³⁾, am 3. Februar⁴⁾, am 6. Febr.⁵⁾; — in der Aula der Universität (?) für die Studenten am 25. Januar⁶⁾; ebendasselbst zweites Konzert für die Studenten am 4. (?) Februar⁷⁾; im Konzertsaal des königl. Schauspielhauses (zum Besten des Vereins für hilfsbedürftige Lehrer) am 10. Febr.⁸⁾; — im königl. Opernhaus (vier) am 16. Febr.⁹⁾, am 19. Febr.¹⁰⁾, am 23. Febr.¹¹⁾; am 2. März (Abschiedskonzert¹²⁾); — zwischen dem 23. Febr. und 2. März waren mehrere Konzerte Anderer, in denen er zu ihrem Benefiz mitwirkte,

1) Sechstes Programm: Konzertstück (Weber); Marcia und Cavatina nach „Lucia“; D moll-Sonate; Lob der Thänen; Scherzo (Mendelssohn); Heil Dir im Siegerkranz (God save the king).

2) Siebentes Programm: Don Juan-Fantasia; Ständchen, Ave Maria; Erllönig; Aufforderung zum Tanz; Freie Fantasia (russische Nationalhymne und Caspar's Trinksieb); Robert-Fantasia.

3) Ahtes Programm: Puritaner-Fantasia; Ungar. Melobien; F moll-Sonate; Campanella und Carneval von Venedig; Präludium und Fuge Cis moll (Wohltemper. Klavier); La Serenata e l'Orgia.

4) Neuntes Programm: Niobe-Fantasia; Marcia funèbre (Eroica); Asdur-Sonate (Weber); Norma-Fantasia; Au lac de Wallenstadt; Au bord d'une source; Improvisation (über 3 Themen).

5) Zehntes Programm: Asdur-Sonate (Beethoven); Lucrezia Borgia-Fantasia; Campanella; Scherzo und Fuge (Beethoven opus 106).

6) Elftes Programm: Tell-Duvertüre; Erllönig; Aufforderung zum Tanz (Weber); Agathe-Arie für Klavier (Kullak); Galop chromatique. Dazwischen wurden Liszt's Männerquartette „Rheinlieb“ und „Es war eine Ratt im Kellerloch“ vorgetragen.

7) Zwölftes Programm: (unter Mitwirkung von Pantaleoni und Zschiesche) nicht zu ermitteln. Liszt paraphrasirte das »Gaudemus igitur«. (Wurde von der akademischen Jugend in sein Hdtel gefahren.)

8) Dreizehntes Programm. In diesem Konzert trug er drei Piecen, darunter die Paraphrase „Heil Dir im Siegerkranz“ vor. Die andern konnten wir nicht ermitteln. Gesungen wurden Liszt's Quartette: Das Rheinweinsieb und „Was ist des Deutschen Vaterland?“

9) Vierzehntes Programm: Pianoforte-Konzert in Es mit Orchester (Weber); Hexameron; Don Juan-Fantasia; Lucia-Fantasia (Ambante); Galop chrom. — Orchester-Vorträge: Oberon- und Leonoren-Duvertüre. Zwei Gesangs-Vorträge aus den Puritanern (?).

10) Fünfzehntes Programm: Orchester-Duvertüre zu Gluck's Iphigenia; Esdur-Konzert; Tell-Duvertüre; Aufforderung zum Tanz (mit freien Zusätzen); Fantasia für Pianof., Chor und Orchester (Beethoven).

11) Sechszehntes Programm: Sonnambula-Fantasia; Hexameron; Ständchen; Robert-Fantasia; Phantasia mit Chor (Beethoven).

12) Siebzehntes Programm: Duvertüre zu Coriolan, C moll-Konzert, Oberon's Zauberhorn; Don Juan-Fantasia; Ave Maria und Erllönig.

im Hôtel de Russie, wo Liszt wohnte, und im Concertsaal des Opernhauses: für den italienischen Falsettisten Panta-
leoni¹⁾; für die fünfzehnjährige, eine „Goethe'sche Mignon“
genannte Nina Morea²⁾; für die Gebrüder Ganz³⁾; (am
2. März das sogenannte „Abschiedskonzert“); am 3. März im
Hôtel de Russie⁴⁾, bevor er in den Reisewagen stieg, für
einen Wohltätigkeitszweck.⁵⁾

Die Berliner Kritik, an ihrer Spitze Ludwig Kellstab,
liefert in ihrer Gesamtheit eine großartige Beschreibung von den
künstlerischen Siegen jener Concerte. Ihre Berichte heben hervor,
daß der Künstler stets die besondere Idee und Stimmung einer
jeden Composition auf das schärfste erfasse, daß er jeden Stim-
mungswechsel mit der Natur eines Proteus in sich vollziehe, mit
der Feuerseele eines Titanen das Große darstelle und dabei jede
Idee, jede Stimmung, jede Großartigkeit des Ausdrucks mit zauber-
hafter Anmuth umgebe. Dabei wird als Besonderheit seines Vor-
trags noch gerühmt eine scharf ausgeprägte Rhythmit, flammende
Accente, ein Zusammenfassen der Ton- und Satzgruppen zu Ge-
dankenganzen, die Abgränzung der letzteren von einander und end-
lich eine geradezu berückende Ornamentik. Neben der geistigen
Seite seines Spiels nennt sie seine Technik märchenhaft jeder
Nuance der Empfindung vom seelischen Hauch bis zur höchsten
Glut und Gewalt der Leidenschaft nachgebend, seine Rapidität so
groß, daß die Hörfähigkeit der Durchschnittsmusiker ihr nicht folgen
könne. Oktaven, Doppelgriffe, Passagensprünge aller Art führe
er mit einer Hand, wie mit zwei Händen mit einer Sicherheit und
Leichtigkeit aus, die man bis jetzt niemals für menschenmöglich
gehalten habe.

Bei aller Bewunderung für den Künstler wahrte jedoch die
Berliner Kritik den Ernst und die Selbständigkeit ihrer Aufgabe.
Am denkendsten suchte L. Kellstab der merkwürdigen Künstler-
erscheinung nahe zu treten. Es scheint fast, als habe dieser Tri-

1) Achtzehntes Programm: (?).

2) Neunzehntes Programm: (?) Galop chromatique.

3) Zwanzigstes Programm: Beethoven's Cmoll.-Symphonie; Spon-
tini's Olympia-Duvertüre dirigirt von Liszt. Meyerbeer's Le Moine, be-
gleitet von Liszt u.

4) Einundzwanzigstes Programm: (?).

5) Nach der „N. Zeitschrift f. Musik“ (1842, Nr. 33, S. 130) war diese
Matinée für „arme Studirende“.

tiker das Unrecht, welches seine hinter der Zeit zurückgebliebene musikalisch antikisirende Richtung gegen Schumann und Chopin verbrochen, bei dem die Zeit noch mehr als Chopin und Schumann überfliegenden Liszt wieder ausgleichen wollen. Diesem gegenüber half ihm der Dichter über den engherzigen Musiker hinweg und seine Rolle als „Philister“ schien mit der eines „Davidbündlers“ vertauscht. Sich gleichsam rechtfertigend angesichts des Widerspruchs, in den er sich hierdurch mit seiner sonstigen musikalischen Richtung versetzt hatte, sprach Kellstab den bedeutenden Satz aus: „Die Kritik würde sich selbst schlecht begreifen, wenn sie außerordentliche Erscheinungen dem gewöhnlichen „Gesetz unterwerfen und in eigensinniger Starrheit es nicht anerkennen wollte, daß diese nur sich selbst Gesetz ist.“¹⁾ Seine Berichte in der Vossischen Zeitung, von ihm noch zu einer Broschüre verbunden,²⁾ haben hierher bezügliches historisch werthvolles Material geliefert. Sie gehören daneben zu dem werthvollsten, was dazumal über Liszt geschrieben worden ist. Er suchte für das Phänomen nach allen Richtungen hin die Erklärung zu finden. Konnte ihm dieses auch nur in den Grenzen der Sehweite jener Zeit gelingen, so fand er dagegen für die Beschreibung desselben be-
redten und unvergänglichen Ausdruck.³⁾ Die Berichte Kellstab's

1) Ergrimmt über den Abirinnigen klagte die Leipziger „Allgem. Musil. Ztg.“ (1842) Kellstab der Untrene gegen sich selbst an. „Diese Blätter“, ruft entrüstet über R.'s Berichte ihr Mitarbeiter C. F. B. (eder) aus, „werden ein wichtiges Dokument zur Künstler- wie zur Kunstgeschichte bleiben. Sie werden einst dazu dienen, ein strenges, vielleicht schroff klingendes Urtheil über eine Zeit — die unserige — und Kunstbildung zu fällen, wo in einer der größten Hauptstädte Deutschlands der Virtuosität eines Pianisten wegen, manche Eingebildete und Bornehme die Pflichten, welche sie sich und den Ihrigen zu erfüllen schuldig waren, unverantwortlich vergessen und Andere sogar — wahnwitzig werden konnten! Welche Zauberkünste übte doch jener Virtuose nicht allein auf die große Einwohnerzahl von Preußens Königsstadt, sondern auch auf einen in seinen Kunsturtheilen sonst so ruhigen und so besonnenen Mann, wie L. Kellstab aus! Ein L. Berger, dessen Ausspruch er so gern anführt: „er wisse es sich gar nicht vorzustellen, wie ein wahrhaft großer Spieler existiren könne, ohne auch ein großer Komponist zu sein“ und „der ihm (Kellstab) von allen Künstlern, lebenden und todt, „der nächste neben Beethoven und Mozart war“, wird über dem Klavierspieler Fr. Liszt gänzlich vergessen u. s. f.“

2) Franz Liszt. Beurtheilungen, Kritiken u. Berlin, Trantwein & Co., 1842.

3) „Wir sehen ihn“ — sagt er — „mit den leichtesten, gewinnendsten Formen der Freundlichkeit vor das Publikum hintreten; seine ungezwungene

reihen sich denen d'Ortigue's, Berlioz', Heine's, Cap-hir's, Chorley's, Schumann's u. A. würdig ein und führen diese historisch weiter. Nach Seite der Analyse und Kritik übertreffen sie jedoch die der andern. Dabei überspringt Kell-stab nicht die Punkte, in denen er mit dem Künstler sich nicht in Übereinstimmung befindet. Bezüglich der letzteren sagt er:

„Doch wenn er so gerade alle Meister spielt, so unterwirft er sich dabei weniger ihnen, als diese sich. Das ist die Hauptgefahr, vor der wir schwächere Nachahmer warnen müssen. Ihnen bleibe das Gesetz des Tempos, des Takts, des kleinsten Sechzehnthels heilig! Nur eine selbstgeniale Natur, wie diese Liszt's, läßt es uns vergeblich, wenn er in die Rechte anderer eingreift; auch er thut es nach unserm Urtheil nicht immer mit Glück. Er zieht vieles in Beethoven aus dem Gebiet edler Einfachheit, ruhiger Tiefe in das einer viel zu unruhigen stürmischen Leidenschaftlichkeit hinüber. Aus dem Spiegel des Komponisten wird er so dessen Hohlspiegel. Ihn vertheidigt dabei seine ursprüngliche Natur, der Boden (Frankreich mit seinen alles Maß zertrümmern den Explosionen in Kunst und Leben), auf dem er gewachsen, aus dem seine Wurzel den Lebenssaft gesogen, der die Farbe seiner Blüten und Blätter, die Eigenthümlichkeit seiner Früchte bestimmt; doch jeden andern trafe schon die Verurtheilung, wo wir Liszt die Abweichung seines Kometenflugs völlig gestatten, geschweige aber da, wo wir sie auch ihm nicht

Unterhaltung nach allen Seiten mit den Vertretern aller Rangstufen des Lebens, jeder Künste und Wissenschaft, selbst seine durch irgendwelche Veranlassungen herbeigeführten Anreden an die Versammlung tragen das Gepräge leichtester französischer Beweglichkeit, ohne dabei die deutsche Bescheidenheit und Gemüthlichkeit zu verlieren. Unter dieser Erweckung der vortheilhaftesten Einbrücke setzt er sich an das Instrument. Jetzt wird ein neuer Geist in ihm lebendig. Er lebt die Musikstille in sich, die er vorträgt. Während er mit der staunenswürdigsten Gewalt der Mechanik eigentlich Alles leistet, um es mit einem Wort auszudrücken, Alles, was bisher von irgends Jemand einzeln bezwungen worden ist, und außerdem noch ein ganzes Füllhorn neuer Erfindungen, völlig ungelannter Effekte und mechanischer Kombinationen vor uns ausschüttet, so daß die aufs höchste gespannte Erwartung und Forderung sich weit überfüllt sieht: bleibt doch der eigenthümlichste Geist, den er diesen wunderwüthigen Formen einhaucht, das bei Weitem anziehendere, anregendere und fesselndere Element. Diese geistige Bedeutsamkeit seines Kunstwerks prägt sich aber auf das Lebendigste in seiner Persönlichkeit aus. Die Affekte seines Spiels werden zu Affekten seiner leidenschaftlich aufgestürzten Seele und finden in seiner Physiognomie und Haltung den treuesten Spiegel. Das ist der Zauber, mit dem er seine Hörer und (die Frauen werden mir dieses Geständnis in ihrem Namen gestatten) vorzüglich die Hörerinnen so unwiderstehlich packt und zieht — vielleicht wohin er will!

Seine künstlerische Leistung wird zugleich eine Thatfache des Innern, sie bleibt nicht getrennt von ihm, sondern wirkt in dem mächtigen Bündnis mit dem Geist, der sie erzeugt.“

vergeben! Indes möchten wir diese Mängel an ihm nicht einmal gern missen, höchstens sie mildern. Sie bestimmen mit den eigenthümlichen Reiz seiner Individualität; nähmen wir sie ihm, so fürchten wir, er möchte vollkommen sein. Doch die Vollkommenheit ist auf Erden nicht heimisch; vielleicht wäre sie gar langweilig. Wir sollen sie, das ist unser Verhängnis, ewig erstreben, niemals erreichen. So wollen wir es auch Liszt vergeben, wenn er sie nicht besitzt. Und doch besitzt er sie: in Einzelheiten! Was überträfe den Reiz seiner Verzierungen, die leichtesten duftigen Blüthen gleichen? was die Gewalt seiner rollenden Passagen, wenn sie aus dunkler Tiefe herausbrausen? was die schwindelnd raschen Oktavengänge, die unverfolgbaren Akkordketten in Doppel- und Tripelgriffen beider Hände, die Grazie seiner Melodie, die tiefe Beherrschung, den Adel derselben, wo er sie frei hält von dem Hyper-Romantismus, der in Paris ihn nervenreizend angehaucht hat? —

„Das Wie seines Spiels ist immer uns noch schöner gewesen, wie das Was erstaunenswürdig! Bei vielen verschmilzt sich beides: so bei der metallenen Macht seines Fugenspiels, wo die Schwierigkeit der Aufgabe mit der wundervollsten Lösung im steten Wettkampf bleibt.“

Liszt's Fugenspiel war das Erstaunlichste, was auf dem Klavier nach dieser Seite hin je vollbracht worden ist. Ohne an dem Buchstaben der ehernen Objektivität der alten Meister zu rütteln, ohne sich ihnen in dogmatischer Slaverei zu unterwerfen, verstand er ihren Geist lebendig zu machen wie keiner. Von seinem Vortrag der „Chromatischen Phantasie und Fuge“ Joh. Seb. Bach's, diesem merkwürdigen Gebilde, dem gleichsam eine Prophezeiung auf die Musik des neunzehnten Jahrhunderts in den Mund gelegt ist, berichtet Kellstab:

„In der phantastischen Einleitung verband sich der feurigste Aufschwung, eine wahrhaft stürmische Rapidität der Passagen mit der klarsten Deutlichkeit; und in der Fuge entwickelte sich jene angeedeutete Ruhe zur Ausprägung des großartigsten Stils.“

Von dieser Ruhe aber bemerkt er, daß sie die der „völligsten Beherrschung aller aufregenden Gewalten der Leidenschaft, die positive der überlegenen Kraft“ sei.¹⁾ Außer dieser Komposition Bach's hatte der Künstler die Kühnheit, zwei der riesigen Orgelfugen in A- und Emoll (Pedal und Manual) dieses Meisters, — der späteren Kollektion:

1) Hans v. Bülow's Ausgabe der „Chromatischen Phantasie“ u. von J. Seb. Bach dürfte, nebst Liszt's Klavierübertragungen der Orgelfugen Bach's, dessen Auffassung am schärfsten darlegen.

Sechs Praeludien und Fugen
für die Orgel [Pedal und Manual] von J. Seb. Bach¹⁾

angehörend — auf dem Klavier vorzutragen, wobei meistens die beiden Manualstimmen die rechte, das Pedal die linke Hand übernahm, ohne dabei das Pedal des Klaviers zu gebrauchen. Trotz dieser ungeheuerlichen Schwierigkeiten war die Stimmführung, selbst in den Mittellagen, von einer Klarheit und Durchsichtigkeit, der Vortrag des Ganzen von einer Kraft und Größe des Ausdrucks, daß diese Leistung einem Wunderwerk gleich kam.

Von Händel spielte er in gleich bedeutender Auffassung die Fuge in Emoll und das Thema mit Variationen aus der Dmoll-Suite. —

Das phänomenale Gedächtnis, welches der Künstler während seiner Berliner Konzerte dokumentirte, versetzte die Berichtserstatter fast nicht minder in Erregung als seine Vorträge selbst, die dort (nach Kellstab) aus achtzig Kompositionen, darunter gegen fünfzig auswendig gespielten,²⁾ bestanden — eine Zahl,

1) Ebrt 1852: C. F. Peters, Leipzig.

Liszt hatte 1842 mit der Übertragung der Orgelfugen nur einen „Versuch“ machen wollen — wie er selbst mir erzählte —, ob eine Möglichkeit vorhanden sei, sie dem Klavier zu übergeben, ohne ihren großartigen Charakter und die Stimmführung zu verwischen. Die Manuskripte lagen Jahre hindurch in einem seiner Portefeuilles, bis sie Dehn aufstöberte und in Liszt drang sie zu veröffentlichen. Vermehrt erschienen sie hierauf im Stich.

Noch eine Orgelfuge bearbeitete er in späterer Zeit für die Große Pianoforteschule von Lebert & Stark:

1868: **J. Seb. Bach's Orgelphantasie und Fuge in Gmoll.**

(Einzelausgabe: Berlin, F. Trautwein (R. Bahn).)

Dem Professor Sig. Lebert gewidmet.

2) Die auswendig gespielten Kompositionen waren, soweit sie sich nach der Tagespresse verfolgen feststellen ließen,

von Bach:	Chromatische Phantasie und Fuge, Präludium u. Orgel-Pedalfuge in Amoll, " " " " " Emoll, " " " " " Fuge in Cis moll (Wohlt. Kl.);
" Händel:	Fuge in Emoll; Thema mit Variat. (Dmoll-Suite);
" Scarlatti:	Sonate, Ragenerfuge;
" Beethoven:	Sonate in Cis moll, " " Dmoll, " " Fmoll,

die sich möglicherweise verdoppeln und verdreifachen ließe, wollte man die Kompositionen seiner Privatvorträge in prima vista und

- von Beethoven: Sonate in Asdur,
" " Bdur (op. 106).
Es dur-Konzert,
Cmoll-
Phantasie mit Chor;
" Beethoven-Liszt: Scherzo, Gewitter u. Finale der Pastoral-Symph.,
Trauermarsch der Cmoll-Symphonie,
Abelairé;
" Hummel: Septett,
Oberon's Zauberhorn;
" Moscheles: Etüden;
" Weber: Momento capriccioso,
Konzertstück,
Asdur-Sonate,
Aufforderung zum Tanz;
" Schubert-Liszt: Erlkönig,
Ave Maria,
Ständchen,
Lob der Thränen;
" Rossini-Liszt: Tell-Ouvertüre,
Tarantelle,
La Serenata e l'Orgia;
" Paganini-Liszt: La Campanella, Etüde,
Carneval von Venedig, Etüde;
" Mendelssohn: Capriccio in Fismoll;
" Chopin: Etüden,
Mazurken,
Valses;
" Liszt: Don Juan-Fantasie,
Robert " "
Lucie " (Andante,
" " (Marcia e Cavat.),
Mlobé " "
Sonnambula " "
Puritani " "
Norma " "
Lucrezia Borgia " "
Hugenotten " "
Valse a Capriccio (Nr. 3),
Heil Dir im Siegerkranz!,
Polacca (Puritani),
Valse di Bravura,
Galop chrom.,
Au lac de Wallenstadt } Schweizer-Album,
Au bord d'une source }
Ungarische Melobien,
Ungarischer Marsch (Dmoll),
Mazeppa.

Hexameron.

aus Partituren hinzurechnen. Seine Privat-Koncerte kamen mehrmals seinen öffentlichen gleich, wie z. B. (am 9. Febr.) eine *Matinée*, die er den sämtlichen Mitgliedern des königl. und königstädtischen Theaters, der königl. Kapelle, des Ballets u. a. gab, bei der 7—800 Zuhörer anwesend waren und er ohne Mitwirkung eines andern Künstlers das Beste seiner Kunst darbot. Oder auch jene denkwürdigen Abendunterhaltungen, die zuerst bei dem Prinzen von Preußen (Kaiser Wilhelm I.), dessen Gemahlin (Kaiserin Augusta), die Urheberin derselben, auch geistig die Tochter ihrer hochstehenden Mutter Marie Paulowna war, stattfanden; dann bei Madame Beer und schließlich bei dem geistvollen Friedrich Wilhelm IV. im weißen Saale des kgl. Schlosses gegeben wurden. Zu denselben war Alles geladen, was zur geistigen Tafelrunde Berlins gehörte: der greise Alexander von Humboldt, Wernhagen von Ense, Meyerbeer, Mendelssohn, die Unger-Sabatier, Bettina, Charlotte v. Hagn u. A. In Liszt's Vorträgen ruhte ihr Hauptreiz. Er war die stützende Kraft, die auch die Begleitungen übernahm. So wurde z. B. der vierte Akt der „Hugenotten“ von Meyerbeer, die in Berlin noch der Aufführung entgegengingen, am Klavier aufgeführt. Liszt vertrat hiebei den instrumentalen Theil und spielte ihn aus der Partitur „jede Hand ein Orchester“. In einer dieser Soiréen war es, daß Liszt's „Koreley“ durch Mme Unger-Sabatier zum Vortrag kam. 1)

Die ersten zehn seiner öffentlichen Concerte gab Liszt im Saale der Sing-Akademie. Schon nach dem ersten war der Eindruck, den er hervorrief, ebenso bedeutend, wie für die ferneren Concerte entscheidend. Die geistige Elite, an ihrer Spitze der König und andere Mitglieder des königl. Hauses, besuchten sie regelmäßig. Der Zubrang wurde so groß, daß die Räume der Sing-Akademie die Herbeiströmenden nicht mehr fassen konnten. Nun siedelte der Künstler in das königl. Opernhaus über.

Bei den vier Opernhaus-Koncerten wirkte die Hofkapelle mit. Nach der Bestimmung des Königs traf man für dieselben besondere Vorkehrungen. Ähnlich wie in Weimar wurde ein von der Bühne aus ins Orchester gehender Vorbau errichtet, auf dem die Flügel standen, deren Liszt sich für den Abend bediente. Das Personal des besetzten Orchesters hatte auf der Bühne amphitheatralisch geordnet

1) Kapitel IX., S. 136.

seinen Platz erhalten.¹⁾ War hierdurch ein größerer Raum gewonnen, so schien es auch, als ob mit ihm und mit dem zahlreichen imposant ringsum vor und über ihm geordneten Auditorium sein Genius noch mächtiger ihn ergriffe und über alle Schranken höbe. Bald im Wettkampf mit dem volltönigen Orchester, bald souverän es beherrschend oder mit ihm lieblosend, dabei wie von einem Heere unsichtbarer Victorien umwogt, schien die Musik selbst in ihrer Gewalt und Schönheit sich in seiner Person zu offenbaren. Von einem Beifall als bewußte Äußerung des freien Willens seitens seiner Hörer war keine Rede mehr. Wie von einem geistigen Sturmeswirbel erfaßt, begleiteten sie ihn, den „Rattensänger von Hameln“, wie er in jenen Tagen oftmals genannt wurde, auf seinen Siegeszügen, um in einen endlosen Jubel auszubrechen und Lorbeeren zu streuen.

Mehrmals dankte er durch Improvisationen über Themen aus der eben vorgetragenen Komposition. Doch zeigen auch manche seiner Programme als Schlußnummer eine „freie Phantasie“, deren Themen das Auditorium in Vorschlag brachte. Meistens wählte er — wie auch bei seinen Konzert-Fantastien über Opernmotive — solche, die in entschiedenem Kontrast zu einander standen. In seinem siebenten Konzert (am 23. Januar) z. B. verflocht er die russische Nationalhymne mit Raspars Trinklied aus dem „Freischütz“. Ein drittes Thema, das er gewählt hatte, die „Romanesca“, eine Melodie des 16. Jahrhunderts, die in jener Zeit, da die musikhistorischen Forschungen noch im ersten Werden standen, Mode war, ließ er bald wieder fallen, ohne sie aber innerlich aufgeben zu können.²⁾ Publikum und Kritik waren gleich hingerissen. „Wahrlich“ — schrieb ein Referent an die Allgem. Musik. Ztg.³⁾ — „Nizt müßte bei seinem Reichthum an Erfindungskraft und der ihm eigenen harmonischen Kenntniß öfter freie Phantastien vortragen!“

In einem andern Konzert — für die Gebrüder Ganz am 28. Februar — trat er auch als Dirigent auf. Er dirimirte Beethoven's C-moll-Symphonie und die Overture zu Spontini's „Olympia“ — „wohl mit heftigen Gestikulationen, aber sehr feurig

1) Diese amphitheatralische Aufstellung auf der Bühne brachte der Meister öfter in Anwendung; auch bei der Beethoven-Feier 1870 in Weimar.

2) Siehe Schluß dieses Kapitels.

3) 1842, Nr. 7, S. 144.

und im Geiste der Komposition.“¹⁾ — Somit lernten die Berliner den Künstler nach allen Seiten hin kennen und nach jeder als eine eigenartige, mit sich fortreisende Erscheinung: als Virtuosen, als Interpreten des Kunstgeistes aller musikalischen Nationen, obenan der deutschen, als Komponisten, als Improvisator, als Dirigenten.

Unter den Konzerten waren einige, die den Berlinern von besonderem Werthe waren. Das vierte Konzert in der Sing-Akademie (am 9. Januar) brachte ihnen eine „ernste, ergreifende Überraschung.“ Der Künstler führte ein ganz in Vergessenheit gekommenes Quartett ihres einstigen Lieblings, dessen Ritterlichkeit und Melancholie den Frauenherzen so gefährlich war, der — Musensohn und Held zugleich — der Befreiung Deutschlands mit zum Opfer fiel: ein Quartett des Prinzen Louis Ferdinand²⁾ vor. Nur in mündlicher Überlieferung mochte sich bei Einigen die Kunde von dem Eindruck erhalten haben, welchen die musikalischen Erzeugnisse dieses Prinzen zur Zeit ihrer Entstehung hervorgebracht hatten und von dem ein Gedicht des Tyrtaos der deutschen Freiheitskämpfer, Theodor Körner's: „Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand“ beredt spricht. Hat auch Körner weniger die Tonmuse des Prinzen selbst charakterisirt als den stürmischen Gefühle Ausdruck gegeben, welche in jener hochbewegten Zeit die jungen Helden durchglühten, so lebte doch etwas von jenem kampfbereiten Todesmuth, der den Freiheitsgefängnisse der „Rügener“ inwohnte, in der Musik des Prinzen: aber verklärt in Melancholie und Todesahnung. Auch mit „Leher und Schwert“ war Louis Ferdinand verknüpft. In feiner Inspiration legte Carl Maria von Weber diesen von ihm komponirten Liedern Motive aus obengenanntem Quartett des Prinzen zu Grunde und verflocht so auf das sinnigste das Schicksal der beiden Dichter und Helden mit ihrer Zeit.

Wie nun jetzt die Berliner jenes Quartett hörten, in einer Ausführung so einfach, so edel und traurig, da wurden die Überlieferungen und die Gestalt ihres Lieblings wieder lebendig. Nicht nur die Königsfamilie, sondern das ganze Auditorium war ergriffen von dem edel aufblühenden Feuer, der schwermüthigen Grazie dieses Werkes, das so ganz der Abdruck schien von dem Wesen seines

1) Allg. Musik. Ztg. 1842, Nr. 14, S. 293.

2) Prinz Louis Ferdinand war musikalisch ein Schüler Berger's.

hohen Komponisten. Familien-, wie die mit dem angestammten Königshaus verwachsenen Volksgeföhle waren von dieser Aufführung gleich tief bewegt und gaben dem Koncert den Charakter einer wehmüthigen Gedächtnisfeier.

Die königliche Familie, insbesondere Friedrich Wilhelm IV., der Prinz und die Prinzessin von Preußen, welche der Erscheinung des Künstlers ein königliches Verständnis entgegenbrachten, wandten ihm ihre Sympathien noch herzlicher zu — wie sehr, geht aus dem Andenken hervor, welches die Prinzessin, mit Zustimmung ihres hohen Gemahls, ihm überreichen ließ. Es bestand aus einer Sammlung der Kompositionen des Prinzen Louis Ferdinand und einer Flötenkomposition in der Handschrift Friedrich's des Großen, von ihm selbst komponirt¹⁾ — beides zusammen gleichsam der musikalische Dank des Königshauses gegenüber dem Künstler, der das künstlerische Talent dieses Königshauses öffentlich anerkannt hatte.²⁾

In einem anderen Koncert — am 19. Februar — bereitere der Künstler dem König eine öffentliche Ovation aus dem Stegreif. Friedrich Wilhelm IV., eben erst von seiner englischen Reise zurückgekehrt, erschien in seiner Loge und folgte mit großer Aufmerksamkeit den Vorträgen des Künstlers. Als nach einem derselben der Beifallssturm sich nicht legen wollte und auch der König immer von neuem ihm applaudirte, setzte er sich an den Flügel und intonirte, sein Jupiterhaupt zum König emporgewandt: „Heil Dir im Siegerkranz!“ Wie elektrisirt wandte sich das ganze

1) Über diese Gabe schrieb mir Litz vor Jahren:

„Bei dieser Gelegenheit hatte ich die Ehre andere musikalische Werke des Prinzen Louis Ferdinand der Frau Prinzess von Preußen zu erwähnen. Allerhöchstieselbe erfreute mich mit dem außergewöhnlich kostbaren Geschenk der bei Mesdemoiselles Erard in Paris edirten Werke des Prinzen Louis Ferdinand, welchen J. K. S. die Prinzess von Preußen das Autograph des Flötenkonzerts von Friedrich dem Großen (Principals- und Begleitungsstimmen von seiner Hand geschrieben) gnädigst beifügte.

„Beide Geschenke sind, in dem mir anno 42 in Berlin zugestellten violetten Sammet-Schmuckkästchen, seit 25 Jahren in Weimar aufbewahrt.

„Meine Dankagung dafür erneuerte ich der Prinzessin von Preußen (anfangs der 50er Jahre) durch die Widmung der Elegie sur des motifs „du Prince Louis Ferdinand de Prusse.“

2) Welche Kleinliche Auffassung diese hochherzige Gabe erfuhr, geht aus mancher Bemerkung der Presse jener Zeit hervor. Hierher zielt die gehässige Bemerkung in der „Allgem. Musil. Zeitung“ über die „Vornehmen“. (Siehe S. 154.)

Auditorium zur Königsloge und schloß sich im lautesten Jubel der Huldigung an.

Nicht minder erregt verliefen drei Konzerte, von Liszt scherzend „Vorlesungen“ genannt. Sie waren der studirenden Jugend gewidmet. Bei ihr hatte er eine Begeisterung erweckt, die zu solchem Sturm anschwell, daß, als er nach einem Concert, um nach Hause zu fahren, seinen Wagen bestieg, die Studentenschaft die Pferde ausspannte und ihn unter lautem Hochruf der umstehenden und bis zum Hôtel sie begleitenden Volksmassen nach Hause fuhr. Aber auch beispiellos hatte der Künstler seine warme Theilnahme für die geistig strebende Jugend an den Tag gelegt. Kaum war von Kellstab ein Wort gegen ihn gefallen, daß die unbemittelten Studenten ihm dankbar wären, wenn er Billete zu ermäßigtem Preis ihnen verabfolgen ließe, als er es sogleich aufgriff und „ein, zwei, drei Konzerte in der Universitätsaula zu zehn Silbergroschen“ zu geben sich erbot. Aber nicht allein den Studirenden, auch Unbemittelten aller Stände standen diese Konzerte — das dritte fand im Saale des Opernhauses statt — offen. Den Ertrag dieser Zehngroschen-Konzerte übersandte er der Universität für ihre „unbemittelten Studirenden“.

Wie diese Einnahmen dieser Konzerte, wurden noch andere von ihm humanen Zwecken bestimmt. Unter einundzwanzig Concerten, die er veranstaltet hatte, waren nur zwölf für ihn selbst, und selbst die Einnahme dieser wanderte zum größten Theil den Weg der Mildthätigkeit, ohne daß er dabei den an ihn gerichteten Forderungen hätte genügen können. Während der letzten Wochen seines Berliner Aufenthaltes mußten über tausend Briefe mit Bitten um Geld verbrannt werden! Er gab, so viel er konnte, d. h. so weit es reichte. Aber nicht nur, daß er gab, machte ihn bei allen Bevölkerungsklassen populär und erwarb ihm eine enthusiastische Liebe, sondern auch wie er gab. Rücksichts-, schonungsvoll, diskret fand er für seine Hülfe stets eine Form, die den Nehmenden zugleich ehrte. Außer den drei „Vorlesungen“ war ein Concert (das vierte in der Sing-Akademie) für den Kölner Dombau — ein Steckenpferd Fr. Wilhelm's IV. —: drei waren für Kunstgenossen (für die Gebrüder Ganz, Nina Morea und Pantaleoni); eines im Opernsaal für Berliner Wohlthätigkeitsanstalten, welches allein Thl. 1794²)

1) N.-M. 5382 —. Siehe „Allgem. Musil. Ztg.“ 1842, Nr. 291.

eintrug. Von den vier Konzerten im königl. Opernhaus bestimmte er ebenfalls ein Drittel der Einnahme für ähnliche Zwecke.

In den Hallen der Loge Royal-Dorke erklang ebenfalls sein Spiel zum Preise der Humanität (am 8. Febr.). Hierauf wurde dem Künstler unter dem Präsidium des Prinzen Wilhelm (Kaiser Wilhelm I.) der zweite Grad, der „Gesellengrad“ des Maurerbundes ertheilt.¹⁾

Bei dieser Gelegenheit toastete Liszt unter rauschendem Beifall auf den „Prinzen der Maurer“.

Neben seiner außerordentlichen Erscheinung als Künstler, war es seine univervelle Bildung, der Bliß seiner Einfälle, sein vornehmer Charakter, welcher Liszt zu allen Rang- und Bildungsklassen Berlins in Beziehung brachte.

„Wer den Künstler, den Virtuosen als solchen nicht zu würdigen vermochte“, — berichtet Kellstab hierüber — „der war elektrisch berührt von dem Feuergeist in ihm oder gefesselt durch die wunderbare Mischung von Stolz und Milde des Charakters, von Abel, Grazie und Kindlichkeit seines Wesens.“

Er verkehrte mit Rauch, Cornelius, Dr. Förster, Barmhagen, Alex. v. Humboldt u. A. Stundenlang war er bei Bettina von Arnim, über deren geistvollem Geplauder er die schöne, von ihm vielfach ausgezeichnete Charlotte von Hagen vergaß. Vor allem aber überschüttete ihn die preussische Königsfamilie, öffentlich wie privatim, mit den ausgesuchtesten Gunstbeweisen, wie schon das Musikaliengeschenk der Prinzessin es ausspricht. Fr. Wilhelm IV. vertrat die Öffentlichkeit. Seine Schätzung des Künstlers war stichhaltig und, als er dem Orden Pour le mérite eine „Friedensklasse“ für Gelehrte und Künstler hinzufügte, gehörte der Name Franz Liszt zu den ersten, die er aufzeichnete. „Er war des Königs entschiedene Wahl und keine Einwendungen fruchteten,“ schrieb unterm 26. Juni 1842 Alex. von Humboldt an Barmhagen.²⁾ Für die ihm gewordene Auszeichnung antwortete der Künstler dem Monarchen mit der Widmung seines feurigen Männerchores: „Was ist des Deutschen Vaterland?“ Der Prinzessin brachte er Dank und Huldigung durch

1) Den „Meistergrad“ erhielt Liszt im Jahr 1870 von der „Loge zur Einigkeit“ zu Budapest. — Im Orden Zürich (1845) wurde er zum Ehrenmitglied der Loge Modestia cum Libertate ernannt.

2) „A. v. Humboldt's Briefe an Barmhagen“ S. 121.

das ihr bedicirte „Buch der Lieder“, dessen das vorige Kapitel bereits gedacht hat.

Vor der Ordensverleihung hatte ihm der König nach einem Concert im Opernhaus einen kostbaren Brillantring durch seinen Adjutanten überreichen lassen. Brillanten waren das bei jedem Virtuosen gebräuchliche Geschenk des Hofes. Liszt stand höher als alle Virtuosen; das wußte er, das wußte die ganze Welt. Dazu vertrat er den Künstler- und Virtuosenstand, für dessen höhere Stellung er eingetreten war. Das Geschenk des Königs aber reichte ihn ein in die Allgemeinheit. Das reizte ihn und er empfand es als eine Beleidigung. Zornig warf er das kleine Etui in die Koulissen und stieß hervor: „Ich brauche ja so etwas nicht!“

Noch ehe der Cavalier den Vorgang begriff, sprang eine Dame aus den Koulissen hervor und reichte ihm das Etui mit dem Ausruf: „Herr Liszt, — aus lauter Freude lassen Sie die Freude aus den Händen fallen!“ Diese Geistesgegenwart Charlotte von Hagn's rief seine Besonnenheit ebenso schnell zurück und sich gegen den Cavalier wendend sprach er: „Majestät sind sehr gütig gegen mich.“ Vor der gefeierten Schauspielerin aber verbeugte er sich ehrerbietig und zog ihre Hand an seine Lippen, indem er sagte: „So eine wohlthätige Hand muß man segnend küssen.“ Das Etui aber nahm er nicht. Bei seiner Abreise übergab die Künstlerin dasselbe seinem Sekretär Beltoni.

Einem andern kleinen Vorgang wohnte Barmhagen bei der Prinzessin von Preußen bei. Es sollte eine Soirée hier abgehalten werden und der Künstler machte der Prinzessin seine Aufwartung. Sie empfing ihn huldvollst, unterhielt sich lange lebhaft mit ihm und führte ihn schließlich gegen alle Hofetiquette in den Saal, in dem musicirt werden sollte, zur Probe des Instrumentes. Es war ein kalter Tag, Eis an den Fenstern. Der Weg führte über lange Korridore, die nicht geheizt wurden. Trotzdem geleitete sie ihn, der Künstler entblößten Hauptes ihr ehrerbietig zur Seite, hinter ihnen die Cavaliers, unter ihnen Barmhagen. Letzterer hörte mehrmals, wie die Prinzessin dem Künstler gebot: „Setzen Sie auf, Herr Liszt — Sie werden sich erkälten!“ Er aber schritt, den Hut in der Hand, weiter. Im Saal, als er sich zum Probiren des Flügels setzte, stellte er den Hut nach seiner Gewohnheit unter den Stuhl; unversehens, vielleicht auch absichtlich, stieß er mit dem Fuß an ihn, und er rollte über den spiegelglatten Boden fort.

„Der Hut — der Hut!“ rief die Prinzessin.

„Königliche Hoheit,“ entgegnete er aufspringend und sich tief vor ihr verneigend, „was soll der Hut, da ich über so viel Güte schon kopflos bin?“ —

Noch ein anderer Vorfall, der in der königlichen Familie spielte, dürfte hier Platz finden. 1) Liszt kam damals öfter mit einem Baron Rosenberg zusammen, der durch seine Brieftauben-Kultur, sowie als glücklicher Spieler bekannt war. Plötzlich ging das Gerücht — auch die Presse nahm es auf —, er habe Liszt ruiniert. Dieser selbst hatte keine Ahnung davon. Da eines Abends wurde er, wie öfter, in das Palais der Prinzess Wilhelm befohlen. Er glaubte zum Vorspielen. Als er zu der ihm bestimmten Zeit eintraf, befremdete es ihn, daß keine Lakaien da waren; die Korridore waren dunkel, alles still. Er wurde in das Wohnzimmer der Prinzess geführt. Sie saß bei einer Lampe und las, das Zimmer war matt beleuchtet. Sie begrüßte ihn freundlich, freute sich ihn wohl zu sehen — von Vorspielen keine Rede. Dagegen erkundigte sie sich immer eindringlicher, ob ihm wirklich nichts fehle, ob er nicht „Freunde bedürfe“: er habe einen „Verlust“ gehabt. Liszt hatte erst an diesem Tage gute Nachrichten von seiner Mutter erhalten, ihm war kein Todesfall bekannt. „Nein,“ sagte er darum immer erstaunter. Da sagte die hohe Dame plötzlich, ohngefähr wie folgt:

„Ich weiß schon, Herr Liszt, Ihr Stolz läßt es nicht zu darüber zu reden, allein mein Bruder hat es mit mir besprochen. — Sie wissen, wie er und meine Mutter 2) Sie schätzen! — Dieses Portefeuille Ihnen eingehändigt, das wird Sie aus Ihrer Verlegenheit und von Rosenberg befreien!“ Dabei reichte sie ihm ein Portefeuille hin, das 20,000 Thaler enthielt. Nun klärte sich die Sache auf und die Prinzessin erfuhr, daß er, einem Gelübde getreu, nie um Geld spiele und das Gerücht eine Finte sei. Diese Güte und Delikatesse seitens der königlichen Familie aber bewegte ihn tiefer als alle öffentlichen Auszeichnungen. Gegen Andere schwieg er darüber; es hätte ihm Neben eitel Prunk gedünkt.

1) Diese Episode erzählte mir Liszt im engsten Kreise bei einer Whistpartie, gelegentlich eines Besuches, den er mir in Nürnberg abstattete.

2) Die Großfürstin Maria Paulowna und der spätere Großherzog Carl Alexander.

Neben dem legendarischen Ruin des Künstlers nestelte sich eine Unmasse von Erfindungen an seinen Namen; auch Mißbrauch. So erschien gerade in den Tagen seiner größten Feier ein „Sendschreiben Liszt's aus Berlin“ an den Redakteur der „Rheinlande“ (Dr. Friedr. Wiest),¹⁾ datirt 28. Januar, welches die Berliner musikalische Welt und Gesellschaft, darunter auch seine Freundin Charlotte v. Hagn, deren kleines Gedicht:

Dichter, was Liebe sei, mir nicht verhehle!
 „Liebe ist das Athemholen der Seele.“
 Dichter, was ein Kuß sei, Du mir verkünde!
 „Je kürzer er ist, um so größer die Sünde.“

er in jenen Tagen musikalisch verewigte,²⁾ mit Wit und Spott im höheren Aneipenstil übergieß. Der Berliner Dichter und Humoreskenschreiber Ad. Glasbrenner hatte sich diesen Koboldscherz hinter seinem Rücken erlaubt. In den musikalischen Kreisen, besonders in denen der von ihm bewitzelten Personen, wirkte er sehr verstimmend. Als Liszt auf einer Assemblée der Mme. Beer erschien, empfing man ihn kühl; selbst die ihm befreundeten Künstlerinnen Unger-Sabatier und Charlotte von Hagn waren steif. Befremdet hierüber forschte er nach, erfuhr den Grund und war ebenso erstaunt, wie die Gesellschaft empört. Er erklärte, daß das Sendschreiben nicht von ihm stamme, war aber verlegt, daß man nur einen Augenblick glauben konnte, er sei solchen Verraths gegen seine Freunde fähig. Charlotte v. Hagn, höchst aufgeregt, rief ihm zu:

„Sie müssen widerrufen!“

„„Ich muß?!““ entgegnete er stolz, „„das Sendschreiben ist nicht von mir — ich widerrufe nicht.““ Und er widerrief nicht.³⁾

Trotzdem war in der Augsburger „Allgem. Zeitung“ Anfang März zu lesen:

„Im Auftrag des Herrn Franz Liszt erkläre ich, daß demselben der mit seinem Namen unterzeichnete Artikel des Mainzer Blattes „Das Rheinland“ Nr. 18 vom 10. Febr. 1842 seinem ganzen Umfange nach völlig fremd ist.

Berlin, am 1. März 1842.

G. Belloni, Secr. des Herrn Fr. Liszt.“

1) „Das Rheinland“, Mainz. 1842, Nr. 18, 10. Sept.

2) „Sechs Lieder für eine Singstimme“, siehe Kapitel „Nonnenwerth“ II.

3) Mythiskationen, wie die erzählte, blieben nicht vereinzelt. Zu Anfang

Von diesem Widerruf wußte dieser jedoch ebenfalls nichts. Fürst Felix Lichnowsky hatte für ihn gehandelt und dadurch den Schatten, der durch die stolze Schweigsamkeit seines Freundes auf dessen Charakter fallen mußte, hinweg gewischt. — In Berlin waren die Beleidigten versöhnt und Liszt's Ehre in der Öffentlichkeit wieder hergestellt.

So lange Liszt in Berlin war, drehte sich alles bis hinab zu den untersten Volksklassen um ihn. Er war ebenso im Munde der Eckensteher und Schustersfrauen, wie er der künstlerische und gesellschaftliche Glanz der Oberschichten war.¹⁾

Koncerte, Aufführungen im Opern- und Schauspielhaus, Privatgesellschaften hatten nur Reiz, wenn er zugegen war. Wie vormals in London, konnte man auch in Berlin Concertanzeigen lesen mit der Bemerkung: „Herr Liszt wird zugegen sein.“²⁾ Familien, die er besuchte, bewahrten Tassen und Gläser, aus denen er getrunken, als Reliquien. Wo man ging und stand, hörte man den Namen „Liszt.“ Der Anekdoten kursirten zahllose, überall erzählte man sich kleine Ereignisse, Aperçus von ihm — für die Armen war er dabei der Deus ex machina, für die Frauen ein Magier, für die Künstler ein König.

Den Künstler zu ehren — das schien der eine Gedanke, in dem ganz Berlin sich fand. In einer außerordentlichen Plenar-sitzung ernannte ihn die königl. Akademie der Künste zu ihrem Mitglied; die Akademie für Männergesang — unter Leitung von Fr. W. Wieprecht und Floboard Geher entstanden — wählte ihn zu ihrem Ehrendirektor. Es reihte sich Fest an Fest. Alle Stände waren hierin von einem Wetteifer ergriffen und selbst die Vorstände der Wohlthätigkeitsanstalten suchten ihm Überraschungen zu bereiten. Zu letzteren zählt ein Morgenbesuch von Einhundert Kindern, von denen keines über sechs Jahre alt war; geführt von dem Major von Plehwe (dem Vorsteher der verschiedenen Berliner Kinderanstalten) waren sie zu ihm gekommen,

der siebziger Jahre tauchte eine solche, sogar in Broschürenform in Frankreich auf (»Souvenirs d'un Pianiste«). In jüngster Zeit (1886) las man Citate aus dieser Schrift als „Aussprüche“ des Meisters in deutschen Zeitungen; auch broht eine deutsche Ausgabe dieser Broschüre — alles im guten Glauben, sie sei von ihm verfaßt. Der Meister selbst war sehr milb bei ihrem Erscheinen, und nannte sie mir und Andern gegenüber ein „gemeines, untergeschobenes Nachwerk.“

1) Baruhagen v. Enje's „Tagebücher“ II. Bb.

2) „Bosfische Zeitung“ Nr. 13.

um ihm im Namen der tausend andern Kinder für eine Koncerteinnahme, die er ihnen zugesandt hatte, zu danken. Eine große Anzahl anderer Kinder, Knaben der Malmène'schen Erziehungs-Anstalten, von ihren Lehrern geführt, schlossen sich jenen an. So standen sie im Halbkreis im Saale des Hôtel de Russie ihres Wohlthäters harrend. Die Direktoren hatten sich in seinen Salon als Deputirte begeben, um ihn in den Saal zu bitten. Bei seinem Eintritt zwitscherte es aus hundert Kinderkehlen: „Lobt froh den Herrn, ihr jugendlichen Ehre.“ Der Major von Plehwe dankte hierauf dem Künstler im Namen der Vereine. Nun nahen sich ihm vier der Kleinen, sagten mit ihren Silberstimmchen einen Spruch, boten ihm Kränze und streuten ihm Blumen. Liszt war so ergriffen, daß er sprachlos die Kleinen an sich zog und herzte. Nun kamen noch die Malmène'schen Knaben und sprachen auswendig Verse, denen ein Spielliedchen von allen Kindern ausgeführt folgte. Eine Stelle desselben erregte große Heiterkeit und blieb dem Künstler lebenslänglich im Gedächtnis. Während die Stimmchen zwitscherten: „die sind uns zum Spielen gegeben,“ flogen alle Ärmchen in die Höhe und die tausend kleinen Finger spielten in der Luft. Diesen Morgenbesuch beschloß ein Spiellied der Knaben — ein scherzhaftes Concert ohne Instrumente. — Von hier datirt das Interesse für die Kindergärten, welches Liszt in Zukunft oft bethätigt hat.

Große Dimensionen und den Charakter städtischer Feier nahm ein Festmahl an, welches am 18. Februar im Jagor'schen Saal dem Künstler von einem glänzenden Flor wissenschaftlicher, künstlerischer und städtischer Notabilitäten — unter ihnen Namen, die unser Jahrhundert durchklingen —, denen sich zahlreiche Kunstfreunde anschlossen, gegeben wurde. Dreihundert Couverts bedeckten die Tafel.

Als die Gäste den Saal, in welchem sinnvoll eine bekränzte Victoria aufgestellt war, betraten, empfing sie Liszt's Ungarischer Marsch (D moll). Dem Künstler war Graf Redern, der General-Intendant der Königl. Schauspiele, und Dr. Dieterici, der Rektor der Universität, zur Seite gegeben. Nach dem officiellen Toast auf König und Königin begrüßte Dr. Förster (der Historiker) in gebundener Sprache den Ehrengast. Dieser ergriff das Wort und sprach aus, wie sehr es ihn mit Stolz erfülle gerade von Berlin, dem Centrum des geistigen und künstlerischen Deutschlands, mit

solchem Wohlwollen aufgenommen worden zu sein. Nicht als von ihm verdiente — sagte er — nehme er die Ehrungen an, vielmehr als noch zu verdienende, und schloß mit einem Hoch auf die „Geistesherrschaft der Künste und Wissenschaften in Berlin.“ Es folgte Toast auf Toast, die, wie brennende Raketen, einer am andern sich entzündeten. Der Abgeordnete der Studirenden dankte Liszt für seine Unterstützung der studirenden Jugend.

„Jugend!“ rief dieser dagegen in noch selbst jugendlicher Aufregung aus — „nichts ist mir so theuer wie die Jugend und ihre warmen, aufwallenden Gefühle — allem jugendlichen Streben in Kunst, Wissen und Leben, der Jugend überhaupt ein Lebehoch!“

D'Égel, der Deputirte der Freimaurer, spann den Gedanken weiter und dehnte ihn aus auf die „Jugend in allen Formen, auch auf die mit bejahrtem Herzen und ergrautem Haupt.“ Immer höher schlugen die Wellen in geistiger Brandung und sprühten ihre Lichtfunken über die Tafelrunde der hochbedeutenden Männer. Mendelssohn und Meyerbeer waren ebenfalls zugegen. Liszt — auf „Paulus“ und „Jugenotten“ anspielend — brachte ihnen, den „Vertretern der kirchlichen und weltlichen Macht der Tonkunst“, ein herzliches Hoch.

A. von Humboldt, verhindert persönlich zu erscheinen, veräumte ebenfalls nicht durch einige schriftlich an die Gesellschaft gerichtete Worte Glanz und Bedeutung der Feier zu mehren.

„Wenn der edelste Charakter,“ — schrieb der große Gelehrte — „äußere Liebenswürdigkeit, anmuthige Freiheit der Rede sich den höchsten und glücklichsten Gaben des schaffenden Genies zugesellen: so hat die städtische Feier, die Sie, meine Herren, patriotisch vorbereiten, eine große Bedeutung. Der Gefeierte weiß, wie sehr ich ihm anhänge; er wird es mir daher nicht verargen, wenn ich aus Schonung für meine Gesundheit, der einsamen Ruhe etwas bedürftig, Ihre liebenswürdige Einlabung für diesmal mit ergebenstem Dank ablehne.“

Die Festlichkeit selbst gipfelte in einer Ehrengabe, die Liszt von einer aus Vertretern der in Berlin gepflegten Künste zusammengesetzten Deputation, im Namen der Gesellschaft überreicht wurde. Die Deputation bestand aus dem Maler Wach, dem Architekten Stier, dem Bildhauer Rauch und den Musikern Meyerbeer und Mendelssohn. Das Geschenk bestand aus einem goldenen Medaillon, das nach einer in Paris auf Liszt geprägten Medaille, aber um vieles vergrößert, in der Berliner Hoffauer'schen

Officin gearbeitet worden war. Auf der Vorderseite befand sich Liszt's Bild, unter demselben die Chiffre B.(erlin) in Brillanten. Die Rückseite trug die Inschrift:

Dem Genius,
dem Künstler von Geist und Gemüth,
dem Ehrenmanne von Gesinnung und Charakter

Franz Liszt

in dankbarer Erinnerung
an schöne Stunden frohester Begeisterung

die Kunstgenossen und Kunstfreunde in Berlin
den 18. Februar 1842.

Der also Gefeierte dankte einfach und bewegt, insbesondere für die Bezeichnung „Ehrenmann von Gesinnung und Charakter.“ Ob er — schloß er seine Rede — der Künstler sei, der eine solche Gabe verdiene, bleibe dahingestellt, auch liege das außerhalb seiner Macht; doch der Ehrenmann werde er sein und bleiben: das habe er in seiner Gewalt. —

Huldigten ihm in dieser Weise ganze Korporationen, darunter Männer, welche die Vertreter und Träger ihrer Zeit waren, so huldigten ihm die Frauen nicht minder — nur anders nach ihrer Art. Von der Bewunderung zur Liebe ist nur ein Schritt. Die Verbindung beider aber führt zum Kultus. Diesen Kultus übten die Berlinerinnen im reichsten Maße. Und da jede Form eines solchen von dem Bildungsgrad abhängig ist, dessen der Theilnehmer sich erfreut, so umfaßte er ebensoviel des Thörichten und Überspannten, wie des wahrhaft Schönen.

Wie nun der Tag seiner Abreise herannahte, gaben ihm die Studirenden Berlins ein Ehrengelait. Am 2. März war Liszt's Abschiedskonzert im Opernhaus. Noch einmal drängte sich alles hin, ihn zu sehen und zu hören. Der Beifall war endlos. Für den folgenden Tag war seine Abreise festgesetzt worden, vorher — um 12 Uhr — gab er noch seine Matinée im Saale des Hôtel de Russie. Schon gegen elf Uhr begann eine Menschenmenge sich zu sammeln, so dichtgebrängt, daß die Konzertbesucher nur mühsam das Hôtel erreichten. Der Saal war wieder übervoll. Der Künstler erschien im Reiseanzug. Sein Wesen war ernst und still. Im Gegensatz hierzu stand der unbeschreibliche Ausbruch des Beifallsturmes, der sich nach seinen Vorträgen erhob.

Draußen schien die Sonne. Die Volksmassen hatten sich bis ins Unübersehbare gemehrt. Aus Tausenden von Kehlen erscholl der Ruf nach dem Künstler hinauf in den Konzertsaal. Er zeigte sich endlich am Fenster. „Hoch — hoch!“ Wie Meeresbrausen, das sich weiter und weiter wälzt, füllte es die Luft.

Der Augenblick der Abfahrt war gekommen. Ein Wagen, mit sechs Schimmeln bespannt, stand vor dem Hôtel. Unter dem Zujuchzen der Menge wurde der Künstler zur Treppe fast hinab getragen und in den Wagen gehoben, wo er zwischen den Senioren der Universität Platz nahm. Nun setzte sich der Zug in Bewegung. Seinem Wagen folgten dreißig vierspännige mit Studirenden, geleitet von einer großen Anzahl Reitern im akademischen Festornat, zahllose andere Wagen und Verrittene schlossen sich an. Der Zug nahm zunächst seinen Weg nach den Linden, bog um den Platz, der für Friedrich's des Großen Denkmal bestimmt war, und wandte sich so zur neuen Schloßbrücke zurück und dann über die Schloßfreiheit, den Schloßplatz, auf dem wie bei der Huldigung ¹⁾ ein Volksgebränge sich befand, durch die Königsstraße dem Frankfurter Thore zu. Nicht nur die Straßen und Plätze, sondern auch die Fenster der Häuser, aus denen Kränze und Sträuße ihm zuflogen und Grüße zugewinkt wurden, waren besetzt; bis hinaus zur „neuen Welt“ war die Chaussee von einer ihm zurufenden Menschenmenge bedeckt. Selbst der König und die Königin waren in die Stadt gefahren, um den Jubel zu sehen. ²⁾

Das Geleit währte bis zum Schloß des Herrn v. Treskow, welcher seine Räume gastfreundlich dem Feste zur Verfügung gestellt hatte. Da, wo der Weg zum Schloß abbiegt, wurden nur die zum Komitat gehörenden Wagen zugelassen; selbst diese wollte der Raum kaum fassen. Im Saale des Schlosses empfing den Gefeierten Musik — sein Ungarischer Marsch, dem sich ein an ihn gerichtetes Lied (gedichtet von Ph. Kaufmann), von allen Anwesenden gesungen, angeschlossen. Nachdem es verklungen, trat eine Todtenstille ein. Man hing an Liszt's Munde, der nicht sprechen wollte. Endlich brachte er mühsam hervor, „daß ihm eine Ehre widerfahren, wie eine ähnliche kaum bisher; ausgenommen in seinem Vaterland, zu Pest, an einem Abend, dessen er ewig gedenken werde.“

1) Siehe Barnhagen v. Ense's „Tagebücher“ II. Bb. S. 30.

2) „ „ „ „ „ „ S. 1.

Nun zog er sich auf kurze Zeit zurück, trat dann nochmals in den Saal, wo die Jünglinge sich aufgestellt hatten und paarweise zum Lebwohl zu ihm traten, worauf er den Reisewagen bestieg. Unter einem letzten „Hoch!“ fuhr der Wagen von dannen. —

Kellstab nannte Liszt's Aufenthalt in Berlin „ein Ereignis des öffentlichen Lebens.“

„Man hat sich für ihn begeistert“, — schrieb er — „nicht weil er der größte aller Virtuosen, sondern weil er überhaupt eine geistige Erscheinung außerordentlichster Art war. Darum ist der Enthusiasmus für ihn ein würdiger, in seiner innersten Natur durchaus verschiedener von jenem flachen, mit Recht gegeißelten, der sich an bloß äußerlichen Tageserscheinungen und Talenten entzündet. Wir wollen einer Sonntag nichts von dem hochbedeutungsvollen Werth ihrer künstlerischen Erscheinung nehmen; doch der Enthusiasmus für sie und der für Liszt sind verschieden. Diejenigen, die sünzig und hundert Vorstellungen der „Staltenerin in Algier“ mit unerhöpftlichem Entzücken bewohnten, sind in keinen Vergleich zu stellen mit denen, die durch Liszt's Kunst und wahrhaft künstlerischen Geist wahrhaft entzündet wurden. Das Verwechseln beider Erscheinungen und daher das erbitterte Anfeinden der heutigen (in einigen schlechten Journalen) enthält nur die stumpfe Beschränktheit dieser Gegner. Daß auch die Kreise einer soch alltäglichen, nur in äußerlich sinnlicher Weise verkehrenden Welt von der Begeisterung für Liszt ergriffen worden, ist kein Beweis gegen die Richtigkeit derselben: denn die Sonne scheint nicht nur auf Böse und Gute, sondern auch auf Flächen und Höhen, oder in einem andern Gleichnis, wer von Lunel trunken wird, wird es auch von Tokajer. Nicht leugnen wollen wir es, daß der edle Geist Vielen, besonders den Frauen, etwas zu stark gewesen ist und so allerdings auch sehr wunderliche Symptome erzeugt hat.

Doch alle Erscheinungen dieser Art sollen nicht nach Einzelheiten, sondern im Ganzen und Großen gewürdigt werden.

Und in dieser Allgemeinheit ehrt die Begeisterung für Liszt unsere Vaterstadt, sie beweist, daß das Außerordentliche seiner Erscheinung tief und wahr empfunden, daß sich Jeder das, was er darin zu fassen vermochte, was sich seiner Besonderheit näher verschmolz, angeeignet hat.“

Hindeutend auf des Künstlers glanzvolles Abschiedsgeleite schließt Kellstab begeistert:

„Nicht gleich einem Könige, sondern als ein König zog er aus, vom jubelnden Volksgebränge umringt, als ein König im unvergänglichen Reichthum des Geistes.“

Diese Worte des bekannten Kritikers wurden vielfach als eine

verfrühte Apotheose bespöttelt. Und doch — hätte Liszt auch niemals sein Virtuosengeheimnis durch seinen Komponistenberuf ver-rathen, so berechtigten allein schon seine Charaktereigenschaften, die sich in seiner Kunst, seiner Intelligenz und seinem persönlichen Sein zu einer so merkwürdigen Einheit verschmolzen äußerten, mehr als genugsam zu denselben. Heutigentags tastet sie Niemand mehr an. Der Spott kam auch erst, als die Berliner in ihr normales Maß, d. i. in ihre Allgäglichkeit zurückgekehrt waren. Unter dem direkten Eindruck des Künstlers hatte diese ganz andern Regungen Platz gemacht. Kaum aber hatte er die Stadt verlassen, als auch die kleinliche Beschauung, die Bosheit und endlich der Wig an der Spree in den Vordergrund traten. Der Klein-Kritiker nahm das Wort, das ihm bis jetzt entzogen war, und analysirte den Virtuosen, der nach seinem Placirsystem in die Reihe der Cagliostro, Alex. Habitt, Woska und Frankoni zu stellen war. Nach dieser Seite hin blieben die Sprecher von der öffentlichen Meinung unberücksichtigt. Anders aber war es mit ihren Angriffen auf den Enthusiasmus und seine Äußerungen, den sie als einen „öffentlichen Skandal“ der Welt plausibel zu machen suchten. Und hier boten sich Angriffspunkte genug.¹⁾ Denn wo hat es jemals einen Enthusiasmus gegeben, der eine ganze Bevölkerung, wie die Berliner, bis zum Taumel erfasst und zugleich die höhere Form eines solchen gefunden und sich in ihr bewegt hätte!

Wie eine Springfluth zur Zeit des Neu- und Vollmondes ergoß sich die Journalistintinte Deutschlands über „Liszt in Berlin.“²⁾ Zuerst war es Fr. W. Gubitz, der Herausgeber des

1) So erzählt z. B. ein berliner Bericht von Dr. Cohnfeld in der Th. Hell'schen „Abendzeitung“ (1842, Nr. 88):

„man hat ihn fetirt, man hat ihm Serenaden gebracht, eine Dame ist vor ihm niedergekniet und hat ihn gebeten seine Fingerspitzen küssen zu dürfen, — eine andere hat ihn im Concertsaal publice umarmt, — eine dritte hat den Überrest aus seiner Theetasse in ihr Flacon gegossen, — Hunderte haben Handschuhe mit seinem Bild getragen, — Viele haben den Verstand verloren. Alle haben ihn verlieren wollen, ein Kunsthändler hat Glaspasten mit seinem Bild angefertigt und zu Schmucksachen verkauft, Tausende haben um seine Günst und sein Geld gebuhlt und respektive gebettelt, — das ist alles noch nichts. Die Hauptsache bleibt der Abschied. Liszt saß mit den Seniores der Studenten in einem mit sechs Schimmel gespannten“ etc. — „Die Narrheit hat nie einen größeren Triumph gefeiert!“

2) Siehe 1842: „Zeitung f. d. elegante Welt“ Nr. 47—56 („Berliner

„Gesellschafter“, der laut seine Stimme gegen das „tolle Treiben“ erhob, aber mit mehr Gereiztheit als Kraft. Seine Angriffe auf Liszt's Künstlerhöhe blieben bei den Berlinern ohne Wirkung. Besser gelang es einem Freiherrn von Schönholz — er schrieb unter dem italienisirten Namen F. Bellegno —, eine kaustische Raue im „Gesellschafter“ über den Liszt-Enthusiasmus zu gießen. Er zog die Lacher auf seine Seite. Das Publikum wurde ruhiger und eine gegnerische Kritik gewann freien Spielraum. Empfindlich berührte es jedoch in Berlin lesen zu müssen:

„Berlin hat eine Katastrophe bestanden, die in den Annalen des Völklerlebens historische Bedeutung verdient; und der Held dieser Katastrophe ist — ein Klavierpieler. Das ist der Punkt, das ist vielmehr der Kelds!“¹⁾

Namentlich war der höhere Adel, aber schon — wie Warnhagen in seinen „Tagebüchern“ bemerkt, zur Zeit seiner Anwesenheit in Berlin — außer sich darüber, daß ein Musikant wie ein König geehrt werde, ja diesen verbunkelse.

„Berlin und Liszt“ waren die Tagesparole. Es ging so weit, daß man aus dieser eine Art negativer Reklame schuf, bei der sie als Schlagwort figurirte. Im Jahr 1842/43 war selten eine Kritik über einen Virtuosen zu lesen, bei der die Versicherung gefehlt hätte: der Beifall, den das Publikum gespendet, sei nicht wie der der Berliner gewesen, sondern ein wohl verbiedter und mäßiger. — Neben den zahllosen Artikeln, Anekdoten, Bonmots, die nach allen Himmelsgegenden ausgestreut und gierig gelesen wurden, öffnete Glasbrenner seinen Guckkasten und führte das „Liszt'ge Berlin“ von den höheren Gesellschaftskreisen bis herab zu Kellner, Hausknecht und Stiefelwischer in humoristischen Bildern seiner Zeit vor.²⁾ Sie geben dem Kulturbild „Liszt in Berlin“ die drastische Linie.

Lisztler und Lisztlerinnen als Karikaturen um ein Künstlerleben.“ Eine Arabeske von M. L.); Nr. 57—68 (Aus Berlin. Über den Liszt-Spektakel); „Der Gesellschafter“ Nr. 1—7; Nr. 34—41 („Bellegno über ein Konzert Liszt's in Berlin“); „Der Komet“ Nr. 36—50 (Dütinger über den Berliner Liszt-Zubel); „Rosen“ Nr. 36—50 (Banjeske über die Liszt-Tollheiten); „Bemerkter“ („Abwehr der Berliner gegen die Lisztomanie“) u. v. a.

1) L. H. Sell's „Abendblatt“ Nr. 89.

2) „Berliner Witz“ 9., 10. und 11. Heft (Das Liszt'ge Berlin). — „Berlin unter Liszt oder der Wertherin Leiden“. — „Berlin, wie es ist und

Setzten sich so die Federn in Bewegung, so war der Stift nicht minder thätig. Es erschienen viele Illustrationen, Karikaturen, Allegorien. Sogar die Reiterstatue des großen Kurfürsten mußte sich gefallen lassen einer allegorischen Zeichnung zu dienen, bei der alle Köpfe — der Kopf des Kurfürsten in den des Virtuosen, und die Köpfe der Besiegten, welche die Statue tragen, in Köpfe von Berliner Damen verwandelt waren. Der Witz an der Spree konnte sich hierin nicht genug thun und schickte dem allgemeinen Jubel sein Heer von Tragen als nachziehendes Gesindel zu.

Der Berliner Enthusiasmus, so fern er auch im Großen und Ganzen der heutigen Empfindungsweise stehen mag, bleibt trotz der Nackenschläge, die ihm wurden, das, was er war: ein im Moment von der geistigen Macht einer Künstlerpersönlichkeit entzündetes Gefühl, das nicht nur die geistig Hohen, nicht nur die edelsten Korporationen, sondern unterschiedslos auch die Volksmassen ergriffen hatte und aller Berechnung bar sich Lust schaffte. Schon hierin liegt etwas einziges. Und hätte Berlin sich nicht durch seine Persiflantzen den Kern des Enthusiasmus — das intuitive Erkennen des schaffenden Geistes — entreißen lassen, so hätte es mit seinem Liszt-Enthusiasmus die Idealkrone allgemeiner Begeisterung getragen. Dem Zersekungsprozeß des Witzes aber vermochte er nicht Stich zu halten. Theils lachte man mit den Lachern, theils überließ man wie ein Kind, das die Ruthe gesehen hat und beschämt sich zurückzieht, in Zukunft einer konservativen und gegnerischen Kritik Liszt die öffentlichen Honneurs zu machen. Als dieser in den fünfziger Jahren als Komponist hier auftrat, verstand diese Kritik im vollkommensten Maße jene höhere Taschenspielerkunst, die den Hörern den Glauben an ihr eigenes warmes Gefühl für die Liszt'sche Musik in Zweifel stellte. Erst das letzte Jahrzehent beginnt unter dem Vorgehen hervorragender Dirigenten (S. Liebig, M. Holländer, R. Lindwirth, Fr. Mannstedt, X. Scharwenka u. A.) — ihnen zur Seite die unerschrockene Feder D. Leßmann's — denselben ihr zurückzuerobern.

Jene andere Seite des Berliner Liszt-Enthusiasmus, die sowohl mit der Zeitstimmung selbst, welche dem socialen Umschwung von 1848 vorausging und durch das monarchische System noch nicht durch die

— trinkt“ von A. Brennglas. 14. Heft („Franz Liszt und Berlin“, eine Komödie in drei Akten) u. s. f.

Entfesselung der politischen Parteinngen vernüchtert war, als auch mit dem Berliner Lokalkon, der durch einen ebenso geistvollen als schwankenden Monarchen besondere Aliquottdöne in sich barg, im Zusammenhang steht, muß dem Kulturhistoriker überlassen bleiben.

Was aber Kellstab betrifft und was er auch als musikalischer Kritiker an Chopin und Schumann gesündigt hat: hier in diesem Augenblick erwies er sich als eines jener vereinzeltten Kritikerbeispiele, die mit Schwung des Gedankens und Gefühls die Barriere des Vorurtheils und des Systems überfliegen.

Hier in Berlin war Liszt's letzte Begegnung mit Mendelssohn. Derselbe war einem Ruf Fr. Wilhelm's IV., der ihn zum Königl. Preuß. Musik-Direktor ernannt hatte, nach Berlin gefolgt. In seiner Erwartung über die daselbst zu entfaltende Wirksamkeit enttäuscht, mißmuthig, mochte der Enthusiasmus für Liszt ihn in diesem Augenblick verstimmen, indem er ein Hemmnis für seine eigene Thätigkeit hier fühlte, möglich auch, daß es ihn wurmte, da er in jener Zeit unstreitig bleibenere Verdienste aufzuweisen hatte, als der Virtuose. Wenigstens so nur läßt sich erklären, daß, nachdem Liszt durch das Geschenk des Flötenkonzert-Manuskripts Friedrichs des Großen und der Kompositionen des Prinzen Louis Ferdinand seitens der Prinzessin von Preußen ausgezeichnet worden war und sich beide auf der Straße begegneten, Mendelssohn ihn mit einem hierauf bezüglichlichen verlegenden Scherz begrüßte. Liszt entgegnete ihm kein Wort, aber ging ohne Gruß von dannen. Es fand keine Aussprache zwischen beiden mehr statt. Der bei dem Liszt gegebenen städtischen Ehrenfeste von ihm ausgebrachte Toast auf Mendelssohn liegt außerhalb ihrer persönlichen Beziehungen.

Trotz des Saus und Brans der Berliner Episode fand der Künstler dennoch Zeit, einige Klavierübertragungen, die erst später ebirt wurden, zu skizziren:

Élégie

sur des motifs du Prince Louis de Prusse
(à son Altesse M^{me} la Princesse de Prusse),

welche bei Schlesinger in Berlin und später »revue et corrigée par l'auteur« in neuer Ausgabe erschien (1847).

Sodann die Klavierübertragung:

Ramann, Franz Liszt. II.

Le Moine
de Meyerbeer,

die noch im selben Jahr (1842), ebenfalls von Schlesinger, verlegt wurde. Er hatte dieses Gesangstück in dem Ganz-Koncert einem Sänger begleitet, worauf er es, jedenfalls seine freundliche Gesinnung für den in Berlin anwesenden Meyerbeer bethätigend, dem Klavier übertrug. — Die

La Romanesca,
fameux air de Danse du 16^{ième} Siècle, ¹⁾

ist eine Nachklang seines Concertes am 23. Januar. (Siehe Seite 160.)

Seine Berlin-Programme brachten ferner — soweit wir ermitteln konnten — zum ersten Male von ihm öffentlich vorge tragen, außer der bereits erwähnten „Buritaner“-Transcription (Introd. et Polonaise):

Valse a capriccio
sur deux motifs de Lucia e Parisina ²⁾

Reminiscences de »Lucrezia Borgia« (Donizetti)
Grande Fantaisie.

1^{ère} Partie: Trio du II. Act; 2^{de} Partie: Chanson à boire. ³⁾

Die zuerst am 21. Januar in Berlin gespielte Fantasie:

Marche et Cavatine
de Lucia de Lammermoor de Donizetti, ⁴⁾ Seconde Partie,

1) Sie erschien 1842 und 1852, »revue et corrigée par l'auteur«, bei Haslinger in Wien, dann Schlesinger in Berlin.

2) Nr. 3 der: 3 Caprices-Valses, welche anfangs seiner Weimar-Periode von Liszt abermals durchgesehen und verbessert, 1852 bei Haslinger in Wien in zweiter Ausgabe erschienen; die erste war 1842 mit obigem Titel. (Später bei Schlesinger in Berlin.)

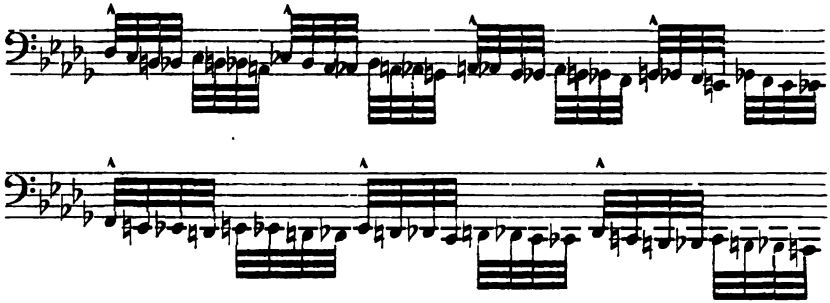
3) Uirt 1842: Mesetti in Wien; 1853 ebendas. »revue et augmenté«. Spätere Firmen: Fr. Schreiber in Wien, C. F. Peters in Leipzig (Opern-Fantasien).

4) Uirt 1841 (Mai): Schott's Söhne in Mainz.

gehört einer früheren Kompositionsperiode, der Gens-Zeit Liszt's an. Bezüglich dieser Bearbeitung bleibt eine über die Lucia-Fantasia gemachte Bemerkung (I. Band, Seite 409) richtig zu stellen. Der Titel bezeichnet diese Fantasia als „dramatisch“, während der Charakter derselben eine Paraphrase des „Sextettes“ aus der „Lucia“ ist. Der Komponist gab mir hierüber folgende Aufklärung:

„Die Lucia-Fantasia ist wegen Vorkommnissen des Musik-Verlags in zwei Theile gestückt worden. Der erste Theil erschien sogleich nach dem Concert-Erfolg in Wien und Leipzig bei Hofmeister, der zweite Theil (ziemlich unbekannt geblieben) bei Schott. Meinerseits schrieb ich die ganze Fantasia vorweg zusammen, und betitelte sie „dramatisch“.

Demnach ist obiges Stück die zweite Hälfte der „Lucia-Fantasia“, jene Benennung aber nur so lange unzutreffend, als die beiden Theile, welche zusammen gehören, getrennt bleiben. Die Frage: welche der beiden Hälften der erste und welche der zweite Theil sei, bedarf kaum einer Erörterung. Denn abgesehen davon, daß der Komponist die eine Lucia-Reminiscence mit 1. Partie, die andere mit 2. Partie bezeichnet hat, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß das Sextett gleichsam die Einleitung zu der dramatischen Entfaltung des „Marsch und Cavatine“ betitelten Theils bildet. Vergleicht man die Schlüsse der beiden, so ergiebt sich, daß der Schluß des Sextettes dem Schluß der andern Partie, aber auszugsweise, entnommen ist oder auch eine erste Skizze war, was auch den keineswegs befriedigenden Abschluß des „Sextetts“ erklärt. Ad. Henselt hat vor Jahren, als er die „Lucia-Fantasia“ bearbeitete, sehr wohl empfunden, daß hier etwas fehle, und suchte das Skizzenhafte derselben zu überwinden, ohne daß es ihm ganz gelungen wäre. Anders als die eben berührte Frage liegt die andere: an welcher Stelle der Übergang zum Trauermarsch — zur Tragödie — herzustellen sei. Daß hier nach Abtrennung des Schlusses der prima Partie eine Vermittelung — wenn auch nur von wenigen Tacten — fehlt, ist unverkennbar. Die Vorlagen der deutschen Herrn Verleger geben hierüber keinen Aufschluß. Wollte man auch an den chromatischen Lauf (zehnter Tact der Kadenz):



anknüpfen und die aus seiner Konstruktion heraustretende große Tonleiter mit ihrem düstern Ernst:



als Übergangsbrücke zur Einleitung des Trauermarsches benutzen, so läßt sich dem entgegenhalten, daß dieser Lauf einer zweiten Ausgabe der Weimarperiode angehört, folglich (abgesehen davon, daß er keinen vollständigen Anschluß an den 2. Theil bildet) der ursprünglichen Komposition Liszt's nicht ganz entspricht. Eine vollständige zweifellose Herstellung der dramatischen ¹⁾ Lucia-Fantasie wird darum einer Wiederauffindung des Original-Manuskriptes vorbehalten bleiben müssen. Jedenfalls aber ist danach zu trachten, die getrennten Theile wieder zu vereinen. So reizvoll der erste Theil ist, welcher gleichsam das liebliche Wesen der Helbin bis zum Pathos des Tragischen steigert, ebenso voll düsterer Größe und heroischer Leidenschaft ist der zweite, Marche funèbre et Cavatine benannte Theil.

Die Verbindung beider Theile wird die Lucia-Fantasie als eine dramatische wieder in ihre Rechte einsetzen.

1) Die Verlagshandlung der première Partie hat in jüngster Zeit bei einer neuen Ausgabe das „dramatisch“ gestrichen. Eine getreue Beibehaltung der ursprünglichen Titel muß aber immer wünschenswerth bleiben.

XI.

(Konzert-Reisen 1839/40—1847. Fortsetzung.)

1842.

Ein großes Jahr.

(Schluß.)

Königsberg. St. Petersburg. Weimar (II).

Die Universität zu Königsberg ernannt Liszt zum Doktor der Musik honoris causa. Das Diplom. Dr. Jacobi's Rede. Liszt's Brief an die Universität. — Petersburg. Concerte. Kaiser und Künstler. Henselt. Liszt's „Der Rhein soll deutsch verbleiben“ in Paris. Das Oratory-Festival in Lüttich. Brüssel. „Vergiftet sind meine Lieder.“ Nonnenwerth. Weimar (II). Ernennung zum „Hof-Kapellmeister in außerordentlichem Dienst“.



on Berlin aus erfolgte die Fortsetzung der Reise Franz Liszt's nach Petersburg. Königsberg bildete eine Mittelstation. Hier fanden die öffentlichen Anerkennungen des großen Kunstgenies ihre Krönung.

Unterm 19. März ist in Varnhagen's Tagebuch zu lesen: 1)

„Liszt ist nun in Königsberg zum Doktor der Musik gemacht worden. Eine Ehrfuge für die Berliner Fakultät, die es in ihrem bummten „Bettelstolz“ versagte.“

Der letzteren Bemerkung läßt sich entnehmen, daß die dem Künstler gewordene Auszeichnung bereits bei der Berliner Universität angeregt, von ihr diskutiert und abgelehnt worden war. Erscheint auch Varnhagen's Ausfall sehr scharf, so legt die Ablehnung doch dar, daß die damalige Berliner philosophische Fakultät die phänomenale Erscheinung Liszt's weder in ihrer Bedeutung

1) II. Band, S. 41.

als solche, noch in ihrer Tragweite erkannt hat. Das über vierzig Jahre nach dem Königsberger Vorgang in den „Wissenschaftlichen Monatsblättern“¹⁾ von R. Lehms ausgesprochene Wort, daß hiemit die Universität zu Königsberg „einen Schritt gethan, dessen sie sich als Beweis für die vorurtheilsfrei über der Junft schwebende Schätzung des Genies zu rühmen hat und als Beweis für die ideale Richtung, welche bei der Mehrzahl ihrer Mitglieder vorherrschte,“ wird unumstößlich bleiben.

Die dormalige philosophische Fakultät der Königsberger Universität bestand aus folgenden Mitgliedern: Dekan Drumann, Regierungsrath E. H. Hagen, die Geh. Regierungsräthe Lobeck und Voigt, die Professoren Schubert, Meyer, Jacobi, Dulk, E. A. Hagen, Neumann, Rosenkranz, Moser, der Prof. designatus Bessel.

Das Doktor-Diplom lautete:

Ab Ordine Philosophorum
Virum Celeberrimum
Franciscum Liszt
Hungarum

equitem Legionis Honorariae Academiae regiae artium Berolinensis sodalem propter consummatam artis musicae doctrinam usumque admirabilem orbis terrarum plausibus comprobatum

Artis musicae doctorem
honoris causa
creatum esse

hoc diplomate sigillo ordinis munito publice testatur
Carolus Guilielmus Drumann
hist. P. P. E. facult. philos. h. t. Decanus
in Acad. Albertina a d. XIV. Martii MDCCCLXII.

Die Professoren Karl Rosenkranz und der bekannte Mathematiker Jacobi waren [mit Überreichung obigen Diploms be-

¹⁾ IV. Jahrg. 1876, Nr. 12, S. 175. Herausgegeben von Oskar Schade zu Königsberg.

auftragt. Jacobi war der Sprecher. Die von ihm verfaßte und an Liszt gerichtete Anrede ist noch vorhanden¹⁾ und lautete:

„Die philosophische Fakultät der Albertus-Universität hat uns aufgetragen, Ihnen das Diplom eines Doktors der Musik zu überreichen. Es ist dies eine Auszeichnung, welche einst der unsterbliche Haydn genoß,“ (bei Nennung dieses Namens verbogte sich der Künstler tief; der Sprecher fuhr fort:) „welche deshalb vielleicht auch Sie nicht verschmähen werden. Die Universitäten Deutschlands und Englands haben dieselbe nur selten ertheilt; aber alles, was dazu berechtigen kann, findet sich in Ihrem Genius auf das vollkommenste vereinigt. Die Wunder der Technik sind Ihnen nur ein Moment, nur ein Mittel und Organ für den Ausdruck höherer Seelenzustände. Der wahre Meister giebt uns: eine neue Kunstformenbarung: er tritt damit in die Gemeinschaft und den Kreis der freien Geister, welche berufen sind ihre Zeit zu repräsentiren.“

Und so begrüßen auch wir Sie als ein ächtes Kind unserer Zeit, berufen ihre Gefühle und Gedanken in der Weise der Tonkunst auszusprechen. In den Reihen, welche Ihre Töne durchbeden, werden wir noch lange das Wehen Ihrer Geister zu vernehmen glauben. So war die liebliche Sage, daß der Stein, an welchen beim Thebaischen Mauerbau Amphion seine Leier lehnte, noch nach Jahrhunderten klang.

Die philosophische Fakultät hat Sie zum Doktor kreirt wegen Ihrer vollendeten musikalischen Wissenschaft und der bewunderungswürdigen Ausführung, welche den Beifallssturm einer ganzen Welt erworben. Aber sie hat auch nicht Ihre schöne menschliche Seite vergessen und die Liberalität, womit Sie den Jünglingen unserer Hochschule diese wahrhaft verehelnden Genüsse gewähren.

Nehmen Sie unsern Dank auch hiesfür, nehmen Sie unsern Dank dafür, daß Sie uns reicher gemacht. Nehmen Sie den Ausdruck unserer Bewunderung und Liebe — und dieses Zeichen derselben in Güte hin.“

Der also Gehörte sprach hierauf aus dem Stegreif. R. Rosenkranz gedachte stets mit Vergnügen der obwohl in abgebrochenen Sätzen sich äußernden, doch dabei so eigenthümlichen und graciösen Art des Künstlers. Der Inhalt seiner Antwort entsprach dem officiellen Schreiben, das er an die Fakultät richtete. Da er unmittelbar nach der Überreichung des Diploms abreiste, kam derselbe einige Tage später — datirt „Mitau den 18. März“ — an. Er lautet, genau auch nach der damaligen Orthographie:

1) Im Besitz R. Lehrs'.

Hochwürdige, hochgelehrte Herren!

Ich würde vergeblich versuchen Ihnen die tiefe und herzliche Bewegung auszubilden, in die Sie mich durch Ihre seltene Ehrenbezeugung versetzt haben.

Die Doktor-Würde aus der Verleihung einer Fakultät, in der sich wie in der ihrigen, Männer von Europäischer Bedeutung versammeln, macht mich glücklich und würde mich stolz machen, wenn ich nicht auch des Sinnes gewiß wäre, in dem sie mir verliehen worden.

Ich wiederhole, daß ich mit dem ehrenvollen Namen eines Lehrers der Musik (und um es hier zu bemerken, kann ich das Wort Musik nur in ihrer großen, vollen antiken Bedeutung gelten lassen), dessen Sie, hochverehrte Herren, mich würdigen, die Verpflichtung unablässigen Lernens, und unermüdblicher Arbeit übernommen zu haben mir wohl bewußt bin.

In der steten Erfüllung dieser Pflicht: die Doktor-Würde auf eine richtige und würdige Weise zu behaupten — den schwachen Theil Wissenschaft und Technik, den ich mir anzueignen im Stande bin, als Form und Mittel des Wahren *) und Göttlichen mit That und Wort zu verbreiten;

— In der steten Erfüllung dieser Pflicht und jedem Erfolg, der mir etwa gegönnt ist, wird sich auch die Erinnerung an Ihr Wohlwollen lebendig erhalten, und an die rührende Weise, in der ein berühmtes Mitglied Ihrer Fakultät mich davon unterrichtet hat.

Genehmigen Sie, hochwürdige Herren, den Ausdruck meiner dankbarsten Hochachtung und vollendetsten Verehrung.

F. Liszt.

Mittau, 18. März 1842.

*) Le beau c'est la splendeur du vrai,
L'art c'est le rayonnement de la pensée.

Dieser Brief befindet sich noch unter den Akten der philosophischen Fakultät der Königsberger Hochschule. Er gehört zu den herabtesten Zeugnissen von der edeln Einfachheit und hohen Denkweise des in seiner Art einzigen Künstlers. Gewissermaßen ergänzt derselbe dessen früheren Paganini-Aufsatz.¹⁾ In diesem deutet er in der Großschrift humaner Idealität auf den Künstler als Priester des Geistes hin, in dem Antwortschreiben zeichnet er in wenigen Linien die ethischen und Glaubenspyfeiler des Künstlerpriesters als Lehrer. Beide athmen das unablässige Ringen nach eigener Vervollkommnung.

Der Künstler hatte in Königsberg nur zwei Konzerte gegeben, von denen eines in der Universitätsaula für die Studirenden bestimmt

1) Bergl. I. Band dieses Werkes, S. 171.

war. Alsdann ließ er sich in Mitau, Riga und andern Städten öffentlich hören und traf am 15. April in St. Petersburg ein, wo er im Grand Hôtel am Michaelsquare wohnte. Hier war bereits alles Spannung und Erwartung. Als er am folgenden Tag zur Zeit der öffentlichen Audienzstunde im Audienzsaal nebst Andern des Kaisers harzte und dieser erschien, wandte er sich gegen alle Rangordnung, Militär- und Staatsbeamte überspringend, an den Künstler mit dem Zuruf:

„Herr Liszt, ich freue mich Sie in Petersburg zu sehen!“ — worauf sich eine kurze Unterhaltung entspann, die beiden Theilen eine angenehme Genugthuung zu gewähren schien. Diesem außerordentlichen Empfang entsprach die Aufmerksamkeit, mit welcher er seitens der Kavaliere und des Hofpersonals überschüttet wurde.

Am 20. April gab er sein erstes Konzert im großen Saale des Adels-Vereinshauses am Michaelsquare, der über 3000 Menschen faßt und bis auf den letzten Platz besetzt war. Die Kaiserin und andere Mitglieder des kaiserl. Hofes waren anwesend — eine Auszeichnung, die noch keinem andern Künstler zu Theil geworden war. Am 23. April erfolgte das zweite Konzert und hierauf viele andere — alle vom größten künstlerischen Erfolg getragen. Derselbe stand hinter keinem in den europäischen Hauptstädten, in denen Liszt aufgetreten war, zurück.

Die von ihm vorgeführten Kompositionen bestanden, außer vielen von Beethoven, Weber u. A., aus seinen Opernfantastien und Übertragungen, von denen insbesondere seine Lucia-Fantastie und der „Erlkönig“¹⁾ unvergesslich blieben.

Die Presse jauchzte ihm zu, wie das musikalische Publikum und die höheren Gesellschaftsregionen. Die Hofkreise umdrängten ihn und selbst ein kleiner hinter den Koulissen sich abspielender Miston zwischen dem Kaiser und dem Künstler konnte keine Minderung

1) Ein Zeuge jener Konzerte (der russische Musik-Theoretiker und Komponist Prof. Jourij v. Arnold) erinnerte sich noch als 75jähriger Greis mit Entzücken des „pactenden“ Eindruckes des „Erlkönigs“. Brieflich erzählte er der Verfasserin:

„ — — Ich sage „pacte“; denn in der That kam ich mehr denn bloß ergriffen nach Hause: mein ganzes Wesen war von diesem Musik-Orkan, wie ich solchen nie geahnt, selbst zerflossen. Raum meines Pelzes entleert, warf ich mich über's Kanapee hin und weinte lange, lange die bittersten, die süßesten Thränen!“

des Enthusiasmus nach sich ziehen. Es sollte nämlich ein Concert zum Besten der Invaliden und bedürftigen Veteranen aus der Schlacht von Borodino, die für das napoleonische Heer trotz seines vermeintlichen Sieges so verhängnisvoll wurde, gegeben werden. Angesichts der Opferwilligkeit des Künstlers, die sich in Petersburg bereits glänzend erwiesen, — als die Nachricht von dem Brand Hamburgs verlautete, sandte er sogleich eine ganze Concerteinnahme¹⁾ dahin — erschien nichts natürlicher, als seine Mitwirkung bei demselben gewinnen zu wollen, wobei man einfließen ließ, der Kaiser selbst habe diesen Wunsch geäußert. Er aber antwortete in seiner raschen Weise:

»Je dois à la France mon éducation et ma célébrité. Il m'est donc impossible de faire chorus avec ses vainqueurs.«

Den Kaiser verdroß diese Rede des kühnen Pianisten, aber er ignorirte sie; doch unter der Hand ließ er ihn wissen, „ihm gefielen weder seine langen Haare noch seine politischen Meinungen,“ worauf Liszt stolz lächelnd entgegnete:

»J'ai fait croître mes cheveux à Paris et ne les couperai qu'à Paris — quand à mes opinions politiques je n'en ai ni n'en aurai tant que je ne pourrai mettre 300,000 bajonnettes à leur service.«

Über des Künstlers Ungnade bei dem Czaren kursirten allerlei Gerüchte. Keines traf zu. Die Wahrheit ist, daß Liszt's Weiber ihn bei dem Kaiser Nikolaus wegen seiner Sympathien für die Polen, die er zu jeder Zeit offen bekundete, zu verdächtigen suchten. Dazumal gelang es ihnen noch nicht. Sie konnten nichts politisch Gravirendes gegen ihn aufbringen. Nie, daß er einer politischen Partei angehört hätte.²⁾ Seine Theilnahme an dem Schicksal der Polen entsprang jenem ächt menschlichen Impuls, der die Freiheitsdichter und Helden der umschwingenden Zeiten alle beseelt hat und dessen Bethätigung seinerseits darin bestand, daß er den Exilirten Concerteinnahmen übersandte, jetzt den Polen wie 1835 den politischen Flüchtlingen Italiens, wie 1843 den durch den Aufstand KalerGIS in Athen bedrängten Bayern.

1) Diese Concerteinnahmen waren sehr groß; die seines zweiten Casino-Concerts z. B. soll nach deutschen Berichten 12—15,000 Thaler, nach französischen 55,000 Francs betragen haben. — Außer jener Sendung an die Hamburger überwies er große Summen für andere edle Zwecke, darunter auch eine für die „nothleidenden Deutschen“ in Petersburg.

2) Vergl. I. Bd. d. W. XI. Kapitel.

In gleicher Weise handelte er gegenüber politisch Unglücklichen anderer Nationen, ohne Rücksicht auf Politik und Nationalität. Er sympathisirte mit den Unterdrückten, wie er mit allem sympathisirte, was um Freiheit litt und stritt. Erst als er zum zweiten Male (1843) nach Rußland kam, gelang es seinen Feinden namentlich durch polizeiliche Berichte von Warschau aus, die in sehr übertriebener und falscher Weise seine Polensympathien darlegten, ihn um die Gunst des Czaren zu bringen. Diese Ungnade war jedoch weder mit einer Landesverweisung noch mit andern Behehligungen seiner Person — worüber viel gefabelt wurde — verbunden.¹⁾

Seine Aufnahme in Petersburg war ebenso begeistert als glanzvoll. Es reihte sich Fest an Fest. Nach seinen Concerten pflegten die Damen der höchsten Gesellschaft ihn an der Treppe seines Hôtels mit Blumenguirlanden zu empfangen und, als er Rußland verließ, hatte der Adel ein Dampfboot mit Musikchören in Bereitschaft gesetzt, um ihn bis nach Kronstadt und weiter bis auf die Rheebe des finnländischen Golfes, auf der er sich nach Travemünde einschiffte, zu geleiten.²⁾

Vornehmlich verkehrte er im Palais des Grafen Michail Wielhorsky, eines der wärmsten und musikgelehrtesten Mäcenaten der Residenz, dem die russischen Komponisten und Musiker in den vierziger Jahren sammt und sonders alle viel zu verdanken hatten; sodann bei dem Polizeichef Graf v. Benkendorf, bei Graf Woronzow-Duschkow, Fürst Jousoupoff, der Fürstin Pielsulska und andern. Von dem Grafen Wielhorsky stammt das damals über Liszt und Henselt, der im ersten Glanz seines pianistischen Ruhmes in Petersburg stand, verbreitete kritische Wort: „Wenn man Henselt einmal hört, hat man ihn für allemal gehört — Liszt aber hört man nie, weil er stets ein anderer ist.“ — Jenen Tagen entstammen die Beziehungen aufrichtigster Bewunderung zwischen den beiden großen Virtuosen, denen Liszt später durch die Widmung seines „Concert-Solos“ noch besonderen Ausdruck verlieh.

1) G. Schilling spricht in seiner Biographie: Franz Liszt (A. Steppani, Stuttgart 1844) von „Konflikten, die zwischen den Kunstanschauungen des Petersburger Adels und denen des Künstlers“ stattgefunden hätten, was auf einem Irrthum beruht; auch das Jahr seines Besuchs in Petersburg ist daselbst irrig auf 1840 verlegt.

2) Bergl.: W. v. Lenz „Die großen Pianoforte-Virtuosen“.

W. v. Lenz erzählt,¹⁾ daß, als Liszt, begleitet von ihm und den beiden Grafen Wielhorsky, den großen Pianisten und Weber-Interpreten zum ersten Male besucht und dieser auf Liszt's Bitte die *Edur-Polacca* von Weber in seiner (Henselt's) Lesart vorgetragen habe, in Liszt's Zügen der Ausdruck des Erstaunens zu lesen war. Dann aber sei ihm die Äußerung entfallen: »J'aurais pu me donner ces pattes de velours, si j'aurais voulu!«, was nicht ganz glaublich scheint, da diese Redeweise der Art Liszt's widerspricht. Er betonte sich nie; dagegen aber freute er sich, wo er ächtes Gold sah und stellte es in den Vordergrund. Anders ist es mit folgendem Ausspruch, der bei seinem zweiten Petersburgbesuch gegen v. Lenz fiel; nachdem dieser über Henselt bemerkt hatte: *Henselt a fait des grands progrès*, erwiderte ihm Liszt:

»Apprenez, qu'un artiste, comme Henselt, ne fait pas des progrès.«

Den Komponisten Henselt hielt Liszt ebenfalls hoch. Der Wohlklang, sowie die sinnige, vornehm gespannte Individualität seiner Kompositionen berührte ihn sympathisch. Henselt's Klavierkonzert pries er als ein *unicum* dieser Gattung. Wie sehr anderseits Henselt feinfühlig für jene Saite Liszt's war, in die seine eigene Natur hineinschwingen konnte, ist aus seiner „Interpretation“ der *Lucia-Fantasie*²⁾ ersichtlich. Wie sorgsam abgewägt, Liszt's kompositorischer Reifeperiode abgelauscht ist jeder von ihm hinzugefügte Ton! Als Henselt sein Manuskript beendet hatte, übersandte er es Liszt „zur Korrektur“, worauf dieser entgegnete:

„Hochverehrter Freund!

Die Originalwerke Adolph Henselt's sind edelste Kunstjuwelen. Man verlangt nach Vermehrung derselben . . .

Nebenbei, wenn sich Henselt anläßt andere Kompositionen zu bearbeiten, „interpretiren“, „effektuiren“, gelnzt es Ihm so vorzüglich, daß Publikum, Pianisten und die betreffenden Kompositionen damit bereichert und begünstigt werden. Selbst meine geringe *Lucia-Transkription* hat sehr gewonnen durch Deine „Interpretirung“, Verehrter Freund. Herzlichen Dank für diese Reminiscenz unserer Petersburger Vertraulichkeit.

Das Korrektur-exemplar schicke ich Dir einfach zurück, unverändert und ungestrichen, weil alle Varianten vortreflich passen; und über-

1) „Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit“ S. 104.

2) Leipzig, Friedr. Hofmeister.

lasse ferner Deinem Belieben über die Herausgabe zu bestimmen. (In Rußland gilt wohl das deutsche Eigenthumsrecht Hofmeister's nicht?..)

Morgen gehe ich nach Paris und werde dort Deiner Empfehlung der russischen Instrumente Folge leisten.

Viele Deiner Verehrer erzählen mir oftmals von Dir: zunächst Zschocker und Eßper. Ab und zu kommst Du nach Dresden und Leipzig. Warum nicht bis Weimar?... Beantworte persönlich hier diese bescheidene Anfrage bei Deinem alten,

verehrungsvoll ergebensten

F. Liszt

5ten Juni, 78 — Weimar.“

Und Henselt antwortete persönlich. Während zweier Julitage (19. und 20.) des folgenden Jahres war die Hofgärtnerei zu Weimar nur für einige besonders Bevorzugte offen und ihr Sommerbewohner schrieb an eine abwesende Freundin: ¹⁾

„— — — — hier et avant-hier, mon ancien et illustre ami Henselt me tient bonne compagnie. Nous avons joué ensemble, non pas de piano, mais bien demi douzaine de parties de Whist, dont j'ai heureusement perdu au moins cinque.“

Ein Erinnerungsbild aus Liszt's erstem Petersburger Aufenthalt besitzen wir in einer kleinen Walzer-Skizze, die er in eines der vielen Albums der Kaiserin geschrieben hat und die durch irgend eine Indiskretion — doch ohne Widmung — bald darauf ohne sein Wissen in die Öffentlichkeit kolportirt wurde unter dem ihr vom Verleger gegebenen Titel:

Petite Valse favorite. ²⁾

Im Jahre 1852 trat diese Skizze, vom Komponisten bearbeitet, als:

Valse-Improptu ³⁾

in den Concertsaal, wohl das anmuthigste scherzando, das in Walzersprache musikalisch geredet ward.

Ebenfalls in diese Zeit fällt die erste Nummer seiner:

1) An die Stiftsdame Fräul. Adelheid v. Schorn aus Weimar.

2) Edirt 1843: F. Schubert & Co. in Hamburg.

3) Edirt 1852: F. Schubert & Co. in Hamburg u. Leipzig.

Deux Mélodies Russes¹⁾

Arabesques pour le Piano.

No. 1. Le Rossignol.²⁾ No. 2. Chanson bohémienne.

Beide Nummern sind werthvolle Bearbeitungen. Die erstere — Le Rossignol de A. Alabieff — ist ein überaus reizendes Stück, in welchem der Nachtigallenschlag, der Natur abgelauscht, seine Verewigung findet. Allerdings, wer ihn nicht von dem Meister selbst gehört hat, in dessen Fingerspitzen alle Poesie der Natur innerhalb und außerhalb des Menschenherzen hineingeheimnist war, wird sich kaum einen Begriff von den dreimaligen Ansätzen des Nachtigallenschlags der Einleitung, wie die Noten sie anzudeuten versuchen, machen können:



Das „Böhmische Lied“, nicht ganz so abgerundet wie das ierstere, birgt eine Fülle harmonischer Neuheiten, die, obwohl nicht mmer abgeklärt, doch dem großen Wendepunkt der Harmonie angehören, der durch Liszt und seine Zeitgenossen noch inmitten seiner Vollziehung stand. —

Die musikalische Saison war bereits beendet, als der Virtuoso wieder in Paris eintraf, wo er, wie das »Journal des Débats« erzählt, mit einem österreichischen Reisepaß ankam, dessen Signalment buchstäblich lautete: »Celebritate sua sat notus«. (Hinreichend durch seine Berühmtheit bekannt.) Von da wollte er nach London, um die Direktion der „deutschen Oper“ zu übernehmen. Diese war das Projekt einer englischen Gesellschaft, die schon seit geraumer Zeit der Zusage Liszt's für die Direktion einer deutschen Oper auf englischem Boden sich versichert hatte.

1) Ebirt Nr. 1 1842: A. Cranz in Hamburg.
Nr. 2 (?)

2) Eine zweite Ausgabe »revue par l'auteur« gehört dem Jahr 1853 an. Die russische Ausgabe differirt von dieser. Eine Bearbeitung des Liszt'schen »Rossignol« nach derselben für den Konzertgebrauch hat Ad. Henselt herausgegeben. (St. Petersburg, bei M. Bernard.)

Als nun das Unternehmen zum Abschluß kommen sollte, scheiterte es, und die Choristen — meistens Deutsche vom Rhein —, die bereits bis Paris gereist waren, sahen sich zum großen Theil mittellos in fremdem Land, unvermögend ihre Rückreise anzutreten. Für diesen bedauernswerthen Theil der Operntruppe bildete sich ein Hilfskomitée. Unter der Anregung und Förderung der Damen Baronin Rothschild, G. Salvandi, G. Plaisance, G. Kasumowsky, B. Thorn-Fannech, B. Stockhausen, Lady H. d'Orsay, B. Pierrer veranstaltete Liszt zu Gunsten jener Armen am 30. Juni eine musikalische Matinée im Salon des Amerikaners Obrist Thorn, der durch sein großes Vermögen und seine verwandtschaftlichen Beziehungen zur Gesellschaft des Faubourg St. Germain eine hervorragende Rolle spielte. Nach Mittheilungen des Komitées der deutschen Operngesellschaft war es hierauf möglich, jedem Mitglied circa Fr. 300 einzuhändigen, wodurch ihnen die Heimreise ermöglicht war.

Diese Matinée hat in Paris seitens der Presse die lebhaftesten Demonstrationen und Proteste hervorgerufen und verlangt zur Charakteristik des Künstlers, der unbeschreiblichen Kühnheit und Energie, mit der er Gewolltes durchsetzte, besondere Erwähnung. Trug ihr Programm auch kein politisches anti-französisches Element in sich, wie man ihm vindiciren wollte, so war es doch von einer Freisinnigkeit getragen, die in Paris durchzuführen seit 1870 zu den Unmöglichkeiten zählt. Liszt's Programm bestand aus seinen Klavierkompositionen und Übertragungen: Don Juan-Fantasia, Ave Maria und Erlkönig, Robert-Fantasia und aus seinen Chören: das kecke, herausfordernde Rheinweinlied von Herwegh und dessen Reiterlied, das die tolle verwegene Jagd Rügen's widerspiegelt. Diese Chöre sollten von deutschen Sängern ausgeführt werden. Schon mehrere Tage vor dem Concert zeigte die Presse — über die Wahl der beiden letzteren nicht mit Unrecht gereizt — ihre Mißbilligung. Drohend eiferte sie gegen den „Fremdling“, der es wage „im Herzen Frankreichs, in Paris“ angesichts der Elite der Gesellschaft solche anti-französische Weisen ertönen zu lassen. Einige Journale brachten eine französische Übersetzung des Gedichtes und wiesen entrüstet und scharf auf die den Franzosen so verhassten Worte hin: „Der Rhein soll deutsch verbleiben.“ Mit Gewalt sei solchem Thun zu wehren.

Dieses Vorspiel zu seiner Matinée vermochte den Künstler nicht

einzuschüchtern. Am bestimmten Tage schwang er an der Spitze seines Sängerkhore den Taktstock und beide Chöre erklangen vor dem musikalisch und literarisch gebildetsten Auditorium der Seine-Stadt. Es herrschte eine Schwüle im Saale — allein das Unglaublichste sollte sich ereignen: die schwungvollen Rhythmen, der Strom der Harmonie, die Kraft der Accente waren so zwingend, daß die Franzosen, des Rheines und der Politik vergessend, sich bei den Klängen des ihnen widerstrebenden deutsch-patriotischen Gesanges in lauten Jubelsturm ergossen! Deutscherseits nannte man diesen künstlerischen Triumph einen der größten Liszt's. Und doch — gedenken wir des französischen Auditoriums, das dem Künstler die Ehre gab und über den nationalen Groll hinweg sich in das freie Gebiet der Musik erhob, so scheint hier ein nicht minder großer Triumph vorzuliegen. Allerdings gehört derselbe einer Zeit an, da l'Alsace jenseits des Rheins keine Beunruhigung veranlaßte.

Hatte der Künstler auch solcher Gestalt den Parisern seine musikalische Souveränität von neuem dokumentirt und war diesem Sieg auch mancher andere daselbst vorausgegangen, so blieb ihre Anerkennung doch auf der früheren Grenze stehen. Die Thalbergianer hatten sich an einigen Concerten, die der österreichische Künstler während des Winters gegeben, von neuem gekräftigt. Sie negirten Liszt's Stellung, die ihm seine europäischen Triumphzüge als einer Geistesmacht geschaffen, und waren hartnäckiger als je. Ja, Louis Philippe, als wolle er den vom Faubourg St. Germain aufgestellten Gegenfürsten des großen Künstlers besonders auszeichnen, dekorirte Thalberg mit der Légion d'honneur.

Von Paris aus machte Liszt mehrere Ausflüge. Nach dem nahe gelegenen Neuilly, wohin der Maire dieser Stadt ihn eingeladen hatte, um durch ein Concert dem Nothstand der Armen Abhilfe bringen zu helfen. Immer hilfbereit deckte er hier mit einer erheblichen Concerteinnahme ein Deficit der Armentasse. Wie in Deutschland, wob sich auch in Frankreich in den Herzen der unteren Klassen der Nimbus eines Volkswohlthäters um seine Person. Drüben in Frankreich dankten ihm namentlich die Fabrikarbeiter unzählige Wohlthaten. Bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit trat er für sie ein, und nicht nur für ihr Brod! So hatte er — um ein Beispiel zu geben — im Jahr 1844 in Toulouse eine seiner Concerteinnahmen den Arbeitern bestimmt. Als er im Begriff war, abzureisen, erschien eine Deputation derselben, die im Namen

der Arbeiter ihm dankte. Einer der Blumenmänner äußerte hierbei: seine Musik hätten sie gerne gehört, aber ihr Einkommen ließe solchen Genuß nicht zu. „Ihr sollt mich hören — ich gebe Euch Vestes — braucht Euch auch Eurer Blumen nicht zu geniren!“ entgegnete er ihm. Sogleich verschob er seine Abreise und sandte den Arbeitern 600 Freikarten zu einem Concert für sie. —

Nach Lüttich und Brüssel reiste er in Folge einer Einladung beider Städte — dort zu dem Grétry-Festival, hier zu einem von Fétis geleiteten Festconcert. In Lüttich wurde am 18. Juli das Denkmal des 1741 daselbst geborenen und in Paris 1813 gestorbenen Opernkomponisten André Ernest Modeste Grétry unter großen Feierlichkeiten enthüllt¹⁾ —, wie damalige Berichte aussprachen, das erste Musikervermonument, das seitens einer Stadt in Verbindung mit einem Volksfest dem Gefeierten gesetzt worden ist. In dem am 20. Juli im Stadttheater gegebenen Hauptconcert bildeten Liszt's Vorträge den Glanzpunkt. Er spielte mit seinem Freunde Massart das Andante con variazioni der Kreuzer-Sonate von Beethoven, den ersten Satz von dessen Esdur-Concert, seine Don Juan-Fantasie und improvisirte noch über zwei ihm auf-gegebene Themen (»Que le sultan Saladin« und »une fièvre brûlante«) aus „Richard Löwenherz“ von Grétry. — Dem Brüsseler Festconcert am 23. Juli verließ er ebenfalls durch den Vortrag der Don Juan-Fantasie und seine Begleitung der Sologesänge erhöhten Glanz. In beiden Städten geizte er nicht mit Privatvorträgen. Ein Abend, an dem er bei seinem Musikverleger Schott in Brüssel die Norma-Fantasie spielte und viele Pariser Künstler, unter ihnen Mme. Camilla Pleyel, anwesend waren, veranlaßte die bereits erwähnte Edition und Widmung der Fantasie.²⁾ In Lüttich wie in Brüssel wurden ihm die ehrenfsten Auszeichnungen zu Theil. Unter Fackelschein und Serenaden ertönte Hoch! seinem Namen. Der König Leopold I. verlieh ihm durch seinen Festvertreter in ersterer Stadt den belgischen Leopoldorden.

1) Heftige Streitigkeiten waren diesem Denkmal vorausgegangen. Grétry hatte seiner Vaterstadt Lüttich testamentarisch sein Herz vermacht. Die Verwandten und Erben des Komponisten protestirten und so entspann sich ein kostspieliger Prozeß zwischen beiden Parteien. Die Stadt siegte und das Herz wurde in einem kleinen Gewölbe des Sockels im Denkmal eingeschlossen. — Eine erste Gesamtausgabe der Werke A. E. M. Grétry's erschien im Auftrag der belgischen Regierung bei der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig 1883.

2) Kap. IX, S. 143.

Hierauf begab er sich in Begleitung der Gräfin d'Agoult und der Kinder an den Rhein und nahm seine Villegiatur wieder auf der Insel Nonnenwerth. Er hatte in Paris bei seiner Mutter gewohnt, jetzt Rue Blanche. Und hier hatte er das Asyl gefunden, wo sein Gemüth momentan ausruhte von den Bitterkeiten, die seine Privatverhältnisse hervorriefen. Freundlich heitere Stimmungen, wie sie das von ihm komponirte Gedicht von Emil de Girardin

Il m'aimait tant¹⁾

ausdrückt, Stimmungen, von denen auch W. v. Lenz, der damals nach Liszt's erster russischen Reise fast täglich mit ihm in Paris verkehrte, erzählt, gehören mehr den das Genie umspielenden Grazien an als den Zuständen, die in der Seele Grund wühlen. Letzteren entsprang das in jenen Tagen komponirte Baritonlied, Gedicht von Heine:

Bergiftet sind meine Lieder —

Wie könnt' es anders sein?

Du hast mir ja Gift gegossen

In's blühende Leben hinein.

Bergiftet sind meine Lieder —

Wie könnt' es anders sein?

Ich trage im Herzen viel Schlangen

Und Dich, Geliebte mein!

Scharf ausgeprägte Dissonanzen: die Schlangenbisse im Herzen; scharf ausgeprägte Rhythmi: der leidenschaftliche Schmerz — beide unmittelbarer Ausdruck individueller Erregung. So sehr aber Heine's Gedicht in diesem Moment seiner Stimmung entsprechen mochte, so klingt doch aus Liszt's Musik ein anderer Ton als namentlich aus der von dem Dichter ihm gegebenen Schlußwendung, deren zerfetzende Ironie die eigenen Gefühle mit Hohn bedeckt. Bei Liszt streift der Schmerz den innern Abel nicht ab. Ohne ironische Selbstbeschauung ist er voll kräftig gefunden Zornes, dem am Schluß des Liedes — ein Hauch von Trauer sich beimischt:²⁾

1) Edirt Januar 1843: Schott's Söhne in Mainz. Desgl. die Klavierübertragung.

2) Erste Ausgabe: 1843 („Sechs Lieder für eine Singstimme“ Nr. 3).
Zweite „ : 1862 (Gesammelte Lieder. III. Heft).

und dich — Ge — lieb — te — mein!

rit. *sfr* *a tempo*

sfr

rinforz. *rallent.* *morendo.*

In Nonnenwerth beherrschten ihn andere Stimmungen und traten beruhigend zu den leidenschaftlich erregten in Paris. Er komponirte die schon erwähnten Männerchöre: „Über allen Gipfeln ist Ruh“, „Gottes ist der Orient“ u. a. — Besuche kamen und gingen, kurze Ausflüge wurden seinerseits unternommen, Ende September folgte er einer Einladung Fr. Wilhelm's IV. zu einer Soirée im Brühler Hoflager — so eilten die Sommermonate dahin.

Ein zweiter Besuch Weimars stand bevor, wie aus folgendem Brief Liszt's an den dortigen Hofmarschall Freiherrn v. Spiegel zu ersehen ist:

Monsieur le Baron.

Il est bien difficile de répondre à une lettre aussi gracieusement flatteuse que celle que Votre Excellence a bien voulu m'écrire.

Je tiens cependant à vous dire que je voudrais de tout cœur et de toutes façons pouvoir y répondre. — Vers la Mi-Octobre j'arriverai avec armes et bagages à Weimar, et si je parviens à communiquer à d'autres un peu de la satisfaction, que grâces aux hautes bontés de Leurs Altesses, et au bienveillant empressement de Votre Excellence, je ne saurai manque d'y trouver, j'en serai vraiment heureux.

En attendant, veuillez bien agréer, Monsieur le Baron, l'expression de mes sentiments les plus respectueux et les plus dévoués.

F. Liszt.

12. Septembre 1842 Cologne.

Im Oktober, nachdem die Gräfin nach Frankreich zurückgekehrt war, reiste Liszt, begleitet von dem Sänger Rubini, mit dem er eine Kunstreise für die folgenden Monate längs des Rheins und nach den Niederlanden, dann nach dem Norden Deutschlands und abermals nach Rußland projektirt hatte, nach Weimar, wohin beide auf Veranlassung der kunstsinigen Großherzogin Marie Paulowna zu großen musikalischen Festlichkeiten berufen waren, die zur Vermählungsfeier des Erbgroßherzogs Karl Alexander mit der Prinzessin Sophie der Niederlande stattfinden sollten.

Während dieser Tage faßte der Großherzog, den Wünschen seiner Gemahlin nachkommend, den Entschluß, den Künstler für den Hof zu gewinnen. Verschiedene Motive mögen hiebei zusammengewirkt haben; denn die Musikliebe als solche konnte kaum den Ausschlag geben. Marie Paulowna pflegte nach der Beschreibung von Personen, die sie noch persönlich kannten, die Musik in nur sehr dilettantischer Weise. Sie war ihr wenig mehr als ein Luxus, der, den Anschauungen einer früheren Zeit gemäß, zum nothwendigen Glanz der Höfe gehörte. Man hatte vor Jahren Hummel, der eine Verühmtheit war, nach Weimar berufen. Seine spezifische Aufgabe bestand darin, an bestimmten Tagen und Stunden in den Appartements der Großfürstin zu erscheinen und eine Lektion zu ertheilen, dazwischen ein Hofkonzert zu arrangiren und da zu spielen. Hiefür erhielt er ein anständiges, aber nur für kleine bürgerliche Verhältnisse berechnetes Salaire — und hiemit war der Musikpflege genug gethan. Nach Hummel's Tod strebte man nicht weiter, aber man erstrebte einen würdigen Ersatz. Mendelssohn's Ruhm tauchte auf. Auf ihn lenkten sich die Blicke Marie Paulowna's. Ihre dem

Künstler gemachten Propositionen, die für Hummel angemessen waren, konnten einem Mendelssohn nicht genügen, und so zerschlug sich diese Angelegenheit. Als aber Ruf und Bedeutung dieses Künstlers immer höher stieg, mochte, nachdem Franz Liszt an ihrem Hofe gespielt (1841) und sein Genie einen großen Eindruck auf sie gemacht hatte, bei der Großfürstin der Wunsch aufsteigen ihrem Hof einen neuen Glanz zu gewinnen, indem sie ein Genie von europäischer Berühmtheit an ihn fesselte.

Es begannen die Vorunterhandlungen.

Das hierher bezügliche Memorandum über die mit dem Künstler gepflogene Besprechung — es befindet sich auf dem Hofmarschallamt zu Weimar — besagt hierüber:

Liszt

vient passer chaque année trois mois ici, les mois de Septembre et d'Octobre ou d'Octobre et de Novembre et enfin le mois de Février.

- I. Il désire avoir pour les Concerts qu'il arrangera le commandement de la chapelle, sans faire tort par cela à Monsieur Chelard, qui dirigera la chapelle dans toutes les autres occasions.
- II. Monsieur Liszt veut rester pour sa vie Monsieur Liszt, sans accepter aucun titre.
- III. Pour la partie financière Mr. Liszt sera content de chaque somme qu'on jugera convenable de lui donner pour ses services pendant ces trois mois.

Écrit après ma conversation avec Mr. Liszt. — le 30. Oct. 42.

Le 31. Octobre 42.

Monsieur Liszt m'a déclaré aujourd'hui qu'il accepterait avec reconnaissance et plaisir le titre de Maître de Chapelle en services extraordinaires.

Somit waren die Vorunterhandlungen beendet und es ließ sich ein Modus schaffen, welcher ohne den Hof-Kapellmeister Chelard, Hummel's Nachfolger, in seinen Rechten zu schmälern, Franz Liszt dem Hof gewann. Nach Paragraph II des Memorandums zu schließen, hatte dieser anfangs — und jedenfalls aus Gründen der Feinsüßigkeit für Chelard — einen Titel abgelehnt. Das aber war gegen den Sinn des Hofes. Der folgende Tag löste diese Frage durch die Bezeichnung „Großherzogl. Kapellmeister

im außerordentlichen Dienst", mit welcher Liszt sich einverstanden erklärte.

Er verließ hierauf Weimar und die neuen Beziehungen wurden dekretirt. Die diesbezüglichen Akten lauten:

ACTA.

Die Ernennung des Klaviervirtuosen Dr. Franz Liszt zum Großherzogl. Kapellmeister im außerordentlichen Dienst betreffend.

Carl Friedrich von Gottes Gnaden
Großherzog zu Sachsen etc.

Wir haben die gnädigste Entschlieſung gefaßt, den dormalen hier anwesenden Klaviervirtuosen Dr. Franz Liszt zu Unserem Kapellmeister im außerordentlichen Dienste zu ernennen, bergestalt jedoch, daß hierdurch die Verhältnisse des Kapellmeisters Chelard unberührt bleiben und der Kapellmeister Liszt nur bei seiner Anwesenheit hier die Kapelle zu seinen Leistungen aufzufordern und zu benutzen hat.

Wir setzen unser Hofmarschallamt hiervon zu seiner Nachachtung in Kenntnis und sind demselben in Gnaden gewogen.

Weimar, 2. Novbr. 1842.

Carl Friedrich.
v. Fritsch, v. Gersdorff.

Wir Carl Friedrich etc.

urkunden hiermit. Nachdem Wir die gnädigste Entschlieſung gefaßt haben, den Virtuosen Dr. Franz Liszt in Anerkennung seiner Uns zu besonderm Wohlgefallen gereichenden Kunstleistungen zu Unserm Kapellmeister zu ernennen; als ist demselben zu seiner Beglaubigung Gegenwärtiges, von Uns höchst eigenhändig unterzeichnetes, mit Unserm Namensiegel versehenes Dekret ausgefertigt und zugestellt worden.

(L. S.) Weimar, 2. November 1842.

Carl Friedrich.
C. W. Fr. v. Fritsch.

Dekret für den Großherzogl. Kapellmeister Dr. Frz. Liszt.

Hiermit war der Künstler einem Jugendtraum, wenn auch in sehr beschränkter Weise, näher gerückt. Sein Amt übte er zum ersten Mal zu Anfang 1844. Der Honorarpunkt ordnete sich so, daß nach dieser Bethätigung der Hof ihm 1000 Thaler mit der üblichen Frage übersandte, ob er mit dieser Summe einverstanden sei; worauf er entgegnete: „Vollkommen.“ Und so verblieb es all die Jahre seines Lebens hindurch, auch in der Periode,

da er der dortigen Musikpflege seine Zeit und Kraft im ausgedehntesten Maße widmete, ja sie auf einen Höhepunkt stellte, auf dem der musikalische Ruf Weimars ein europäischer wurde — eine Glanzepoche in der Geschichte dieser Stadt.

Nach den Vermählungsfeierlichkeiten des Erb-Großherzogs in der ersten Hälfte des Oktober unternahm Liszt mit Rubini eine kleine Konzerttour durch thüringische Städte, Jena, Erfurt, Coburg u. a. In Jena, wo man zur Erinnerung der Vermählung Karl Alexander's eine Kleinkinder-Bewahranstalt zu stiften gedachte, überwies er seine ganze Einnahme diesem Zweck. Ebenso war es in Erfurt. Hier unterstützte er ähnliche Institute, auch wieder den Sänger Pantaleoni. In Coburg wurden beide Künstler vom Herzog mit dem ernestinischen Hausorden beehrt. Dann konzertirten sie am Rhein, traten in Frankfurt am Main, Köln, Aachen, Amsterdam, Haag, Leyden und andern Städten auf.

Mit Beginn des Jahres 1843 befanden sich beide in Berlin. Mit 1842 aber schloß sich für Liszt das glanzvollste und bedeutungsvollste Jahr seiner Virtuosenepoche: es hat ihm die europäische Anerkennung seines Genies und eine Stellung im allgemeinen, namentlich im deutschen Kulturleben gebracht, die seinen künstlerischen Einfluß allmählich zu einer geistigen Großmacht erhob. Zugleich fand dieses Jahr ihm die Stätte, auf der diese Großmacht sich entfalten sollte. Allein nicht nur für Liszt, auch musikgeschichtlich ward das Jahr 1842 bedeutungsreich, indem die große Umgestaltung der Tonkunst, die nach 1848 anfang ihre Parole mit Frakturschrift auszugeben, auf deutschem Boden ihre Vorarbeiten begann: Liszt gewann die bereinstige erste Pflegestätte für Wagner's Genies, das Asyl für seinen eigenen schaffenden Geist. — Richard Wagner ward Kapellmeister in Dresden und bereitete seinen „fliegenden Holländer“, der am 2. Januar 1843 seine erste Aufführung an der dortigen Hofbühne erleben sollte, zum Eintritt in die Welt vor — und Hector Berlioz hatte seinen ersten symphonischen Feldzug durch Deutschland beschlossen, womit seine Ideen ihre erste eingehende Diskussion auf deutschem Boden erfuhren: Vorarbeiten, die sämmtlich in Liszt ihren Vertreter und Vorkämpfer finden sollten.

XII.

(Konzert-Reisen 1839/40—1847.)

1843.

Norden und Süden.

Liszt in Berlin (II.) Reinheit der Berliner Konzerte. Eine verlorene Fantasié. „Ungar. Sturm-Marsch“ mit Triangel und Clmbal. Übertragung der „Overtüren Weber's“ »Gaudemus igitur«-Paraphrase. Durch Polen. Warschau. Ein Chopin-Rakts und seine Folgen. Kaiserl. russische Ungnade. Konzerte in Petersburg. Eine Improvisation. Liszt-Fest bei Glinka. Moskau. Eigener Studien. Konzerte. Kritik. Mme. Scluzewa. Kompositorische Arbeiten. Opernerträge. Nomenwerth. Herbst-Konzerte: München; Ludwig I. Kaulbach; Bayern-Württemberg; Baden; Nechingen.



er Anfang des Jahres 1843 sah Franz Liszt wieder in Berlin, diesmal in Begleitung Rubini's, der im königl. Opernhause Gastvorstellungen gab. Der Weg beider führte nach St. Petersburg, der Liszt's von da nach Moskau.

Der Aufenthalt in Berlin war keine Fortsetzung der vorjährigen glanzvollen Wochen. Die Laune des Spottes, mit welcher inzwischen der Liszt-Enthusiasmus der Berliner von allen Seiten begossen worden war, hatte gewirkt. Blieb auch die Künstlerschaft des Virtuosen unberührt und sein Empfang im Concertsaal ein stürmischer, so war doch dem großen Publikum und der Kritik die Furcht vor einem zweiten Guß abzufühlen — die Begeisterung schuf sich nicht wieder ihre eigenen, innerhalb und außerhalb des Concerthauses jeden Schritt des Künstlers umgebenden Formen: sie bewegte sich im Kreise des Herkömmlichen. Die Kritik war reservirt, Melstab zog die Schultern hoch und verschönerte seine Bewunderung mit wunderlichen Arabesken,¹⁾ die er auf Timpani coperti mit besülzten Schlägeln auszuführen

1) Siehe „Bosjische Zeitung“ Nr. 4—39 des Jahres 1843.

schien, damit ja das vielleicht schlummernde Kind — der Witz an der Spree — nicht erwache. Und es schlief wirklich fest: es bekundete sich in nichts der Witz, weder im Lachen noch im Ernst. Möglich, daß sich dahinter eine innere Beschämung dem Manne gegenüber, dem man nicht Wort gehalten hatte, verbarg.

Liszt selbst besaß zu sehr den großen Blick des Weltmannes, um nicht im Voraus zu wissen, daß sein Empfang nicht dem Abschiedsgeleite des vorigen Jahres entsprechen werde, und daß nach allgemeinen Erfahrungen bei der Masse ein Niederschlag, wenn nicht ein Verleugnen des Enthusiasmus folgen würde. Allein einige Ehrenpflichten in Berlin, denen er sich um keinen Preis entzogen hätte, führten ihn dennoch dahin, zu groß und zu stolz, um jenem beleidigenden Umschlag der Stimmung, der sich den Ausnahmsercheinungen gegenüber abspielt, seit die Welt steht, Rechnung zu tragen.

Die Aufnahme des Künstlers seitens des Hofes hatte selbstverständlich durch den Gegenschlag der Presse keine Änderung erleiden können. Acht Königliches bleibt sich selbst treu. König Friedrich Wilhelm IV., der Prinz von Preußen und seine hohe Gemahlin empfingen ihn auf das auszeichnendste. Er spielte mehrmals am Hof, auch im intimsten Cirkel. Als der König Liszt's neuen ungarischen Marsch, den „Sturm-Marsch“, hörte, befahl er sogleich, daß er in die Sammlung preußischer Armeemärsche aufgenommen werden solle. — Eine schön gearbeitete silberne Vase mit goldenem Mebailon brückte ihm ebenfalls die Gunst des Hofes aus; auch ward ihm die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft zu Theil.

Die Spuren jedoch, welche bei ihm der Berliner Rückzug hinterließ, lassen sich sowohl nachfühlen als auch deutlich erkennen. Er sah das Nutzlose eines Kampfes mit den Massen und mit der kurzsichtigen neidischen Mittelmäßigkeit. Um seine Ideale zu verwirklichen, brauchte es noch andere Umwälzungen im Völkerleben und im allgemeinen Bewußtsein, als das Zeugnis der Einzelnen, deren Sonnenstand auf die Zukunft hindeutete. Diese Zeit mußte kommen. Er aber ward allmählich zu einem Müden, der stolz und stoisch das ihm auferlegte Joch auf seinen Schultern trug: das Joch, das ihn an das Podium zu heften schien. Der Überdruß an seiner klavierspielerischen „Glanz-Periode“, wie er später dieselbe ironisirte,¹⁾ gewann mehr an Macht über ihn. Und selbst Episoden,

1) Liszt an Wasielewski. Kap. IV.

wie die jetzt folgenden in Polen, in Rußland, wo sich seine Individualität sympathisch angezogen fühlte, waren aus den Situationen gewobene, poetische Schleier, die einen wunden Geist verhüllten.

Vom 6. Januar bis 16. Februar — während welcher Zeit der Künstler noch in anderen Städten concertirte — ließ er sich nur einige Male in Berlin öffentlich hören: am 8. Januar im Saale der Sing-Akademie,¹⁾ am 11. Januar im Concertsaal des kgl. Schauspielhauses,²⁾ am 15. Januar im Saale der Sing-Akademie in einem Concert Theodor Döhler's,³⁾ am 18. Januar in einem Unterstützungskonzert für hilfsbedürftige Opernhausmitglieder, bei dem er mitwirkte, und endlich am 16. Februar im Saale des kgl. Schauspielhauses, wo er als Ehrendirektor der Akademie für Männergesang ein großes Vokal- und Instrumental-Konzert dieses Vereins sowohl leitete als auch als Virtuos bei demselben mitwirkte.

Dieses letztere nebst dem von Rubini und Liszt gemeinschaftlich gegebenen Konzert brachte wieder kompositorische Novitäten. Das Programm vom 11. Januar nennt eine:

Fantasie über Motive aus »Figaro's Hochzeit«

und das Konzert der „Akademie“ zc. am 18. Februar außer den bereits erwähnten Ungar. National-Melodien (aus dem 3. und 4. Heft), den:

1) Programm (Konzert von Liszt): 1. Großes Trio in Bdur von L. v. Beethoven (Violine und Violoncelle von den H. Gang); 2. Fuge in Amoll von J. S. Bach; 3. Sonnambula-Fantasie; 4. Rossini-Tarantelle, Mazurka von Chopin, La Chasse von St. Heller; 5. Hexameron für zwei Klaviere (2. Klavier: Th. Döhler).

2) Programm: I. Theil (Konzert von Rubini und Liszt): 1. Großes Septett von Hummel (mit k. k. Kammermusikern); 2. Arie aus „Anna Bolena“ von Donizetti (Rubini); 3. Fantasie über Motive aus „Le Nozze di Figaro“ von Liszt. — II. Theil: 4. Andante mit Variationen und Finale aus dem Septett von Hummel; 5. Duo della Donna de Lago von Rossini (gef. von Ull. Ostergard und Rubini); 6. Romanze aus der Oper Parisina von Donizetti (gef. von dens.); 7. Arie I tuoi frequenti palpiti aus der Oper Miobe v. Paccini (gef. v. Rubini); 8. Ungarische National-Melodien und Ungar. Marsch (Manuskript) von Liszt.

3) Liszt spielte mit Döhler: Große Sonate zu 4 Händen von J. Moscheles; Hexameron für 2 Klaviere.

Ungarischen Sturm-Marsch¹⁾ (Seconde Marche Hongroise).

Er gehört, wie Liszt's Rádóczy-Marsch, zu jenen elektrisirenden Gebilden, denen, Heldenrossen gleich, das Schlachtenherz in allen Gliedern zittert und Feuer aus den Rüstern dampft. Damals erschienen zwei Ausgaben: für Klavier und für Orchester, letztere nur in Stimmen. Außer den gebräuchlichen Orchester-Instrumenten waren auch — was die Kritik nicht unterließ naserümpfend zu bemerken — der Triangel und dem Cymbal Raum gegeben, zwei Instrumenten, von denen namentlich letzteres als ungarisch-national bei einem ungarischen Sturm-Marsch sicherlich nicht fehlen durfte, ohne Kolorit und Charakter eines solchen zu verfehlen. Zum ersten Mal aber dürfte es geschehen sein, daß dieses Instrument dem großen Orchester in seiner symphonischen Behandlung eingereicht worden ist. Liszt hat dem Orchester wie dem Klavier, dort in natura, hier in Imitation, den Cymbal thatsächlich einverleibt; von der ungarischen Musik ist er untrennbar. Seine Notation im Sturm-Marsch:



ist gleichsam ein Urbild von dessen Charakter und Eigenart, dem wir in den hierherbezüglichen Klavierstücken vielfach, um nicht zu sagen: typisch begegnen. — Im Jahr 1876 bearbeitete der Komponist den Marsch nochmals symphonisch (dem Grafen Alexander Teleki gewidmet). Nebst der Partitur erschien gleichzeitig die Übertragung dieser Neugestaltung für Klavier zu zwei und zu vier Händen.

Über der Figaro-Fantasie waltete ein Unstern. Von ihr scheint nichts weiter übrig geblieben zu sein als ihre Nennung auf zwei Programmen²⁾ und in einigen Concertreferaten. Die „Allgem. Musik. Zeitung“³⁾ erwähnt ihrer mit den Worten, daß die

1) Ebirt 1843 (März): Schlesinger in Berlin.

2) Auf einem Programm vom 11. Januar (Berlin) und einem andern vom 7. Februar (Breslau).

3) 1843 Nr. 9, S. 179.

technischen „Schwierigkeiten einander überboten und seine (Liszt's) immense Kraft beinahe erschöpften.“ *Reilstab* berichtet über sie: ¹⁾

An neuen Stücken gab uns der Virtuos zuvörderst eine Fantasie über Themen aus dem „Figaro“, deren erster melodischer Theil, eine Paraphrase der Arie: »Voi che sapete«, die Wissenschaft reizender Grazie im Spiel erschöpfte; der zweite dagegen, das Allegro, dem hauptsächlich die Arie: »Non più andrai« zum Grunde lag, kann eine Art Trost für die Klavierspieler dieser Welt sein, nämlich der, daß auch Liszt besiegbar ist, wenn er sich mit seiner eigenen Übermacht angreift. Die ungeheuren Schwierigkeiten, die er auf die Atlaschultern seiner Fertigkeit gehäuft, brühten diese doch auch einmal; er wird sie als ein Nilon von Croton noch einige Zeit zu tragen haben, bis er so zauberhaft leicht damit entfliegt, wie mit den rollenden und reizenden Passagen des Hummel'schen Septuors. Sie müssen erst noch völlig reif in seinen Händen werden. —

Nach des Meisters Aussage ist diese Fantasie „nur skizzirt geblieben und verloren gegangen.“

In dem Concert am 16. Februar dirimirte Liszt die „Coriolan-“ und die „Oberon-Duvertüre“, welche unter seiner Leitung „höchst effectuirend“²⁾ ausgeführt wurden. Ferner kamen seine Männergesänge — „Das deutsche Vaterland“, das „Rattenlied“ und „Reiterlied“ zum Vortrag. Das „Rattenlied“ trug den Sieg davon und riß zu stürmischem Beifall hin. Als Klaviervirtuos betheiligte er sich an dem Concert mit Mendelssohn's Dmoll-Concert und seiner Don Juan-Fantasie.

Dies war das letzte, was öffentlich in Berlin von ihm gehört wurde. Als Virtuos trat er hier nicht wieder auf.

Die so eben erwähnte Direktion der Oberon-Duvertüre scheint die Anregung zu ihrer Übertragung für Klavier gegeben zu haben, der wir bald darauf zum ersten Mal im Concertsaal (Petersburg 1843) begegnen. Ihre Edition erfolgte später in der Sammlung:

Ouvertüren (Weber).³⁾

Freischütz. Oberon.³⁾ Jubel-Duvertüre.

Klavier-Partitur.

1) „Boschische Zeitung“ 1843, Nr. 11.

2) „Allg. Mus. Ztg.“ 1843 Nr. 13, S. 249.

3) Edirt 1844 (?): Schlesinger in Berlin.

Obwohl wenig gekannt, verdienen doch alle diese drei Klavier-Partituren im Repertoire unserer Virtuosen aufgenommen zu werden. —

Von Berlin wandte sich der Künstler nach Breslau, gab hier (im Januar und Februar) acht Concerte, wirkte in mehreren andern mit, trat als Dirigent im Theater mit der „Zauberflöte“ auf (am 1. Februar) und nahm sich insbesondere mit großer Liebe des Akademischen Musikvereins, der ihn zu seinem Ehren-Direktor erwählt hatte, an. Diesen Tagen gehört seine Concert-Paraphrase (die nicht mit der Humoreske zu verwechseln ist) an:

1843: **Gaudeamus igitur,**
Concert-Paraphrase.¹⁾

Befremdender Weise trägt diese Paraphrase keine jener genialen Eigenthümlichkeiten der Bearbeitung an sich, welche die meisten der Gelegenheitsstücke Liszt's auszeichnen. Sie ist ganz und gar gewöhnlicher starkchöriger Kommerzgesang, der wie zufällig von dem gefeierten Namen beglaubigt erscheint.

Eine kleine Rundreise durch die schlesischen Städte Brieg, Liegnitz, Glogau, Meisse (im März) unternahm er von Breslau aus und kehrte hierauf von da auf eine Einladung des Prinzen v. Preußen nach Berlin zurück, um in einem Hofconcert im Palais des Prinzen, zu dem auch die Schröder-Devrient aus Dresden berufen war, mitzuwirken. Desgleichen spielte er in Potsdam und Fürstenwalde. Darauf setzte er seine Reise nach dem Norden über Posen, Warschau, Krakau und andere Städte wieder fort.

Im Vaterlande Chopin's, in den polnischen Städten, vor allem in Warschau — es war im April — loderten die Flammen des Enthusiasmus hell auf. Sie schillerten in den Farben jener romantischen Erregung, die im Herzen des polnischen Abels nie aufgehört hat ihr Anrecht an eine edle Vergangenheit in Forderungen an die Gegenwart und Zukunft umzusetzen. Gerade in jenen Jahren fand Polonia die edelste Erklärung ihres Wesens, ihrer Geschichte, ihrer Trauer und Aspirationen durch Chopin und Mickiewicz, die in der Seinestadt nicht ermatteten in Klängen und Gedichten die Verherrlichung des Vaterlandes immer höher zu tragen

1) Ebtirt 1843: Schumann'sche Buchhandlung, später F. Hainauer, Breslau.

und höher zu stimmen. Niemand als sie hatte die Schatten seines Einflusses zur Auferstehung in der Kunst heraufbeschworen und ihm die Kraft und Schönheit des Unvergänglichen eingeblotet. Aber auch noch von keinem Künstler war den Polen ihr eigenes, von Chopin's Tonmuse poetisirtes Selbst in so glühender Beredsamkeit vor die Seele gezaubert worden wie von Liszt, dem das Geheimnis dieser Muse von allem Anfang an gleichsam inkarnirt gewesen und in diesem Augenblick, wo er die Atmosphäre ihrer eigentlichen Heimath trank, in den Kreis realen Seins zu rücken schien. Chopin ward ihm zu Polen, Polen zu Chopin.

Schwerlich haben dessen Kompositionen jemals wieder einen solchen nationalen Erfolg erlebt, wie damals in Warschau. Der polnische Adel strömte dahin. Greise jubelten auf bei den Polonaisen und Mazurken, die ihnen die Pracht und den Glanz einer begrabenen Herrlichkeit zurückriefen, deren letzte Strahlen ihre Jugendzeit beleuchtet hatten, um, eine versunkene Welt, im Mannesalter der Glühpunkt ihrer Wünsche und ihres Strebens zu werden; und die Anderen, die noch mitten im Leben Stehenden, Männer und Frauen, das Polenthum halb Grab halb Hoffnung im Herzen — sie gaben dem Traum sich hin, den der Dolmetscher ihrer Ideale am Klavier aus ihrer eigensten Seele heraus hob. Man muß Liszt's Buch über Chopin gelesen haben, um begreifen zu können, welche Fülle polnischen Lebens, welche reizende Phantasmagorien sich mit den Tongebilden dieses Dichters verwoben. Ein poetischer Rausch umspannt Künstler und Hörer innerhalb und außerhalb des Concertsaales. Warschau glich in diesem Moment einer farbenschillernden Poeteninsel, deren Luft aus Elegien und Aspirationen bestand und in deren Hintergrund und Schatten — das Auge des russischen Haffes und der Spionage auf die Gesellschaft gerichtet, sein dunkles Handwerk trieb.

Es gehörte schon ein böser Sinn dazu, diesen musikalischen Kultus, der sich mit der Feier einer so fascinirenden Künstlererscheinung verband, die noch dazu seit ihren Jünglingsjahren viele Freunde in den polnischen Adelskreisen (die Gräfin. Familie Plater, Potocka u. a., jetzt insbesondere den Grafen Léon Lubinski) besaß, zu politischen Hegereien und Denunciationen zu gebrauchen, die endlich ihr Ziel trafen, als der Künstler nach einem glänzenden Souper vor dem Flügel sitzend seinen Freunden musikalisch zugerufen:

Jeszcze Polska nie zginela!
(Noch ist Polen nicht verloren!)

und sie in hinreißender Improvisation in das lauteste Entzücken versetzt hatte.

Die Nacht war vielleicht noch nicht verflossen, als auch schon ein aufhegender und inkorrektter Bericht aus dem Bureau des damaligen Polizeipräsidenten Abramowich auf dem Weg nach St. Petersburg war. Diese Denunciation hatte schon manchen Vorläufer gehabt, ohne daß Kaiser Nikolaus I. Notiz von ihnen genommen. Jetzt aber hielt seine freundliche Gesinnung für den Künstler seinem Polenhaß nicht mehr Stand: er fiel in Ungnade.

Es mochten inzwischen auch andere, jenen Berichten entgegengesetzte Nachrichten in die dortigen Hofkreise gebrungen sein aus der Feder der Mme. Marie Kalergis (geb. Gräfin Nesselrode), späteren Mme. Moukhanoff, einer unter diesem Namen als Wagner-Propagandistin in Künstlerkreisen bekannten und geschätzten Dame. Liszt begegnete — um mit seinen eigenen Worten zu reden — dieser „merkwürdigen und hoch liebenswürdigen Frau“ in Warschau zum ersten Mal und blieb von da in freundschaftlicher Beziehung zu ihr. Eine musikalisch fein angelegte Natur, in jenem Jahrzehent der Muse Chopin's, wie später der Richard Wagner's ergeben, stimmte sie trotz enger Beziehungen zu dem russischen Hof in die Begeisterung der Polen mit ein. Ob ihre Briefe nach Petersburg Einfluß hatten, ob der Kaiser gegenüber einer von ganz Europa gefeierten Persönlichkeit seinen Polenhaß unbefränkt walten zu lassen für unweise hielt, läßt sich annehmen aber nicht behaupten. Genug — als der Künstler nach Petersburg kam, bestand die „kaiserliche Ungnade“ nicht, wie allgemein verbreitet wurde, in polizeilicher Bewachung und Landesverweisung; nur der „kleine Belagerungszustand“ war über ihn verhängt. Während Kaiser Nikolaus I. keines seiner Konzerte besuchte und zu keinem Hofkonzert ihn einlud, bewahrte ihm Alexandra Feodorowna ihre Gunst, besuchte seine Konzerte und zeichnete ihn durch Einladungen in ihre Privatgemächer aus, wo er im intimsten Cercle des Hofes vorspielte, was ebenfalls bei der Großfürstin Michail (Helene Paulowna) der Fall war.

Der Hof theilte sich stillschweigend in zwei Lager: das mili-

türkische, das mit dem Kaiser den Künstler ignorirte, und das musikalische, an dessen Spitze die Kaiserin stand, welches dem Künstler zuflüßte und ihn feierte. „Sie haben wohl nie in einer Schlacht gestanden?“ fragte hochmüthig ein mit Orden behängter General den Virtuosen. „„Nein““ entgegnete dieser ebenfalls mit Orden Geschmückte — „„und Excellenz haben nie Klavier gespielt!““ Trotz der Ungnade soll der Kaiser, als er von diesem Zwiegespräch hörte, beifällig gelächelt haben.

Die kaiserliche Ungnade schien den Konzerten des Künstlers einen verstärkten Impuls, seiner Person einen neuen Nimbus gegeben zu haben. Eintrittsbillete mußten bei Zeiten und unter großen Schwierigkeiten errungen werden. Er gab gegen sechs Konzerte, deren Programm wieder Meisterwerke älteren und jüngeren Datums vertraten. Den Chopin-Kultus trug er dabei von Warschau nach Petersburg herüber. Jetzt in der russischen Hauptstadt spielte er sich, aber in größeren Dimensionen, von neuem ab. Diesmal waren anstatt der Polen Russen das Auditorium, das den Nocturnes, Balfes, Mazurken, Polonaisen, Etüden, Impromptus und Balladen, dem I. Konzert (Emoll) keine geringere Begeisterung entgegenbrachte, als die Landesbrüder des Komponisten in dessen Heimathland. Fürwahr eine bessere Entkräftigung der „politischen Aufwiegungen“ seitens des Künstlers wäre kaum möglich gewesen, aber auch kein glänzenderer Beweis von der Wahrheit seines Ausspruchs: daß die Kunst auf neutralem Boden stehe, ein geistiges Bruderverband für Alle sei, daß für sie die Lösung aller Meinungen in dem Gefühl für die Menschheit liege.¹⁾

Als Improvisator trat er in seinem fünften Konzert auf. Die Feinheit und Kühnheit seines Geistes schien als Freier und Weltmann eine Karte an den zürnenden Großen abzugeben. Er improvisirte über Themen aus der russischen Oper: „Das Leben für den Czar!“ von dem russischen Komponisten Glinka. Der Beifall war ein grenzenloser. Künstler und Kritiker erklärten niemals eine „Meisterfantasie“ wie diese gehört zu haben. Der Künstler hatte sich aber nicht genug gethan. Die Anforderungen, die er an sich selbst stellte, gingen höher und seine Selbstkritik konnte kein Zujuchzen beitragen, wie aus einem kleinen Nachspiel in seiner Wohnung hervorgeht. Begleitet von Adolf Henstelt und dem

1) I. Bd., Kap. 11, S. 260.

schon genannten Jourij v. Arnold war er auf dem Heimwege karg im Neben. Zu Hause angekommen warf er seine Umhüllung dem Kammerdiener zu, riß den Frack vom Leibe und rannte aufgeregelt im Zimmer hin und her, immer wieder heftig auf deutsch — in Henselt's Gegenwart bediente er sich dieser Sprache — die Worte ausstößend: „Wie ein Sch . . . habe ich fantaisirt! — doch kann ich's besser, hundert mal besser! — Ich kann's! ich kann's!“ Die beiden Freunde hatten die größte Mühe ihn zu beruhigen.

Der jetzige Zielpunkt seiner russischen Reise war Moskau und in Folge dessen Liszt's Aufenthalt in Petersburg ein kürzerer als vorigen Jahrs. Trotz der etwas schwülen Luft war aber die Feier seiner Person eine alles überbietende. Ein Hauskonzert der vornehmen Familien ohne seine Mitwirkung wäre während dieser Zeit undenkbar gewesen. Bei solchen war er stets Künstler und Kavaliere, wobei es vorkommen konnte, daß der letztere den ersteren vergaß. So trug es sich zu, daß in der letzten Woche der großen Fasten beim Grafen Michail Jourjewitsch Wielhorsky eine musikalische Matinée veranstaltet war, welcher beizuwohnen unter anderen auch die Großfürstin Helena Pawlowna (Gemahlin des Großfürsten Michail) und Maria Nikolajewna (Herzogin v. Leuchtenberg) gewünscht hatten. Als Solisten hatten Liszt (Beethoven's Esdur-Konzert mit Orchester), der General und Komponist Alexis Lwow (Spohr's dramatische Gesangsscene für Violine) und eine Sängerin ihre Mitwirkung zugesagt. — Um 1 Uhr kamen die kaiserl. Prinzessinnen an. Die Gäste der haute-volée waren schon vorher versammelt, unter denselben die junge Fürstin Menschikowa (geborene Prinzess Gagarina, Schwiegertochter des späteren Marine-Ministers und Vertheidigers von Sebastopol); auch die Mitwirkenden harrten ihrer Aufgabe, das Orchester, an seiner Spitze Louis Maurer, stand in Parade. Die Ouvertüre zur Zauberflöte beginnt und endet. Nr. 2 des Programms war das Beethoven-Konzert — aber Liszt war plötzlich verschwunden. Statt dessen wird Nr. 4 (Spohr: Lwow) vorgetragen. Uebermals eine Stockung — Liszt immer noch unsichtbar. Nr. 3 (Gesang) tritt ein. Eine dritte unvorhergesehene Pause. — Auf Bitte Graf Wielhorsky's executirt Lwow seine Komposition »Le duel«. Unter dessen befindet sich der Wirth des Hauses wie auf Kohlen. Endlich, kurz vor dem Ende des Violinosolos, erblickt er den soeben mit der

genannten Fürstin in einen Nebensalon eintretenden Künstler und fährt auf ihn zu: »Grand Dieu, Mr. Liszt! Que vous est-il donc arrivé? Les Grand'duchesses sont très choquées!«

»Mille grâces, Mr. le Comte! peccavi! peccavi! mais n'avait-il donc quelque possibilité¹⁾ de résister à la trop aimable invitation de Mme. la Princesse, de faire avec elle une petite tournée printanière dans sa voiture!« —

Hierauf ließ er sich von dem Grafen an den Flügel führen und begann das Konzert zu spielen. Die Großfürstinnen und die vornehme Gesellschaft saßen anfangs wie gefroren da. Doch nicht lange. Liszt's Zauberspiel brach des Eises Macht, die Blut seines Vortrags schmolz alles, was Kälte zeigen wollte, — und nicht nur Vergebung für das crimen laesae majestatis, sondern Enthusiasmus ward sein Lohn! Als Zugabe erklang der Erbkönig.¹⁾

Hauskonzerte und Festmahle jagten einander. Die Grafen Wielhorsky, v. Bentendorff, Scheremetjew, Woronzow-Daschkow, die Fürsten W. L. Dbojewsky, Jousoukoff, Oberstallmeister Jouschkoff u. A. gaben ihm glanzvolle Feste. Am originellsten jedoch feierte ihn der Komponist Glinka. Eine stattliche Anzahl von Künstlern — Musiker, Dichter, Maler — und Kunstfreunden war geladen, zusammen über vierzig Personen; von Komponisten: Dargomyssky, Graf Wielhorsky, Fürst Dbojewsky, v. Arnold, E. Bollweiler, von Sängern: Rubini und Petrow, der Maler Brülow, der Dichter Kuzkolnik u. A. Der Saal war längs der Wände mit Tannenbäumen geschmückt, dazwischen bunte Shawls als Zeltdekoration. In der Mitte stand ein Gestell aus drei Stangen, oben verbunden; von diesem Verbande herab hing an einer eisernen Kette eine kupferne große Kasserole ohne Stiel.¹⁾ Rund umher waren Teppiche gebreitet. Mit einem Wort: die Gesellschaft sollte ein Zigeunerbivouac bilden und lagerte sich nach Beendigung der Musikvorträge und nach vorausgegangenem Souper in heiterster Stimmung zigeunerartig ohne Überbücke, in Hemdbärmeln, mit nur lose um

1) „Noch jetzt“ — rief Leonid v. Iwow (Kammerherr a. D. in Moskau und Bruder des Komponisten) aus, als er kürzlich (März 1887) eine Begegnung mit Jourijs v. Arnold hatte und die beiden Ergrauten diese Erinnerung ausgruben — „noch jetzt schwebt mir das Konzert in den Ohren! Wohl hundert Mal habe ich es von den verschiedensten Künstlern gehört — aber so — jamais, jamais plus!“

den Hals geschlungenen Tüchern auf den Teppichen, und der Poet Rukolnik, unterstützt von seinem Bruder Platon, braute in der Kasserole den berühmten Crambambull aus Jamaitarum und Champagner mit rothem Chablis. Der brennende Rum beleuchtete die fröhliche Gruppe und warf phantastische Lichter auf die Baumwände des Zeltes. Russische Chorslieder, theils Volksgefänge, theils Kompositionen von Glinka und Dargomyßky, tönten dazu.

Dieses Fest wurde gewissermaßen zu einem Vorabend anderer Festlichkeiten in **Moskau**, bei denen ächte Zigeunerhorden, eigentlich die Zigeunerfängerinnen, die in Folge ihrer Schönheit bei der jeunesse dorée eine große und zugleich traurige Rolle spielten, mitwirkten. Die vornehme männliche Jugend hatte ihn in ihre Kreise, auch in ihre wilden Vergnügungen mit hineingezogen. Hier machte Liszt seine Erfahrungen über die Zigeunerinnen Moskaus, die er in seinem Buche „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“¹⁾ mit so hinreißenden Farben schildert und mit dem Glanz, um nicht zu sagen mit dem Abel der Poesie umgiebt. Allein nicht nur hier, von üppigstem Luxus und orientalischer Pracht umgeben, beobachtete er Zigeunertruppen. Er suchte sie auch außerdem auf, um ihre Musik zu hören und deren Geheimnis zu erlauschen. Eines Abends, hingegeben an ihre Chorslieder, vergaß er ganz gegen seine Gewohnheit des Momentes, der ihn selbst vor ein Auditorium, das seiner im Concertsaal harrete, führen sollte. Dasselbe ward unruhiger von Viertelstunde zu Viertelstunde. Nun kam er. In diesem Augenblick wich Unruhe und Ungebuld dem lautesten Begrüßungsjubel. Der Künstler jedoch schien ihn gar nicht zu bemerken; wie geistesabwesend nahm er vor dem Flügel Platz und zum Staunen seiner Zuhörer erklangen anstatt der auf dem Programm stehenden Komposition Zigeunerweisen, die er fascinirend und bezaubernd in freier Fantasie zu einem Ganzen wob. Man athmete hoch auf, als er geendet — man wußte nun auch, wo er gewesen, und dankte dem Zufall, der den Zuhörern so unbeschreibliches gebracht hatte.

Liszt's Moskauer Concerte fanden am 25., 27. und 29. April und am 2., 9. und 12. Mai statt. Seine künstlerische Weltstellung erkennend und, wie es scheint, hindeutend auf die

1) Liszt's „Gesammelte Schriften“ VI. Bd.: „Die Zigeunerinnen Moskau's“ S. 145.

ihm widerfahrenen politischen Verfehrungen schrieb ein dortiger Referent:

„Auch wir begreifen jetzt den Enthusiasmus, mit dem Liszt als Künstler und als Mensch im schönsten Verein die ganze Welt bezaubert. Ein echtes Kind seiner Zeit, mußten die Bewegungen derselben, die tausend Stimmen der Freiheit und der Humanität in seinem für das Schöne und Gute empfänglichen Herzen auch tausendfältig widerhallen in freien, fessellosen Akkorden.“¹⁾

Der besonderen Erwähnung dürfte ein Kirchenconcert, das am 4. Mai in der Evangel. Kirche von St. Peter und St. Paul stattfand, hier verlangen. In ihm trat Liszt — vielleicht das einzige Mal — als Orgelspieler mit dem Andante der C-moll-Symphonie, dem Andante con var. der Sonate opus 26 von Beethoven und mit einer Fuge von Händel auf. — Das Concert war zum Besten der evangelischen Waisenschüler.

Überhaupt blieb der zweite Besuch Rußlands seitens des Künstlers nicht minder als sein erster begleitet von reichen Spenden, die er sowohl russischen als auch auswärtigen Anstalten und Unternehmungen zufließen ließ. So übersandte er z. B., noch bevor er Moskau verließ, an die Association des Artistes musiciens zu Paris, die ihn zum Comité-Mitglied ernannt hatte und nach ihren soeben versandten Statuten den Zweck verfolgte, verarmten Musikern und ihren Familien Hilfe zu bieten, 1000 francs »pour sa cotisation personnelle de l'année«. Der monatliche Mitgliedsbeitrag betrug nach den Statuten 50 Centimes.

Liszt reiste über Petersburg zurück nach Deutschland, aber nicht, ohne daß seine Rückreise mit romantischen Gerüchten behangen worden wäre. Diesmal waren es nicht „polnische Aufwiegelungen“, sondern ein galantes Abenteuer, eine abermalige „Entführung“ und zwar die Entführung einer Russin. Doch war sie so wenig eine solche, wie die ihm 1835 zur Last gelegte. Der Sachverhalt war sehr einfach. Der Künstler hatte in Moskau eine Mme. Sölnzewa, die Frau eines Staatsrathes, kennen lernen. Sie war eine große und gefeierte Schönheit. Auf der Reise von dort nach Petersburg begegneten sich beide. Mme. Sölnzewa wollte über die Grenze. „Ich auch!“ — rief er aus — „wir reisen zusammen!“ Nun wurden aber die Reisepaßformali-

1) „Allg. Mus. Ztg.“ 1843 Nr. 26, S. 478.

täten in Rußland noch sehr schwerfällig gehandhabt. Wenn Jemand über die Grenze wollte, mußte es acht Tage vorher öffentlich bekannt gegeben werden, was Liszt des Zeitverlustes wegen höchst lästig fand. War es Zufall oder Berechnung: er klagte seine Kalamität der jungen Gräfin v. Bentkenhoff, deren Vater das Amt eines russischen Polizei-Chefs bekleidete. „Oh, das wird Papa arrangiren“, beschwichtigte sie ihn. Und wirklich — schon andern Tags erhielt er seinen Paß und konnte fort. Diese schnelle Abreise aber, ohne vorhergegangene öffentliche Anzeige, war seinen Gegnern eine willkommene Thatsache, um durch falsche Gerüchte gegen ihn operiren zu können.

Einer andern Reisebegleitung dagegen, die ebenfalls von Moskau herstammte — einer Kuriosität — gedachte man nicht. Sie bestand aus zwei jungen Bären, die ihrer Mutter geraubt dem Künstler zum Geschenk dargebracht worden waren. Die kleinen drolligen Dinger amüsirten ihn, bis ihre Zähne wuchsen und die Bestie sich in ihnen zu regen begann; dann ward ihm unheimlich und er übergab sie dem Bärenzwinger eines Freundes.

Im Juni finden wir seine Spur in **Hamburg**, wo er am 26. Juni ein Concert im Stadttheater gab. Dann reiste er an den Rhein zu gemeinsamer und letzter Sommerfrische auf der Insel Nonnenwerth mit der Gräfin d'Agoult.

Hier entstanden die bereits genannten Lieder, Chöre und Klavierübertragungen,¹⁾ darunter die dem Fürsten A. Kutusow gewidmete Transkription von Glinka's Tscherkessen-Marsch, welche Liszt's diesjährigem Petersburg-Besuch zufällt und den Zweck hatte, dem daselbst lebenden talentvollen Carl Vollweiler Vorschub zu leisten, indem Liszt sich mit diesem zur Herausgabe einer kleinen Sammlung von Klavierstücken verband, die unter der sonderbaren, sonst unerklärlichen Firma Liszt und Vollweiler auftrat, es aber nicht weiter als bis auf zwei Stücke brachte, von denen Liszt's Tscherkessen-Marsch die erste Nummer bildete.

Zu Liszt's russischen Gelegenheitsstücken vom Jahr 1843 gehört noch die Transkription von

Bulhakow's russischer Galopp,²⁾

1) Siehe Kapitel IX „Nonnenwerth“ II.

2) Ebtirt 1843: Schiefinger in Berlin.

den die Presse als einen „überlitzeten“, „veritablen Tanzgalopp“, — nur der „Kuriosität“ halber erwähnte ¹⁾ — und die Übertragung von

Autrefois! ²⁾

Romance du Comte M. Wielhorsky,

welche er in seinem Moskauer Concert am 9. Mai 1843 vortrug.

Nun nahte der Herbst, der Schluß der Sommerrast. Der Künstler geleitete die Gräfin mit den Kindern nach Paris und verbrachte einige Tage in der Rue blanche bei seiner Mutter.

In jener Zeit tauchte die Nachricht auf: Liszt komponire eine fünfaktige Oper, zu der George Sand das Libretto gedichtet habe; das Sujet sei ihr Roman „Consuelo“. geraume Zeit später bezeichnete man „Sardanapal“ als solches. Dann wieder sprach man von einer italienischen Oper, zu welcher Carlo de Guaita ihm den Text liefere. Liszt hat keine Oper komponirt. Gewiß aber ist, daß die Idee zu einer solchen ihn mehrfach beschäftigt hat. Im Jahre 1846, als er Ungarn wieder besuchte, erwartete man daselbst ebenfalls eine Oper, eine National-Oper, von ihm. Es wurde dort viel darüber geschrieben und gesprochen: als Sujet nannte man „Sankó, der Koschirt“. Allein er kam zu der Ansicht, daß auf diesem Gebiet nicht sein Beruf liege, und gab den Plan wieder auf — nicht ohne eine Art Enttäuschung seitens der Ungarn und seiner Freunde, welche die allgemeine Anschauung theilten, daß in der Oper das musikalische Kunstwerk kulminire. Die Opergerüchte selbst kursirten bis Ende der vierziger Jahre, wo sich herausstellte, daß Liszt andere Ziele verfolge. —

Der Künstler kehrte nach Deutschland zurück und bereiste als Virtuos die von ihm noch nicht berührten Ländergebiete Bayern, Württemberg, Baden und andere. Zunächst trat er in Bayerns Hauptstadt, in München auf. Hier gab er in der zweiten Hälfte des Oktober vier Concerte im Odeon und Hoftheater. Obwohl die Concert-Konstellationen daselbst nicht ungünstiger hätten sein können — es waren gerade die ersten alarmirenden Nachrichten über den von Kalergis und Matrzannis geleiteten und am 15. Oktober ausgebrochenen Aufstand in Griechenland eingetroffen —, war sein erstes Concert am 18. Oktober im Odeon-Saal, bei dem

1) „N. Z. f. M.“ 1844, XX. Bd., Nr. 40, Seite 158.

2) Geburt: ?

selbst Ludwig I. trotz der Kabinettsarbeiten und der Sorge um den bedrohten Sohn, sowie der ganze Hof zugegen war, ein außerordentliches. Der Enthusiasmus für den Künstler steigerte sich zu einer in München selten erlebten Höhe, als dieser eine nächste Konzerteinnahme für die in Athen bedrohten Bayern bestimmte und eine andere dem Magistrat zum „Besten der Blinden“ übersandte. Nach einem damals ausgegebenen bayerischen Regierungsblatt genehmigte König Ludwig I. die von Dr. Franz Liszt durch die Schenkung von 1500 Gulden beabsichtigte Gründung eines halben Freiplazes in der königl. Blindenbeschäftigungsanstalt zu München mit der Bestimmung, daß der Theilplatz unter Vorbehalt des landesherrlichen Verleihungsrechtes der Liszt'sche benannt werde. Auch verfügte der König, daß der Beutel — es war ein blauer —, in welchem der Künstler obige Summe an den Magistrat gesandt hatte, „für immer zum Andenken aufbewahrt werden solle.“

Es blieb damals in den Künstlerkreisen nicht unbelacht, daß der König angesichts der Opferfreudigkeit des großen Künstlers, die noch dazu seinen Landesangehörigen zu Gute kam, keine andere Auszeichnung als die „Aufbewahrung des blauen Beutels“ übte. Die Maler Münchens aber kannten nach dieser Seite ihren König, dessen Freigebigkeit sich genug gethan, wenn er, wie einstmal dem Maler Schwind, aus Italien ein Geschenk mitbrachte und es ihm eigenhändig gab: eine Apfelsine, die er aus seiner Rocktasche hervorzog. Bei Liszt wirkte jedoch eine Antipathie noch mit, die er gegen ihn jedenfalls aus denselben Gründen wie gegen den Grafen Schack hegte, der wie es schien, prinzipiell die Gemälde, um die der König feilschte, um hohe Summen antaufte, was jenem seitens der Maler Münchens die Bezeichnung als „Gegenkönig Ludwigs“ eintrug. Auch sein verletztes Majestätsgefühl mochte einen Antheil an seiner Abneigung haben. Daß der Virtuos dem künstlerischen Gottesgnadenthum die gesellschaftliche Würde errang, die „Herrschaften“ nicht unterthänigst zum Besuch seiner Konzerte oder zum Kaufen von Billeten einlud, wie es nach der Etiquette früherer Zeiten nöthig war, daß er vor keinem gekrönten Haupt spielte ohne vorhergegangene persönliche Vorstellung, war Manchem ein Dorn im Auge. In Hannover machte er z. B. dem König, dessen Nichtachtung der Künstler und Gelehrten — Barmhagen erzählt manches hievon — allgemein bekannt war, keinen Besuch.

„Wer mich hören will“, sagte er, „kommt in mein Concert ohne meinen Besuch.“ Als man ihn darauf aufmerksam machte, daß es Brauch sei, meinte er stolz und trotzig, „es könne auch Ausnahmen von der Regel geben.“

„„Aber Se. Majestät wird Ihr Concert nicht besuchen““, warf ihm ein Cavalier vom Hofe ein.

„Nun — dann besucht sie es nicht!“

„„Sie werden keinen Orden erhalten —““

„Dann trage ich ihn nicht.“ Damit war die Sache erledigt. Litz war nicht am Hof, der König nicht im Concert. Litz blieb auch ohne hannoveranischen Orden. Ähnliches, wie in Hannover, soll sich auch in München und im Haag ereignet haben. Ludwig I. blieb dem Künstler abhold. Erst sein Enkel Ludwig II. verlieh ihm den Michaels-Orden.

In den Künstlerkreisen dagegen herrschten ungetheilt die wärmsten Sympathien für ihn. Schwanthaler fertigte sein Bildnis in Medaillonform, W. v. Kaulbach entwarf eine Bleistiftskizze seines Kopfes,¹⁾ Emanuel Geibel äußerte sich brieflich gegen den Freiherrn von der Malsburg in Stuttgart: „Er ist durch und durch Poet, und die poetische Auffassung aller Musikstücke, nicht die technische Fertigkeit, ist es, was die Menge unbewußt bezaubert“ —; die Dichter, Hofräthe Thiersch, Rep. v. Klingeis, Prof. Neumann feierten ihn mit Versen, die Liebertafel brachte ihm eine Serenade bei Fackelschein. Maler gedachten noch nach Jahrzehnten dieses Ständchens mit großem Enthusiasmus, und es bleibt nur zu verwundern, daß sie die heitere, von ihnen als höchst malerisch geschilderte Nachtszene nicht als Vorwurf benutzt und ihr die Verewigung gegeben haben. Nach der Erzählung eines Augenzeugen²⁾ war es eine milde Octobernacht; Mond, Sterne und ein heller Himmel lagen über der Stadt und verklärten den rothgelben Schein der Fackeln, die vor dem Hôtel, welches der Künstler bewohnte, in Massen aufflammten und auf den Sängerkhor und die ihn umdrängenden Menschenwogen phantastische Lichter warfen. Das zweite Lied war noch nicht verhallt, als man den Gefeierten die Treppe herabsteigen sah, hinter ihm ein Kellnerheer, bepackt mit Champagnerkörben und Gläsern. Zwischen den Liebern knallten die Pfropfen,

1) Diese Zeichnung kam in den Besitz der Fürstin Carolyne v. Sayn-Wittgenstein.

2) Der Verfasserin wurde sie von A. v. Kreling erzählt.

heiteres Hochrufen hallte von allen Seiten. Liszt's hohe feine Gestalt gewahrte man baarhäuptig mitten unter den Sängern, bald da bald dort. Oben aber der Balkon, von wo sonst in üblicher Weise solche Ovationen entgegen genommen werden, war unbefetzt. — Meistens revanchirte sich der Künstler bei ähnlichen Gelegenheiten mit einer musikalischen *Matinée*, welche er auch diesem Ständchen anderntags nachfolgen ließ.

Es hatten sich damals viele bedeutende Menschen in München zusammengesunden, die auf das Zwangloseste mit einander verkehrten, auch banquetirten. Bettina war ebenfalls anwesend, eigentlich — wie die böse Welt sich zulüfterte — „Liszt nachgereist.“ Sie hatte ihre Töchter mitgebracht, von denen sie hoffte — so flüfterte jene weiter — eine an den Künstler verheirathen zu können. Die Dichterin und der Virtuos, dessen Poesien am Klavier einen unbeschreiblichen Zauber auf sie übten, waren wieder täglich im Verkehr. Einstmals meinte sie, er müsse auch Verse machen können. Liszt antwortete ihr hierauf mit einem kleinen lebendigen Gegenstand, den er ihr übersandte: mit einem Wetterfrosch, der in einem Glas auf einer einfachen Leiter saß. In Selbstironie gab er ihm das Motto mit, den ersten und einzigen von ihm verfaßten Reim: ¹⁾

Ich krazele auf der Leiter
Und komme doch nicht weiter.

Von künstlerischer Bedeutung wurde die Begegnung mit W. v. Kaulbach. Beide Männer waren berufen zu Pionieren ihrer Zeit und ihrer Kunst. Ihrer historischen Aufgabe aber, die geistigen Grenzen der letzteren zu erweitern durch Zuführung neuer Stoffkreise, standen beide noch mit halbverhülltem Auge gegenüber. Kaulbach hatte noch nicht seine Philosophiebilder, Liszt noch nicht seine Symphoniepoesien geschaffen. Instinktiv aber fühlten beide, trotz einer gewissen individuellen und sachlich bestimmenden Negation, das naturverwandte ihrer Art. Der Musiker bewunderte die Gedankenschneide und die Ideenkreise des Malers, dieser fühlte sich gepackt von der Schaffensgewalt des Virtuosen als solchen und

1) Hier dürfte der Liszt-Aufsatz des Pixer'schen Konversationslexikons eine Erwähnung erheischen. Da heißt es nämlich: „Er ist auch Dichter; schrieb einen Band Gedichte mit italienischer Übersetzung.“ Einer Widerlegung bedarf dieser Passus nicht.

als Menschen. Dieses bestätigt das von W. v. Kaulbach anfangs der fünfziger Jahre in Lebensgröße gemalte Bild desselben. Hierbei blieb Kaulbach stehen. Seine Auffassung Liszt's ging zu keiner Zeit über die bezeichnete Linie hinaus, während andererseits dieser die geistige Richtung Kaulbach's voll begriff und würdigte. Hiervon später.

Nach den Münchener Concerten gewahren wir den Künstler concertirend in **Augsburg, Nürnberg** ¹⁾, wo er mehrmals in die Werkstätte des ebenso bedeutenden wie hieberben Burgschmiet eintrat, der gerade das Beethoven-Monument für Bonn zum Guß vorbereitete, in **Stuttgart**, wo er vor dem Hof und öffentlich spielte, auch ein Concert lediglich für Lehrer und Schüler des Gymnasiums gab und eine Concerteinnahme zu einer Schulstiftung bestimmte, dann in **Karlsruhe, Mannheim, Heidelberg** und endlich in **Hechingen** (December), wo im nächsten Jahrzehent seine bahnbrechenden Instrumentalschöpfungen eine ebenso schwung- wie verständnisvolle Aufnahme und Pflege durch den musikliebenden Fürsten und seinen genialen Kapellmeister **Max Seifriz** finden sollten. Jetzt bereiteten sich diese Beziehungen vor und die Sympathie des Fürsten für den Künstler drückte sich durch Verleihung des „Hofrath“-Titels aus.

1) Aus diesen Tagen stammt eine im Bona Meyer'schen Atelier vervielfältigte, viel verbreitete kleine Bleistiftskizze des Künstlers von Seideloff.

XIII.

(Konzert-Reisen 1840—1847. Fortsetzung.)

1844.

Vorspiele zur musikalischen Glanzepoche Weimar's.

Liszt's erstes Hofkapellmeister-Debüt. Histor. Rückblick auf Weimar's Musikleben. Liszt's Dirigenten-Ideale. Gleiche Bestrebungen seitens Berlioz' und Wagner's. Das neue Princip. Die Weimarer Concert-Programme. Stimmen der Zeit. Ein Vorläufer der Dirigir-Reform. Ein improvisirtes Faust-Melodram.



In der zweiten Hälfte des December, gegen Weihnachten hin, finden wir den Künstler in Weimar — zum ersten Male, um als Hofkapellmeister zu fungiren. Sein Aufenthalt währte bis zum 18. Februar 1844. Derselbe wurde zum bedeutendsten Vorspiel der ebenso leuchtenden als in das gesammte Musikleben eingreifenden Liszt-Weimarepoche.

Weimars musikalische Vergangenheit hatte sich nach außen hin nur durch einzelne glänzende Künstlernamen bemerkbar gemacht. Nichts desto weniger wurde in der kleinen Residenz viel musicirt. Und seit der Zeit der Großherzogin Amalie hatten sich nach dieser Richtung hin ganz respectable Mittel entwickelt, die wohl geeignet waren das Musikleben zu einer höheren Blüthe zu treiben. Unterstützt von der ununterbrochenen Gunst der Fürstin besaß man eine gute Kapelle, tüchtige Kapellmeister, die zugleich Komponisten waren, wie Hummel und Chelard, Kirchen-, Stadt- und Militärmusik, vortreffliche Dilettanten und seitens des Publikums einen empfänglichen Sinn für Musik. Aber Weimar, wie befangen von der großen Dichterepoche, die auf seinem Boden sich abgespielt hatte, zehrte an seinen Reminiscenzen und ließ die musikalischen Mittel unbenutzt. Es drückte ihnen keinen andern Stempel auf als den, der überall gang und gäbe war: den Stempel zeitweiser und ange-

nehmer Unterhaltung. Zur Zeit Karl August's war das musikalische Interesse so ziemlich ausschließlich der Oper zugewandt, die in der That durch ein glückliches Zusammentreffen von Kapellmeistern, Komponisten und vorzüglichen Gesangskräften zu einem Glanzpunkte des Hofes und Residenzstädtchens wurde.¹⁾ Im schroffen Gegensatz zu ihr befanden sich die andern Zweige der Tonkunst, vor allem die Instrumentalmusik, die mehr als stiefmütterlich behandelt die äußerste Vernachlässigung erfuhr. Auf hundertundzwanzig der Oper und dem Schauspiel angehörende Theatervorstellungen fielen jährlich — aber erst auf Hummel's Anregung — zwei Theaterconcerte, deren Ertrag dem Kapellwittwenpensionsfonds zu Gute kam. Fremde Künstler, Virtuosen, spielten nur am Hofe oder, wenn öffentlich, auf der Bühne während der Zwischenakte. In Folge dessen blieben dem Publikum große Instrumentalwerke fremd. Mit der Quartettmusik verhielt es sich ebenso. Und die Kirchenmusik endlich, welche allerdings verpflichtet war bei Fest- und hohen Geburtstagen mit zu celebriren, besaß zu geringe Chormittel, um größere Werke

1) Die Vertreter der Musik am Hofe zu Weimar von Ernst August Constantin bis zu Goethe's Tod in kurzen biographischen Notizen. 1756—1832 bei Pasqué, Goethe's Theaterleitung II, 255—273.

1. Johann Ernst Bach.
2. Ernst Wilh. Wolf.
3. Karl Gottlieb Goepfert.
4. Anton Schweizer.
5. Joh. Frz. Steinhard, Kammer- und Hofmusiker.
6. Corona Elisabeth Wilh. Schröter.
7. Karoline Wolf.
8. Maria Salome Philippine Neuhaus.
9. Friederike Meinhardt.
10. Johann Adam Aulhorn.
11. Heinrich Seidler.
12. Johann Friedrich Kranz.
13. Benedikt Kraus.
14. Franz Destouches (Detouches).
15. Johann Eberhard Müller.
16. August Riemann.
17. Karl Eberwein.
18. Traugott Maximilian Eberwein.
19. Joh. Heinrich Christian Rembe.
20. Karl Theodor Heusz.
21. Gottlieb Töpfer.
22. August Ferdinand Häser.
23. Johann Nepomuk Hummel.

(Unter obigen sind auch die Sängerinnen genannt. Vorzügliche Komponisten sind im Druck hervorgehoben; Auswärtige, wie Zelter, zc. nicht aufgeführt.)

durchführen zu können. So lange Hummel das musikalische Steuer in der Hand hielt, waren die vorhandenen Kräfte zu einer gewissen strammen Tüchtigkeit gebiehen. Nach seinem Tode jedoch machte sich in dem Weimaraner Musikkörper allmählich eine Erschlaffung bemerkbar, die, um einigermaßen überwunden zu werden, eine außerordentliche Energie und Befähigung seitens des Dirigenten erforderte.

So lagen die Dinge, als der neue Hofkapellmeister sein periodisches Amt antrat.

Er brachte ihm hohe Ideale mit, die bezüglich der geistigen Weitergabe von Instrumentalwerken in ihm ruhten und jetzt der ersten Prüfung ihrer Lebensfähigkeit unterzogen werden sollten. Es galt der Orchesterdirektion das leitende Princip zu gewinnen und den mechanischen Apparat zu dessen Durchführung zu schaffen. Liszt war der erste, welcher das Orchester auf ein höheres Niveau der Ausdrucksfähigkeit stellte und zu einem geschichtlichen Organ dieser Bestrebungen wurde; jedoch blieb er mit denselben keineswegs vereinzelt. Denn es war nur eine Naturnothwendigkeit und die natürliche Logik der Entwicklung der Musik, wenn in den Geistern, die ihrem Gang neue Welten entdeckten, auf das entschiedenste und sicherste der Drang: dem hier gewonnenen neuen Wein auch neue Schläuche zu erringen, nach Geltung verlangte. So war es nicht genug, daß Hector Berlioz im Anschluß an Beethoven der Instrumentalmusik eine neue ideelle Wendung durch seine Programme schuf und diesen gemäß der Instrumentationskunst eine so üppige und reiche Farbenpracht und Mischung zuführte,¹⁾ daß die Zeitgenossen Meyerbeer, Wagner, Liszt, ergriffen wie von der Entdeckung eines neuen Gestirns, hier die fruchtbarsten Anregungen sich holten —, nicht genug, daß in Rich. Wagner's Gehirn der Riesengedanke des musikalischen Dramas bereits zu freisen begann und seine erste Daseinsäußerung der Welt vorlag —, auch nicht genug, daß dieselben Ideen von der Erweiterung der Tonkunst, wie ein Gespenst schon im jugendlichen Franz Liszt lebendig, ihn dahin trieben, das Klavierspiel auf eine Höhe zu stellen, von der aus er ihm den ganzen Sprachgehalt der Lyrik, Epik und Dramatik errang, daß er am Klavier vordem ungeahnte Ideale enthüllte, die Mittel ins Leben rief, welche ihr Dasein als Kunstwerk realisiren konnten, und endlich, daß er, ebenfalls am Klavier, dem noch

1) I. Bd. dieses Werkes, S. 204 u. f.

ungelöststen Worte Beethoven's die Deutung gewann: das alles mußte, wie jenem Soloinstrument, noch dem Orchester, diesem wichtigsten Darstellungskörper der höchsten Idee Beethoven's: der Symphonie errungen werden.

Dieser Gedanke stand im tiefsten Zusammenhang mit dem Fortschrittsprincip der Tonkunst; denn was der Orchestermusik an Bedeutendem und Großem übergeben war, mochte es von Beethoven, von Berlioz oder einem andern Meister ausgehen, mochte es in Verbindung mit dem Concertsaal oder mit der Bühne stehen, konnte erst thatsächlich zum Leben vordringen durch eine dem erweiterten Inhalt und seinem Pulsschlag entsprechende Wiebergabe seitens des Orchesters. Während derselbe jetzt durch Liszt in Weimar zum Durchbruch kam, trat er nicht minder mächtig bei Wagner in Dresden hervor, wie seine 1846 erfolgte Aufführung der neunten Symphonie Beethoven's und das ihr und der Eroica unterbreitete Programm belegt.

Es ist musikgeschichtlich bedeutungsvoll und beweist die Wahrheit von der Gesetzmäßigkeit und der organischen Entwicklung unserer Tonkunst, daß diese verschiedenen Bestrebungen sämmtlich an Beethoven in dem Bedürfnis anknüpfen: den IDeengehalt dieses Meisters zu entsiegeln und zum allgemein faßbaren und allgemein gültigen Verständnis zu bringen. Hierbei entdeckten die großen Pfadfinder für die reproducirende Kunst der nach-Beethoven'schen Zeit — für das Solo-Instrument: Liszt; für das Orchester: Berlioz,¹⁾ Liszt, Wagner — das Gesetz des Melos und seiner Behandlung, welches von letzterer verlangt, daß das Zeitgewicht nicht am Rhythmus des Einzeltaktes hafte, sondern in den Rhythmus des Gedankens verlegt werde. Unter „Rhythmus des Gedankens“ begriffen diese schaffenden Geister sowohl den poetischen Inhalt in seinem lebendigen Getriebe, als auch die logische Wiebergabe der thematischen Arbeit und deren Architektur. Alle aber gaben dem ersteren gegenüber dem zweiten die Ehre des Vortritts als dem Erzeuger der Form und als dem mitbestimmenden Faktor derselben.²⁾

1) Man vergleiche die Zeitberichte vom Jahr 1843 über Berlioz' Reise in Deutschland.

2) In jüngster Zeit wurde diese Errungenschaft unter der Benennung „Phrasierung“ als eine neueste Entdeckung zur Sprache gebracht. Hier knüpft man an die thematische Arbeit und sieht in ihr die alleinige Richtschnur. Die

Liszt's Idee war, dem Orchester dieselbe technische Höhe, dieselbe Ausdrucksfähigkeit, wie dem Klavier, zu erringen und, wie bei diesem, den Punkt zu erreichen, wo alle technischen Schwierigkeiten besiegt erscheinen, der materiellen Schwere entkleidet nur im Dienste der Idee sich bewegen. Ein unter seiner Leitung stehendes Orchester dachte er sich als ein Instrument, das, gleich dem Klavier unter seinen Händen, der leisesten geistigen Regung, dem Flug seiner Phantasie mit dem vollendetsten Schein der Unmittelbarkeit folge. Spötter glaubten darum besonders geistreich mit der Bemerkung zu sein: er sei kein Dirigent: „er spiele auf dem Orchester Klavier.“ In der That war letzteres so. Nur mit dem Unterschied, daß hierin die höchste Beweisführung für sein Dirigirgenie lag.

Liszt an der Spitze des Orchesters war eine Fortsetzung von Liszt am Klavier. Seine periodische Funktion als Weimaraner Hof-Kapellmeister bis zum Jahr 1848 war sozusagen die „Fingerübung“ hiezu.

Der „außerordentliche“ Hof-Kapellmeister gab als erstes diesmaliges Debut acht Concerte, von denen vier mit der Hofkapelle im Theater und vier „befohlene“ Hof-Concerte waren. Das Programm der ersteren bestand im Anschluß an das vorhandene Notenmaterial der Theaterkapelle aus folgenden Compositionen:

Beethoven: Symphonie in C moll,
 „ „ Es dur,
 „ „ A dur,
 Overtüre zu Fidelio,

Gefahr der Mechanisirung der Form und des Inhalts (auch ihres Schablonirens) liegt hiebei mehr als nahe, was von anderer Seite auch nicht unerwähnt geblieben ist. Rein objectiv und ohne alles Polemisiren betrachtet, können bei solchen Fragen in erster Linie nur jene schaffenden Geister ersten Ranges entscheidend sein. Sie geben das Gesetz, das Princip — das Talent baut es aus und macht es nutzbar, sei es auf dem Weg der höheren und höchsten Praxis als Virtuos oder als Dirigent, oder auf dem Wege der Theorie durch Aufstellen von Systemen und Regeln. Nebenfalls gebührt hierbei dem ersteren der Vorrang. Die Praxis hat es mit dem Leben zu thun, sie macht uns das Kunstwerk lebendig und nimmt hiebei an dem geistigen Schaffensprozeß mit dem Gemüth, mit der Phantasie, mit der ganzen Intelligenz — also: mit der Einheit der schaffenden Kräfte — auf das engste Theil. Beethoven's Symphonie z. B. zu „phrasiren“ (um dieses zeitläufige Wort zu gebrauchen) dürfte in unserer Gegenwart nur Einer berufen und maßgebend sein: Hans v. Bülow, in welchem sich die Dirigiridee Liszt's und Wagner's gleichsam verkörpert hat; hoffen wir für unsere Kunst, daß er sich dieser Arbeit nicht entziehe.

Weber:	Duvertüre zu „Oberon“, Jubel-Duvertüre,
Lobe: 1)	Duvertüre zu den „Flibustiern“,
Berlioz:	„ „ „König Lear“,
Schubert:	ein Satz der Cdur-Symphonie,
Lambert:	eine Duvertüre.

Diesen Instrumentalwerken reichten sich Opernarien und andere Gesangstücke von Mozart, Mercadante, Donizetti, Eberwein, Bellini, Rossini, Auber, Liszt („Die Zelle von Nonnenwerth“²⁾) an. Als Virtuos betheiligte er sich an dem Vortrag von Hummel's Hmoll-Konzert und dessen Septett, und Thalberg's als Duo für Klavier und Flöte (von Stör?) bearbeiteter Hugenotten-Fantasie. Außerdem trug er noch die Don Juan-Fantasie, Tarantelle und andere seiner Stücke vor.

Das erste Konzert sollte am 7. Januar im Theater zum Besten der erwähnten Wittwenkasse stattfinden. Die Proben begannen. Mit der philiströsen Neugierde der Kleinstädter sah man ihnen entgegen, wobei die Kapellisten im Vorder-, das Publikum im Hintergrund dem Klavier-Virtuosen am Dirigentenpult wenig Vertrauen zubrachten, ohne daß sich dabei, wie später, Parteiungen aus Gründen verschiedener musikalischer Richtung aufspielten. Liszt begann seine Proben mit der Cmoll-Symphonie. Er setzte voraus, daß die großherzogliche Kapelle mit dem größten Material, mit Noten und Takt, bekannt sei. Das geflügelte Wort: „Wir sind Steuer-männer, nicht Kuberknechte“ entfiel wohl erst zehn Jahre später seinem stolz-ironischen Mund, in der Praxis jedoch stand es bei ihm seit allem Anfange an in Kraft. Demgemäß dirigierte er — ohne nach guter Kapellmeistertradition den Takt zu schlagen — die ästhetische Seite, den Vortrag. Das war den Musikern böhmisch und ihre Blicke bestätigten einander, daß der Virtuos nichts vom Dirigiren verstehe; noch dazu hatte er — nicht einmal seine Partitur mitgebracht!

Liszt bemerkte bald, daß die Kapelle für seine Intentionen nicht reif sei und noch der Vorübungen bedürfe. Er ging an das

1) Lobe, dessen „Briefe eines Wohlbekannten“ später gegen die aufstrebende neue Musikrichtung polemisirten und agitirten, leitete zu jener Zeit eine von ihm ins Leben gerufene Kompositionsschule in Weimar.

2) Siehe Kapitel IX/II.

„Grobe“ der Arbeit und schwang „rudern“ den Taktstock. Den Musikern wurde plötzlich zu Muth, als wäre ihnen kommandirt „aufs Pferd!“ und hinaufspringend, herunterfallend und wieder hinaufspringend saßen sie allmählich fest im Sattel und galoppirten: eins, zwei, drei, vier! bis zu dem haltgebietenden Schlußtakt. Reuend wischten die Männer sich die Stirne. — „Der versteht's!“ sagten sich jetzt ihre Blicke.

Nach und nach lernten sie ihren Kapellmeister begreifen und seinem „Steuer“ gehorchen. So errang sich mit der Zeit die Weimaraner Hofkapelle den ruhmreichen Vorgang bei der Epoche neuerzeitiger Orchester-Führung und -Leistung. Jetzt, bei den Vorspielen zu der musikalischen Glanzzeit Weimars, erwarb sich Liszt die enthusiastische Hingabe der Kapelle, jedes einzelnen ihrer Glieder. Und selbst wenn er in seiner schnellen, blitzenden Art einem von ihnen zu nahe trat und z. B. dem Hornisten, der seine vorgeschriebenen Pausen einhielt, zurief: „Wo bleibt das Horn! — Nur am Kartentisch giebt es Strohmänner!“, so hatte das nur ein kurzes Grollen seitens des Gebräukten zur Folge; denn Liszt wußte auf das liebenswürdigste ihn zu versöhnen.

Das erste Konzert und alle ihm folgenden verliefen auf das glänzendste. Jedes brachte den Kennern eine Überraschung. Besonders fiel neben der Auffassung der Beethoven'schen Symphonie seine Tempinahme auf, die er „mit überraschendem Gewinn für ihre Wirkung“ meist langsamer nahm, als sie in Weimar und anderswo gehört wurden. Die Berichte der Zeitschriften über ihn als Dirigenten stimmten darin überein,¹⁾ daß er ein Feuergeist von den seltensten Fähigkeiten sei. In einem Bericht der „A. M. Z.“ lesen wir:

„Er besitzt die Hauptgabe des echten Dirigenten, nämlich den Geist des Werkes in vollem Glanze ausleuchten zu lassen. Jede feinste Nuance versteht er allen Ausführenden erkennbar in seinen Bewegungen auszusprechen, ohne in karikirtes Herumfahren auszuarten. Sein bewegliches, alle Gefühle abspiegelndes Antlitz verholmetst die Freuden und Leiden der Töne, und sein energisch herumblickendes Auge mußte jede Kapelle zu ungewohnter Thätigkeit entzünden. Liszt ist die verkörperte Musikseele. Hell wie eine Sonne strahlt er sich aus und, wer in ihre Nähe kommt, fühlt sich erleuchtet und erwärmt.“ —

1) Man vergleiche: „N. Zeitschrift f. M.“ 1844, XX. Bd., S. 72, 76 u. w.; „Allgem. M.-Zeitung“ 1844, S. 162, 243, 290 u. f.

Doch sei hier erwähnt, daß seine Idee über das Dirigiren bereits eine Art Vorläufer in einem Aufsatz in der „N. Zeitschrift f. M.“ unter dem Titel: „Vom Dirigiren und insbesondere von der Manier des Dirigirens“ schon im Jahre 1836 (IV. Band S. 129) besaß, damals aber in der noch jugendlichen Zeitschrift spurlos vorüberging. Er trug die Chiffre S. Man deutete: Schumann. Es klärte sich zwanzig Jahre später auf, daß der Verfasser desselben nicht dieser, sondern der als Komponist unter dem Namen „Sylphin vom Walde“ nicht unbekannt gebliebene, in Rudolstadt lebende fürstl. Kammerfänger W. Schüler war.¹⁾

Im ersten Concert trug Liszt als Virtuos Hummel's Hmoll-Concert vor, womit er das Herz der Weimaraner traf. Sie hatten es von dem Momente an, wo es frisch von der Feder weg auf die Kapellständer gelegt wurde, gar manchmal von seinem Komponisten, bei dessen Nennung sie selten unterließen ein stolzes „unser“ voranzuschicken, spielen hören, aber nur unter dem Schweiß seines Angesichtes. Und nun wurde es „von dem Hergenmeister“ just wie ein leichtes Spielwerk hingeworfen. „Wer hätte das gedacht!“ riefen die Berichterstatter aus.

Die Wittve Hummel's, die in ihrer Jugend auch von Beethoven begehrt gewesen sein soll, aber sich für Hummel entschieden hatte und diesem ein zärtliches Andenken bewahrte, saß während des Concertes neben Dr. Gille aus Jena. Strahlend vor Befriedigung drückte sie ihrem Nachbarn die Hand und sagte auf gut Wienerisch: „So haots halt do' mei' Alder nit g'spielt.“ —

Noch einer musikalischen Privatsoirée sei hier gedacht. Angeregt durch Liszt's Anwesenheit wünschte der Erbgroßherzog Karl Alexander des russischen Fürsten Radziwil Musik zu Göthe's „Faust“ zu hören. Indesß war die Zeit zu kurz, um diesen Wunsch ausführen zu können. Man wollte aber durchaus den „Faust“ mit Musik haben und so ward Professor Wolff aus Jena eingeladen

1) Schüler starb hochbetagt in den 70er Jahren. Die Verfasserin verkehrte während eines mit Franz Brendel und seiner Gemahlin gemeinschaftlich genossenen Sommeraufenthaltes in Rudolstadt 1857 — und später noch mehrmals — mit diesem höchst originellen, begabten und bereits betagten Künstler. Bei einem Gespräch über seinen Aufsatz knurrte er hoch befriedigt im Hinblick auf Liszt's Dirigententhätigkeit: „Er ist die Verwirklichung meiner Gedanken — jetzt kann Sylphin ruhig ins Gras beißen.“

die Götthe'sche Dichtung zu lesen, während Liszt am Klavier zu einzelnen Scenen und Situationen improvisatorisch Musik hinzufügte. Dieses Faust-Melodrama wurde vor einem kleinen auserwählten Kreis, den Erbgroßherzog und Marie Paulowna an der Spitze, im Palais aufgeführt und dürfte den Vorspielen zu Franz Liszt's „Faust-Symphonie“ beizuzählen sein.

XIV.

(Konzert-Reisen 1839/40—1847. Fortsetzung.)

1844.

Von Weimar bis Paris.

Konzerte in Thüringen. Dresden. Naumann, C. M. v. Weber-Denkmal. Pantalconi. Fortsetzung der Konzertreisen. Hannover. Letztes öffentliches Auftreten in Paris.



Von Weimar aus machte Liszt Ausflüge nach Jena, Rudolstadt, Erfurt, Gotha, an welchen Orten er Konzerte für wohlthätige Zwecke gab. In Weimar hatte er gleichfalls auf jeden äußeren Vortheil verzichtet.

Nun folgte er einer Einladung nach Dresden, um am 21. Februar in einem von der königl. Kapelle veranstalteten Konzert zum Besten eines Naumann-Denkmal mitzuwirken. Dieses Konzert, im Theater gegeben, wurde in der sächsischen Residenz durch des Künstlers Theilnahme (er trug neben anderen Klavierstücken Weber's Klavierkonzert opus 79 mit Orchester vor) zu einem außerordentlichen, auch nach finanzieller Seite,¹⁾ wodurch es möglich ward, das Denkmal, zu dem der Grundstein schon seit Jahren gelegt war, zur Vollendung zu führen. Es sollte aus einer Kapelle und einem Schulhaus für die Blasewitzer Dorfjugend — das kleine durch Dichtermund populär gewordene Blasewitz²⁾ bei Dresden war des Dratorium-Komponisten Geburtsort — bestehen. — Auch an dem zu jener Zeit angeregten C. M. v. Weber-Monument hatte der Künstler in Rath und That nicht den kleinsten Antheil.

1) Der Reinertrag belief sich nach Angabe der Presse auf 1350 Thaler.

2) „Pots Blitz —

Das ist ja die Gussel von Blasewitz!“

(Schiller, „Wallensteins Lager“).

In Dresden gab er noch zwei Konzerte, das eine für sich (mit Beethoven's Esdur-Konzert), das andere für den Sänger Pantaleoni — ein Name, der während jener Jahre, namentlich bei Liszt's Besuchen in Thüringen und Sachsen, wie eine feststehende Figur in seiner Nähe auftauchte und die Vermuthung veranlaßt, daß dieser Sänger von hervorragender Bedeutung gewesen sei oder auch, daß er in engerer Beziehung zu dem großen Künstler gestanden habe. Beides würde nicht zutreffen, obwohl da wie dort ein Faden Wahrheit sich einmengt. Pantaleoni war keineswegs ein hervorragender Künstler. Die Natur aber hatte ihm eine phänomenale Falschstimme verliehen. Die Schnelligkeit seiner Koloratur innerhalb dieses Stimmregisters grenzte an's unglaubliche und verschaffte ihm einen Platz im Konzertsaal. Man ging ihn zu hören der Kuriosität wegen, ungefähr so, wie man in gegenwärtiger Zeit nach anderer Seite hin in Mirzinski's Kraftorgan eine außergewöhnliche Naturerscheinung bewundert. Italiener von Geburt (dabei der deutschen Sprache unkundig) und ein lustiger Vogel von Natur, tollen Einfällen ohne Bosheit ergeben, war er daneben ein schlechter Haushalter. In dieser Eigenschaft entriß ihn Liszt, ohne ihn noch zu kennen, einer unangenehmen Lage.

Nun traf es sich, daß Pantaleoni häufig in ähnlichen Situationen gerade in der Stadt sich befand, in welcher Liszt concertirte. Wie in stillschweigendem Übereinkommen, half ihm dieser wieder und wieder. Nur einmal gab er ihm ernstlich den Kaufpaß. Es war in Odessa. Pantaleoni, sehr herunter gekommen, begegnete ihm auf dem Weg dahin. Liszt vermuthete, daß des Sängers Ziel nun auch Odessa sei. Das zu vermeiden, füllte er seine Börse und nahm ihm das Wort ab, dort nicht einzutreffen, so lange er daselbst weile. Der Sänger, den Champagnerfreuden leidenschaftlich ergeben, befand sich nach wenigen Tagen wieder aller Mittel bar. Auf nach Odessa! Noch ehe Liszt hier ankam, hatte Pantaleoni sich im „Hôtel Richelieu“ niedergelassen, in dem jener zu wohnen gedachte. Mit leeren Taschen saß er beim Diner, unterhielt die Gäste, ließ Champagner bringen, trank mit ihnen auf das Wohl des großen, zu erwartenden Künstlers. Mit glühenden Farben malte er dessen Großmuth und verschwenderische Güte gegen Hilfsbedürftige, erzählte Anekdoten, sich selbst aber nannte er seinen besten Freund. „Und glauben Sie, meine Herrn,“ sagte er endlich geheimnisvoll, als alle in höchster Span-

nung seinen Worten lauschten — „glauben Sie, daß dieser herrliche Mensch zeitweise an fixen Ideen leidet und wie vom Dämon besessen sich geberdet, am meisten mir gegenüber, seinem besten Freund? In solchen Momenten kennt er mich nicht, ballt die Fäuste, zetert und rast. Ich wette — Sie können es erleben, meine Herrn; — käme er in diesem Augenblick und sähe mich unerwartet, er würde mit dem Fuße stampfen und ausrufen: Sapperment, Pantaleoni, was machen Sie hier!“

Es schmetterte das Posthorn. Liszt hielt vor dem Hôtel. Alles stürzte hinaus, Iben weltberühmten Mann zu sehen. Unter ihnen der Sänger, aber im Hintergrund. Niemand dachte an ihn: man sah nur den vornehmen Mann mit dem merkwürdigen blassen Gesicht und den durchgeistigten Zügen, der in gewinnendster Weise den Begrüßenden dankte. Da plötzlich zuckte es in den eben noch so heiter leuchtenden Mienen, die Aber der Stirn schwoß zornig und mit dem Fuße stampfend rief er aus: „Sapperment, Pantaleoni —, was machen Sie hier!“ Bestürzt stob alles aus einander und dieser verkroch sich; in solchen Momenten war mit Liszt nicht zu spaßen. Er bezahlte des Sängers Schulden, der sich jedoch nicht mehr vor ihm blicken lassen durfte. Dessen brauchte geraume Zeit, bis es seinen Glauben an die fixen Ideen des Künstlers aufgab.

Nur einmal noch begegnete Liszt dem Falschettisten. Es war in kalter Jahreszeit an den Ufern des Pontus. Eben aus einem Spital entlassen, frierend im leichten Rock, ohne einen Deut zur Überfahrt, bot Pantaleoni ein Bild des Sammers dar. Liszt gab ihm seine eigene Reisebede und sorgte für einen guten Passagierplatz für ihn. —

Der Name Pantaleoni aber bleibt, wenn auch nur als Passant und ganz untergeordnet, an des Virtuosen Wanderferren hängen —: der Typus einer unzähligen Menge fahrender Schülergestalten und Glückritter, die während des langen Lebens des Künstlers, wo er auch weilte, seine Güte für ihre Zwecke benutzten. Er nannte sie „arme Schelme“, gab ihnen Geld, Wäsche, Bücher. Für andere in seiner Umgebung und für solche, die nur geregelte Verhältnisse kannten, war das ein unverständlicher, auch oft getadelter Zug an dem Meister. „Sie haben Talent“, pflegte er bei solcher Veranlassung von diesen Leuten zu sagen, „sie können sich bessern — Andere sorgen hinreichend, daß sie nicht in anständige

Gesellschaft kommen — man darf den Menschen nicht sinken lassen — helfen wir, soweit wir können.“ Oder auch, er entgegnete mit demuthsvoller Kopfneigung die wenigen inhaltschweren Worte: „Wir sind Christen“. Niemand konnte ihn von seinen Wohlthaten abhalten.

Zur Unterstüßung *Pantaleoni's* fügte *Liszt* — es war zur Zeit der ersten Begegnung mit ihm — einer Melodie des Sängers die Klavierbegleitung hinzu. Das Lied wurde alsbald unter folgendem Titel gedruckt¹⁾:

Barcarole venetienne de Pantaleoni
avec accompagnement de Piano-forte par Fr. Liszt.

Auch dem Klavier übertragen bleibt diese Barcarole ein Gedenkblatt an *Liszt's* *Pantaleoni-Beziehungen*. —

Die Tage, welche der Künstler 1844 in Dresden verbrachte, wurden noch nach anderer als nach Seite seines öffentlichen Lebens denkwürdig: es fand hier die erste nähere Begegnung mit *Richard Wagner* statt, worauf wir bei Besprechung der Weimar-Periode zurückkommen werden. —

Von Dresden aus folgte der Virtuos Einladungen nach **Bauzen**, **Bernburg** (5. März) — wo er zur herzoglichen Tafel geladen war —, sodann ließ er sich in **Stettin** (7. und 8. März) hören, wohnte am 9. März in Berlin einem Concert zum Jahresfest des Männergesang-Vereins, dessen Ehren-Direktor er war, als Zuhörer bei, worauf der Verein ihm mit einer Serenade huldigte, concertirte dann weiter in **Braunschweig** (13. März), **Hannover** (28. und 31. März), wo er auf das Liebenswürdigste von dem Kronprinzen, dem späteren unglücklichen letzten König der hannoverschen Lande, ausgezeichnet wurde und auch die Hannoveraner selbst Enthusiasmus und Verständnis ihm entgegen-

1) Gegen die Mitte der 70er Jahre suchte *Pantaleoni*, bejährt, dabei ein noch immer lachendes lebemännisches Gesicht, die Verfasserin auf. Er holte sich einen Reisebeitrag in Form einer Subskription auf ein Lied, die Melodie von ihm, die Klavierbegleitung von *Liszt*. Das mir vorgelegte Manuscript in *Liszt's* Handschrift war ächt. Ob das Lied gedruckt wurde, blieb mir unbekannt. Indes vermute ich, daß es das Manuscript obigen Liebes war, welches 1842 bei *J. Schuberth & Co.* in Hamburg, auch bei *C. F. Meier* in Dresden erschienen ist.

trugen. Liszt soll sie „das beste Publikum Norddeutschlands“ genannt haben.¹⁾

Am 16. April endlich trat er in Paris in dem großen italienischen Theater auf. „Wer Paris kennt“, schrieb ein Konzertreferent von dort, „weiß auch, was das sagen will: 1) ein Konzert Mitte April, d. h. wenn alles müde ist von Musik, 2) im italienischen Theater, der glatteften Stelle auf dieser Spiegelfläche, und endlich 3) allein!“

Diesem Konzert gebührt ein besonderer Denkstein in der Geschichte des Klavierpiels. Denn es bedeutet für Paris, für Frankreich, für die gesammte musikalische Welt den vollständigen Sieg Liszt's über alle gegnerischen Meinungen, über jede Opposition, die ihm seine Superiorität als Pianist streitig machte. Mit welchen Schwierigkeiten, sachlichen und künstlichen, er auch während seines früheren Auftretens in Paris zu kämpfen hatte, diesmal waren sie verdoppelt, verzehnfacht. Man hatte Thalberg, der in Paris war, von neuem auf das Schild erhoben, die Presse für ihn gewonnen und alles aufgeboten, um dem erwarteten Künstler eine offenkundige Niederlage zu bereiten. Die Flamme dieser gegnerischen Agitation blies und schürte eine in jüngerer Zeit ihm entstandene mächtige Feindin: die Gräfin d'Agoult. Wenige Mittel ließ sie unversucht, um über ihn triumphiren zu können. Aber wie der Einfluß seiner sachlichen Antipoden, wurden auch ihre künstlichen Machinationen vernichtet von der Allgewalt seines Genies. Die gesammte Presse — „Charivari“ und „Satan“ ausgenommen — erkannte ihn an. Selbst Heine widmete ihm schöne Worte, doch, wie man sagt, — ohne ihn gehört zu haben. Man erzählte sich, daß Freunde Liszt's seine Feinde ihm zu gewinnen suchten, worauf er erwidert habe: „Gut, ich will ihn loben, aber nur nicht hören“. Doch schrieb er: „Der geabelte, dennoch edle Liszt“ u. c.²⁾

Von einer Rivalität mit Thalberg konnte keine Rede mehr sein; in ihrer Nichtigkeit verstummte diese von selbst. Die Souveränität aber, die er sich errungen, vermochte Niemand mehr zu schmälern; sie blieb unangetastet zu jeder Zeit.

1) Kirckhoff's Bericht aus Hannover: „N. Zeitschrift f. M.“ 1844, XX. Bb., S. 139.

2) H. Heine's Sämmtliche Werke: „Musikalische Saison von 1844“.

Der Künstler gab noch ein zweites Concert am 25. April mit lediglich Compositionen und Transcriptionen von sich.¹⁾ Bei beiden war der Anbrang so groß, daß das Parterre bis zu der letzten Coullisse der Bühne mit dem gewähltesten Publikum besetzt war und sogar jeder Raum hinter den Coullissen und die Bogengänge benutzt werden mußten.²⁾ — In mehreren anderen Concerten wirkte er noch mit: zu Gunsten der »Association des Artistes musiciens«, des „Deutschen Hilfsvereins“, der Wittwe Verton (?) u. a.

Bald nach dem Schluß seiner Concerte verließ der Künstler Paris. Sein europäischer Triumphzug setzte sich fort durch Frankreich, Spanien, Portugal. In Paris aber hatte sein Auftreten als Virtuos seinen Abschluß gefunden.

1) Programm: Wilhelm Tell-Ouvertüre, Tarantelle (Rossini), Ständchen (Schubert), Valse infernale, Robert, Niobé-Fantaisie, Escherleffen-Marsch (Glinka), Ungar. Sturm-Marsch. In seinem Concerte am 16. April trug er vor: Don Juan-Fant., Erlkönig, Chromatischen Galop 2c. 2c.

2) Der Ertrag dieser Concerte soll je 12000 Francs gewesen sein.

XV.

(Konzert-Reisen 1839/40—1847. Fortsetzung.)

1844.

Die Trennung von der Gräfin d'Agoult.

Rückblick. Der Bruch. „Mélba.“ Die „Souvenirs“ der Gräfin d'Agoult. — Kistl's
Vorsorge für seine Kinder. »Hymne de l'enfant à son reveil.«



Die Jahre nach der Beendigung der italienischen Reise des Künstlers mit der Gräfin d'Agoult hatten nicht vermocht das Band, das beide noch zusammenhielt, enger zu ziehen. Was schon damals in seinem Bewußtsein aufgetaucht war, reifte indessen in ihm zur Gewißheit: das Unhaltbare ihres Verhältnisses, die moralische Pflicht einer Trennung. Wohl bestand bereits eine solche, doch nur in dem Sinne, als zeitweise oder momentane Einigungen ferne von jener Einheit stehen, die Menschen in geistiger Wahlverwandtschaft zu Paaren verbindet. Das, was ihr Bündnis hätte rechtfertigen, reinigen oder auch erheben können zu jenen Verbindungen, die durch ein tragisches Geschick oder einen alle Kämpfe überwindenden glorreichen Sieg den Poeten aller Zeiten zum Vorbild sich gebildet haben, fehlte ihm von allem Anfang an. Und wenn auch in seinen Konsequenzen noch gegen ein halbes Jahrhundert hindurch tieftragische Elemente ihm unterliefen, so trafen sie nicht die Zwei, sondern spielten sich ab einsam und unsichtbar auf dem Boden des inneren Lebens. Da aber, wo sie sich — auch nicht ohne Aktion bleibend — verkörperten, entziehen sie sich noch der Besprechung, liegen auch außerhalb des Rahmens dieser Darstellung. Für den Künstler war der vollständige Bruch mit der Gräfin ein Akt der Selbstrettung. Nach außen hin deckten sich Vollziehung und Lösung ihrer Verbindung. Und hätte nicht in jener Zeit die weltberühmte Künstlererscheinung

mit ihrem Glanz und ihrer Charakterschönheit das Auge der Welt auf sie gelenkt und ihr erotischen Nimbus gegeben, so wäre sie eine Lokalsache geblieben, eine liaison, wie hundert andere auch.

Bis zur Zeit der Trennung übte Viszt das Amt ihres rechtmäßigen Beschützers. Als solcher verführte er sie mit ihrer Familie (1840), stand er ihr in allen ihren Angelegenheiten bei mit Rath und That, duldete er in seiner Gegenwart kein übles Wort über sie. Und fiel dennoch ein solches, so wies er es schroff und stolz zurück, wie in London, wo in einer Herrengesellschaft, in der er sich befand, ihre allgemein bekannten Beziehungen zu dem damaligen spanischen Gesandtschaftssekretär F. Dulwer beleuchtet wurden. Die Cigarre in der Hand blies er ruhig seine Rauchwolken von sich und sagte gemessen:

«*Mon opinion sur M^{me} d'Agoult est que: si elle me disait en ce moment même de me jeter par cette fenêtre (man befand sich in einem dritten Stock), je m'y jetterai aussitôt. — C'est là mon opinion sur la comtesse.*» Niemand führte das Thema weiter.

Als es dem Künstler gelungen war, die Gräfin in Paris gewissermaßen zu rehabilitiren, verließ sie die Mutter Viszt's, bei der sie bis dahin gewohnt hatte, und schuf sich ein neues Domicil. Ihr romantischer und theatralischer Sinn gestattete ihr jedoch nicht sich zurückzuziehen; sie spielte weiter auf der Bühne ihres „Salons“, der zu einer Art Bohème sich gestaltete, in dem romantisches Künstler- und Litteratenthum, elegante Emigrirte aller Länder sich versammelten, phantasirten und politisirten. Politik ward ihre Lieblingsneigung. Dabei griff sie zur Feder. Die Lust, die von Nothant herüber geweht kam, ließ sie das Gebiet der Novelle und des Romans betreten. Unter dem Pseudonym Daniel Stern erschienen, mit Beifall aufgenommen, die Novellen „Hervé“ und „Valentine“. ¹⁾ Sie bildeten die schriftstellerischen Vorübungen zu ihrem berühmtesten Roman „Nélida“. Doch schrieb sie diesen erst nach dem Bruch mit Viszt.

In den Jahren 1840—1844 wechselten Sturm und Versöhnung ganz wie vordem in Frankreich, in der Schweiz, in Italien. Nach einem solchen Gewitter erschien sie ohne sein Wissen, ohne sein Wünschen plötzlich vor ihm in England (1841). Nun be-

1) 1841 in »La Presse«.

gleitete sie ihn in die englischen Provinzen. Die Erfolglosigkeit seiner Reise dürfte zum Theil dieser Begleitung, die den soliden Sinn der Engländer beleidigte, zuzuschreiben sein. Dann folgten die gemeinsamen Villegiaturen auf der Insel Nonnenwerth, gemeinsam auch mit seinem Freunde Fürst Felix von Sichnowsky. Sein Albumblatt, durch Liszt's Löhne zur Unsterblichkeit erhoben, ward zu einem Schicksalsblatt: es schloß für Alle die „Zelle“ am Rhein.

Während des hierauf folgenden Winters war es im Salon der Gräfin lebendiger als je. Der unglückliche Graf Radislaus Teleky bildete die Hauptfigur. Indeß trug der Virtuose seinen Ruhm durch deutsche Königreiche, bewundert, angefeindet, innerlich wund und erbittert. Zu jener Zeit tauchte in Deutschland die Andalusierin Lola Montez auf und berückte ebenso sehr durch ihre Schönheit, wie durch das Geheimnis ihrer Herkunft, mit welchem sie sich zu umgeben wußte. Das reizte den Künstler. Als bald kursirte die Sensationsnotiz: er werde sich mit ihr verbinden. Dies gab den äußeren Vorwand zum Bruch. Zur Zeit seines Dresdener Aufenthaltes wurden scharfe Briefe zwischen ihm und der Gräfin gewechselt: von ihrer Seite voll Anklagen und Vorwürfe, von seiner Seite voll gekränkten Stolzes. Da fiel das verhängnisvolle Wort. Es kam von ihr. Er zögerte mit der Annahme und gab ihr Zeit zur Besinnung. Diese verstrich ohne Widerruf. Daß es ihr vollständig Ernst hiermit war, ist zu bezweifeln. Es bleibt mehr als wahrscheinlich, daß sie ein Einlenken von seiner Seite erwartet hatte. Dieser Moment trat nicht ein. Somit war die Sache entschieden. Sie entschied sich an Ort und Stelle, in Paris.

Noch ehe Liszt hier eintraf, setzte sie alle ihre Kräfte in Bewegung, ihm die Demüthigung einer künstlerischen Niederlage zu bereiten. Es gelang ihr nicht. Darauf schrieb sie ihre „Nélida“ (1845), den Roman, mit dem sie für sich selbst bei der Öffentlichkeit zu plaidiren gedachte. Es war ein Elle et lui, aber ohne einen Zug der Wahrheit, weder gegen sie noch gegen ihn, dessen größere Naturen selbst bei ihren Verkehrtheiten nie ermangeln. Der Mantel der Hypokrisie hing auf seiner Schulter — treulos nur er, ein Verräther nur er. Auch mit diesem Buche erreichte sie nicht ihre Absicht; sie forderte im Gegentheil das Urtheil gegen sich selbst heraus.

Was Liszt bezüglich der Erziehung der Kinder zu ordnen hatte, geschah auf schriftlichem Weg. Auch bei ihren eigenen Angelegenheiten. Sie hatte keine gute Hand bei der Verwaltung des nicht unbeträchtlichen Vermögens, welches nach dem Tode ihrer Mutter ihr zugefallen war. Da ertheilte er ihr manchen guten Rath. Eine persönliche Begegnung fand in späteren Jahren nochmals statt, veranlaßt von Seite der Gräfin, die, wie es schien, seinen Lippen noch gerne ein Beifallslächeln entlocken wollte. Sie hatte einen Theil ihrer »Souvenirs«¹⁾ verfaßt und wünschte denselben ihm vorzulesen, sein Urtheil und einen Titel für ihr Buch von ihm zu erhalten. Er kam. Sie las. Gegen dreißig Seiten hörte er stillschweigend an. Dann stand er plötzlich auf und schleuderte ihr zu:

»Un titre, Madame, pour vos Souvenirs? En voici un: Poses et Mensonges!« —

Ungefähr ein Jahrzehnt nach diesem Vorgang empfing Liszt ein Telegramm von ihr, welches unbeantwortet blieb. —

Liszt verließ Paris, aber nicht ohne vorher in ausgedehntester Weise für seine Kinder gesorgt zu haben. Er weigerte sich nie der Gräfin zur Erziehung oder in ihre Aufsicht zu geben. Blandine und Cosima standen in dem Alter, wo die Kraft seiner Mutter nicht mehr ausreichte, dieses Amt weiter zu führen. Es lag in seinem Wunsch, ihnen eine Erziehung zu geben, die gediegen wäre und sie zugleich mit den höheren gesellschaftlichen Formen vertraut mache. Jede Stellung, die das Leben ihnen zuweisen werde, sollte sie vorbereitet finden. So übergab er die beiden Mädchen, mit Zustimmung ihrer Mutter, dem vornehmen von Mme. Bernard (der späteren Erzieherin des Herzogs von Nemour) geleiteten Pensionat zu Paris, wo sie bis zum Herbst 1848 blieben. Seinen Knaben Daniel aber ließ er noch unter der Obhut seiner Großmutter, bis er das zum Besuch einer Schule befähigte Alter erreicht hatte. Dann übergab er ihn der Erziehungsanstalt ersten Ranges in Frankreich, dem Lycée Bonaparte (früher Collège Louis le Grand). Die Beschaffung der großen Summen für die Erziehung der Kinder übernahm er allein.

Bei allen diesen Bestimmungen ließ er, so sehr er bei den-

1) »Mes Souvenirs« par Daniel Stern (Mme. d'Agoult). Paris, Calman Lévy, 1877.

selben bestrebt war jedem Einfluß der Gräfin auf seine Kinder vorzubeugen, es sich zugleich angelegen sein, alle Einrichtungen so zu treffen, daß in den Herzen der Kinder kein Zwiespalt ihren Eltern gegenüber entstehen konnte. Sie durften ihre Mutter besuchen, soweit die Grenzen des strengen Schulreglements es erlaubten. In seiner Gegenwart durfte niemals über ihre Mutter gesprochen werden. Später, als die Kinder anfangen reifer zu werden, und selbst, als sie bereits erwachsen waren, wies er jede ihrer Andeutungen und Fragen bezüglich derselben streng mit dem Gebot zurück: „Du sollst Vater und Mutter ehren“.

Die Geschwister selbst hatten die zärtlichste Zuneigung zu einander. Liszt traf sie oftmals in innigster Umschlingung. Einem dieser glücklichen Momente ist die Eingebung zu danken für die von ihm komponirte Kinderhymne Lamartine's, »O père qu'adore mon père«, die er ihnen zum Morgengebet bestimmte:

Des erwachenden Kindes Lobgesang¹⁾
(Hymne de l'enfant à son reveil)
für Chor von Frauenstimmen
mit Harmonium oder Pianofortebegleitung und Harfe (ad lib.).

Andante un poco mosso.

Harmonium oder Pianoforte.

The musical score is written for Harmonium or Pianoforte. It features two systems of music. The first system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 9/8, with a 3/4 subdivision. The tempo is marked 'Andante un poco mosso'. The first staff contains a melodic line with a 'dolce.' marking. The second staff contains a harmonic accompaniment with a 'p' (piano) marking. The second system continues the accompaniment. Below the second system, the lyrics are written in French and German.

dolce. *p*

O Père, qu'ado-re mon
O Va-ter, den mein Vater
" " " " ben

1) Ebert 1875: Laborszky & Parsch in Budapest. Ob dieser Ausgabe, die unverkennbar den Stempel ihres Veröffentlichungsjahres trägt, eine

Musical score for two voices (Soprano and Alto) in G major, 4/4 time. The lyrics are:

pè - - re,
 eh - - ret,
 mein Va - ter eh - - ret,

Der Chor ist für zwei Soprane und Alt. Über dem Ganzen schwebt ein Heiligenschein: die Weihe kindlich frommer Einfachheit und Gläubigkeit.

Der deutsche Text, von Cornelius, deckt sich leider nicht ganz mit der Melodie. Die Schwere der Silben und Noten konnte einen inneren Widerspruch nicht überwinden, was das Einleben der Komposition deutscherseits gewissermaßen erschwerte. Eine Nachdichtung der Lamartine'schen Worte im engsten Anschluß an die Liszt'sche Melodie erscheint wünschenswerth.

frühere vorausgegangen ist, blieb uns unbekannt. Im Vergleich mit der Klavierübertragung, edirt 1853: Rißner in Leipzig (Nr. 3 der »Harmonies poétiques et religieuses«) ergeben sich nicht unwesentliche Veränderungen.

XVI.

(Konzert-Reisen 1840—1847. Fortsetzung.)

1844.

Ein Wiederbegegnen.

Reisen durch die französischen Departements. Pan. Mme. d'Artigan. „Ich möchte hingehn.“



nach den Pariser Erlebnissen bereifte der Künstler die südfranzösischen Departements, concertirte in Lyon, besuchte Lamartine (Château de Saint-Point) und setzte dann seinen Virtuosen-Siegeszug weiter über Marseille, Toulon, Nîmes, Montpellier, Toulouse, Bourdeaux u. a. Städte, über die Pyrenäen nach Spanien fort — jeder Schritt markirt durch das Außerordentliche seiner Kunst und seiner menschlichen Eigenschaften. Die Kunst, desgleichen humane und gemeinnützige Anstalten hielten eine reiche Ernte.

Der Herbst spielte bereits in den Blättern, als er bei seiner Reise über die Pyrenäen Pau berührte. Hier verweilte er mehrere Tage. Es waren Tage der Rast nach Außen, Tage höchster Erregung und leidenschaftlichen Schmerzes nach Innen. Die jüngsten Bitternisse vibrirten in ihnen nach und zugleich erstand eine alte längst verklungene Zeit: die Erinnerung an die lichte, selige Zeit seiner ersten Jünglingsliebe. Und es schien fast, als wolle er zurückfordern, was sie ihm damals verweigert hatte. — Bei Pau lag die Bestzung Monsieur d'Artigan's, des Gatten der Komtesse Caroline Saint-Cricq. Gegen sechzehn Jahre waren über der letzte Begegnung der Beiden dahingegangen. Jetzt standen sie einander wieder gegenüber: sie, eine noch nahezu jungfräuliche Erscheinung — er, ein Odysseus auf dem Meere seines Genius und des Lebens.

Die Zeit schien keine Macht über sie gehabt zu haben: er erblickte dasselbe Madonnenantlitz, denselben gottseligen Ausdruck ihrer Züge, denen er die geistige Liebe zu ihm, wie ehemals, ablas; doch auch noch ein anderes Etwas, worin die Spuren der Zeit sich finden ließen: ein Martyrium der Seele, das wie ein Hauch ihr Wesen verklärte.

Auf das tiefste ergriffen, erschüttert komponirte er Herwegh's

Ich möchte hingehn wie das Abendroth
Und wie der Tag in seinen letzten Gluten:
O leichter, sanfter ungefühlter Lob —
Sich in den Schoß des Ewigen verbluten! —

Was auch der Dichter an zuckendem Seelenschmerz in dieses Gedicht hineingegossen, erst die Klänge des Musikers konnten ihn in jene Sphäre tauchen, aus welcher die Ahnung göttlichen Friedens über das franke Herz sich ergießt, wie beispielsweise folgende Stelle erläutert:

sotto voce.

O leicht = ter, sanf = = ter,

una cord.
Ped. Ped. Ped. Ped.

dolcissimo

un = ge = fühl = ter Lob

Ped. Ped. Ped. Ped.

bre = chen

1)

So mitten in der Wirklichkeit stehend, ein Ausbruch dieser Wirklichkeit, füllt dieses Lied in einer Biographie des Herzens in Tönen — abgesehen von seinem Kunstwerth als solchem — ganze Seiten. In dieser Biographie Liszt's, die mit der »Pensée des morts« beginnt, sich fortsetzt in dem holden »Angiolin dal biondo crin«, in der Bitterkeit des »Vergiftet sind meine Lieder«, in der romantischen »Zelle von Nonnenwerth«, dem heiligen »Des erwachenden Kindes Lobgesang«, bringt es ein Lebenskapitel zum Abschluß.

Von ihrer Wiederbegegnung an blieb Liszt in Beziehung, theils auch in brieflichem Verkehr mit dieser seelisch selten besaiteten Frau bis zu ihrem Ende, das in der ersten Hälfte der 1870er Jahre erfolgte. Ihr Leben blieb ein Martyrium. Die sie kannten, gedachten ihrer nie ohne Rührung. Eine später zu erwähnende Freundin Liszt's, die einzige seinem Geist ebenbürtige, stand in innigster Korrespondenz mit ihr, welcher mehrere persönliche Begegnungen in Paris folgten. Sie verehrte sie wie eine Heilige. Auch konnte sie sich nie von dem Gedanken befreien, daß ein Lebensbündnis mit dieser allem Zwiespalt ferne stehenden tief religiösen Natur ihn vor den Schattenseiten seines Temperamentes bewahrt und ihn früher zur vollen Erfassung seines Genius geführt haben würde.

1) Ebirt 186 (?): Liszt's „Gesammelte Lieder“ VI. Heft. Das Lied erschien nur in dieser Sammlung und in dieser Gestalt. Während der Weimar-Epoche ging die Originalskizze, welche bis dahin in des Meisters Portefeuille gelegen hatte, in dieselbe über.

XVII.

(Konzert-Reisen 1839/40—1847.)

1844/45.

Spanien, Portugal.

Klavierübertragungen. Madrid. Liszt im Kampf mit der Hofetiquette. Konzerte und Feste. Kritik. Orden Karls III. Dom Sebastian-Marsch. Bigennerstudien in Sevilla. Gibraltar. Christusorden. Durch Elßaß. Basel. Joachim Raff. „Beharrlichste Lieber.“



Während seiner Reise in Pau übertrug Liszt für seine ehemalige Schülerin zwei französische Volkslieder dem Klavier:

Faribolo pastour.¹⁾

Chanson tirée du Poème de Françonetto de Jasmin.

Chanson du Béarn,²⁾

beide harmlose Pastoralstücke. Der Konstruktion der Melodien nach zu urtheilen, ist ihr Ursprung, selbst der des Béarner Liedes, in nicht allzugrauen Zeiten zu suchen. —

Von Pau setzte der Künstler seine Reise nach Madrid fort. In der zweiten Hälfte des Oktober traf er ein, daselbst erwartet. Das Palais des belgischen Gesandten, welches ihm dieser als Wohnung zur Verfügung gestellt hatte, lehnte er dankend mit der Bemerkung ab: „daß sein Gewissen ihm nicht erlaube sich mit erborgtem Glanz zu schmücken.“ Er bezog ein Hôtel.

1) Uebirt 1845 (Januar). Schott's Söhne in Mainz.

2) Uebirt 1845 ("): " " " " " .

Bald sollte er am Hofe vor der Königin Isabella spielen. Als die Concertarrangements getroffen waren und sich der Virtuos über die Vorschriften der Etiquette erkundigte, unterbrach er die Hofbeamten plötzlich mit der Frage:

„Aber — ich werde vorgestellt werden?“

Nein, die Vorstellung eines Künstlers sei gegen die spanische Hofetiquette, erwiderte man ihm.

„Dann spiele ich nicht,“ sagte er einfach und entschieden.

Da vermittelte die Mutter der späteren Kaiserin Eugenie, die Hofdame Gräfin Montijo, mit der Liszt während seines Madrider Aufenthaltes sehr viel verkehrte, zwischen ihm und der Königin Isabella, und so wurde vor dem Concert in einem Privatgemach sowohl dieser, als auch den übrigen Gliedern der königlichen Familie vorgestellt — eine Ehrenbezeigung, die seitens des spanischen Hofes sonst keinem Künstler bewilligt worden war.

Seine Aufnahme seitens des Publikums stand hinter der bei Hof nicht zurück. Die sieben Concerte, die er während der Zeit vom 1. Oktober bis 2. December im Teatro del Circo¹⁾ gab, waren begleitet von dem südlichen Kolorit fanatischer Aufregung und zugleich spanischer Grandezza. Nicht nur, daß jedem seiner Vorträge frenetischer Applaus folgte, auch der Da Capo-Ruf erschallte unabweislich. Dazwischen spielten sich die verschiedensten Akte der Ehrungen ab: Blumenpenden, Lorbeerkronen, überreicht von kleinen Vierjährigen, Ruhmesprüche, Gedichte, vorgelesen von Poeten, Reden, tausendfellige Vivas. Eines der Gedichte — von dem Dichter Ivan M. Villergas, welches zu des Künstlers Verherrlichung den gehäßten Napoleon als Staffage wählt — endet:

Aunque otros lo tacharon de feroz,
En mi casa le tuve en mi tapiz:
Presumi sin que hablára, oír su voz.
Pero senti la inspiracion de Liszt,
Y me olvido del hombre tan atroz.

»Salve artista venturoso, tuo triunfo en España no tiene igual!« riefen die Anwesenden.

1) Jedes der Concerte im Teatro del Circo — der Direktor des Theaters hatte sie kontraktlich übernommen — soll dem Künstler die Summe von 20000 Realen zur Verfügung gestellt haben. Wie bei seinen früheren Reisen blieb der große Theil der Einnahmen in den Städten selbst, humane und hochherzige Zwecke fördernd.

Leidenschaftliche Ergüsse der Presse in dichterisch rhapsodischem Tone, Sonetten, Hymnen, Gedichte aller Art spiegelten den Charakter dieser Ovationen ab. »La Iberia musical y literaria« vom 3. November schrieb:

„Unmöglich ist es seine Spielart zu nennen, weil sein vom Himmel flammandes Talent ihn stets mit neuen Arten inspirirt. Nie ermüdet er, sollte er Stunden um Stunden spielen. Liszt! — er ist ein Planet, der alles verbunkelt, was um ihn. Das Publikum rief, Vivas erschallten; außer sich (loco) kehrte es nach Hause. Größere Trunkenheit (frenesi) erlebten wir nie. Sei gegrüßt, Du Künstler, der Du der Götter und der Menschen Liebling bist.“

»El Heraldo« vom 30. Oktober sagt:

„Sein erhabenes Spiel steht außerhalb der Analysis: es ist mehr Inspiration als Kunst. Wollt Ihr sie wissen! —: *Id á escucharlo!* Gehört ihn hören!“

„Welch ein Delirium! Nicht nur die Männer ergingen sich in lauten enthusiastischen Rufen, auch die Frauen, die schönsten und seelenvollsten, sahen wir ihre Rosenlippen zu feurigem Beifall gebrauchen, ihre Hände in steter Bewegung.“

Bei einem Bankett, das ihm die gesammte Künstlerschaft Madrids, Musiker, Maler, Dichter, im Saale der pompös geschmückten Sala de Genyeis am 4. November veranstaltete, brachte ihm der spanische Opernkomponist Esclava den Toast entgegen mit den Worten: »Al gran pianista Liszt, al genio del arte, los artistas españoles, como tributo de admiración y respeto«, worauf der Redakteur der »Iberia musical«, Signor Espin y Guillen, ihm im Namen der spanischen Künstler einen Lorbeerfranz überreichte. Durch die Vivas drang eines Poeten Stimme, dessen Verse mit den Worten endeten:

El genio non ha patria, é d'ogni suolo!

In Spania il gran Liszt é un Spagnuolo!

Auf prachtvollen Becken wurden den Anwesenden als erstes Gericht kleine Gips-Medaillons mit des Künstlers Bildnis servirt. Das Lyceum ernannte ihn zum Ehrenmitglied. — Die Königin Isabella verlieh ihm den Ritterorden Karls III. und übersandte ihm eine kostbare Brillantnadel.¹⁾

Auch in Lissabon — zu Anfang des Jahres 1845 — dekorirte ihn die portugiesische Königin Marie II da Gloria mit dem Christusorden, dem eine diamantbesetzte Tabatière vorausgegangen

1) Nach damaligen Berichten im Werth von 20000 Realen.

war. — Sijzt bedicirte ihr noch im Laufe dieses Jahres die Klavierübertragung des

Marche funèbre¹⁾
de Dom Sebastian (Donizetti).

Dem zweiten Gemahl der Königin, Dom Ferdinand (ein Coburger Prinz) widmete der Künstler, gleichfalls in Folge seines Aufenthaltes in Lissabon, seinen „Heroischen Marsch im ungarischen Styl“ (Dmoll).

Seine Reise dahin ging über **Cordova, Sevilla, Valencia, Cadix, Gibraltar** und war überall von den ausgesuchtesten Ehrenbezeigungen begleitet. In Cordova fuhren ihm mehrere Carossen entgegen. Der Präsident nebst hervorragenden Mitgliedern des Liceo Artístico e Literario empfingen ihn als Deputirte desselben am Weichbild der Stadt und stellten ihm zugleich ihre prachtvollen Räume für die Dauer seines Weilens daselbst zur Verfügung. Die andern Städte folgten in gleicher Weise. Seine Reise durch Spanien und Portugal glich einem Triumphzug sonder gleichen.

In Sevilla setzte er an Ort und Stelle seine Studien über die Musik der europäischen Zigeuner fort. Die Resultate derselben legte der Künstler in dem überschriebenen Kapitel: „Die Zigeunerinnen anderswo“ (S. 162) seines schon mehrfach erwähnten, diese Materie behandelnden Buches nieder. — Auf dem Weg von Cadix nach Gibraltar erlebte er den ebenfalls schon erwähnten Seesturm.²⁾ In Gibraltar setzte der Sturm sich fort, aber es waren neben großen Konzerterfolgen die Wogen des genießenden Lebens, die ihn hier umrauschten. Wie in Moskau in dem Strudel einer genußsüchtigen und frivolen jungen Männerwelt, bewegte er sich hier im Kreise meist auswärtiger Diplomaten, die ein gleiches Lebensziel, wie jene, zu verfolgen schienen.

Ferner besuchte er die Städte **Alicante, Malaga, Barcelona** u. a., reiste über Marseille, Lyon, Mâcon, Besançon nach dem Elsaß, concertirte in **Colmar**, wo — des Kuriosums wegen sei es erwähnt — der fromme Principal des dortigen Kollegiums seinen Schülern nicht gestattete sein Concert zu besuchen, zu welchem er

1) Ebrt 1845: Mechetti in Wien. — Diese Übertragung, wie viele andere, genigte einer geschäftlichen Tagesforderung seitens des Verlegers der Partitur des „Dom Sebastian“, Mechetti.

2) Siehe VI. Kapitel.

allen in corpore eine Einladung zugesandt hatte; sodann in **Strasburg, Mühlhausen, Metz, Basel, Zürich** und andern Städten und traf endlich gegen Ende Juli in Bonn ein.

Liszt's gegen das Jahr 1863 hin zu Rom komponirte „Spanische Rhapsodie“ ist eine „Reminiscenz“ an seine spanische Reise, 1844/45 skizzirt und in seinem VIII. Concert in Wien 1846 öffentlich vorgetragen.

In Basel traf er den jungen Joachim Raff. Dies war nicht die erste Begegnung. Es war in Hamburg, wo der große Künstler auf dem Podium stand und man ihm zuraunte: draußen vor der Thüre des Saales stehe ein junger Mensch, ganz desperat, habe kein Billet und wolle partout in den Saal. Im nächsten Moment stand Liszt an der Eingangsthür, vor ihm ein von dem strömenden Regen Durchnäßter, dem die Berechtigung, den Künstler zu hören, aus dem intelligenten Gesicht zu lesen war. Er nahm ihn bei der Hand und führte ihn in seine Nähe. — Jetzt traf er den talentvollen jungen Musiker in Basel, seine finanziellen Verhältnisse in keiner Weise gebessert. Da er vorzügliche musikalisch-technische Kenntnisse besaß und sehr schön Noten schrieb, behielt er ihn bei sich als musikalischen Sekretär für die Dauer des bevorstehenden großen Beethoven-Festes zu Bonn.

In dieser Eigenschaft schrieb er hier in Basel die Stimmen aus der Partitur einer Fest-Kantate, die zu komponiren Liszt vom Comité der Bonner Beethoven-Feier erlesen war und die er soeben vollendet hatte. Desgleichen besorgte Raff die Reinschrift.

Dem Baseler Aufenthalt fällt noch die Komposition dreier Männerchöre zu:

Geharnischte Lieder ¹⁾

1) Vor der Schlacht.

2) Nicht gezagt!

3) Es ruft Gott.

Kraftvoll und impulsiv, reihen sie sich den besten Gesängen dieser Gattung ein.

Sie waren eine Dankagung für einen Fackelzug, mit welchem der Baseler Männergesangsverein ihm seine Ovation dargebracht hatte.

1) Ebdrt 1845: Knop in Basel, gingen jedoch später an C. F. Rabnt über, der, nachdem der Komponist manche Aenderung vorgenommen, sie der Sammlung „für Männergesang“ einreichte.


XVIII.

(Konzert-Reisen 1839/40—1847. Fortsetzung.)

1845.

Die Enthüllungsfeier des Beethoven-Monumentes zu Bonn.¹⁾

Beethoven's Weltstellung. Zur Geschichte des Beethoven-Monumentes; Liszt's Hülfe. Die Festhalle. Betheiligung und Nichtbetheiligung seitens der europäischen Konzertsänger. Aufnahme in Bonn. Die Enthüllungsfeier. Verlauf des Festes. Verstimmungen gegen Liszt. Ein geräuschvolles Bankett. Seine Fest-Kantate. Sitzungen der Kritik. Liszt's historisches Leitmotiv. Dankbarkeit seitens Bonn für Liszt.

ie war das größte musikalische Ereignis des Jahres 1845 — ein Ereignis, welches musikgeschichtlich einzig dasteht. Denn es bedeutet eine erste europäische Vereinigung in der Verehrung eines Meisters, den Sieg des Genius über nationale Schranken. Heutigentags steht es fest: Beethoven ist der historische Centralpunkt der europäischen Musikentwicklung geworden; die Feier in Bonn war die feierliche Anerkennung dieser Stellung vor aller Welt. Dabei bleibt das dem großen Meister gesetzte Monument für alle Zeiten noch von einem besonderen Hauch umgeben, der, wie Weihrauch heiligen Altar, es in der Liebe umweht, die ein Anderer, ebenfalls historisch Berufener, einem hohen Vermächtnis gleich, für jenen Großen in sich nährte. Liszt's Name wird für immer mit dem Bonner Denkmal auf das engste und innigste verknüpft bleiben. Ohne sein Eingreifen, ohne seine unbegrenzte Opferfreudigkeit, sein persönliches heroisches Eintreten für die hehre Sache hätte weder die Ausführung des Monumentes

1) Vom 11.—13. August. — Das Schriftchen „Erinnerungen an L. v. Beethoven und die Feier“ v. (Bonn 1845, B. Pleimes) nennt den 10.—12. August als Tage der Feier, die zeitgenössische Presse dagegen den 11.—13. August.

noch die Frage der damit verbundenen Enthüllungsfeier eine der Manen Beethoven's würdige Lösung gefunden.

Damals, als im Jahre 1835 am 17. December, dem Geburtstag Beethoven's, von einigen Verehrern des großen hingeschiedenen Meisters der erste Ruf erscholl, ihm ein Monument in seiner Vaterstadt zu setzen, lag der deutsche Wille noch überwiegend stark in Phantasie und Gemüth, weniger in der Thatkraft selbst, wie sie sich in dem mächtigsten Jahre der deutschen Geschichte, im Jahre 1870, eingefest und besiegelt hat. Robert Schumann konnte noch angesichts des Bonner Projectes die sentimentale Kleinbürgerlichkeit der Deutschen persiflirend schreiben:

„Das Mausoleum zukünftigen Andenkens steht leidhaftig vor mir — ein lieblich hoher Quader, eine Lyra darauf mit Geburts- und Sterbejahr, darüber der Himmel und daneben einige Bäume.“

Und Henry F. Chorley in London war berechtigt, seinen Landsleuten die einleitenden Vorarbeiten zu dem geplanten Denkmal, wie folgt, zu charakterisiren: ¹⁾

„So traten sie zur Eröffnung einer Subskription zusammen, man plante, hielt Reden, ließ die Gläser klingen und sang — in der Vorbereitung der Sache selbst aber geringe Fortschritte machend. Dann ließ man die Sache einschlämmern nach deutschem Brauch. Denn der Enthusiasmus dieses vielseitigen, viel farbigen, vielvölklerigen Landes liebt „bewegte Feste“. Es ist fähig zu ebbn, stille zu stehen, einzutrocknen, sobald sich der Selbstillustration des Wiges eine noch anziehendere Gelegenheit bietet, um von neuem — zu planen, zu reden, anzustoßen und zu singen.“

In diesem Stadium stand das mit Enthusiasmus begonnene Projekt, als Franz Liszt von Pisa aus 1839 dem Beethoven-Komite zu Bonn seine Vorschläge machte und sich schriftlich bei Berlioz hierüber ausdrückte.²⁾ In dem früher³⁾ citirten Brief fährt er fort:

„Wie Du weißt, ist Bartolini, der große Bildhauer Italiens, mir befreundet. Die zeitgenössische Bildhauerkunst verdankt ihm ihre schönsten Werke. Ich erinnere nur an die Gruppe „Nymphé und der Skorpion“ im Besitz des Prinzen von Beauvau, an die

1) »Modern German music« II. volume. London, Smith, Elder & Co.

2) I. Bd. S. 548.

3) Ebendaselbst.

„Fiduccia in Dio“, an die „Charitas-Gruppe“ im Palazzo Pitti, an die Denkmäler Demidoff's und Alberti's für Santa Croce in Florenz und andere Werke.

Bartolini ist ein edelbender Künstler, der die Ungerechtigkeit des Schicksals und die Undankbarkeit der Menschen aus eigener Erfahrung kennt. Er ist gleich mir empört über den Schimpf, den man Beethoven's Gedächtnis zugesügt, und versprach mir die Arbeit sofort ins Werk zu setzen. In zwei Jahren wird das Marmor Denkmal beendet sein können. Ich schrieb sogleich an das Comité und forderete es auf, die Subskription zu schließen, indem ich mich anheischig machte für das Fehlende einzutreten. Ich habe durchaus nicht die Absicht, irgend jemand zu nahe zu treten. Und keinen der Unterzeichneten will ich der Ehre berauben, zur Erbanung des Denkmals beigetragen zu haben. Nur die schon gesammelten Summen will ich vervollständigen, um die Vollenbung dessen zu beschleunigen, was ich für uns als eine Pflicht erachte.

Das einzige Vorrecht, um welches ich bat, ist: die Wahl des Bildhauers treffen zu dürfen. Diese Arbeit einem Bartolini anvertrauen heißt so viel als sich versichern, daß sie eine eines Beethoven würdige werde.

Ich werde Dir den Entwurf mittheilen, den er mir bald vorzulegen gedenkt. Zu seiner Ausführung werden nicht unersehwingliche Summen vonnöthen sein. Drei Konzerte in Wien, Paris und London werden ungefähr genügen. Der Rest wird sich wohl mit Gottes Hilfe aus der Tasche des »vagabond infatigable«, wie Du ihn nennst, ergänzen lassen. Wenn sich also kein von meinem Willen unabhängiges Hindernis in den Weg stellt, wird das Denkmal in zwei Jahren an Ort und Stelle sein¹⁾.“

Es standen jedoch viele unvorhergesehene Hindernisse im Wege und erst im August 1845 konnte das Denkmal der Mit- und Nachwelt übergeben werden. Nicht die Mittel trugen Schuld an dieser Verzögerung, sondern die Ausführung des Denkmals selbst. War man auch in Bonn hoch erfreut über die glückliche Wendung, welche das dem Versanden nahe Projekt nahm, so gerieth man zugleich über die von Liszt getroffene Wahl des Künstlers in keine geringe Verlegenheit. Dem Ah! der Bewunderung, welches seine Großherzigkeit auf aller Lippen trieb, folgte ebenso rasch, als seine Bedingung laut wurde, seitens deutscher Bildhauer und der Patrioten ein Schrei der Entrüstung. Gerade damals war Deutschland reich an hervorragenden Bildhauern: J. G. Schadow, Chr. Rauch,

1) Liszt's „Gesammelte Schriften“, II. Bb. „Reisebriefe“ zc. Nr. 12.

E. Rietschel, E. Hänel, L. M. Schwantaler u. A. — alles Namen von großem und bewährtem Klang. „Wozu einen Italiener wählen, da doch die eigene Nation hinreichende Kräfte besitzt, um dem deutschen Beethoven das Monument zu arbeiten?!“ rief es von allen Seiten. Im Lager der Künstler empfand man Liszt's Ansinnen als eine angethane Schmach, was allgemein ein Echo fand. Und sicherlich war Grund genug für diese Entrüstung. Angesichts der hochbedeutenden Künstler Deutschlands konnte und durfte nur von hier aus das Monument geschaffen werden zur Verherrlichung eines deutschen Genius.

Und doch scheint sich der Vorwurf der Taktlosigkeit, der sich gegen Liszt erhob, so ziemlich auf Null zu reduciren, wenn man sich erinnert, daß keiner aus der Mitte der Empörten, ja nicht einmal die gesammte Beethoven-Verehrung des großen Deutschland, das durchsetzte, was die Liebe und Verehrung des Einen, der kein Deutscher war, durchgetragen hat. Liebe dieser Einwurf sich auch damit entkräften, daß Beethoven's Werke der musikalischen Welt, die sowohl aus Franzosen, Engländern, Italienern, Ungarn, Russen, wie aus Deutschen sich zusammensetzt, gehören und es darum die Ehrensache Aller gewesen sei, ihm ein Denkmal zu setzen, so läßt sich diesem Argument wieder entgegenhalten, daß, wenn die außerdeutschen Nationen zur Herbeischaffung des Geldes — also der materiellen Mittel — rechtsbegründet waren, diese logischerweise daselbe auch gegenüber den geistigen Mitteln sein mußten. In dem Vorschlag Liszt's konnte darum keine Ehrenkränkung des deutschen Künstler- und Nationalgefühls liegen, zu welcher man ihn aufzubauschen versuchte. War doch auch kurz vorher der Däne Thorwaldsen mit dem Modell zum Gutenbergs-Denkmal zu Mainz betraut worden. Als Liszt Bartolini als den Meister seiner Wahl bezeichnete, war er einerseits einzig und allein dem mit nichts zu vergleichenden Eindruck gefolgt, den der weiße Marmor, von der Meisterschaft des Künstlers geformt, von seiner Inspiration durchhaucht, auf den Beschauer ausübt, dem Eindruck, den die Skulpturen Italiens auf die Gebildeten aller Nationen und aller Zeiten hervorgerufen haben und der Italien selbst zur Mutterstätte der Kunst erhoben hat, und andererseits dem sympathischen Zug für den Charakter und die geistige Richtung des großen Italieners.

Das Bonner Comité erklärte sich in seinem Antwortschreiben an Liszt nicht abgeneigt dessen Wahl anzuerkennen, wendete aber

ein, daß Marmor dem Witterungswechsel nicht günstig ¹⁾ und ein Monument in Erz gegossen bereits beschlossen sei, das auch bezüglich des Kostenpunktes den Vorzug vor Marmor verdiene; es ersuche darum um eine Modell-Skizze von Bartolini, deren Genehmigung es sich vorbehalte. Liszt willigte ein; auch kam die Zeichnung eines Entwurfes Bartolini's dem Komité zu. Die Sache war noch nicht erledigt, als ersterer im Sommer 1840 selbst in Bonn eintraf. Der um das Beethoven-Monument hochverdiente Dr. H. R. Breidenstein, Mitglied des Bonner Komité's und Musikdirektor des Akademischen Gesangvereins, nahm bei seiner ersten Unterredung mit ihm Gelegenheit ihm vorzustellen: wie sehr seine Bedingung der ursprünglichen Absicht des Komité's in den Weg gekommen sei und wie es wohl getadelt werden dürfte, die Ausführung des Unternehmens einem fremden, ausländischen Künstler zu übertragen, da Deutschland in dieser Kunst Männer von europäischem Ruf aufzuweisen habe; überdies sei es nicht nur ursprünglich ihre Absicht gewesen, einen Konkurs unter Künstlern zu eröffnen, sondern dieselbe sei ausdrücklich vom König — Fr. Wilhelm IV. — gebilligt worden, was Beachtung fordere.²⁾

Gegenüber diesen Gründen zog Liszt seine Bedingung zurück. Ebenso willigte er in den Vorschlag Breidenstein's: in Anbetracht daß die Mittel zu einem Monument in Erz annähernd bereits durch Sammlungen und Geschenke gesichert seien, sich mit einem einmaligen Beitrag, dessen Höhe er bestimmen möge, betheiligen zu wollen. Er nannte 10,000 Francs, laut Beitragsliste 2666 Thaler, ohne, falls es fehlen sollte, sich hierauf beschränken zu wollen. Die Kosten des Monumentes waren auf 13000 Thaler berechnet, wonach Liszt über den fünften Theil der Gesamtsumme beige-steuert hat. Das genannte Kapital stellte er andern Tags bei einer Spazierfahrt nach Godesberg dem Komité in einer Anweisung auf das Haus Eskelles in Wien zur Verfügung.

Ein Aufruf an die Künstler der Plastik zur Einsendung von Skizzen und Modellen erfolgte hierauf im Oktober 1840. Der

1) Einige Jahrzehnte später änderte sich über diesen Punkt die Meinung der Sachverständigen. Mehrere Monumente auf dem dortigen Friedhof sind in Marmor ausgeführt.

2) H. R. Breidenstein, „Festgabe“ zc. zur Inauguration des Beethoven-Monumentes.

Entwurf Ernst Hänel's zu Dresden trug den Sieg davon, der Guß wurde dem Nürnberger Erzgießer Daniel Burgschmiet übergeben.

Im August 1845 endlich, nach vielem Hin- und Herzerren, war das Monument fertig an Ort und Stelle, seiner Inauguration harrend. Bei dieser selbst, wie bei dem ganzen Feste wurde Liszt die Seele und leitende Kraft. Er war 1840 dem Comité, das ihn zum Ehrenmitglied ernannt hatte, beigetreten. Nach seiner Idee durfte die Feierlichkeit nicht lokal, auch nicht exklusiv musikalisch oder exklusiv national bleiben: sie sollte dem Genius des großen Meisters entsprechend auf breiter Basis sich bewegen und einen internationalen Charakter tragen. Ein dreitägiges Musikfest, dessen Programm die Hauptrichtungen der schöpferischen Thätigkeit Beethoven's vertrete, sollte sich mit der Inauguration verbinden und hierzu Einladungen an die Tonkünstler und die Verehrer des Meisters aller Länder ergehen.

Und so geschah es auch. Die Zusammenstellung der Konzertprogramme bestand — mit Ausnahme der Fest-Kantate und des Inaugurations-Chores — aus Werken Beethoven's. Die Auswahl selbst war im Sinn des neunzehnten Jahrhunderts, d. i. im Sinne des Fortschrittes getroffen. Die schwerwiegende und den Ausgangspunkt der nach-Beethoven'schen Entwicklung der Tonkunst bildende Chor-Symphonie und die Missa solennis standen im Centrum der musikalischen Feier, um das sich andere Werke des Meisters: die Cdur-Messe, Partien aus „Christus am Ölberg“, die Cmoll-Symphonie, die Coriolan- und Egmont-Duvertüre, das Finale aus „Fidelio“, das Esdur-Koncert, ein Streichquartett, „Abelaidé“ u. a. gruppirten.

Die Komposition des Inaugurations-Chors wurde dem Musikdirektor der Bonner Universität Dr. Breidenstein übertragen, um die Fest-Kantate aber ersuchte das Comité selbstverständlich den Künstler, der um das Beethoven-Monument die meisten Verdienste sich erworben hatte und dem allein diese Ehre zukam: Franz Liszt.

In seine Hände und in die des gewiegten Kasseler Kapellmeisters Dr. Louis Spöhr legte es auch den musikalischen Kommandostab. Letzterer dirigitte das erste Konzert mit der Chor-Symphonie und der Missa solennis, Liszt die Cmoll-

Symphonie und das Finale des „Fidelio“, welche im zweiten Concert zur Aufführung kamen. Ebenso übernahm er hier den Vortrag des Es dur-Concertes.

Mit diesen Vorbereitungen glaubte das Comité dem Feste ruhig entgegen sehen zu dürfen. Doch sollte es noch vor demselben Calamitäten über Calamitäten geben, die es aus seiner Sicherheit rissen und ganz Bonn in Aufregung hielten.

Der erste auf dem Platz war Dr. Liszt. Er traf schon in der letzten Woche des Monats Juli ein. Die getroffenen Vorbereitungen jedoch — das gewährte sofort sein an das Große gewöhnter Blick — waren der Feier nicht angemessen. Man hatte die Reithahn zur Aufführung der Concerte gewählt und bereits geschmückt, ohne dabei an Akustik und eine große Zuhörerschaft, geschweige an eine auch nach außen hin festliche Repräsentation zu denken. In einer gelinden Verzweiflung befah Liszt alle in Vorschlag gebrachten Lokalitäten, wobei jedesmal die Komitèherrn meinten, man könne ihnen schon in kürzester Zeit ein festliches Ansehen geben. Schnell entschlossen erklärte jedoch Liszt: es müsse eine Festhalle noch gebaut werden. „Aber das Geld? und bis zum 11. August?!“ riefen die Herren bestürzt unter einander.

„Dafür werde ich sorgen: ich werde jedes Deficit decken“ — entgegnete Liszt rasch, was die Herrn, wenn auch nicht zur frohen Zustimmung, so doch zum Schweigen brachte.

Anderntags war er mit dem am Kölner Dombau beschäftigten tüchtigen und energischen Architekten und Baumeister Zwirner zur Stelle. Ein zu einer Festhalle passend gelegener Gartenplatz war bald gefunden. Ebenso schnell waren die unter Zwirner's Leitung stehenden Arbeiter mit ihren Baugeräthschaften auf dem Platz, die Bäume wurden ausgegraben, der Grund geebnet, Bauholz von den Flößern auf dem Rhein herbeigebracht, in Köln Dekorationen gefertigt und wie ein Wunder über Nacht stieg die Festhalle gleich einem Märchenpalast aus dem Nichts empor.

Im Zeitraum von elf Tagen war sie fertig, ein Bau von zweihundert Fuß Länge und fünfundsechzig Fuß Breite, achtzehnhundert Quadratfuß Flächenraum mehr enthaltend als der Gürzenich in Köln. Der Concertsaal war länglich gebaut, an beiden Seiten von einem Säulengang mit je vierzehn Bogen eingefast. Reiche Guirlanden von Eichenlaub und Epheu umschlangen die Säulen, die Wände schienen dem Auge Marmor, die bläuliche Decke ein

Himmelszelt. Die Musik war vortrefflich und schon am 8. August schwang Spohr, die erste Probe haltend, im Saale den Taktstock.

Mit der Erbauung der Halle waren jedoch die Kalamitäten noch keineswegs überwunden. Neue thürmten sich auf. Das Comité hatte öffentlich wie privatim Einladungen an Tonkünstler und Verehrer Beethoven's erlassen, wobei gerade die privaten manches Unheil anstifteten. Ungeübt in der Vorbereitung großer Feste, möglicherweise auch in der Voraussetzung, daß dieser und jener doch nicht kommen werde, passirte es ihm, viele namhafte Künstler, unter ihnen z. B. auch den um Beethoven's Musik in Paris so verdienstvollen Habenek, mit ihren Einladungen ganz übersehen zu haben; andere wieder, die nicht übersehen waren, fanden die Einladung zu allgemein oder zu formell, für ihre Verdienste nicht genug persönlich auszeichnend — und die persönliche Auszeichnung, welche Rolle spielt sie bei öffentlichen Festlichkeiten! —, um es nicht als Ehrensache zu empfinden, durch Nichterscheinen zu glänzen. Kurz und gut, die meisten musikalischen Koryphäen fehlten. Nach einer Zusammenstellung von Berlioz hatten sich Spontini, Duslow, Auber, Halévy, A. Thomas, Habenek, Benedict, Mendelssohn, Marschner, Reifiger, R. Wagner, Pixis, Ferd. Hiller, Schumann, Krebs, L. Schloffer, die Gebrüder Müller, St. Heller, Slinka, Snel, Bender, Nicolai, Erckl, die Gebrüder Lachner, die Gebrüder Bohrer nicht an der Beethoven-Feier theiligt. Auch aus Italien war kein Vertreter da.

Dennoch wurde sie von einem großen Theil der Verehrer des deutschen Meisters mit Jubelruf begrüßt. Und in der That, es war eine nahezu europäische Beethoven-Gemeinde, die sich in seiner Geburtsstadt ihm zu Ehren versammelte. Hunderte von Tonkünstlern, Musikfreunden, Dichtern und Gelehrten fanden sich aus allen Theilen Deutschlands, Frankreichs, Englands, Schottlands, aus Rußland, Holland und Belgien in der kleinen RheinStadt zusammen, nur einzig und allein getrieben von glühendster Bewunderung für den mächtigsten der Tonfürsten moderner Zeit.

Auf eine derartige Versammlung hatte man in Bonn nicht gerechnet. Die Häuser waren mit Blumen geschmückt, die Flaggen wehten — allein die Gäste zu empfangen, sie unterzubringen, ein Programm für Konzerte und Versammlungen auszugeben, es ihnen

leicht und angenehm zu machen, hatte die Vorsorge des unerfahrenen Comité's übersehen. Die fremden Künstler, die tagelange Reisen nicht gescheut hatten — noch war kein die Entfernungen kürzendes Eisenbahnnetz über ganz Europa gezogen —, wußten kaum unterzukommen und zu den Proben und Concerten zu gelangen. Als gar die Nachricht eintraf, einige gekrönte Häupter — der König Friedrich Wilhelm IV. nebst Gemahlin, begleitet von dem Prinzen und der Prinzessin von Preußen, sowie die Königin Victoria mit Prince Consort — gedächten der Feier beizuwohnen, stieg die Verwirrung noch höher. Auch hier schlug sich Liszt durch praktische Anordnungen helfend ins Mittel. Er war der Mittelpunkt, um den sich alles drehte, der einzige im Comité, der Energie an den Tag legte und dabei immer heiter und liebenswürdig war.¹⁾ Die „Cäcilie“ berichtet: „Wie er zur Ermöglichung des Denkmals durch seine wirklich großartige Munificenz den mächtigsten Anstoß gegeben hatte, errettete er jetzt durch seine Erfahrung und Thätigkeit die Feier von der Schmach der Unbedeutendheit.“²⁾

Wie bei den Festanordnungen, war er bei den Proben thätig. Breidenstein's Chöre waren, trotzdem er versicherte: „er sei der einzige Musikalische im Comité“, äußerst unzulänglich. Liszt erst regelte die musikalische Angelegenheit.³⁾ Sein jugendlich begeisterter Eifer, erzählt Berlioz, durchlief die Reihen der Musiker, die Lanen feuerte er an, den Gleichgültigen suchte er Geschmack einzusüßeln, auf Alle war er bestrebt etwas von seiner eigenen Begeisterung zu übertragen.

Am Vorabend der Enthüllungsfeier — am 11. August — fand unter Louis Spohr's Leitung das erste Concert mit der in jener Zeit noch kaum oder nur als „unmöglich“ gekannten „Neunten“ und der Missa solennis statt. Trotz der Mörgelien — damals „Chikanen“ betitelt — mit welchen ihn während der Proben und des Festes der anwesende Anton Schindler verfolgte — denn die Wahndee, er sei der einzige Schlüssel zum Verständnis der Intentionen Beethoven's, trat bei ihm immer schärfer hervor und ließ ihn seine Dankschreiben gegen jeden Dirigenten schleudern, der sich ver-

1) August Schmidt: „W. A. Musik-Z.“ 1845, Nr. 100 u. f.

2) „Cäcilie“ 1845, Bd. XXV, S. 21.

3) August Schmidt: „W. A. Musik-Z.“ 1845, Nr. 100 u. f.

maß ohne seine Aufschlüsse eine Symphonie des Meisters zu interpretiren, wie gegen Ries, Reifiger, Mendelssohn, Kreuzer, H. Dorn, Liszt (in Paris 1841)¹⁾ u. A. — und trotz der ungeheueren Schwierigkeit, die ein Orchesterkörper bot, der aus den Musikern der verschiedensten Städte²⁾ zusammengesetzt war, ward die Aufführung eine vorzügliche. Die hervorragendsten Virtuosen rechneten es sich zur Ehre mitzuwirken. An der Spitze der Geiger stand Hartmann aus Köln, Möser und Holz aus Wien; der Anführer der Violoncelli war Ganz aus Berlin. Französische und belgische Künstler standen ebenfalls mit an den Pulten.

Am 12. August Vormittags $\frac{1}{2}$ 11 Uhr begann die Inaugurationsfeier. Schaaren von Fremden und Einheimischen sammelten sich in der Nähe des Domplatzes, um von da in feierlicher Prozession zum Münster zu ziehen, wo ihrer ein feierliches Hochamt mit den hehren Klängen der C moll-Messe von Beethoven wartete. Es war ein interessanter Anblick. Voran die Vertreter der Stadt, und dann in langem Zug die Vertreter des Geistes: die Professoren der Universität Bonn, sodann Künstler, Dichter und Schriftsteller verschiedenster Länder — alles Männer, auf deren Antlitz der Stempel geistiger Arbeit und der Genialität gedrückt war. Unter den Tonkünstlern befand sich: Spohr, Liszt, Meyerbeer, Berlioz, Lindpaintner, Chelard, Fr. Schneider, Moscheles, Hallé, Fétis, Schindler, der Freund Beethoven's Wegeler, Mangold, Kellstab, Jules Janin, Staudigl, Chorley u. A. Ihnen folgte, gleichsam Cortège bildend in ihrem bunt romantischen Gala, die gesammte Studentenschaft der Bonner Universität. Eine Truppe Schützen beschloß den Zug.

Während der Messe füllte inzwischen eine unabsehbare Volksmenge dichtgebrängt den Münsterplatz. Nur die für die Gäste errichteten Tribünen waren leer. Die Aufmerksamkeit war ebenso nach der Seite des Münsters, von wo der Festzug kommen mußte, wie nach einem in der Nähe der verhüllten Statue reich mit Teppichen behangenen Balkon, der für die königlichen Gäste bestimmt war, gerichtet. Nun kam der erstere. Ein Sängerkhor postirte sich in

1) „N. Z. f. M.“ 1844, XXI. Bb., S. 43.

2) Köln, Aachen, Mainz, Koblenz u. a.

Front des Monumentes, ein Bataillon Schützen stellte sich auf, alles war bereit: noch aber fehlten die Herrschaften vom Schlosse Brühl. Nach langem Harren verkündigte ein Signal das landende Dampfboot. Einige Minuten später erschienen die Erwarteten auf dem Balkon.

Der lauten Begrüßung folgte eine Totenstille. Alle Blicke waren dem Monument zugewandt. Dr. Breidenstein bestieg die Rednerbühne und hielt eine kurze die Feier betreffende Anrede an die Anwesenden — eine kurze Gewehrsalve und unter Glockengeläute, dem Donner der Kanonen und tausendfachem Ruf der Menge fiel die Hülle.

Es war einer der erhabenen Augenblicke, welche mitzuerleben nur Wenigen das Geschick vergönnt, die bei den Bevorzugten aber unauslöschlich in der Erinnerung bleiben. Denn so gewaltige Momente auch das Staats- und Völkerverleben bieten mag: die Huldbigung, die eine kompetente Geistesmacht dem Genius bringt, wird immer zu dem Erhabensten gehören, das die Erde bietet. Und auch jetzt — ein Schauer ging durch die Menge und in den Augen der ernstesten Männer erglänzten Thränen. — Wer unter den Anwesenden noch des Glückes theilhaftig geworden, Beethoven persönlich gekannt oder gesehen zu haben, war angesichts der Statue betroffen von der Ähnlichkeit der Gesichtszüge, die von dem Bildner so meisterlich in Erz gebannt worden waren.

Als die Hülle gefallen, ertönte ein von Dr. Breidenstein komponirter Festchor. Während dessen näherten sich Mehrere der Statue. Der erste aber, der seine Schritte zu ihr lenkte, war er, dem die gegenwärtige Huldbigung, gegen welche die größte dem lebenden Beethoven zu Theil gewordene — die Aufführung seiner Kompositionen zur Zeit des Kongresses in Wien — nur ein kleines Vorspiel genannt werden kann, am meisten zu danken war: Franz Liszt, einen Ausdruck auf dem Gesicht, der vielen unvergeßlich blieb. „Niemand — erzählt der Augenzeuge Chorley von dieser Scene¹⁾ — sah ich einen Ausdruck auf irgend einem Antlitz so edel und so hoheitsvoll strahlend, wie auf diesem.“ —

Das Konzert am Tage der Enthüllungsfest stand in der Hauptsache unter Liszt's Leitung. Er dirimirte die C-moll-Symphonie, das „Fidelio“-Finale und spielte das Es-dur-Konzert. Nach

1) »Modern German music« II. vol. pag. 269.

den Proben hatte ein Theil der zuhörenden Musiker, angeregt von Anton Schindler, für die C-moll-Symphonie eine Niederlage befürchtet, die aber so wenig eintraf, wie die der „Neunten“ unter Spohr. Liszt's Auffassung erwies sich als durchaus würdig, genial und lebendig.¹⁾ Nicht nur das. Die Musiker hörten zu ihrem Erstaunen und ihrer Überraschung das Scherzo und Finale genau, wie Beethoven es vorgeschrieben: beim Scherzo die Kontrabässe, die man, wenigstens am Pariser Konservatorium, wegzulassen pflegte, beim Finale keine Kürzung der Wiederholung. — Das Esdur-Konzert gestaltete sich ebenfalls zu einem Triumph des gefeierten und des feiernden Meisters.²⁾

Mittwoch, am 13. August — dem letzten Tag der Feierlichkeiten — fand das dritte Konzert statt. Die „Fest-Kantate“ Liszt's sollte es eröffnen. Inzwischen war jedoch die Feststimmung ins Schwanken gerathen und es wollte scheinen, als wären mehrere Gäste nur gekommen, um sich und andern die Feier zu verderben. War der Mangel an Logis, die Ausbeutesucht gegenüber den Fremden schon von Anfang an ein Grund zur Unzufriedenheit, so wuchs letztere von Stunde zu Stunde. Es ist kein schönes Bild, welches die in- und ausländischen Berichterstatter von den Musikergästen zu Bonn entworfen haben. Laune, Neid, Mißgunst traten hervor und machten das letzte Konzert beinahe unmöglich. Störungen brachte der preussische Hof mit seinen Konzerten in Brühl und Stolzenfels, die Meyerbeer zu arrangiren beauftragt war. Manche der Künstler, die hier nicht zum Mitwirken gewählt wurden, sahen hierin keine Beleidigung und wollten nun auch bei dem dritten Konzert nicht mitwirken. Das gab ein unaufhörliches Hin und Her, ein ewiges Begütigen und Schlichten von Liszt's und wieder Aufreizungen von anderer Seite.

Gegen Liszt hatte sich ebenfalls ein Theil der Verstimmung gewendet. Warum seine Kantate aufführen, da doch andere Komponisten zugegen waren, die Psalmen, Hymnen, Kantaten, schöner als die seinige, mit sich führten? Man neidete ihm den Enthusiasmus, der an seine Fersen geheftet schien, sein Talent, ja selbst — daß man ihm für das Zustandekommen der Beethovenfeier Dank schul-

1) „Die Enthüllung des Denkmals für Beethoven in Bonn“: Allg. M. Ztg.“ 1845, S. 592.

2) Vergleiche: „Wiener Allg. Musik-Ztg.“ 1845, Nr. 100 u. f. — „Cäcilie“, 1845, Bb. XXV, S. 21 zc.

de. 1) Schon am Tage vor dem Schlußconcert hatte sich bei dem großen Festbankett im „Stern“ diese Stimmung Ausdruck verschafft. 2) Ohne zu wollen und in komischer Weise, von Liszt selbst veranlaßt, kam das in den Gemüthern liegende Gewitter zum Ausbruch. Das Souper war belebt, Toast folgte auf Toast. Der Improvisator Wolff brachte einen solchen, von ihm das „Kleeblatt“ genannt, das den Dreiklang repräsentire: der Grundton Spohr, die Terz, die alles mit Liebe verbindet: Liszt, die Dominant, die alles zur schönen Auflösung führt: Dr. Breidenstein. Großer Jubel. Andere Toaste folgten. Nun erhob sich Liszt. Er sprach in seiner schnellen Weise, sprach deutsch und verwickelte sich. Seine Rede wies hin auf die Feier und daß alle Nationen Vertreter gesandt, dem Meister ihre Verehrung zu zollen. „Sie sollen leben — schloß er —, alle sollen leben — Holländer, Engländer, Wiener (!), die hierher wallfahrteten!“

Da erhob sich Chelard mit Ungestüm und schrie Liszt zu: »Vous avez oublié les Français.« Nun wogten die Stimmen wie Meeresfluth durcheinander — dafür, dawider. Ein französischer Journalist platzte los: man habe Louis Philipp nicht leben lassen und doch der Victoria ein Hoch gebracht: das sei eine Beleidigung. »Why«, rief ein Engländer dazwischen, »were none paid to the Emperor of China or the Cham of Tartary? They too had not been present at the ceremony and they had as little right to be forgotten as Monseigneur le Roi Citoyen!«

Liszt konnte mit Mühe zum Wort gelangen und gerieth dabei immer tiefer in ein Wortlabyrinth, bis er endlich den Erregten klar machte, „daß es ihm, der fünfzehn Jahre unter den Franzosen gelebt und ihnen so viel zu danken habe, nicht in den Sinn kommen könne sie zu verletzten: daß er auch die Ungarn nicht genannt, wozu gerade er keinen Grund habe.“ Es half nichts. Unfreiwillig hatte sein Toast das Signal gegeben. Der größere Theil der Herren und Damen zog sich vom Gastmahl zurück und überließ den Saal den Verherrungen und Wohlthaten des hereinkommenden Gewitters.

Doch dieses war noch keineswegs vergrollt, als andern Morgens — auf früh 9 Uhr war das Concert anberaumt — Liszt

1) Siehe: Berlioz „Gesammelte Schriften“, III. Bd.: „Musikfest zu Bonn“.

2) Nach Moschelles' Leben etc., II. Bd.; Chorley's „Modern German music“ II. vol. u. a.

am Dirigentenpult stand, um mit seiner Fest-Kantate dasselbe zu eröffnen. Das Concert selbst sollte von anwesenden Künstlern gegeben werden. Das Programm, spät entworfen, schwankend, war erst im letzten Moment fixirt worden. Es war 9 Uhr. Man erwartete mit Bestimmtheit die königlichen Herrschaften. Obwohl der König befohlen hatte mit dem Beginn der Aufführungen nicht auf seine Ankunft zu warten, zögerte Liszt dennoch. So ward es $\frac{1}{2}$ 4 Uhr. Die Musiker waren müde des Wartens, aber die Hauptsache war: Neid und Scheelsucht hatten kleinliche Intriguen gesponnen, die seinem Werke galten. Die Aufführung seiner Kantate war eine mißlungene. Orchester und Chöre, mit Ausnahme der Soprane, führten sie mit einer Nachlässigkeit und Ungenauigkeit durch, daß der böse Wille unverkennbar blieb. „Trotz der sehr mangelhaften Ausführung — berichtete Berlioz — trat die Superiorität dieser Komposition über alle sogenannten Gelegenheitswerke sofort dermaßen hervor, daß sogar die Erwartungen, welche man von den hohen Fähigkeiten des Komponisten hegte, weit übertroffen wurden.“

Der letzte Ton war noch nicht verklungen, der Taktstock noch in Liszt's Hand, als eine außerordentliche Bewegung die Ankunft der hohen Gäste nebst Gefolge verkündete. Da bligte es in seinem Auge auf, kaltblütig und entschlossen raunte er den Musikern einige Worte zu, hob den Taktstock und — die Fest-Kantate begann zum zweiten Mal. Und in der That: dem gekränkten Komponisten ward sein Recht. Nichts Unähnlicheres war denkbar als diese beiden Aufführungen ein und desselben Werkes. So schlaff und farblos wie die erste gewesen war, so grazios und lebendig war die zweite. Ein stürmischer Applaus folgte und — es ist eine Thatsache! — dieselben Musiker, die ihm so widerhaarig waren, bliesen einen Tusch.

Mit dieser Kantate aber bewies Liszt, daß er das besaß, was einzig und allein man bei ihm nicht zu finden vermuthete: Styl in der Instrumentation sowohl, als in den andern Theilen der musikalischen Komposition.¹⁾ Die Partitur dieser

Fest-Kantate

zur Inauguration des Beethoven-Denkmal's zu Bonn,
für Chor, Soli und Orchester,
Gedicht von O. L. B. Wolff²⁾

1) Nach Berlioz.

2) Dasselbe ist der „Festgabe“ v. G. R. Breidenstein's eingefügt.

das erste größere cykliche Werk Franz Liszt's, wurde nicht durch den Druck veröffentlicht. Es bleiben dadurch bezüglich ihrer nur die Urtheile der Berichterstatter jener Aufführung, die so ziemlich durchgehends das Werk als reich an schönen und bedeutenden Momenten bezeichnen. August Schmidt, der Herausgeber der Wiener Allg. Musik-Zeitung¹⁾, berichtet über sie:

„Diese Festkantate ist das Produkt eines genialen Geistes. Festlich auch dem Ganzen die Einheit der Idee, so läßt doch das Totale der Komposition etwas Außergewöhnliches erkennen. Wer Liszt's Virtuosenleben überschaut, der mag sich wohl einen Begriff machen von den Kämpfen, die er in seinem Innern ausgekämpft.“ —

„Die Komposition liefert den überraschendsten Beweis seines richtigen Verständnisses in der praktischen Ausführung seiner Ideen. Mehrere Stellen würden dem geübtesten Kapellmeister in der Instrumentirung große Ehre machen. Er kennt die einzelnen Effekte der einzelnen Instrumente und wendet sie mit seltenem Scharfsinn an. Seine Vokalstücke sind Glanzpunkte dieses Werkes, ebenso interessant in der Konception, wie gewandt und der Wirkung der Singstimmen entsprechend in der Ausführung. Es finden sich Momente vor, die den rigorosesten Musikkritikern beifällige Zustimmung abnöthigen, — Stellen, die den Hörer gewaltig ergreifen und ergreifen, harmonische Wendungen, Instrumental-Effekte, frappante Kombinationen, die ein tiefes gründliches Erfassen seines Vorwurfs bezeugen; — dann wieder Stellen, die abstoßen“ zc.

Eingehender, auch auf den dichterischen Vorwurf, berichtete der Referent der Leipziger „Allg. Musikal. Zeitung.“²⁾ Er schrieb:

„Es ist eine sehr gelungene, gebiegene, schön instrumentirte Komposition, an der nur die häufige Anwendung der äußeren Grenzen der Höhe in der Singstimme (wie Beethoven in der Missa solennis, so bewegte sich auch Liszt, Überirdisches ausdrückend, am liebsten in der Höhe der Töne) auszusparen wäre. Das Gedicht von dem Improvisator Wolff ist schön und voller musikalischer Momente, welche Liszt alle recht glücklich aufgefaßt hat. — Ohne beurtheilend auf das Einzelne eingehen zu wollen, werde hier nur des pomphaften Eingangs mit dem fröhlichen Chor: „Was versammelt hier die Menge“ erwähnt; ferner des schönen Chores mit der wogenden Begleitung der Geigen: „Gleich den Wogen des Meeres rauschen die Völker alle vorüber im Zeitenstrom“; des charakteristisch wahren und ergreifenden Ausdrucks in: „heute kommt was morgen flucht“ mit dem imposanten Schluß: „Nur im Tod ist Fortbestehen“; ferner des majestätischen heroischen Auftretens des Fürsten, den zu zeichnen der Komponist das schöne Andante des

1) 1845, Nr. 100 S. 397, 402 u. f.

2) „Die Enthüllung des Denkmals zc.“ 1845, S. 592 u. f.

großen Bdur-Trios von Beethoven benutzt hat und es ganz vortrefflich der Feier angemessen instrumentirte.“

Liszt hatte den glücklichen Gedanken, aus dem Beethoven'schen Andante zu Ehr' und Ruhm des Meisters einen Hymnus zu gestalten, der bis zur majestätischen Apotheose sich empor-schwingend die Kantate zum Abschluß bringt. Er hatte hiemit das Wesen des Beethoven'schen Genius charakterisirt und gleichsam durch sich selbst verherrlicht. — Mit diesem einfachen Vorgang hat Liszt der Tonkunst den Weg zu einem Mittel gefunden, welches zur Verkörperung von Ideen dient und insbesondere solchen historisches, auch charakteristisches Colorit verleiht. Dieses Mittel fand bei ihm im Verlauf seines Schaffens vielfach in genialer und in einer für alle Zeiten mustergültigen Weise Anwendung, wie z. B. in der „Legende von der h. Elisabeth“, im Oratorium „Christus“ u. a., wo er musikalische Motive und Themen aufnahm und verarbeitete, die historisch im Zusammenhang mit dem Stoff des Textes stehen. Allerdings gab dieses Verfahren seitens einer gegnerischen und beschränkten Kritik zu dem Mißverständnis Anlaß: „er könne die Themen nicht selbst erfinden, sondern müsse zu fremden greifen“, Liszt aber wurde durch dasselbe der Vertreter des „historischen Leitmotivs“, dessen Princip er fand und entwickelte.¹⁾ In seiner Beethoven-Kantate vom Jahr 1845 gab er demselben zum ersten Male Ausdruck.

Der bald nach der Bonner Aufführung der Kantate publicirte:

Klavierauszug für 4 Hände²⁾
der Fest-Kantate etc. etc.

bestätigt die Urtheile der damaligen Presse.

Das letzterwähnte Concert mit der Kantate Fr. Liszt's beschloß die Inaugurationsfeier des Beethoven-Monumentes zu Bonn.

Zu einem Beethoven-Album, das von Gustav Schilling proponirt und den Anwesenden zur Erinnerung bestimmt war, gab

1) Siehe: „Franz Liszt als Psalmenfänger und die früheren Meister“ von der Verfasserin. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1886) S. 14.

2) 1846: Mainz, B. Schott's Söhne.

Liszt seine Klavierpartitur des Trauermarsches aus der „Eroica“ als Beitrag. Dasselbe erschien bei Cotta in Stuttgart.¹⁾

Nach dem Rechnungsabluß des Beethoven-Komités endlich ergab sich trotz des Neubaus der Festhalle kein Deficit, wohl aber blieb ein kleiner Überschuß.

In Dankbarkeit für die großen Verdienste, welche sich Franz Liszt um das Denkmal und dessen Enthüllungsfeier erworben, beschloß der Magistrat der Stadt Bonn eine Straße daselbst Liszt-Straße zu taufen — eine andere erhielt den Namen Beethoven-Straße. Doch der Künstler lehnte diese Ehre ab.²⁾

Als im Jahr 1870 Beethoven's hundertjähriger Geburtstag durch ein Musikfest in Bonn gefeiert wurde, da gedachte man nicht mehr seiner einstigen Verdienste, auch nicht der Ehrenschuld gegen ihn: die Leitung des Festes wurde seinem Gegner Ferdinand Hiller übertragen.

1) Liszt's Übertragung wurde bald darauf, separat, von Mechetti in Wien verlegt. In der Gesamtausgabe von Liszt's „Klavier-Paritturen der Symphonien Beethovens“ ist dieselbe, abgerechnet einige die Ausführung betreffende Erleichterungen, unverändert beibehalten.

2) „A. M. Ztg.“ 1845, S. 647.

XIX.

(Koncertreisen 1846—1847.)

1845/47.

Schluß der Koncertreisen.

(1845:) Hofkonzert im Schloß Brühl. Liszt's Erkrankung. Konzerte. Jeanne d'Arc au bâcher. (1846:) Weimar. Wien; abermaliger Sieg daselbst. Programme. Konzert-Ansätze. Sommer in Rodana. Budapest. Dichter und Presse. Bei den Eigennern. Erziehungsanstalten. Ungar. Khapsodien und die Kritik. Reisen durch Ungarn, Siebenbürgen, Südrußland nach Konstantinopel. Gr. Paraphrase über einen Marsch von Donizetti. In Odessa. Letztes Konzert: in Elisabethgrab.



Am Sonntag, nach dem Schluß der Beethoven-Feier — am 13. August —, fand ein Hof-Konzert im Schlosse Brühl zu Ehren der anwesenden hohen Gäste statt, obenan der Königin Victoria — »la Souveraine la plus sympathique de l'Europe,« wie Liszt sie häufig bezeichnete. Meyerbeer hatte zu demselben eine Kantate auf die Anwesenheit dieser Königin komponirt, bei deren Aufführung die Elite der fremden Tonkünstler mitwirkte. Das gesammte Programm trug die Namen: Staudigl, Bischof, Mantius, Böttcher, denen sich die der Sängerrinnen Jenny Lind, Tuszel, Biardot-Garcia anreiheten. Liszt hatte einen Klaviervortrag, die Norma-Fantasie, als Introdution. Ein kleiner mit ihm verknüpfter Vorfall, charakteristisch für den Künstler, hat diesem Konzert einen anekdotischen Reiz gegeben. Die Königin Victoria erschien spät — endlich hatten die Herrschaften sich arrangirt — Liszt saß vor dem Flügel. Während er spielte, entstand eine Unruhe, die seidenen Roben knitterten, die Königin wisperte, ein Kabalier bewegte sich geräuschvoll zum Fenster, öffnete es: Ihre Majestät hatten heiß. Im nächsten Moment wiederholte sich die Unruhe, man schloß das Fenster: Ihre Majestät fühlten Zug. Keine Aufmerksamkeit. Da entfloß Liszt

dieser Scene, indem er, noch am Anfang, der Fantasie schon einen Schluß komponirte: die Passagen schwellen nicht mehr an, sie verklangen mehr und mehr, immer leiser, graziosen Verbeugungen gleich, ein feines Lächeln auf den Lippen, folgten gebrochene harmonisch abschließende Akkorde und — die Fantasie war vorbei in dem Moment, als die Gesellschaft begann den Tönen zu lauschen.

„Ihre Fantasie erschien mir sehr kurz“ bemerkte ihm später der König.

„Ich befürchtete, Ihre Majestät die Königin Victoria im Ertheilen ihrer Befehle zu stören. —“

Der König lachte herzlich, erließ es ihm aber nicht, nochmals am Klavier zu erscheinen.

Eine ähnliche Scene trug sich in einem Hof-Concert zu St. Petersburg 1842 zu, wo der Kaiser Nicolaus I. ungenirt laut während des Vortrags Liszt's sprach. Hier brach der Künstler jäh denselben ab.

»Pourquoi avez-vous interrompu votre jeu?« frug der Kaiser und wandte sich erstaunt zu ihm.

»Quand l'Empereur parle, les autres doivent se taire,« entgegnete Liszt unerschrocken.

Schon während der letzten Tage des Festes fühlte sich Liszt sehr unwohl. Die außerordentliche Anstrengung, obenan die vielen Argernisse während desselben, zogen ihm ein hochgradiges Gallenfieber zu. Er lag geraume Zeit in Bln. Mme. KalerGIS, die dem Bonner Feste beigewohnt hatte, war seine Pflegerin.

Gegen Ende August wohnte er einem Versprechen gemäß dem deutsch-holländischen Sängersfeste bei, das in Cleve die Liedertafeln von Amsterdam, Arnheim, Cleve, Krefeld, Emmerich, Rhynwegen u. a. versammelte, dann lebte er einige Wochen nur seiner Gesundheit in Baden-Baden. — Doch bevor er den Rhein verließ, übergab er nebst der bereits besprochenen Beethoven-Rantate und der ebenfalls früher berührten Klavier-Partitur der Franc-Juges-Duvertüre von Berlioz¹⁾ eine dramatische Romanze in Liedform, gedichtet von Alex. Dumas,²⁾ deren Komposition³⁾ seinem Baseler

1) Siehe I. Bb. des Werkes S. 289.

2) Über den persönlichen Verkehr zwischen A. Dumas und Liszt erzählt San ka Wohl. („Franc. Liszt.“ Paris, P. Dillendorff, 1877, S. 76.)

3) Nach einer Notiz des »Monde musical« vom 3. Juli 1845.

Aufenthalt angehörte, mit französischem und deutschem Text, letzteren von Friedrich, der Öffentlichkeit:

Jeanne d'Arc au bûcher¹⁾
Romance dramatique.

Der Text, halb Gebet, halb Rückschau, zeichnet in wenigen, aber entschiedenen Linien die Grundzüge des Wesens der „Jungfrau“, das dem Boden und dem Rahmen der Ländlichkeit und der gläubigen Einfalt entsprossen, zur heroischen Begeisterung fürs Vaterland getrieben, nach hehrer That dem Flammentod frommen Auges entgegen eilt. Motive und Harmonien haben diese Einfachheit des pastoralen und religiösen Untergrundes festgehalten und erheben sich auf ihm, dramatisch bewegt, zu dem mit Trompetenfanfaren begleiteten Ausruf: „Die Fahne will ich hier entfalten.“ (3. und letzter Vers). Diese Stelle bildet die Spitze der Steigerung. Die noch übrigen Takte zertheilen gleichsam die Wogen der Erregung und lassen sie ausklingen. — Im Ganzen und nach Seite des reinmusikalischen Werthes steht dieses Lied in keinem Gleichgewicht zu den andern Liedern Bizet's. Es scheint mehr ein Bühnennachklang aus Paris, der, obwohl flüchtig hingeworfen, dennoch in der Feinheit der Konception den Stempel des Genies sichtbar läßt. Später instrumentirte der Meister die frühere Klavierbegleitung, in welcher neuen Gestalt das Lied von der dramatisch hochbegabten Marianne Brandt mit Vorliebe und Glück im Concertsaal interpretirt worden ist.²⁾ Bei der Wiedergabe desselben aber dürfte für das Allgemeine festzuhalten sein, daß der Charakter der Concert-Arie ihm ferne liegt und seine Wirkung auf dem Accent des Liederartigen beruht, trotz der später von „dramatischer Romanze“ in „dramatische Scene“ umgewandelten Bezeichnung.

Nach seiner Ruhepause in Baden scheint der Künstler sich auf einige Monate dem öffentlichen Leben mehr entzogen zu haben. Nur hin und wieder berichtet die Tagespresse in kurzen Notizen,

1) Ebtirt 1846 (Febr.): Schott's Söhne in Mainz.

„ 1876, zweite Ausgabe mit Orchesterbegleitung, ebendaf.

2) In Baden-Baden, Tonkünstler-Versammlung, 1880; Berlin, 11. Oct. 1886, unter R. Lindworth zur Gedächtnisfeier des dahingegangenen Meisters.

daß er in Privatgesellschaften, auch dann und wann öffentlich sich habe hören lassen, in Stuttgart (Oktober), Darmstadt (November), Mannheim u. a. Städten.

Im Februar 1846 kam er seinen Verbindlichkeiten in Weimar nach, spielte am Hof, dirigierte das obligate Concert für die Musiker-Wittwenkasse (20. Febr.), bei welchem er die Oberon-Duvertüre „mit besonderer Energie und eigenthümlicher Auffassung“,¹⁾ desgleichen die Duvertüre seines Freundes Berlioz zu „Waverley“ aufführte und sich noch pianistisch mit Beethoven's Esdur-Concert theiligte.

Von da aus reiste er nach Wien, wo er im „Hotel London“ domicilirte. Hier, in Wien, war man während der sechs Jahre, in denen man ihn nicht gehört, virtuosens- und klavermüde geworden. Die bedeutenden und mittelmäßigen Virtuosen jener Zeit hielten die Kaiserstadt in einem beständigen musikalischen Belagerungszustand. Dazu kam, daß die technische Steigerung, welche Liszt, bedingt von der Gewalt seines Geistes, dem Klavier als dessen Ausdrucksmittel geschaffen hatte und die durch seine Compositionen andern zugänglich gemacht war, von der Mittelmäßigkeit mißverstanden zum Aufbauschen der Fertigkeiten benützt wurde und somit der Virtuosität als Selbstzweck diente. Man war nur allzu geneigt ihn für die musikleere pianistische Akrobatie verantwortlich zu machen. Liszt's Erscheinen in Wien war darum nicht von dem anticipirenden Enthusiasmus begleitet, wie vor Jahren. Mißtrauen in seine Kunsthöhe, Mißtrauen in die eigene Urtheilskraft machte neben der Erwartung, ihn wieder zu hören, sich geltend. Es sollte sich zeigen, wie Aug. Schmidt es aussprach,²⁾ ob seine Kunst den Sieg über die herrschende Indifferenz davontrage und er das Urtheil über ihn, welches durch die von ihm beeinflussten verschiedenartigsten Erscheinungen auf dem Gebiet der Virtuosität schwankend geworden war, wieder im früheren Sinn festzusetzen vermöge.

Aber es bedurfte nur seines ersten Concertes, um ihn als einen Unvergleichlichen von Neuem anzuerkennen und sich selbst im vollsten Besitz schwungvoller Frische der Empfänglichkeit zu fühlen. Trotzdem war der Ton ein anderer geworden und ebenso die Art seiner Wirkung. War in früheren Jahren die Hörermasse zum Theil von der Unmittelbarkeit des jugendkräftigen und heißen Temperaments

1) „A. M. Z.“ 1846, S. 224.

2) „Wiener Allg. M. Z.“, 1846, Nr. 28, S. 109.

des Künstlers, unter dem er gewissermaßen noch selbst zu stehen schien, fortgerissen worden, so stand sie jetzt unter der vollgereiften und geklärten Mannesgewalt des Genies. Diese Seite hat die Wiener Presse jener Tage seitens einzelner ihrer Vertreter festgehalten. Sie erging sich nicht mehr in unenblichen Dithyramben, wie anno 1838 und 1839/40. Zum Theil inzwischen getrieben durch Verlioz' Rundzug durch die Musikstädte Deutschlands, Deutsch-Oesterreichs, Ungarns, Rußlands (1843), begann die Kritik die historische Mission des Künstlers und den historischen Umschwung der Tonkunst zu fassen. Der schon genannte Aug. Schmidt — der in manchen Beziehungen ein Vorgänger Franz Brendel's genannt werden kann —, Julius Wend u. A. wurden zu Mit- und Vorkämpfern des mehr und mehr zum Bewußtsein vorbringenden Fortschritts der Musik¹⁾ und der mit ihm im Zusammenhange stehenden Ideen, die in Liszt's Genies und in allen Äußerungen desselben eine Verkörperung gefunden haben.

Liszt gab vom 1. März bis 17. Mai zehn eigene Konzerte in Wien,²⁾ die ersten neun ohne Mitwirkung anderer Künstler, das Abschiedskonzert jedoch mit Orchester und Gesang.

1) Siehe „Wiener Allg. M.-Z.“, 1846, Nr. 28, 29, 35, 37, 42 u. f.

2) Programm des I. Konzerts am 1. März im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde: Don Juan-Fantasia von Liszt, seine Übertragung des Ave Maria und „Erkbnig“ von Schubert, Esdur-Sonate op. 27 von Beethoven, Marche funèbre (Motive aus „Dom Sebastian“) und Ungarische Weisen, bearbeitet von Liszt.

II. Konzert am 5. März, ebenbaselbst: Rossini's Wilhelm Tell-Ouvertüre, für Klavier, »Au lac de Wallenstadt« und »Au bord d'une source« von Liszt, Cdur-Fantasia von Schubert, zwei Etüden von Chopin, die Norma-Fantasia und Ungarische Weisen.

III. Konzert am 8. März, ebenbaselbst: F moll-Sonate op. 57 von Beethoven, Liszt's Robert-Fantasia und Sonette nach Petrarca, Präludium und Fuge von J. S. Bach, Hexameron.

IV. Konzert am 11. März, ebenbaselbst: Liszt's Lucia-Fantasia (Andante Finale), Scherzo (Fis m.) von Mendelssohn, Fantasie op. 27 von Czerny, zwei Mazurken von Chopin, Ungarisches Divertissement von Schubert, Sonnambula-Fantasia von Liszt.

V. Konzert am 17. März, ebenbaselbst: Liszt's Eugenotten-Fantasia, seine Übertragung des Pilger-Chores von Verlioz, Asdur-Sonate op. 26 von Beethoven, Liszt's Übertragung der Tarantelle von Rossini, Mazurka von Chopin, Übertragung der Polonaise der „Puritaner“ und der Laubnpost Schubert's, Galop chromatique von Liszt.

VI. Konzert am 22. März, ebenbaselbst: Dom Sebastian-Paraphrase von Kullak, Schubert's Ziegenböcklein und Forelle, übertragen von Liszt, A dur-Sonate op. 101 von Beethoven, „Aufforderung zum Tanz“

Daneben nahm er noch an Konzerten Anderer Theil: an einem von Bocklet (15. März), an einem ihm zu Ehren von der Wiener Literatur- und Musikwelt veranstalteten (am 18. März) mit Bankett, einem für den greisen A. Ghrowetz (am 21. März), einem von dem Biedersänger Hölzel (am 26. März), von Nicolais zum Sterbetag Beethoven's u. a. Desgleichen spielte er in einem Hof-Konzert (am 15. (?) März), an dem auch Bischof und Ernst mitwirkten, geleitet von seinem ehemaligen Mitschüler bei Salieri, dem Vice-Hofkapellmeister Randhartinger, nach welchem Kaiser Ferdinand I. ihm eine Brillantnadel mit der Namensschiffre verehrte, (am 18. Mai (?) in den Appartements der Kaiserin Mutter, wobei S. Majestäten der regierende Kaiser mit der Kaiserin, die Erzherzogin Marie Louise, die Vicekönigin von Italien und mehrere Prinzen anwesend waren. Vornehmlich wurde der Künstler von der Erzherzogin M. Louise, einer hohen Beschützerin der Tonkunst, auf das schmeichelhafteste ausgezeichnet.

Von Wien aus folgte der Künstler mehreren Einladungen anderer Städte und concertirte zu musikalischen und wohlthätigen Zwecken in Brünn (März), Prag (März), Olmütz (April), Grätz (14. Juni), Marburg (Juni), zu Bad Kohitsch, Agram (Juli), Dedenburg (3. Aug.) — von wo er einen Abstecher nach Raibing, jeder Schritt begleitet von guten Werken, machte — u. a. Städten.

von Weber, Chromatische Fantasie und Fuge von J. S. Bach, Lucrezia Borgia-Fantasie von Liszt.

VII. Konzert am 27. März, ebendaselbst: „Oberon“-Ouverture für Klavier von Liszt, Oduer-Fantasie von Schubert, Capriccio über Pacini's »I tuoi frequenti palpiti« von Liszt, »Les tourments« und »La persecution« von Schachner, C-moll-Bar. von Beethoven.

VIII. Konzert am 31. März, ebendaselbst: Asdur-Sonate op. 110 von Beethoven, Russische Melodie von Döhler, „Das Nachsinnen“ von Eide; von Liszt: die Übertragungen „Romanesca“, „Serenade et Orgia“, sodann »Harmonies poétiques« (?), Reminiscences d'Espagne und Don Juan-Fantasie.

IX. Konzert am 4. April, ebendaselbst: Liszt: Oberon-Ouverture und Adalste, Robert-Fantasie, Marsch von Schubert (zu zwei Händen von Liszt), Suite von Händel, Sonnambula-Fantasie (Liszt).

X. Konzert, Abschiedskonzert, am 17. Mai, ebendaselbst: Esdur-Konzert von Beethoven, eine italienische Arie gesungen von Fr. Sulzer, Gr. Bravour-Bar. für Klavier und Orchester von Czerny, »Il m'aimait tant« und »Comment disaient-ils« von Liszt, gesungen von Fr. Treffz, begleitet vom Komp., Erkel's »Hunyadi László-Ouverture (dir. von Liszt), Ung. Melodien nach Schubert, Tarantelle (nach Auber) von Liszt, Konzertstück von Weber.

Den größten Theil des Sommers verbrachte er in Wien, den Juli in dem nahe gelegenen Dorfe *Kodaun*. Zu seinen steten Begleitern zählte *S. Böwy*, schon von früher ein enthusiastischer Anhänger und Freund *Liszt's*, den dieser durch die Widmung seiner hinreißenden Tanzpoesien »*Soirées de Vienne*« verewigt hat, *Baron Lannoi*, *Dr. Gros*, *H. Ehrlich*, *Mortier de Fontaine*, *D. Nicolai*, sein Onkel und Freund *Eduard Liszt*¹⁾, *Haslinger*, *Spina*, *Fürst Metternich* (nachmaliger Botschafter am französischen Hof), *Dr. Becher*, *Graf Laurencin*, *Dr. Wacher* u. a. Weinathe täglich unternahm der Künstler Ausflüge aufs Land, am häufigsten zu *Dr. Wacher* in *Hiesing*, zur *Gräfin Jeanette Esterházy*, zu *Haslinger* in *Kodaun*, mit dem er sich gerne dem Sport des Regelspiels und des Wettlaufens hingab, der seinem wohlbeleibten Freund *Tobias* doppelt zu gute kam. Oft auch besuchte er mit *Balfe* und *Wallace* den Volksgarten, *Strauß'sche* Weisen zu hören,²⁾ die nächst *Schubert's* Walzern ihm die liebsten waren. Einmal spielte er sogar in einer Art Gartenconcert, das *Vater Strauß* mit seiner meisterhaften Kapelle am 20. Juli zu einem wohlthätigen Zweck leitete. Es war ein musikalisches Fest in der reizenden Brühl, in dem herrlichen von pittoresken Formationen der Kalkfelsen umschlossenen Thale, unter einem italienischen Himmel, in der gewähltesten Gesellschaft, die in der heitersten Stimmung in zahlreichen Gruppen vertheilt war, — *Liszt* am Klavier, um ihn herum ein zahlreicher Kranz von Damen.

Sein bedeutendster Ausflug von Wien aus führte ihn indeß nach *Budapest*. Es war der zweite Besuch in seinem Vaterlande und fiel in die Zeit zwischen seinem neunten und seinem Abschiedskonzert in Wien. Zunächst reiste er nach *Naab*, um dem kunstfinnigen *Bischof Stankowiz* einen Besuch abzustatten und mit seinen Freunden, den *Grafen Stephan Fay* und *Leo Festetics*, zusammenzutreffen. Ersterer war ein leidenschaftlicher Liebhaber der Zigeunermusik und als solcher in Ungarn sehr bekannt. Er hatte selbst mehrmals vorzügliche Zigeuner-Kapellen in seinem Dienst. Und auch jetzt führte er *Liszt* eine solche vor, die ihn bis tief in die Nacht hinein mit ihren Weisen und Improvisationen fesselte.

1) Siehe I. Bd. dieses Werkes, S. 6.

2) Nach *J. N. Dunkel* (ein Schüler und Schülbling *Lizts* von 1846), „Aus den Erinnerungen eines Musikers“. Wien, *L. Rosner*, 1876.

Untertags begab er sich nach Schloß Tata, wo er bei seinem Freunde Graf Leo Festetics zwei Wochen verbrachte.

Von hier reiste er nach Budapest. Die Aufregung der Erwartung seitens aller patriotischen Kreise und der gesammten Bewohner währte bereits Tage, ja Wochen vor seinem Kommen.¹⁾ Schon in Waizen warteten seiner zwei Schiffe mit Magnaten, Würdenträgern und deren Damen. Mit Blumen förmlich beworfen erreichte er den Pester Landungsplatz, dessen Ufer von einer ungeduldig harrenden Volksmasse dicht besetzt war. Beim Landen betrat Stefan Széchenyi, der große Ungar, an der Spitze einer Deputation sein Schiff und bot mit einer Ansprache dem mit Ruhm Gekrönten den vaterländischen Willkomm. Am Ufer selbst erwartete ihn die gesammte Univeritätsjugend in ungarischem Gala-Kleid mit gezogenem Säbel, um ihm das Ehrengelock zu geben. Längs der Donau aber, über die Wasser dahinschallend, füllten endlose Eljens! die Luft.

Liszt wohnte diesmal im Hôtel „zur Königin von England“. Die Ovationen währten bis tief in die Nacht hinein. Ein Fackelzug mit Serenade, ausgeführt von dem Orchester des ungarischen Nationaltheaters, dirigirt von Franz Erkel, mit ungarischen Kompositionen von diesem, Carl Thern und Johann Grill beschloffen dieselben.

Nun folgten wieder seine Concerte, die von demselben jauchzenden, von Patriotismus durchglühnten Enthusiasmus begleitet waren wie vor sechs Jahren. Der Schauplatz war der Redoutensaal und das Nationaltheater. Jede seiner Kunstäußerungen am Klavier wirkte wie mit zündender Gewalt. Insbesondere steigerte sich der Begeisterungsturm bis zur Trunkenheit beim Vortrag der von ihm bearbeiteten „Ungarischen National-Melodien“. Emrich Bachot²⁾ gab diesem patriotischen Zusammenklang in seiner Zeitung »Pesti Divatlap« Ausdruck, indem er sagt:

„Liszt's Feuergeist hat die Musik aller Nationen erfasst und ihren Charakter in sich aufgenommen. Dessenungeachtet ist doch die schönste, anmuthigste und duftendste Blume in dem Kranz seiner Triumphe die ungarische Melodie geblieben — die einfache zu

1) Nach J. N. Dunkl's „Erinnerungen etc.“; Wiener allg. M.-Z. 1846, Nr. 59 u. f.

2) Der Bruder des ungarischen Patrioten und Dichters, des unglücklichen Alexander Bachot.

Herzen sprechende ungarische Melodie: sein theuerster Schatz und der unsere!“

bleibenden dichterischen Ausdruck fand die allgemeine Begeisterung in des Deutsch-Ungarn Gustav Steinacker's Gedicht an Franz Liszt: „Dem Zauberer, der am Flügel Flügel webt“, in Koloman Lisznyai's: „An Franz Liszt“ u. A.

Das Bild patriotischer Bestrebungen und Anregungen, wie es sich zwischen dem Künstler und den Ungarn 1839/40 entwickelt hatte, setzte sich fort. Neue Linien desselben Charakters traten hinzu. Seine Einnahmen wanderten wieder zum großen Theil in den vaterländischen Opferstock. Es war keine Schmeichelei, es war Wahrheit, wenn der Pester „Hirsharang“, als der Künstler im Herbst eine Reise durch Ungarn machte, bemerkte: „Wenn jeder Ungar verhältnismäßig so viel für sein Vaterland thun würde, wie Liszt, so wäre die lange Reihe des zu Geschehenden bald — kürzer.“ Unter die Ehrungen, die ihm in jener Zeit zu Theil wurden, gehört seine Krönung mit goldenem Lorbeer, das Diplom als Ehrenbürger, überreicht vom Bürgermeister Szépeßi, das Geleit, nach einem zweiten Wohlthätigkeits-Konzert, seitens der Pester Bürger in Uniform mit Musik und Fackeln u. A.

Von Budapest aus suchte Liszt den braunen Sohn der Puszta in seinen Zelten auf und forschte, indem er seinen Melodien lauschte und sie sammelte, nach den Gesetzen ihrer Musik. Er wollte, nach seiner eigenen Erzählung, diese Horden lieber in Wäldern und Feldern, lieber in dem lärmenden péle-mêle ihrer Wanderungen und Rastplätze, frei von dem die Kontraste der Leidenschaften und Stimmungen ihrer Altersstufen überbedeckenden Firniß der Konvention wiedersehen, als in den dumpfen Straßen der Städte, deren Staub sie gerne abschütteln und vorziehen ihre Füße an Dorn und Ginster der öden Heide zu ritzen, als am holperigen Pflaster. „Wir sind zu ihnen allen, unter sie alle gegangen“ — fährt er fort — „wir schließen mit ihnen unter freiem Sternenhimmel, scherzten mit ihren Kindern, beschenkten ihre jungen Mädchen, plauderten mit den Heerführern und Häuptlingen und hörten ihrem Spiel vor ihrem eigenen Publikum beim Scheine ihres eigenen Feuers zu, dessen Herd der Zufall bestimmt, und fanden sie bereit, vor uns ihre Bestialisation zu verneinen, deren man sie anlagt.“¹⁾

1) Fr. Liszt's „Gesammelte Schriften“ VI. Bb., S. 136.

In seinem schon mehrfach berührten Buch über „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“ entwirft Liszt ein farbenreiches Bild voll poetischer Schönheit von diesen Besuchen bei den Varias des Occidents, deren Musik ihnen den Zauber eines poetischen und psychologischen Problems verlieh, das zu durchforschen ein geheimer Trieb den Künstler immer wieder von neuem „zu entdecken“ anspornte, unter welchem Himmelsstrich sich ihm eine Fährte auch bieten mochte. Wie der Natur- und Geschichtsforscher, der den geheimen Wink des noch Unbekannten in sich trägt, diesem unerläßlich, unüberwindlich sich ergiebt und so, kraft dieses geheimen Winkes, bald untergegangene, bald ungekannte und ungeahnte Welten und Schätze erschließt, so verfolgte Liszt die Spuren der Klänge, Rhythmen und Weisen jener der Civilisation sich entziehenden Volksstämme, um allmählich jenem Probleme das innewohnende Geheimnis zu entreißen und es als kunstfähiges Lebensreis mit der Kunst zu verbinden, worauf wir nochmals zurückkommen werden. Nur sei hier noch erwähnt, daß der Künstler sich keine Seite entgehen ließ, um zu einem Einblick und Urtheil aus eigener Erfahrung über die zigeunerische Fähigkeit zu gelangen. So wurde ihm auf Äußerung eines Wunsches vom Grafen Sandor Teleky ein äußerst musikalisch begabter Zigeunerknabe von zwölf Jahren nach Paris gesandt (1844) und ihm von seinem Freund zum Geschenk dargebracht. An diesem jungen Egan, Tozy, der „die Gesichtsfarbe schwarzbraun, die Haare ein verwilderter Urwald, der Blick kühn, das Benehmen arrogant, als sei er über die größten Könige erhaben, eine Violine in der Hand,“¹⁾ vor ihn hintrat, machte Liszt seine musikalisch-erziehlichen Versuche, deren Resultate er in genanntem Buch niedergelegt hat, worauf wir verweisen.

Die Frucht jener Streifzüge trat noch in diesem Jahre in der Herausgabe des 5.—10. Heftes der „Ungarischen National-Melodien“ unter dem Titel

Ungarische Rhapsodien (5.—10.)

hervor.²⁾ Indesß war die Kritik nicht erbaut von ihnen. Werth und Bedeutung derselben sollten erst nach Jahrzehnten erkannt

1) Ebenb. S. 165.

2) 1846 und 1847: Wien, Haslinger. (Siehe III. Kap. S. 52.)

werden. Die Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik“¹⁾ sah in ihnen nirgends Eigenthümliches. Nur sagte sie bezüglich der „Melodien“ (3. und 4. Heft?):

„Als Karität müssen wir eine Kadenz aus einer langen Reihe von Quintsextakkorden bestehend, sowie die mehrfache Folge des B dur-Akkordes nach dem H moll-Akkord in parallelem Quintenfortschritt auf Seite 11 bezeichnen.“

Und bald darauf nennt sie indignirt die Ungarischen Rhapsodien: „übelangebrachte Spielereien“. Ihr Anathema esto! lautete:

„Hätte er, wenn er es nicht besser konnte, sich begnügt, sein »quasi Zimbalo«²⁾ in einem dieser Gelegenheits-Virtuosensstücke anzubringen: man würde gelächelt, die Achseln gezuckt und die Sache vergessen haben. Allein der Spass mag ihm und seinem Publikum so wohl gefallen haben; denn er lehrt mehrfach und in mehreren Heften wieder. Das fehlte uns noch, daß, nachdem man endlich die große Trommel und Becken von den Flügelpianosorten verbannt hat, der Klavierspieler selbst das Tambourin in den Concertsaal einführte, als wenn da nicht neben einer nicht unbedeutenden Quantität Metall auch Kalb- und Eselsfell genug verbraucht würde, der Klavierpanzer aus Profession nicht zu denken!“

Der Künstler wandte sich, wie wir bereits erzählten, wieder zurück nach Wien. Zu Anfang Oktober setzte er von da seine Concertreise fort dem Osten zu, durchreiste Ungarn, Siebenbürgen, Südrußland, bis hinunter nach Konstantinopel. Sein Auftreten als Virtuos in **Günz** (Ende September), **Szepszad**, **Temesvar** (Oktober), **Arad**, **Klausenburg** (Dezember), **Bukarest**, **Kiew** (Februar 1847), **Lemberg**, **Arzemiesice**, **Czernowiß**, **Jassy** u. a. Städten war von außerordentlichstem Erfolg, umgeben von Ehrenbezeugungen jeglicher Art. Als er Wien verließ, suchten seine dortigen Verehrer durch ein Notenpult, massiv in Silber, das sie ihm als Andenken verehrten, ihrer Sympathie Ausdruck zu geben.³⁾ Eine auf ihn geprägte Medaille kursirte ebenfalls in

1) 1845, XXV. Bb. Nr. 1.

2) Hieraus ist zu ersehen, daß derartige so wichtige Fingerzeige erst durch Liszt Anwendung fanden. Jetzt sind sie eingebürgert. H. v. Bülow z. B. hat seiner Herausgabe der Beethoven-Sonaten durch Bemerkungen wie: quasi flauti, quasi Violoncelle u. dem Spieler durch nichts zu ersetzende Aufschlüsse über den Vortrag gegeben.

3) Dieses Notenpult wurde nach des Meisters Tod der „Gesellschaft der Musikfreunde“ zu Wien 1887 zum Andenken übergeben.

Wien.¹⁾ In Odenburg wurde er zum „Gerichtstafelbeisitzer“ (Gerichtsrath) des Odenburger Komitats feierlichst ernannt. Die Freistadt Günz überreichte ihm das Diplom als Ehrenbürger, der dortige Musikverein das Diplom als Ehrenmitglied. Arab ernannte ihn ebenfalls zum Ehrenbürger und übergab ihm das Diplom unter Ausrückung des ungarischen Bürgercorps. In anderen Städten, wie Temesvar, zogen ihm Empfangsdeputationen entgegen, und wieder andere, ebenfalls in Arab, gaben ihm das Ehrengelcit bis zum Weichbils der Stadt. Überall Festlichkeiten ohne Ende. Nur eine Stadt — Hermannstadt — piff ihn aus.

Im Juni traf er in Konstantinopel ein. Zu seinem großen Erstaunen wurde er mit einem Verhaftsbefehl empfangen und unter Begleitung vom Schiffe aus vor das Antlitz des Beherrschers aller Gläubigen geführt, was ihn in diesem Moment sehr belästigte, da er Zahnschmerzen und ein geschwollenes Gesicht hatte und einen Bund um die Wade trug. Die Sache klärte sich bald auf. Ein Pseudo-Liszt, ein Pianist List, hatte unter der Klangverwandtschaft des Namens sich vor Kurzem in Konstantinopel ein- und nicht unbedeutende Summen als Ernte seiner Künste mit fortgeführt. Man hielt ihn für den „großen Liszt“ und den eben Angekommenen für einen Betrüger. Sultan Abdul Medjid-Khan erkannte baldigst die wahre Sachlage und entließ den Künstler unter Zusicherung seiner besonderen Huld. Liszt begab sich schleunigst in sein Hôtel und verlangte nach einem Zahnarzt. Man nannte ihm zögernd einen Deutschen. Er eilte dahin. Dieser rief, als er seiner ansichtig wurde, höchlichst erstaunt:

„Herr Doktor — Sie hier!“

„Kennen Sie mich denn?““ entgegnete Liszt verwundert.

„Ich war 1842 in jedem Ihrer Berliner Concerte — Sie aber werden in Konstantinopel mein einziger Patient bleiben.“ —

„Wie so?““

„Als einem Ausländer und nach irgend einem Gesetzesparagraphen verweigert man mir die Ausübung meines Berufes.“ —

„Ich werde helfen.““ unterbrach ihn Liszt schnell.

1) Sie war von E. Lange gravirt. Die Aversseite zeigte den Kopf des Künstlers mit der Umschrift: »Franz Liszt. Nostri Saeculi Clavichordi Orpheus«. Die Reversseite trug die Inschrift: »Perituris sonis, non peritura gloria. Vindobona MDCCXLVI.«

Am 8. Juni spielte er in den Gemächern des Sultans zu dessen höchstem Staunen. Ein Moslime äußerte: es seien schon mehrere Virtuosen im Serail gehört worden, aber keiner, „der so schnell“ seine Finger bewegt habe. Die Gunst des Herrschers wendete sich dem Künstler zu. Schon nach einigen Tagen hielt der Zahnarzt die geschriebene Genehmigung des Sultans zum Practiciren in Konstantinopel in seinen Händen.

Liszt dankte ihm für diesen und manchen anderen Huldbeweis mit der Widmung seiner:

Grande Paraphrase

über einen Marsch von Donizetti,¹⁾

der sich des besonderen Beifalls des Abdul Medjid-Khan erfreut hatte. Dieser aber zeichnete ihn vor seiner Abreise durch Zusendung einer goldenen Dose mit der großherrlichen Namenssiffre in Brillanten aus.

Von Konstantinopel begab sich der Künstler nach Odessa (Juli). Es war gerade zu einer Saison, in der die vornehmen und genußliebenden Grundbesitzer Süd-Rußlands mit ihren Familien sich hier erfrischten.

Zudem war in der Nähe, in Elisabethgrad, eine große Militär-Revue, welche unter den Augen des Kaisers Nicolaus I. abgehalten wurde, was einen großen Theil der vornehmen Welt der russischen Hauptstadt ebenfalls dahin zog. Ein Leben mit orientalischer Pracht und Üppigkeit herrschte und schlang sich wie bunte Guirlanden von Riesenblumen um die weltberühmte, glänzende Künstlererscheinung, deren Feier in- und außerhalb des Concertsaales vom high-life dieser Saison unzertrennlich blieb. Seine zehn Concerte,²⁾ unter denen wieder so und so viele edlen Zwecken galten, bildeten eine Art Mittelpunkt der Gesellschaft.

Der Einladung eines der kommandirenden Generale, Osten-Sacken, nachkommend, besuchte er im Spätsommer von Odessa aus Elisabethgrad und gab hier einige Concerte im Theater. Diese Concerte wurden für Liszt von Bedeutung: hier war das letzte Concert, dessen Ertrag ihm zufiel und mit welchem er seine Virtuosenlaufbahn abschloß.

1) Gebirt 1847: Schlesinger in Berlin.

2) Drei im großen Börsensaal, eins im „Hôtel Michélieu“, sechs im Theater.

(Konzert-Reisen 1840—1847.)

1846/47.

Kompositionen.

Petrarca-Sonetten. Ihre Aufnahme seitens der Zeitgenossen. Leipziger fortschrittliche Kritiker. Ave Maria und Pater noster. Gebetsstimmung. Übertragungen. Carantelle (nach Auber). Capriccio alla turca. Kritik.



Während seiner Streifereien durch Ungarn und seines Wiener Aufenthaltes 1846 cirkulirten inzwischen in Deutschland die verschiedenartigsten Gerüchte. Theils wußte man ihn mit einer Oper beschäftigt¹⁾, theils währte man ihn bereits auf dem Weg nach Konstantinopel. Und wieder Andere behaupteten: einer ernstern Herzensangelegenheit unterlegen sei er im Begriff, sich mit einer schönen Ungarin zu vermählen. Auch mit der durch Donizetti's Erkrankung²⁾ frei gewordenen Hofkapellmeisterstelle in Paris brachte man ihn in Beziehung. Obwohl eine Stellung, bei der sich eine breite und zugleich Reformbestrebungen im großen Styl ermöglichende Thätigkeit entfalten ließ, seinen Wünschen entsprochen haben würde, so wußte er zu wohl, daß, würde er sich melden, doch eine zu stark verzweigte Gegenströmung seiner Ernennung im Wege stehen und er nur die Nachlust seiner Gegner herausfordern würde. So gehörte er positiv nicht zu den Bewerbern, obgleich damals das Gegentheil behauptet wurde.

Unter diesen Gerüchten tauchte auch die Notiz auf: er komponire Sonetten von Petrarca, was auch der Fall war. Die alten Musiker in Deutschland lachten über diese Nachricht. „Da kommt sehr Altes mit sehr Neuem zusammen“ spottete brieflich

1) Kapitel XII.

2) Donizetti erlag bald hierauf (1847) einer Gehirnerweichung.

Moriz Hauptmann, welcher ebenfalls Petrarca'sche Sonetten für seine Braut in Kassel komponirte, gegen seinen Freund Fr. Hauser in München¹⁾. Und er hatte Recht, wenn auch in anderem als seinem Sinn. Altes und Neues einte sich hier nicht in widerspruchsvoller Weise, vielmehr im Sinne eines einheitsvollen Ganzen. Daß Petrarca fünfhundert Jahre früher gelebt, als Liszt, kann sich nicht auf „alt und neu“ beziehen: denn jener lyrische Hauch der Empfindung und jene nicht nur durchgeistigten, sondern ganz besonders vergeistigten Farbentöne, wie sie über den Sonetten dieses Dichters schweben, waren der im Vergleich mit der Dichtkunst viel jüngeren Tonkunst selbst noch im vorigen Jahrhundert unmöglich zu erreichen. Empfindungen, dem Äther gleich in Tönen auszuhauchen war der Musik erst nach Ausgestaltung der Enharmonik²⁾ vorbehalten. Und diese, wesentlich von Liszt entwickelt³⁾, gehört unserm Jahrhundert an.

Die Petrarca-Sonetten komponirte Liszt auf Grund seiner italienischen Skizzen⁴⁾. Unter dem Titel:

**Tre Sonette di Petrarca per la voce⁵⁾
con Accompagnimento di Pianoforte**

erschienen sie mit italienischem Text⁶⁾ — zugleich in einer Ausgabe per il Clavicembalo — noch im Sommer 1846, jede von eigenartigster, charakteristischer Schönheit, alle drei von großem künstlerischem Werth, ein unicum musikalischer Sonetten-Dichtung. Sie verschmelzen sich nicht allein mit dem dichte-

1) Briefe von M. Hauptmann an Fr. Hauser. Herausgegeben von Prof. Schöne. I. Bb. S. 49.

2) Siehe I. Bb., S. 206 u. f. (Ordre omnitonique).

3) Diese neuen harmonischen Kombinationen veranlaßten einen Referenten der Sonetten zu der Bemerkung: sie enthielten „Klangwirkungen, die für den Theoretiker nicht geschrieben, die noch nie in einer Harmonielehre aufgestellt worden sind.“ („Neue Z. f. M.“ 1846.)

4) I. Bb., S. 538.

5) 1846/47: Haslinger in Wien.

6) Mit deutschem Text, die Sonetten in Rom 1880(?) revidirt, erschienen sie 1882 bei Schott's Söhne in Mainz. — Eine vorzügliche Harfen-Übertragung derselben, von dem Harfenvirtuosen W. Fosse, von diesem in Gegenwart und unter rüchhaltslosem Beifall des Meisters zur Tonkünstler-Versammlung in Weimar 1884 vorgetragen, dürfte besonderer Beachtung werth sein.

rischen Inhalt: sie wahren auch die italienische Färbung. Während zwei derselben — »Benedetto sia'l giorno« und »Jo vidi in terra angelici costumi« — getränkt sind von jenem Hauch und Zauber überirdischer Stimmungslaute, der sich über die meisten Sonette des italienischen Dichters breitet, wurzelt die dritte — »Pace non trovo« — in dem zwerspaltigen, zwischen Himmel und Erde schwebenden Unnennbaren, das Seligkeit und Unseligkeit in schneidender Schärfe nebeneinander hält. Letztere dürfte darum, neben die andern gehalten, welche lyrischen Seufzern voll Duft und Poesie gleichen, von der dunkeln und leidenschaftserregten Seite seines Stimmungslebens erzählen. — Eine der Sonetten trug er zum ersten Mal in seinem III. Konzert in Wien 1846 öffentlich vor.

Bezüglich des Verhaltens der Kritik gegen diese musikalisch vorher noch nicht zum Ausdruck gekommenen Stimmungen, ist die Fühlung bemerkenswerth, welche die „Neue Zeitschrift für Musik“ ohngefähr von diesem Zeitpunkt an mit den Kompositionen Franz Liszt's zu gewinnen suchte, wenn auch nicht immer fand. Unter ihren Mitarbeitern, die über die Kunstgrenzen hinaus dem Neuen einen offenen Sinn entgegenbrachten, sind der Lieberkomponist Emanuel Klitzsch, sowie der musikalisch nach verschiedenen Seiten hin verdienstvolle Alfred Dörffel zu nennen, wobei zu erwähnen bleibt, daß es sich in diesem Jahrzehnt bei Besprechung der kompositorischen Arbeiten Liszt's seitens der Zeitschrift noch nicht um ein vertretenes Prinzip und eine dem Fortschritt durchzutragende Polemik handeln konnte, aber im Hinblick auf Späteres um den Charakter eines Fachorgans, das vor allen andern erlesen war, die große neueste Epoche der Tonkunst in ihren Ideen und Idealen zu erkämpfen, und das diese zeitgeschichtliche Berufung, die sich in dem Namen Franz Brendel zusammenfaßte, gewissermaßen damals einleitete.

Es konnte sich allerdings neben vorurtheilsfreien Besprechungen der „N. Z. f. M.“ ereignen, daß sie ein vollständiges, um nicht zu sagen: fanatisches Fehlgehen im Urtheil laut werden ließ, wie angeichts zweier Kompositionen des Künstlers, die ebenfalls dem Jahre 1846 angehören und in ausgeprägter Schrift den vereinstiftigen Kirchenfürsten der Tonkunst verkündeten. Die eine für zwei Soprane, Tenor und Baß:

Ave Maria¹⁾

quattuor vocum concinente organo,

die andere für vier Männerstimmen:

Pater noster²⁾

quattuor vocum ad aequales concinente organo,

enthalten sie beide in dem Charakter einer unmittelbaren tiefsten Anbacht und inbrünstigen Flehens im Gebet zwei Momente religiöser Stimmung, die in Liszt's Wiedergabe von dogmologischen und Gebetstexten zu Grundzügen geworden sind — und sich ebensowohl zur tiefsten Zerknirschung, wie zur gluthvollen Bitte als auch zu freier Erhebung über beide hinwenden. Wie sehr die religiöse Devotion in seiner Individualität lag, wird durch nichts mehr illustriert als durch seine weltvergessende Theilnahme bei gottesdienstlicher Feier. So erzählt ein Augenzeuge³⁾ aus dem Jahre 1846, daß, wenn er an Kapellen oder Kirchen vorbeikam, er häufig eintrat und selbst bei Regenwetter des schmutzigen Bodens nicht achtend, sich auf die Knie warf, um inbrünstig zu beten.

Das Pater-noster-Motiv:

Andante sostenuto.

m. v.

Pa - ter no - ster qui es in coe - lis
Pa - ter no - - - ster

Pa - ter no - ster in coe - lis

ward zum Typus desselben Gebetes in seinem Oratorium „Christus.“ — Seine erste Aufführung fand obiges „Vater unser“ in Kiew, im Februar 1847.

Die Gluth der Empfindung, mit welcher Liszt die beiden Texte erfaßt hatte und in individueller Unmittelbarkeit tonlich umsetzte, lag sowohl außerhalb objektiver und kirchenmusikalischer Tradition, als auch außerhalb germanischer Gefühlsgewohnheit.

1) Ebdt 1846: Gaslinger in Wien.

2)

Beide Kompos. gingen an die Firma Breitkopf & Härtel, Leipzig, über.

3) Siehe S. N. Dunkl „Aus den Erinnerungen eines Musikers“.

So konnte ein Kritiker obengenannter Musikzeitung angesichts des Ave Maria seinen Spruch also formuliren:

„Nur der Ungläubige, nur der Strafe fürchtende Sünder bittet so zur Mutter um Gnade.“¹⁾

Die vorliegende Zeit seiner Virtuosenperiode — die Jahre 1846 und 1847 — brachten noch mehrere Kompositionen Liszt's, die theils dem Konzertsaal angehörten und die Bravour im höchsten Sinn, technisch und geistig, vertraten, theils Übertragungen für Klavier, auf Anregung und im Auftrag seiner Verlegerfreunde entstanden. Zu letzteren zählen außer den schon früher genannten Übertragungen Schubert'scher Lieder und Märsche²⁾ für Diabelli: „Müllerlieder“, „Märsche Nr. 1—3“ für zwei Hände; für Schlesinger: »Six Poésies de Schubert, traduit«³⁾ u. in seinen Wiener Konzerten 1846 gespielt, und die ebenfalls für Schlesinger dem Klavier übergebenen Partituren der:

**Freischütz- und Jubel-Ouvertüre Weber's⁴⁾,
Klavier-Partitur;**

die aus Weber-Rörner's „Schwertlied“ und „Lügow's wilde Jagd“ gewobene:

**Héroïde pour Piano
Leyer und Schwert⁵⁾,**

ein noch wenig gekanntes Heldengedicht; ferner ein durch Doppelgriffe excellirendes Bravourstück:

La célèbre Zigeuner-Polka de Conradi⁶⁾,

drei Liedübertragungen:

Dessauer's Lieder Nr. 1—3⁷⁾,

1) „N. Z. f. M.“ 1847, XXVII. Bb., S. 4.

2) I. Bb., XXVI. Kapitel.

3) Diese sechs Liederübertragungen sind die einzigen derartigen Arbeiten Liszt's, welche bestätigen, daß auch das Genie Momente der Ermüdung kennt. Überladen im Klang, hin und wieder fast Unausführbares bietend, beschäftigen sie eine Äußerung Liszt's gegen die Verfasserin, welche dahin lautete: „Die Verleger drängten: Lieder von Schubert! ich wußte nicht mehr, wie zu befriedigen.“ —

4) Ebirt 1846: Freischütz-Ouvertüre; 1854: Jubel-Ouvertüre. Schlesinger, Berlin.

5) Ebirt 1848: Schlesinger, Berlin.

6) „ 1849: „ „

7) „ 1847: „ „

die durch Liszt's Transkription vielleicht der Vergessenheit entrissen werden, und endlich das für Schott's Bühne in Mainz in ein Klavierstück umgeformte:

**Verdi's Salve Marie de Jerusalem¹⁾,
M^{me}. Marie Kalergé gewidmet.**

Der Konzert-Bravourstücke waren es zwei. Die Mme. Camille Blehnel gewidmete:

**Tarantelle di Bravura²⁾,
(Nach Auber's Tarantelle in der »Stummen«),**

ein Glanzstück von blühender Genialität und süßlichem Kolorit, dem die in Spanien in lebendigster Anschauung erlebten Tarantellen-Tänze die Farben geliehen hatten und das von ihm in seinem X. Konzert zu Wien 1846 vorgetragen wurde; das zweite Konzertstück:

**Capriccio alla turca³⁾
sur des motifs des Ruines d'Athènes de Beethoven,**

von ihm für die Konstantinopoltaner Reise bestimmt, schließt sich an Originalität, wenn auch in anderer Weise, jenem an. Muslimische Farben möchten wir ihm vindiciren. Das behandelte Thema ist dasselbe, welches die Grundlage zu Beethoven's Variationen bildet. Es empfiehlt sich, diese beiden Werke der beiden großen Meister vergleichend neben einander zu stellen. A. Dörffel urtheilte 1847⁴⁾ über das von Liszt: „Das Capriccio würde selbst dem Meister, dessen Thema Liszt genommen, Beifall abgewinnen; es waltet in ihm ein Humor, eine Frische des Geistes, eine liebenswürdige Reicheit“ u. Heute läßt sich sagen: der Jüngere hat seinen Vorgänger übertroffen. — Liszt unterzog sein Capriccio während seiner Weimarepoche einer neuen Bearbeitung für Klavier und Orchester⁵⁾, wodurch es sich der Gattung der Klavier-Konzerte nähert.

1) Ebirt 1848: Schott's Bühne, Mainz.

2) „ 1847: Diabelli, Wien.

3) „ 1847: Mechetti in Wien.

4) „N. Z. f. M.“ 1847, XXVII. Bb., S. 25.

5) Ebirt 1863 (?): C. F. Siegel in Leipzig.

Ein Rückblick.

Liszt's Virtuosen-Periode als historische Aufgabe. Einwirkung seiner Virtuosität auf die Entwicklung der musikalischen Reproduktion. Begeisterung und „Liszt-Kultus“. Das Anderssein des Genies. Wahrheit und Dichtung. Die Beurtheilung Liszt's. Liszt's große Natur. Der Enthusiasmus für ihn als Mensch, als Künstler.



Niemand mochte damals ahnen, daß das Concert in Elisabethgrad die Virtuosenlaufbahn Franz Liszt's, der auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Manneskraft stand, beschließen werde. Ihm selbst war es unbewußt, obwohl sein Rücktritt vom Podium nur des Anstoßes harpte, um sich vollziehen zu können. Mißmuth und Gleichgültigkeit an seiner Karriere hatten sich seiner mehr und mehr bemächtigt und das geistige Elend des Unbefriedigtseins kam seinen Freunden gegenüber nicht selten vulkanartig zum Ausbruch. Schon während seines Berliner Aufenthaltes berührte Kellstab diesen Punkt. Anderes, Höheres pulsrte in ihm als das Verlangen nach äußeren Ehren und Glanz. Sie hatte er nie gesucht. Als eine Konsequenz seiner Gesammterrscheinung ergaben sie sich von selbst. Nichts war bei ihm geplant; nach keiner Seite war seine Virtuosenlaufbahn ein Vorgefaßtes. Privatverhältnisse und -Pflichten, Lebensdurst und künstlerischer Drang, ein: „mitten im Genuß verschmacht' ich nach Begier“ verwoben sich ineinander und riefen heute das eine, morgen das andere: Weiter! weiter! Und doch — redeten auch persönliche Verhältnisse bei seinem Wanderleben ein Machtwort, und forderte auch der Romantiker verlockender Reiz seinen berechtigten Antheil: so blieb es doch in erster und letzter Instanz jener innere Trieb, der mit unwiderstehlicher und undefinirbarer Gewalt die höhere Begabung auf bestimmte Bahnen zwingt und sie, wie ein Naturgesetz, auf diesen festhält, bis sie

durchschritten sind, welcher den Künstler von Nord nach Süd, von West nach Ost geführt hat.

Wir erblicken ihn in Ungarn, in Deutschland von der Donau bis zum Rhein, in England, Frankreich, Rußland, in Dänemark, Spanien, Portugal, selbst die letzte Station des europäischen Orients, die Hauptstadt des türkischen Reiches, wurde von dem Virtuosen besucht. Es waren Jahre ohne Rast und Ruhe. „Saus und Brans“ nannte er sie selbst. Während dieser Zeit gab es nirgends für ihn eine bleibende Stätte, kein Daheim, keine stille Arbeit des Geistes — und trotzdem Thaten, deren Resultate die Zeiten überdauern. Wo er weilt, weilt er gern, — wo er erscheint, ist er umjubelt, nirgends ein Gast, dem man mit der ruhigen Miene gewährender Gastfreundschaft den Gruß des Willkommens bietet: die Freudenfeuer des Enthusiasmus entzündeten sich, es öffneten sich die Ruhmeshallen und unverwelklicher Lorbeer fällt ihm zu Füßen. Zwischen auch allmählich die zelotischen Flammen gegnerischer Kritik mehr hinein in die lodernnden Feuergerben begeisterten Jubels, so konnten sie diesem doch nicht wehren und die Saat, die des Künstlers Wegen entkeimte, nicht am Blühen hindern. Nein, er war kein stiller sich verlierender Wanderer — Dichter nannten ihn einen Sonnengott, der seine sprühenden Rosse lenkt und seine tönenden Bahnen durch die Lande Europas zieht.

Die Wanderjahre von 1839/40 bis 1847 unterscheiden sich wesentlich von seiner vorhergehenden Reiseperiode. Während dieser war er innerlich aufnehmend, sammelnd, sich selbst ausgestaltend. Was er damals errungen, hatte er jetzt, ein eigenartiger Bannerträger des musikalisch fortschreitenden Geistes, hinausgetragen in die civilisirte Welt Europas.

Liszt's Virtuosenperiode bildet hiedurch nicht nur in seinem eigenen Leben eine Epoche strahlenden Glanzes: sie wurde auch epochemachend für die historische Entwicklung des Klavierspiels und der Klaviermusik. In der Geschichte derselben ließe sich diese füglich als „Liszt-Epoche“ bezeichnen. Der große Umschwung, welcher seit 1848 sich auf diesem Gebiet vollzog, findet in ihr Fundament und Ausgangspunkt. Liszt hat während derselben dem geistig leeren, aber glatten Formenspiel, wie es aus der Restaurations- und Virtuosenepoche in diese Zeit herübergekommen war, sein Endziel gesetzt. Gegenüber dem formellen Princip inaugurierte er den Geist des gedankenreichen Fortschritts.

Wollte man aber die Grenzlinie des Einflusses, welchen der Virtuose Liszt auf die Umgestaltung der Virtuosität ausübte, nur um das Klavier herumziehen, so würde man irren. Sie ging über dieses Instrument hinaus. Wie sein Klavierspiel so ganz und gar jenseits der Grenzen der eigentlichen Virtuosität lag und mehr ein Ausdruck musikalischen Vollgenies als der eines nur technischen Genies war, so überstieg seine Wirkung die Linie, welche im allgemeinen die Virtuosen der verschiedenen Instrumente von einander trennt: die gesammte musikalische Virtuosität, technische wie ideelle, erfuhr durch ihn einen keineswegs bloß vorübergehenden und unbedeutenden Anstoß zu ihrer Weiterentwicklung. In der umfassenden Weite seiner Individualität fand die begrenzte sich wieder. „Es ist das Wunderbare seines Spiels, daß Jeder sich von ihm getroffen fühlt“ hörte man damals wie noch dreißig Jahre nachher aus dem Munde der Virtuosen verschiedenster Gebiete. Jeder, der ihn hörte, ging bereichert von hinnen — bald der Geiger, halb der Sänger oder der Harfen- oder der Orgelspieler. Er hat indirekt nach allen Richtungen hin tiefspurig eingewirkt. Suchte jeder angesichts der Omnipotenz seiner Technik die eigene zu steigern, so wurde insbesondere die geistige Seite seines Spiels — sein Vortrag — der Anstoß zu einer vollständigen Umgestaltung der Virtuositätsziele. Liszt war Virtuose im Dienste seines schaffenden Ichs. Das Besondere seiner Art warf seine Reflexe belebend und befruchtend auf alle Zweige der musikalischen Reproduktion. Was die Virtuosität der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nach dieser Seite charakterisirt, ist zum großen Theil auf die Einwirkung zurückzuführen, welche Liszt am Klavier auf die Welt geübt hat.

Ähnliches gilt von seinen Kompositionen dieser Epoche, obwohl der Einfluß hier ein mehr vorbereitender blieb. Allerdings gab es auch in ihr keine „großen Werke“, keine Ouvertüre, keine Symphonie, kein Oratorium, keine Oper. Doch sind es auch nicht ausschließlich Klavierstücke, welche ihr angehören. Neben ihnen trieben Lieder und Chöre, weltlichen und religiösen Inhalts, reiche Blüten. Unter den Klavierstücken, Opern-Fantastien, Paraphrasen, Übertragungen fällt der Schwerpunkt auf seine für den Konzertsaal komponirten Fantastien. Sie bilden eine neue Gattung innerhalb der Klaviermusik. Hier schuf er Meisterstücke. Der Bedeutung seiner Liedübertragungen wurde schon früher ge-

dacht.¹⁾ Der neue charakteristische, inhaltgefättigte Ton, das dramatische Element seiner Konzert-Fantastien ließ plötzlich das leere Phrasenthum, welches damals den Virtuosenstücken anhing, und dem aus dem Weg zu gehen in Frankreich nur Chopin, in Deutschland nur Schumann, beziehungsweise auch Mendelssohn gelang, als unerträglich erscheinen. Es wurde unmöglich. So bahnte sich auch hier unter seiner Einwirkung eine Umgestaltung an, welche bis zu unserer Zeit immer breitere Dimensionen angenommen hat, um sich allmählich zu einem neuen musikalischen Styl zu verdichten.

Das Lied der Pariser Widersacher vom Anfang der dreißiger Jahre: „Er kann nicht komponiren!“ setzte sich wohl allen seinen Kompositionen gegenüber fort, ja schwoll, die Runde in Europa machend, zum Chorus an. Allein so sehr die veraltete Kritik bemüht war, ihnen Werth, Bedeutung, ja das Leben selbst abzuspochen und sie zur oberflächlichen Virtuosenarbeit, die nur gewürzt sei mit genialen Einfällen, zu degradiren: ihre um- und neugestaltende Lebenskraft brach durch alle Poren hindurch in den musikalischen Lebenskörper hinein. Als der Zeitpunkt nahte, da Liszt als Virtuose sich von der Öffentlichkeit zurückzog — das Jahr 1848 mit seinem Sturm und seiner staatlichen Lebenswendung — und der gesammte Lebensgehalt sich aus ausgeprägteren und lebensfrischen Ingredienzien zu neuen Formen zusammensetzte, als die Gefühls- und Phantasiwelt aus dem romantischen Chaos von Wünschen, Aspirationen und Nebelgestalten zu gesunderen Anschauungen und Ideen sich festete und in der Kunst nach entsprechenden Ausdrucksformen rang, als nun auf musikalischem Gebiet, auf dem der Oper: Richard Wagner, auf dem der Symphonie: Hector Berlioz und später Franz Liszt der Symphoniker als Männer einer neuen Zeit sich bekundeten, indem historisch sich durch sie die große Wendung zu einer neuen Ära der gesammten Musik vollzog: da hatte diese neue Ära bereits im Konzertsaal der europäischen Nationen ihren Hinweis und ihre Verkündigung durch Franz Liszt den Virtuosen gefunden.

Im Hinblick auf die Werke seiner damaligen Zeitgenossen Chopin, Mendelssohn, Schumann, die ebenfalls berufen

1) I. Bb., XXVI. Kapitel.

waren die musikalische Neuzeit theils vorzubereiten, theils zu vertreten, mag im ersten Moment dieser Ausspruch ein Wagnis erscheinen. Doch fallen alle Zweifel gegenüber der Thatsache, daß die Kompositionen dieser Meister in den vierziger Jahren noch keineswegs verbreitet waren und sie der Einbürgerung und Anerkennung, welche sie heutigentags genießen — Mendelssohn ausgenommen — noch ferne standen, daß sie wohl als Kompositionen vorhanden waren, aber der allgemeinen Lebendigmachung noch entbehrten, daß in dieser Periode Chopin so ziemlich ausschließlich den polnisch-aristokratischen Kreisen in Paris, Schumann seinen Leipziger Freunden und Verehrern, und sogar Berlioz, trotz seiner Kunstreise durch Deutschland, den Pariser Zeitgenossen eine neue Sprache der Poesie und des Geistes rebeten, daß folglich der Einfluß ihrer damaligen Werke noch ein überwiegend lokaler, auf einzelne Kreise sich beschränkender geblieben und Liszt der einzige war, welcher diese neue Sprache durch ganz Europa trug und sie theils durch Tongebilde anderer Meister, theils durch seine Improvisationen und eigenen Kompositionen unmittelbar aus dem Vlig seines Genies heraus mit überwältigender, hinreißender Macht geredet hat. Seine Reproduktionen und Vorträge verhielten sich zu jenen Werken, wie das lebendig gesprochene Wort zu dem gedruckten, wie das Bühnendrama zum Litteraturdrama.

Wie Liszt's Virtuosenepoche nach Seite ihres geistigen Gehaltes von weittragenden Folgen für den musikalischen Fortschritt wurde, so war sie auch nach Außen hin eine Erscheinung, deren Außerordentliches sich zu einem Glanzpunkt in der Geschichte der Künstler gestaltete. Ein Nimbus umgab sie, so einzig in seiner Art und abnorm, daß wir in den Biographien berühmter Männer vergeblich nach einem Seitenstück suchen. Tauchten auch in dem Leben bedeutender Künstler Momente auf, gesättigt von Ruhm, Ehren, geistigem und weltlichem Glanz, erzählt auch die Vergangenheit von gewaltigen Sängern, Malern und Bildhauern, die sich umschmeichelt sahen von den Vornehmen und Großen der Erde, deren Lob von Frauenmund und Männergeist erklang, die von Korporationen, Städten, ja Nationen jubelnd gefeiert wurden, so blieben solche Ruhmesakte doch nur mehr Momente, die vereinzelt und vorübergehend ihr Leben bald schmückten, bald erhellten. In dieser Lebensperiode Liszt's aber treten dieselben nicht vereinzelt, sondern als eine ununterbrochene Kette auf, die alle

Auszeichnungen und Huldigungen umschloß. Die Räder seines Wagens erscheinen von den Fittichen des Ruhmes getrieben, die Lippen der Poeten aller Länder verherrlichen ihn, Lorbeer und Blumen tragen Männer und Frauen ihm entgegen, Fürsten sind seine Freunde und in den Ruf der Begeisterung stimmen alle Schichten der Gesellschaft und der Bildung, hoch und niedrig, ein. Die Begeisterung für ihn als Künstler und Mensch, die ein tausendfaches Echo in allen Ländern Europas fand, verlieh diesem Glanz besonderen Zauber, und gerade dadurch, daß sie untrennbar den Künstler und Menschen umwob, stempelt sie diese Periode nicht allein biographisch zu einer denkwürdigen, sondern auch als ein Beispiel seltenster Vereinigung dieser im Leben eines Menschen meistens getrennt auftretenden Faktoren. Der große Künstler und der große Mensch sind wie aus einem Guß. Seine Eigenschaften als letzterer trugen dasselbe leuchtende Kolorit, wie seine künstlerischen. Nirgends war ihnen Kleines, noch weniger Kleinliches untermischt und, so romantische Reflexe sein persönliches Leben dieser Periode wirft, so unzählig viele Anekdoten und Novellen über ihn cirkulirten: keine, die den Zug des Kleinlichen an sich trüge! Seine menschlichen Eigenschaften zeigen im Schiller der Excentricität so viel Schönheit, Adel und Größe, daß selbst die Leidenschaften seines Temperamentes, welche in dieser Epoche ungebunden ihr freies Spiel trieben, der Beurtheilung ein anderes Licht abverlangen. Sie gaben ihnen ein solches Gepräge des Reizenden, Poetischen und Vornehmen, daß es den Anschein gewann, als seien sie mehr dem Erglühen der Phantasie, als dem nackten Impuls der Sinne entsprungen. Ja, so seltsam es klingt, jene strahlten in einem Glanz, der dem des Virtuosen gleichsam Konkurrenz machte und über alle Länder hin ebenso gerühmt, wie berühmt war, so daß vor noch nicht allzulanger Zeit eine höchstgestellte Persönlichkeit in ihrem engeren Hofkreis die Frage aufwerfen konnte: „Wer ist größer, Liszt der Mensch oder Liszt der Künstler?“ —

Während dieser Periode schwoll der ihn umrauschende Jubel zur denkbarsten, eben so oft zu poetischem, als zu frenetischem Taumel werdenden Höhe an. Der „Liszt-Kultus“ ward zum feststehenden Wort. Er erregte Anstoß und beschäftigte die Wislinge. Man hat den hinreißenden Zauber des Künstlers in seiner Wirkung auf Andere dämonisch und elektrisch genannt und ihn namentlich den

Frauen gegenüber mit einem, jeder edlen Auslegung und jeder Mißdeutung offenen Misterioso umgeben — ein Stück lebendiger „Wahrheit und Dichtung“, deren Fäden so eng verschlungen sind, daß es den entwirrenden Geistern der Zukunft eine schwerere Arbeit bieten wird, als die unter diesem Titel von Dichterhand geschriebene Selbstbiographie. Leichter dürfte es sein, demselben die Erklärung zu geben, die vor Allem darin zu suchen ist, daß die gesammte geistige Organisation des schöpferischen Genies eine andere ist als die des Durchschnittsmenschen und des Talentes und daß in Folge dessen auch der Ausdruck seines Wesens ein anderer sein muß, als bei diesem: höher gestimmt und leichter erregt und darum dem Irren und der irrigen Beurtheilung auch leichter ausgesetzt. Sein unendlicher Vorzug wird ihm oft zum Nachtheil.

Aber in diesem „höher gestimmt und leichter erregt“, in diesem Grundton des künstlerisch-schaffenden Genies, liegt im allgemeinen für die Auffassung und Beurtheilung desselben die Klippe. Denn dieser Zustand ist bei ihm nicht, wie bei dem Talent so häufig zu bemerken, ein stoß- und stückweiser, welcher dazwischen kommt und noch öfter sich verleugnet und während der Pausen den Künstler mit seinem Denken, Fühlen, Handeln auf das breite von dem Alltagsmenschen betretene Geleis stellt, sondern einer, dessen poetische zur Aktivität aufgelegte Stimmung bleibend ist, sein gesamtes Thun und Lassen, das künstlerische und das persönliche, durchdringt und sporadisch bis zu jener Höhe anschwillt, die ihn zwingt sich im Schaffen Luft zu machen. Diese Hochfluth trägt sich in sein Alltagsleben. Sie ist an kein musikalisches Instrument, an keinen Arbeitstisch, an keine Staffelei gebunden.

Das Genie gleicht in vielen Dingen dem Meer mit seiner Ebbe und Fluth, dem Bilde ewiger Bewegung. Bei der Fluth, die das Meer zur Äußerung seiner Gewalten zwingt, wie bei der Ebbe, in der es sich gleichsam zur Ruhe in sich zusammenzieht, bleibt das Meer doch Meer, nämlich machtvoll und thätig in seinen Tiefen. Das künstlerisch-schaffende Genie ist wohl frei von dessen minutiöser Rhythmit, aber mag es in der fluthenden Kraft seiner Thaten stehen, mag es der Ebbe des Meeres gleich den Schein der Ruhe in Anspruch nehmen: es bleibt Genie, bleibt bei Ebbe und Fluth poetisch und thätig gestimmt. Das ist seine Individualität. Diese Stimmung trägt sich hinein in die

Kunst und in das Leben, in seine Anschauung, in seine Empfindung und in all sein Thun, mag es passiv oder aktiv sein — sie trägt sich auch hinein in seine persönlichen Beziehungen.

Von hier aus, aus dem Wesen des Genies selbst, kommt die Räthsellösung seines oft so befremdenden persönlichen Lebens. Das- selbe Etwas, welches das Genie ermächtigt an dem Offenbarungswerk des „ewigen Geistes“ mitzuarbeiten, dem wir die Kunst in allen ihren Arten, in tausend und tausend Kunstwerken zu danken haben: dieses Etwas giebt seinen persönlichen Bewegungen das Besondere, das Verständliche und Unverständliche, auch das, was man seine „Schatten“ nennt. Es giebt uns die Erklärung von so manchem, was in diesen Geistern uns anzieht und abstößt, was ihrem Wesen auch im Verkehr mit dem Leben ein so anderes Gepräge giebt, daß sie wie Fremdlinge unter uns wandeln, deren Devisen nicht Allen offenkundig ist. Die Heraldit des Geistes ist in der Kunst, wie im Leben ein Studium, dessen Betrieb sich mehr dem Einzelnen als der Masse öffnet.

Von hier aus ist im Leben Liszt's manche der nur an einem Strohhalme Wahrheit hängenden Dichtungen zu erklären, die ihn in der Phantasie vieler sowohl zu einem Musengott als zu einem Märchenprinzen oder auch zu einem beglückenden Heros der vornehmen Frauen-Kemenate machte. Der Einfluß und berückende Zauber seines Wesens verwirrte das Urtheil, indem sie die Phantasie in dieses hineinbrängten. Je mehr sich Liszt's Individualität zu ihrer ganzen Eigenartigkeit entwickelte, um so größer und zwingender wurde dieser Einfluß, dabei um so vielseitiger ihre Wirkung und um so mehrdeutiger die ihr werdende Beurtheilung. Gab sich ein Theil dem Künstler naiv, warm, ohne Rückhalt hin, so suchte ein anderer ihn zu definiren — jeder nach eigener Art. Der Geistvolle fand den Ursitz seiner Besonderheit in dem hohen funkeln- den Esprit, mit dem der Künstler begabt war, der Edle in der Noblesse seines Charakters, der Poetische in der leichten Erregbar- keit seiner Phantasie, der Weltmann in seiner Weltgewandtheit, der Kaufmann in seiner Freigebigkeit, der Materielle in den Sin- nen — wer hatte Recht? Keiner und Alle.

Doch stand unter seinem Zauber nicht nur der eine Theil der Gesellschaft, die Frauen. Die Männer standen, wie sie, unter dem Eindruck desselben und empfanden, wie sie, die hinreißende Gewalt seines Wesens. Künstler, Schriftsteller und Dichter haben

dieser Thatsache unzählige Male Ausdruck gegeben — biographische Dokumente von Werth und Gewicht.

Während der von männlicher Seite dem Virtuosen gewidmete Kultus sich durch Festivitäten, Fackelzüge, Serenaden, Hochs mit obligatem Tusch Luft machte, wanden die Frauen Blumentronen und reichten ihm Rosen mit und ohne Stachel. Von ihnen wurden ihm Hulbigungen, wie sie nur das zur Phantasterei geneigte Frauenherz erfinden kann, dabei auch solche, wie sie nur den edelsten und reinsten Frauengemüthern zu entspringen im Stande sind. Doch welcher Art auch solche sein mögen: der Mann empfängt sie mit Stolz und die zuschauende Welt belächelt und bespöttelt sie. In ihnen, nach beiden Richtungen hin einer der Alltagsprosa abgewandten Poesie entsprungen, floß eine Hauptquelle der Märchen, welche die Fama geschäftig austreute und eine neuigkeitsgierige Menge freudig aufgriff, theils um die Wunderwirkungen des Virtuosen durch andere Wunderthaten zu illustriren, theils froh, die an sich unbequem empfundene Wirkung abschütteln und auf Rechnung einer ansteckenden Nervenüberreizung seitens der Frauen setzen zu können. Wie dem auch sei: »Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.« Dieses einem Kaisermund entriffene Wort bitterster Ironie läßt sich auch auf den Kultus anwenden, mag er dem Heiligen oder dem Profanen, der Kunst oder ihren Trägern gelten. Je frischer und unmittelbarer er aus der Phantastie und dem Gefühl hervortreibt, je mehr er die Massen ergreift und große Dimensionen annimmt, um so sicherer schleppt er im Großen wie im Kleinen Karikaturen in seinem Gefolge mit.

Eine weniger kraftvolle und gesunde Natur, als die Liszt's, würde bei solchem Leben untergegangen sein in Eitelkeit und Erschlaffung: seine Natur trat aus dem Übermaß der Hulbigungen und des Genießens nur kräftiger, einfacher und, wir möchten sagen, gereinigter hervor. Die tausendfachen Auszeichnungen berückten ihn nicht, seine Kunstideale erblaßten nicht unter ihnen und seine Liebe zur Kunst blieb trotz ihrer eine hehre Flamme. Und so widersprechend dieser Ausspruch angesichts häufiger Anschuldigung der Eitelkeit sein mag, so bleibt es doch eine Wahrheit: sein Ich spielte bei ihnen keine große Rolle. Nicht, daß er gleichgültig gegen sie gewesen wäre; er würde im Gegentheil eine Gleichgültigkeit als eine Beleidigung empfunden haben. Das: „Auch ich bin ein König“ — ist jedem Genie eingeboren. Dieses Selbst-

bewußtsein hat nichts mit der Kleinlichen Eitelkeit der Geister geringer Ordnung zu thun. Voll freudiger Anerkennung, oft auch voll Überschätzung der Leistungen anderer, stets geneigt sie zu vertreten ohne Berücksichtigung seiner eigenen Leistungen, zeigte er sich frei von der Schwäche kleiner Naturen, die sich verkriecht oder verdrängen läßt. Selbstlos behauptete er seine Eigenart. Die Auszeichnungen schaußfirten ihn nicht. Das Außergewöhnliche war Liszt's Natur. Außergewöhnliche Äußerungen der Stimmung konnten ihn darum nur als natürlich berühren. Erfüllt von dem Glauben an die höhere Mission der Kunst und des Künstlers, fühlte er in der Begeisterung der Menge nur die Flammen, die er selbst in sich trug. Er bewahrte, unrauscht von ihr, die größte Ungezwungenheit, auch bei keineswegs angenehmen Situationen, in welche der zuweilen phantastische und ausschweifende Kultus mit seiner Person ihn versetzte. Seine liebenswürdige Bescheidenheit und Einfachheit kontrastirten oft schroff genug mit den Übertreibungen selbst. Sie vermehrten den Zauber, den er übte, um kein geringes.

So rechtfertigte und adelte sein Wesen den Kultus trotz der ihm anhängenden Übertreibung, auch trotz der ihn verfolgenden Lästler, die fast ein halbes Jahrhundert hindurch nicht müde wurden ihn herunter zu setzen. Welche Bedeutung aber konnten schließlich solche Nebendinge gewinnen neben der ächten Begeisterung, die der große Künstler und große Mensch hervorgerufen hat? Das Überströmende gehört zur Natur der Begeisterung. Ein unmittelbarer Ausdruck innerer Entzündung für das Edle und Große, kennt sie kein kleines Maß. Mit souveränem Bestimmungsrecht setzt sie ihr eigenes. Und sicher ist: es bleibt zu allen Zeiten etwas Großes und Hinreißendes um eine Begeisterung, welche die Masse ergreift, mag sie einen edlen Wahn, eine liebenswürdige Thorheit, eine Persönlichkeit oder auch eine Sache von weittragender Bedeutung krönen. In ihrem Kern und in letzter Instanz gilt sie doch immer der Sache; denn die Persönlichkeit ist ihr Träger. Der Werth der Sache bestimmt den Werth der Begeisterung. Er weist ihr ihren Platz an, sei es im öffentlichen oder im Privatleben, sei es in der Zeit-, Kultur-, National- oder in der Weltgeschichte überhaupt.

Die Begeisterung für Liszt den Menschen war der freudige Widerhall, welchen Idealität und geistige Schönheit, so lange diese selbst nicht erstorben sind, immer in der Menschenbrust erwecken

werden, die für den Künstler die europäische Anerkennung seines musikalischen Genies, der glanzvolle Akt der Einsetzung des musikalischen Ideals modernen Geistes im Gegensatz zu den künstlerischen Typen der Überlieferungen des achtzehnten Jahrhunderts.

Das Wanderbild des Virtuosen erweitert sich hiermit zu einem Kulturbild, welches eine Phase der geistigen Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts zum Ausdruck gebracht hat.



I.

Alphabetisches Personenregister.

- Abdul Nebjid-Schan 277. 278.
 Abramovič 207.
 Abranpi 143.
 b'Agoult, Gräfin 3. 88. 94. 98. 111.
 125. 138. 194. 212. 213. 232. 234
 —239.
 Absteff, A. 190.
 Alexandra Feodorowna, Kaiserin 84
 u. f. 207.
 Alt, Frau 93.
 Amalie, Großherzogin 219.
 Anderson, Mrs. 80.
 b'Apponyi, Graf 106.
 Arndt 140.
 Arnold, Jourij v. 185. 209. 218.
 Arpád 20. 81.
 b'Artigan, Mme. 240.
 Aissi, Franz v. 126.
 Attila 44.
 Auber 224. 256.
 Auersperg, Fürst 39.
 b'August, Baron 31. 34.

 Bach, J. C. 56. 66. 71. 114. 145.
 151. 156. 157.
 Bacher, Dr. 272.
 Bafse 272.
 Bánffy 31.
 Bartolini 250. 251. 252. 253.
 Batka, Joh. 38.
 Becker, Dr. 272.
 Becker, C. F. 154.

 Beer, Mme. 159.
 Beethoven 3. 10 u. f. 13. 14. 27.
 28. 36. 40. 45. 46. 56. 59. 71.
 91. 94. 103 u. f. 114. 115. 116.
 117. 118. 119. 129. 149. 157. 158.
 160. 185. 193. 209. 212. 221. 222.
 223. 225. 226. 229. 249—265.
 271. 284.
 Bellegno (v. Schönholz).
 Bellini 16. 224.
 Belloni 88. 90. 93. 106. 165. 167.
 Bender 256.
 Benedict 80. 108. 256.
 Bentendorf, Graf v. 187. 200. 213.
 Berger 154. 161.
 Bertot 84.
 Bertioz 59. 60. 96. 98. 101. 102 u. f.
 149. 155. 179. 219. 221. 222. 250.
 256. 257. 258. 267. 269. 288. 289.
 Bernard, Mme. 237.
 —, M. (Verlagsbändlg.) 190.
 Berzsenyi 20.
 Bessel 182.
 Bethlen, Graf 93.
 Bettina 159. 164. 217.
 Bleffington, Lady 108, 111.
 Bodlet 271.
 Bovy 105.
 Bohrer 256.
 Bobensteb 131.
 Bösendorfer v. 41.
 Böttcher 266.

- Brendel, Franz 137. 226. 270. 281.
 Breidenstein, F. R. 253. 254. 257. 261.
 Breittopf & Härtel (Verlagshandlung)
 5. 59. 68. 74. 264. 280.
 Brandt, Marianne 268.
 Brunszwid, Frz. Graf. 27.
 Brüllov 210.
 Bulhakow 213.
 Bulwer, S. 235.
 Burgschmiet, Dan. 218. 254.
 Bülow, Hans v. 99. 116. 156. 276.
 Bülow, 42. 47. 223.
 Byron 129.

 Cambridge, Herzogin v. 108.
 Carlos Don (Span. Kronprät.) 92.
 Catalani, Ang. 12.
 Chelard 197. 198. 219. 258. 261.
 Chopin 5. 13. 53. 57. 65. 91. 92.
 154. 158. 177. 200. 205. 206. 207.
 208. 288. 289.
 Chorley, S. F. 81 u. f. 97. 108. 109.
 155. 250. 258.
 Christern 107. 128.
 Christian VIII. 119. 121.
 Cohnfeld 174.
 Corradi 283.
 Cornelius, P. (Komponist) 136. 143.
 239.
 —, v. (Maler) 164.
 Cramer, J. B. 105. 112.
 Cranz, Aug. (Verlagshbfg.) 16. 53. 190.
 Cricq, Carol. St. Riffe. 240.
 Czerny 270.
 Cuszor 20.
 Cotta, J. G. 70.

 Dantan 105.
 Dante 129.
 Dargomyshy 210. 211.
 Dehn 157.
 Dessauer 283.
 Deschamps 104.
 Diabelli (Verlagshbfg.) 16. 284.
 Dieterici 169.
 Donizetti 178. 224. 279.
 Dorns-Gras 108.

 Dorn, S. 258.
 Döbler 80. 98. 212.
 Dörffel, Alfred 281. 284.
 Drumann 182.
 Dubousquet, G. 144.
 Duflot-Mailard 114.
 Dullen, Mme. 80. 182.
 Dumas, Alex. 267.
 Dunder & Humblot (Verlagshbfg.) 84.
 Dunst, J. R. 272. 273. 280.

 Eberwein 224.
 Ed & Co. (Verlagshandlung) 138. 139.
 142.
 Edstein, R. v. 31.
 Ehrlich, S. 272.
 Eisler, Fanny 47.
 Erard, Mles. 162.
 Erard 58. 105.
 Erkel, Franz 265. 273.
 Ernst, S. B. 271.
 Estelles 253.
 Esclava 246.
 Espin 246.
 Esterházy, Jeanette, Gräfin 272.
 —, Casimir, Graf 38. 40.
 Etel, D' 170.
 Eugenie, Kaiserin 245.

 Fay, Stephan, Graf 272.
 Ferdinand, Kaiser von Osterreich 12.
 271.
 —, Dom, König v. Port. 247.
 Festiccs, Leo, Graf 18. 24. 26. u. f.
 31. 272. 273.
 Fétis 82. 84. 258.
 Fint, G. W. 68. 101.
 Fischhof, Josef 60.
 Flavigny, Maurice de 98.
 Förster 164. 169.
 Friedrich (Dichter) 268.
 — v. Große 162. 172. 177.
 — Wilhelm IV. 126. 140. 159. 162.
 163. 164. 177. 195. 201. 252. 257.
 — Wilh. Constantin, Fürst v. Hohen-
 zollern 142. 218.
 Freiligrath 131.

- Fritsch, v. 198.
 Fürstner (Verlagshblg.) 16.

 Ganz 153. 160. 163. 258.
 Garibaldi 7.
 Geoffroy 104.
 Geibel, Em. 131. 216.
 Gellert 88.
 Genast, Marie 136.
 —, Eduard 146.
 Geralbi 84.
 Gersdorf, v. 198.
 Geyer, Fl. 168.
 Gille, Dr. C. 145. 147. 226.
 Girardin, Em. de 194.
 Glasbrenner 167. 175.
 Glinka 144. 200. 208. 210. 211.
 213. 256.
 Gluck 120.
 Goldschmidt, A. 41.
 Göthe, C. 139.
 —, C. (Dichter) 143.
 Göthe 11. 129. 131. 133. 135. 141.
 142. 143. 146. 226. 227.
 Grétry 193.
 Grill (Musikalienhblg.) 45.
 —, J. (Komp.) 27. 273.
 Groß, Dr. 272.
 de Guaita, Carlo 214.
 Gubitz, W. 175.
 Guizot 90. 92.
 Guttentberg 130. 252.
 Gyrowetz, A. 271.

 Habeneß 58. 103. 256.
 Hagen, C. S. 182.
 —, C. S. 182.
 Hagn, Charlotte v. 138. 145. 159.
 164. 165. 167.
 Hainauer, Julius (Verlagshandlung)
 205.
 Halévy 256.
 Hallé 258.
 Hartmann 258.
 Haumann 84.
 Hauptmann, M. 280.
 Hauser, Fr. 280.

 Haslinger, F. 3. 16. 52. 178. 272.
 275. 280. 282.
 Haydn, Jos. 36. 40. 45. 56. 183.
 Hähnel, C. 252. 254.
 Händel, G. Fr. 79. 151. 157. 212.
 Härtel, Dr. Raimund 65.
 Heibeloff 218.
 Heßingen, Fürst von 218.
 Heine, G. 43. 93. 98. 103. 131. 135.
 138. 155. 194. 232.
 Heineden 7.
 Heinze, G. 75.
 Helene Paulowna, Großfürstin 207.
 Hell, Theodor 175.
 Heller, St. 256.
 Henßelt, Ad. 179. 181. 187. 188.
 189. 198. 209.
 Herwegh, G. 131. 139. 141. 143.
 191. 241.
 Herz, S. 84.
 Hiller, Ferd. 57. 58. 65. 66. 67.
 256. 265.
 Hofmann (Verlagshblg.) 55.
 — v. Fallersleben 131. 143.
 Hofmeister, Fr. (Verlagshblg.) 59. 139.
 188.
 Holländer, Alex. 176.
 Holz 258.
 Hölzel 271.
 Hugo, Victor 101. 137. 138.
 Hullah, J. 80.
 Humboldt, Al. v. 126. 159. 164. 170.
 Hummel, Rep. 53. 70. 114. 146. 149.
 158. 196. 197. 219. 220. 224. 226.
 —, Frau 226.

 Jacobi (Mathematiker) 182. 183.
 Janin, J. 258.
 Jansen, F. G. 59. 60.
 Jean Paul 66.
 Johann XXII., Papst 70.
 Joseph II. 20. 21.
 Jozy 275.
 Isabella, Königin von Spanien 245.
 246.
 Kahnt, C. F. (Verlagshblg.) 130. 136.
 248.

- Kaiserin v. Rußland (Nicolaus' I. Gemahlin) 186.
 Kallergis, Mme. (S. Moutchanoff) 186. 207. 214. 267. 284.
 Karl Alexander (Großh. von Sachsen) 166. 196. 199. 226.
 — August (Großh. v. Sachsen) 220.
 — Friedrich (" " ") 198.
 Kaufmann, Ph. 136. 137. 138. 172.
 Kaulbach, W. v. 200. 216. 217. 218.
 Kemble, Charles 108. 110.
 —, Miß 108.
 Keglévich, Gräfin 35.
 Kirchhoff 232.
 Kisfaludy 20.
 Kistner, Fr. (Verlagshbly.) 75. 239.
 Kleopatra 120.
 Klinkworth, K. 176. 268.
 Klitzsch, Em. 281.
 Klotz, G. 125.
 Knop (Verlagshbly.) 248.
 Kolmar 47.
 Kölcsey 20.
 Körner, Th. 161. 283.
 Krebs 256.
 Kresling, A. v. 216.
 Kreuzer, Léon 113. 119. 122. 124. 127. 258.
 Kriehuber 61.
 Kufolnik 210. 211.
 Kutusoff 144. 213.

 Lablache 108.
 Lachner, Gebrüder 256.
 Lamartine 228. 239. 240.
 Lange, C. 277.
 Lannoi, Baron 272.
 Laurencin, Ferd. Graf 61. 272.
 Lavenu (Musik.) 107.
 Lebert, S. 157.
 Lefèvre, J. 139.
 Lehys, K. 182. 183.
 Lenau 131.
 Leuz, W. v. 187. 188. 194.
 Leopold I. 193.
 Lefmann 176.

 Lichnowsky, Felix, Fürst 90—95. 106. 125. 145. 147. 236.
 —, Karl, Fürst 91. 168.
 —, Rob. Maria 93.
 Lickl 271.
 Liebig, J. 176.
 Lind, Jenny 266.
 Lindpaintner 258.
 Lipinski 145.
 List (Pianist) 277.
 Liszypai, K. 274.
 Listz, Mme. 214. 235.
 —, Cosima 237.
 —, Blaubine 237.
 —, Daniel 237.
 —, Eduard 272.
 —, Franz 41.
 v. Lobe 224.
 Lobeck 182.
 Lorenz, Osw. 137.
 Louis Ferdinand, Prinz 161. 162.
 —, Philippe 105. 192.
 Löwe 108.
 Löwy, S. 272.
 Lubinski, Léon, Graf 206.
 Ludwig I. König v. Bayern 200. 215.
 — II. " " " " 216.
 Lwow, Alexis 209.
 —, Louis 210.

 Maissburg, v. d. 216.
 Matryzannis 214.
 Malibran 110.
 Mangold 258.
 Mannsteb 176.
 Mantius 267.
 Marie II, Königin v. Portugal 246.
 — Louise, Erzherzogin 246. 271.
 — Nicolapetowna, Großfürstin (Herzogin von Leuchtenberg) 209.
 — Paulowna 145. 146. 147. 159. 166. 196. 209. 227.
 — Theresia 21.
 Marschner, F. 256.
 Massart, Lamb. 23. 104. 193.
 Maurer, Louis 209.
 Mechetti (Verlagsh.) 178. 247. 265. 284.

- Menbelsohn, Felix 53—76. 97. 99.
 121. 145. 149. 156. 158. 159. 170.
 177. 196. 197. 204. 256. 258.
 288.
 —, Gäciste 74.
 Menschikowa, Fürstin 209.
 Mercabante 7. 224.
 Meser (Verlagsh.) 231.
 Metternich, Fürst 272.
 Meyer, Prof. 182. 218.
 Meyerbeer 86. 100. 136. 159. 170.
 178. 221. 258. 260. 266.
 —'s, Mutter (Mme. Beer) 136. 167.
 Michel Angelo 120.
 Mickewitz 205.
 Mirzwinsti 229.
 Molière 119.
 Montenegro (General) 92.
 Montez, Lola 236.
 Montijo, Gräfin 245.
 Morea, Nina 153. 163.
 Mortier de Fontaine 272.
 Moscheles, Ignaz 54. 80. 83. 84. 107.
 108. 110. 158. 258.
 —, Frau 83.
 Moser 182.
 Moutshanoß, Frau von. (S. Kalergis)
 Mozart 36. 40. 45. 46. 56. 114.
 120. 224.
 Müller, Gebrüder 256.
 Raumann 228.
 Rader de Sauffure, Mme 83.
 Reumann 182. 216.
 Resselrobe, Gräfin 207.
 Nicolai, D. 256. 271. 272.
 Nicolaus I. 84. 86. 146. 207. 267.
 278.
 Ryary, Paul v. 31.
 b'Dbrescoff, Mme 145.
 Dbojewsky, Fürst W. F. 210.
 Ole Bull 84. 86.
 Onslow 256.
 b'Ortigue 97. 155.
 b'Orsay, Count 108. 111.
 b'Orsay, Lady, S. 191.
 Osten Saden 278.
 Pabst, J. Ambr. 45.
 Paganini 12. 13. 84. 146. 158.
 Palestrina 120.
 Pantaleoni 151. 152. 153. 163. 199.
 229. 230. 231.
 Parry, J. 80.
 Pasta 110.
 Peters, C. F. 157. 178.
 Petrarca 279 u. f.
 Petrow 210.
 Piatti, A. 87.
 Pielosniska, Fürstin 187.
 Pierrer, B. Mme 191.
 Pischel 266. 271.
 Piris, J. P. 47—59. 256.
 Plaisance, Mme G. 191.
 Plater, Gräfin 206.
 Plehwe, v. 168. 169.
 Pleimes, B. (Verlagsh.) 249.
 Pleyel, Mme. Camilla 5. 143. 144.
 193. 284.
 Posse, W. 280.
 Potoka, Gräfin 206.
 Prinz v. Preußen (Kaiser Wilhelm I.)
 205. 257.
 Prinzessin v. Preußen (Kaiserin Augusta)
 136. 146. 166. 257.
 Radziwill, Fürst 226.
 Rafael, 7. 80. 120.
 Raff, J. 244. 248.
 Rákóczy II. 20. 52.
 Randhartinger 271.
 Rasumowsky, G. 191.
 Rauch, Chr. 164. 170. 251.
 Reeves, S. 108.
 v. Rebern, Graf 169.
 Reiffiger 256. 258.
 Reilstab, L. 145. 153. 154. 155. 157.
 163. 173. 177. 200. 204. 258. 285.
 Reuß 65.
 Ries, Ferd. 258.
 Rietschel, S. 252.
 Ringels, v. 216.

- Rosenbergs, Baron 166.
 Rosenkranz, K. 182. 183.
 Roffini 7. 14. 53. 65. 120. 158. 224.
 Rosner, L. (Verlagsh.) 272.
 Rothschilb, Baronin 191.
 Rubens 120.
 Rubini 108. 196. 199. 200. 202. 210.
 Rückert 131. 143.
 Salleri 271.
 Salvanby, G. Mme. 191.
 Sand, George 77. 214.
 Saphir 155.
 Sayn-Wittgenstein, Pffe. 216.
 Scarlatti, D. 157.
 Schad, Graf v. 215.
 Schade, D. 182.
 Schadow, J. G. 251.
 Scharwenka, K. 176.
 Scheffer, Ary 105.
 Scheremetjew 210.
 Schiller, Fr. 6. 129. 131. 143. 146. 228.
 Schilling, G. 187. 264.
 Schindler, A. 5. 103. 257. 258. 260.
 Schlesinger, M. (Verlagsh.) 43. 53. 59. 84. 100. 121. 122. 144. 178. 203. 204. 213. 278. 283.
 Schlosser, L. 256.
 Schmidt, August 257. 263. 269 u. f.
 Schneider, Friedr. 114. 258.
 Schöber, v. 24. 26. 27. 43.
 Schorn, Adelheid v. 189.
 Schott's Bühne (Verlagsh.) 141. 143. 144. 178. 193. 194. 244. 265. 268. 280. 284.
 Scholl 53.
 Schöne 280.
 Schönhofz (Bellengo) v. 175.
 Schreiber (Verlagsh.) 178.
 Schröder-Devrient, Wilhelmine 62. 114. 205.
 Schubert (Prof.) 182.
 Schubert, Franz 3. 5. 9. 10. 12. 14. 16. 27. 36. 45. 46. 59. 62. 70. 76. 88. 104. 114. 158. 272. 283.
 Schubert & Co., Jul. (Verlagsh.) 14. 75. 88. 112. 122. 128. 139. 144. 148. 231.
 Schumann, Clara 57. 59. u. f. 72. 74. 141. 145. 147. 148. 177.
 —, Robert 14. 53 u. f. 65. 149. 154. 155. 177. 250. 256. 288.
 — 'sche Buchhandl. (J. G. Hainauer) 205.
 Schüller, W. 226.
 Schwantaler 216. 252.
 Schwind, Moritz v. 215.
 Segwin, W., P. 80.
 Seghers 88.
 Servais 84.
 Seifriz, Max v. 115. 218.
 Sibel 80.
 Siegel, C., F. (Verlagsh.) 284.
 Simon 41.
 Smith, Elber & Co. (Verlagsh.) 250.
 Snel 256.
 Söszewa 200. 212.
 Sophie der Niederlande 196.
 Speier, W. 125. 141.
 Spohr, L. 104. 145. 254. 256. 257. 258. 260. 261.
 Spontini 160. 256.
 Spiegel, Freiherr v. 195.
 Spina (Verlagsh.) 272.
 Staubigl 108. 258. 266.
 Steinacker, G. 45. 49. 274.
 Stern, Dan. (Gräfin v'Agoult) 235. 237.
 Stephan I. 20.
 Stier 170.
 Stockhausen, Mme. B. 191.
 Stankowitj, Bischof 272.
 Strauß, Joh. 12. 122. 123. 272.
 Sutherland, Herzogin von 108.
 Széchenyi, Graf Stephan 21. 46. 273.
 Szépeffi 274.
 Táborstj 29. 35. 238.
 Táborstj & Parsch (Verlagsh.) 238.
 Talma 110.
 Talmin, A. 80.
 Telestj, Graf Alex. 93. 141. 203.

- Tseky, Graf Dom. 31.
 — Ladislaus 236.
 — Sander 275.
 Thalberg, Sig. 12. 82. 84. 96. 98.
 99. 103. 224. 232.
 Thern, Carl 273.
 Thiersch 216.
 Thiza 53.
 Thomas, A. 256.
 Thorn (Oberst) 191.
 — Janney, Wm. 191.
 Thormalhsen 120. 252.
 Thurfó, Graf 35. 36.
 Trechow v. 172.
 Tuszel 266.

 Upland 143.
 Unger-Sabatier 136. 159. 167.

 Vachot, Emerich 273.
 — Alex. 273.
 Varnhagen v. Enje 126. 150. 159.
 164. 165. 168. 172. 175. 181. 215.
 Vernet 122.
 Verbi 284.
 Viarbot-Garcia, Pauline 266.
 Victoria, Königin v. England 86. 257.
 266 u. f.
 Vierztempf 84. 108.
 Villergas 245.
 Vogl 9.
 Voigt 182.
 Vollweiler 144. 210. 213.
 Vörösmarty 20. 42. 45. 49.

 Wach 170.
 Wagner, Rich. 71. 79. 115. 149. 199.
 207. 221. 222. 223. 256. 288.
 Wallace 272.
 Wasielewski 59. 60. 72. 201.
 Weber, C. M. von 5. 12. 28. 36. 45.
 59. 66. 69. 70 u. f. 80. 82 u. f.
 104. 146. 158. 161. 185. 188. 200.
 228. 283.
 Wegeler 258.
 Wemb, Jul. 270.
 Weyß 121.
 Wied, Clara (Schumann) 57. 59
 u. f. 65.
 —, „der alte“ 63.
 Wielhorsky, Mich. Graf 209. 210.
 214
 Wiest, Fr. 167.
 Wilhelm I. 84. 159. 164.
 Wieprecht, Fr. W. 169.
 Wohl, Janka 267.
 Wolff, J. B. 261. 262.
 —, Prof. 226. 261.
 Woronzow-Daschkow 187. 210.

 Youschcow 210.
 Yousoupoff 187. 210.

 Zelter 220.
 Zichy, Géza Graf 41.
 Zichiesche 152.
 Zuccalmaglio, A. W. v. 149.
 Zwirner 255.

II.

Alphabetisches Sachregister

des II. Bandes I. Abtheilung.

Abkürzungen: L. = List; B. = Bearbeitung; Tr. = Transkription.

- »Ab Irato« 84.
 „Abschied“ (Tr.) 14.
 „Abelarde“ (Tr.) 76. 104. 149.
 Albumblatt 76. 144.
 „Allgem. Musikal. Zeitung“ 68 (siehe Kritiken).
 „Am Meer“ (Tr.) 14.
 „Am Rhein im schönen Ströme“ (Lied) 135.
 — (Tr.) 144.
 Angiolin (Tr.) 144. 243.
 „Athenäum“ (engl. Liter.-Zeitung) 81 (siehe Kritiken).
 „Aufenthalt“ (Tr.) 14.
 „Aufforderung zum Tanz“ 12. 146.
 „Au lac de Wallenstadt“ 14.
 Auszeichnungen 31. 35. 39. 42. 147. 165. 169 u. f. 181 u. f. 193. 201. 218. 246. 247. 273. 276. 277.
 Autrefois! (Tr.) 213.
 »Ave Maria« (Tr.) 10. 14. 55. 85. 100.
 — (Kirchenchor) 283.
 Beethoven-Santate L.'s 248. 260. 262.
 — -Monument 100. 103 u. f. 249 —265.
 — -Vortrag L.'s 11. 104. 115—118. 149.
 Briefe und Neben L.'s 24. 28. 32. 47. 73. 106. 113 u. f. 119 u. f. 122. 126. 129. 162. 164. 170. 172. 184. 188. 189. 196. 250.
 Buch der Lieder L.'s I. 136.
 — II. 136.
 — III. (Tr.) 144.
 Capriccio alla turca (B.) 284.
 Chanson du Béarn (Tr.) 244.
 »Comment disaient-ils« 137.
 Concertstück Weber's 5. 66. 69 u. f. 80.
 Chromatischer Galop 64.
 Dante-Sonate L.'s 14. 16 u. f.
 „Das blüstre Meer“ (Männerchor) 142.
 „Der Du von dem Himmel bist“ 138.
 „Der König von Thule“ 135. 144.
 „Des erwachenden Kindes Lobgesang“ 238. 241 u. f.
 Dessauer-Lieder (Tr.) 283.
 Deutsche Richtung L.'s 129 u. f. 131.
 — Oper in London 111.
 »Deux Melodies Russes« (B.) 190.
 „Dichter, was Liebe sei“ 138. 167.
 „Die bange Nacht“ (Männerchor) 141.
 „Die todt' Nachtigall“ 138.
 „Die Zigeuner und ihre Musik“ zc. 6. 247. 275.

- Dirigent, L. als 36. 38. 160. 204.
 205. 221 u. f. 269.
 Don-Juan-Fantasie 121. 147.
 Donizetti-Marsch L.'s 278.
 „Du bist wie eine Blume“ 138.
 Elegie Louis Ferdinand's (Tr.) 177.
 Emoll-Koncert Chopin's 208.
 — Fuge Händel's 157.
 »Enfant, si j'étais roi« 137.
 Erlkönig (Tr.) 9. 14. 55. 62. 67. 102. 144.
 Eroica-Etliche L.'s 14.
 Es dur-Koncert Beethoven's 104. 149.
 209. 229. 255.
 „Es ruhet Gott!“ (Männerchor) 248.
 „Es war eine Nacht im Kellerloch“
 (Männerchor) 141. 152. 204.
 Fantasien L.'s über Opernthemen 14
 u. f. 121.
 Faribolo pastour (Tr.) 244.
 Faustmusik 227.
 Feuille d'Album 144.
 Fígaro-Fantasie 202—204.
 »France musicale, La« 82 (siehe
 Kritiken).
 Franc-Juges-Ouv. 267.
 Freimaurer, L. als 125. 164.
 Freischütz-Duvertüre (Klav.-Part.) 283.
 Fugenspiel L.'s 156.
 Galop chrom. 55. 65. 80. 100.
 »Gastilbelza« 137.
 Gaudeamus igitur (Tr.) 205.
 Gazette music. 98 (siehe Kritiken).
 Gedächtnis L.'s 157 u. f.
 Gebichte an L. 46. 49. 246. 274.
 Geharnischte Lieder (Männerchöre) 248.
 Geistliche Lieder (Tr.) 89.
 »God save the Queen« (Tr.) 102.
 — mit Orchester (siehe Chron. Ver-
 zeichnis).
 „Gottes ist der Orient“ (Männerchor)
 142.
 Grétry-Fest 193.
 Harmonische Neuerungen L.'s 17. 142.
 190. 276. 280.
 »Héroïde funèbre« 51.
 Heroischer Marsch in Dmoll 53.
 Hexameron 55. 67. 147. 148. u. w.
 Historisches Leitmotiv 264.
 H moll-Sonate L.'s 74.
 — Konzert Hummel's 224.
 „Hungaria“ 52. 53.
 Suffitenlied (Tr.) 55.
 »Jeanne d'Arc au bûcher« 269.
 „Ich möchte hingehn“ 241 u. f.
 »Il m'aimait tant« 194.
 Improvisationen L.'s 12. 46. 161. 193.
 207. 208. 211.
 Introduction et Polonaise (Puri-
 taner-Tr.) 143.
 Jubel-Duvertüre Weber's (Kl.-Parti-
 tur) 283.
 Klavier-Partituren 64. 76. 204.
 Klavierspiel-Reformen L.'s 14. 82. 97.
 153. 286 u. f.
 Kritiken, Berichte u. über Litz 6. 61.
 65. 66. 67. 68. 69. 82. 83. 86. 98.
 101. 102. 104. 109 u. f. 115. 125.
 136. 138. 148. 154 u. f. 156. 162.
 173. 174. 175. 204. 212. 225. 232.
 246. 263. 276. 281. 282.
 »La Tombe et la rose« 137.
 Leitmotiv, histor. 264.
 „Leys und Schwert“ (Tr.) 161. 283.
 Litz-Kultus und Enthusiasmus 171.
 173. 176. 290.
 „Loreley“ 130 u. f. 144.
 Lucrezia-Fantasie 178.
 Lucia-Fantasie 19. 81. 100. 148. 179
 u. f.
 — Marche et Cavatine 179.
 Männerchöre L.'s 139—43.
 »Marche funèbre de Dom Seba-
 stian« (Tr.) 247.
 „Mazepa“ 14. 100 u. f.
 Mendelssohn-Lieder (Tr.) 74. 75.
 »Mes Souvenirs« 237.
 „Mignon“ 133 u. f. 144.

„Niß wie ein Lufthauch“ 138.
 »Moine, le« (Tr.) 178.
 Morceau de Salon, siehe: Ab Irato.
 »Morgens steh' ich auf“ 138.
 „Müllerlieder“ (Tr.) 283.
 »Musical world« 82, siehe: Kritiken.
 Nationalgefühl L's 24 u. f. 28 u. f.
 „Nélida“ 235. 236.
 „Neue Zeitschrift f. M.“ 68. 281, siehe: Kritiken.
 „Nicht gezagt!“ 248.
 Niobe-Fantasia 64. 232.
 Norma-Fantasia 143. 193.
 Oberon-Ouvertüre (kl.-Partitur) 204.
 »Oh quand je dors« 137.
 Operngerichte 214.
 Orgelfugen Bach's (Tr.) 156 u. f.
 Orbenibee L's 105—6. 216.
 Paganini-Capricen (Tr.) 84.
 Paraphrase 112.
 Partiturlübertragungen 64. 76. 204. 283.
 Pastoral-Symphonie (kl.-Partitur) 10. 14. 55. 63.
 Pater noster (Männerchor) 283.
 Pöbelbehandlung 15.
 »Pensée des Morts« 241.
 „Petrarca-Sonetten“ 280.
 Phrasirung 217—18. 222.
 Piano-Recital 80.
 Politische Ansichten L's 186 u. f.
 Problem L's 5—12.
 Programme, Konzert- 13. 151 u. f. 202. 271.
 Puritaner-Fantasia 14. 81. 143.
 Rákóczi-Marsch 28. 52.
 Reiterlied (Männerchor) 141. 149. 152. 191. 204.
 Rheinweinkleid 139. 141. 149. 152. 191.
 Ricordanza 14.
 Robert-Fantasia 100 u. f. 108. 114. 147. 149. 232.
 Romanesca (Tr.) 160. 178.
 Russischer Galop Bulhakow's (Tr.) 213.
 R a m a n n, Franz Liszt. II.

Salve Maria Verdi's (Tr.) 284.
 Schmerz, der 6.
 Schumann-Lieder (Tr.) 75.
 Schubert-Lieder (Tr.) 14. 88. 283.
 — Marsche (Tr.) 283.
 Schwanengesang (Tr.) 14.
 „Sechs Lieder“ 138.
 Septett Hummel's (kl.-Partitur) 89. 108. 149.
 — Beethoven's (kl.-Partitur) 88.
 »Sil est un charmant gazon« 137.
 Sonnambula-Fantasia 14 u. f. 193.
 Spanische Rhapsodie-Skizze 248.
 „Stadt, Die“ (Tr.) 14.
 Stoffe, musik. 91. 217.
 Studentenlied 141. 152. 204.
 Sturm in der Natur und der Tonkunst 91 u. f.
 Tarantelle nach Auber 284.
 — neapolitanische 14.
 — nach Rossini 232.
 „Taubenpost, Die“ (Tr.) 14.
 Tell-Ouvertüre (Tr.) 54. 100.
 „Thalberg-Liszt-Kampf“ 96. 98 u. f. 192. 232.
 Thema mit Var. Händel's 157.
 Tre Sonetti di Petrarca 280 u. f.
 Tschereffens-Marsch Glintka's (Tr.) 144. 213. 232.
 „Ueber allen Gipfeln ist Ruh“ (Männerchor) 142.
 Ungarn, Kultur-histor. 18 u. f. 43.
 — musikalische Charakter. 21 u. f.
 Ungarische Marsche Schubert's (Tr.) 16. 26.
 — Marsch, heroischer L's 53. 80. 81.
 — National-Melodien (Tr.) 14. 16. 28. 52. 273.
 — Rhapsodie (B.) 51. 275.
 — Tonleiter 22.
 Valse a capriccio (B.) 178.
 — favorite, petite 189.
 — -Impromptu 189.
 20

Valse infernale 232.

Verbi's Salve Maria (Tr.) 284.

„Vergiftet sind meine Lieder“ 138. 243.

„Vor der Schlacht“ (Männerchor)
248.

Wahrheit und Dichtung 291.

„Was ist des Deutschen Vaterland?“
(Männerchor) 140. 149. 164.

„Wir sind nicht Mumien“ (Männer-
chor) 142.

„Winterreise“ (Tr.) 14.

Zeitberichte über L.'s Konzerte und
Kompositionen: siehe Kritiken.

„Zelle in Nonnenwerth“ 94. 138. 236.
243.

Zigeunerstudien 247. 272. 274.

— Polka Conradi's (Tr.) 283.

III.

Alphabetisches Länder- und Städtereister

des Bandes 1839/40 — 1847.

Nachen 199.
Agram 271.
Alicante 247.
Altenburg 145.
Amsterdam 199.
Arab 276. 277.
Augsburg 217.

Baden-Baden 84. 267.
Barcelona 247.
Basel 247 u. f. 268.
Bauzen 231.
Bayern 214.
Belgien 90.
Bellaggio 59. 102.
Berlin 16. 53. 78. 87. 93. 143. 150
—180. 200 u. f. 205.
Bernburg 231.
Blasewitz 228.
Bonn 84. 125. 249—265.
Bordeaux 240.
Braunschweig 231.
Breslau 205.
Brieg 205.
Brühl am Rhein 195. 266.
Brünn 271.
Brüssel 84. 88. 91. 193.
Budapest, siehe Pest.
• Bukarest 276.

Cabiz 247.
Coblenz 125.
Coburg 199.
Colmar 247.
Corbova 247.
Cöln 125. 126 u. f. 196. 199. 267.
Cuxhaven 122.
Czernowitz 276.

Dänemark 119 u. f.
Darmstadt 269.
Doborjan (Reibing) 39.
Dresden 7. 55. 61—62. 67. 93. 145.
147. 222. 228 u. f. 236.

Edinburg 77. 86.
Elisabethgrab 278.
Ems 84 u. f.
England 90.
Erfurt 199. 228.
Elsaß 247.

Florenz 24.
Frankfurt am Main 84. 125. 199.
Fürstenwalde 205.

Gibraltar 247.
Glogau 205.
Gobesberg 253.
Gotha 228.

Grätz 93. 271.

Glinz 276. 277.

Haag 199.

Halle a. b. Saale 145.

Hamburg 14. 49. 53. 78. 86 u. f.
107. 112. 113 u. f. 213.

Hannover 231. 214.

Hechingen 218.

Heidelberg 218.

Hermannstadt 277.

Holland 199.

Jassy 276.

Jena 145. 147. 199. 226. 228.

Italien 18.

Karlruhe 218.

Kassel 145.

Kiel 119.

Kiew 276.

Klausenburg 276.

Köln (siehe Köln).

Kopenhagen 119 u. f.

Königsberg 181—184.

Krakau 205.

Konstantinopel 277 u. f.

Krzyszanowiz 93.

Leipzig 3. 14. 54. 55—71. 78. 93.
141. 145. 147. u. f.

Lemberg 276.

Leyden 199.

Liegnitz 205.

Lissabon 246.

Liverpool 77. 86.

London 3. 77—84. 86. 87. 106. 107
u. f. 255.

Lüttich 91. 193.

Lyon 240.

Madrid 52. 244 u. f.

Mailand 58.

Mainz 84.

Malaga 247.

Mannheim 218. 269.

Marburg 271.

Marseille 240.

Metz 247.

Mitau 185.

Montpellier 240.

Moskau 200. 211—213.

Mühlhausen 247.

München 214 u. f.

Neisse 205.

Neuilly 192.

Nimes 240.

Nonnenwerth 94. 124—144. 236.

Nürnberg 217.

New-York 14.

Nobant 102.

Obeffa 229.

Odenburg 18. 39. 41. 271. 277.

Olmütz 271.

Ofen 35.

Ostende 91.

Paris 5. 43. 52. 57 u. f. 78. 87.
96—106. 145. 190—192. 214.
232 u. f. 234—239.

Pau 240 u. f. 244.

Pest 3. 4. 18. 19—38. 45 u. f. 52.
272 u. f.

Petersburg 52. 86. 200. 204. 207.
211. 267.

Pija 250.

Polen 205.

Portugal 90. 246. 247.

Posen 205.

Potsdam 205.

Preßburg 18. 25. 38. 39. 185—190.

Prag 54—55. 271.

Raab 38. 272.

Reibing 39—41. 271.

Riga 185.

Robann 272.

Roßitz 271.

Rolandseck 127.

Rubinstadt 226. 228.

Rußland 93.

Sevilla 247.
Sjékszad 276.
Schweiz 247.
Stuttgart 218. 269.
Straßburg 247.
Stettin 231.
Spanien 90. 240. 244—247.

Temesvar 277.
Teschen 86.
Toulon 240.
Toulouze 192. 240.

Ungarn 18—41. 42 u. f. 272 u. f.

Venedig 3.

Warschau 205 u. f.

Weimar 93. 145—147. 195—199.
219—227. 269.

Wien 3—17. 18. 23. 38. 52. 54. 55
u. f. 60. 61. 78. 269—271.

Wiesbaden 84.

Windsor Castle 86.

IV.

Chronologisches Verzeichnis

der Kompositionen Franz Liszt's von 1839/40 bis zum Jahre 1847.

Die Originalkompositionen sind zur Erleichterung der Übersicht fett, diejenigen mit Benutzung fremder Themen und Motive, sowie Fantasiaen über fremde Motive sind gesperrt gedruckt.

Zeichen und Abkürzungen:

* bezeichnet solche Kompositionen, welche der Komponist später nochmals einer Bearbeitung unterzogen hat;

? bezeichnet Kompositionen, deren Entstehungsjahr nicht ganz genau präcisiert werden konnte.

Ch. Chorgesang.

Kl. Klavier.

Kl.-P. Klavier-Partitur.

Kl.-St. Klavierstück.

Kl.-Üb. Klavierübertragung.

Ms. Manuskript.

Orch. Orchester.

S. Violine.

Komponirt im Jahr:		Erbt im Jahr	Bd.:	Seite
1839/40	Schubert: „Schwanengesang“. Kl.-Üb.	1840	II.	14
	1) Die Stadt.			
	2) Das Fischermädchen.			
	3) Aufenthalt.			
	4) Am Meer.			
	5) Abschied.			
	6) In der Ferne.			
	7) Ständchen.			
	8) Ihr Bild.			
	9) Frühlingssehnsucht.			
	10) Liebesbotenschaft.			
	11) Der Atlas.			
	12) Der Doppelgänger.			
	13) Die Laubepost.			
	14) Kriegers Ahnung.			
1839/40	Schubert: „Winterreise“. Kl.-Üb.	1840	I.	513
	15) Gute Nacht.		II.	14
	16) Die Nebensonnen.			

Componirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Ab.:	Seite:
	17) Muth.			
	18) Die Post.			
	19) Erstarrung.			
	20) Wasserfluth.			
	21) Der Lindenbaum.			
	22) Der Lepermann und Täuschung.			
	23) Das Wirthshaus.			
	24) Der stürmische Morgen. Im Dorfe.			
1840	Sonnambula-Fantasia. Kl.	1842	II.	14
1839/40	Káföczy-Marsch. Kl.-Üb.	?	"	52
1840	*Ungarische National-Melodien 1.—2. Heft. Kl.-Üb.	1840	"	52
"	Hussitenlied. Kl.-Üb.	"	"	55
" (?)	Heroischer Marsch im Ungar. Styl. Kl.	1844 (?)	"	53
"	*Mendelssohn, Lieder. Kl.-Üb.	1840	"	74
	1) Auf Flügeln des Gesanges.			
	2) Sonntagslieb.			
	3) Reiselieb.			
	4) Neue Liebe.			
	5) Frühlinglied.			
	6) Winterlied und Suleika.			
"	*Beethoven: Adelaide. Kl.-Üb.	1840		
"	Albumblatt. Kl.	1841	"	76
"	Ab Irato. Etude. Kl. (Morceau de Salon 1852)	1842	"	84
"	Beethoven's Geistliche Lieder. Kl.-Üb:	1840	"	88
	1) Gottes Macht und Vorsehung.			
	2) Bitten.			
	3) Bußlied.			
	4) Vom Lobe.			
	5) Die Liebe des Nächsten.			
	6) Die Ehre Gottes aus der Natur.			
(Oktober.)	Beethoven's Septett, op. 20. Kl.-Part.	1840	"	"
"	Schubert's Geistliche Lieder. Kl.-Üb.	1840	"	"
	1) Litanei.			
	2) Himmelsfunken.			
	3) Gestirne.			
	4) Hymne.			
1841 (Paris)	Robert-Fantasia. Kl.	1841	"	100
(London)	God save the Queen. Kl.	1841	"	112
"	" " " " Kl. u. Orchester ¹⁾	1842	"	

¹⁾ Gr. Fantasia über »God save the Queens« und »Rule Britannia« für Pianoforte und Orchester mit Piano-Colo. Bei J. Schubert & Co. in Hamburg.

Componirt im Jahr:		Ehrt im Jahr:	Bl.:	Seite
(Am Rhein)	Don-Juan-Fantasia. Kl.	1843	II.	121
"	*Loreley. Lied.	1843	"	130
"	" 1860, mit Orchester-Begleitung	1862	"	133
"	*Mignon. Lied.	1843	"	133
"	" 1860, mit Orchester-Begleitung	1862	"	"
"	*„Am Rhein im schönen Strome“.			
"	Lied.	1843	"	135
"	*„Der du von dem Himmel bist“.			
"	Lied.	"	"	135
"	Der König von Thule. Lied.	"	"	136
"	Rheinweiniied. } Männer-Quartette.		"	139
"	Studentenlied. } 1843	1843	"	141
"	Reiterlied. } " 141		"	141
"	„Was ist des deutschen Vaterland“?			
"	M. G. u. Soli.	1842	"	140
"	Introduction et Polonaise (Puritaner). Kl.	1841	"	143
(König)	Feuille d'Album. Kl.-St.	"	"	144
1841/42	*Comment disaient-ils?			
	*S'il est un charmant gazon.	} Lieber. 1843	}	137
	*Oh' quand je dors.			
	*Enfant, si j'étais roi.			
	La Tombe et la Rose.			
	Gastilbelza.			
1841/42	Norma-Fantasia. Kl.	"	"	143
"	Pantaleoni's Barcarole venet. Lied.	1842	"	231
"	" " " Kl.-Üb.	"	"	"
1842	*Dichter was Liebe sei. Lied.	1843	"	138
(Paris)	*Vergiftet sind meine Lieder. Lied.	"	"	194
"	Wir sind nicht Mumien.			
(Am Rhein)	Über allen Gipfeln ist Ruh.	} Männ.-G. "	}	"
	Gottes ist der Orient.			
	Das düstere Mee r.			
1842	Bach, Sechs Präl. u. Fugen f. Orgel- Ped. Kl.-Üb.	1852	"	157
"	*La Romanesca. Air de danse etc. Kl.	1842	"	178
"	*Valse a capriccio (3 Capr.-Valse No. 3) Kl.	"	"	178
"	*Reminiscences de Lucrezia Borgia. (2 Theile) Kl.	"	"	"
"	*Élégie sur des motifs du Prince L. Ferd. Kl.-Üb.	1843	"	177
"	Reperbeer: Le Moine. Kl.-Üb.	1842	"	178
(1835/36)	Marche et Cavatine de „Lucia“ etc. II. Partie. Kl.	1841	"	178

Komponirt im Jahr:		Erst im Jahr:	Ab.:	Seite:
1842 (St. Petersburg.)	*Petite Valse favorite. Skizze zum 1852: Valse-Improptu. Kl.	1842	II.	189
"	*Le Rossignol d'Alabieff. } Deux melodies Kl.	1842	"	190
?	Chanson bo- hémienne. } Russes.	"	"	"
(Paris)	Il m'aimait tant. S. L.	1843	"	194
	Sitzt: Il m'aimait tant. Kl.-Üb.	"	"	"
1842	Canzone napolitana (?)	1843 ¹⁾	"	"
1843	*Du bist wie eine Blume. Lieb	"	"	138
"	*Morgens steh ich auf u. frage. "	"	"	"
"	*Die todte Nachtigall. "	"	"	"
"	*Mild wie ein Lufthauch. "	"	"	"
"	*Die Zelle in Nonnenwerth. "	"	"	139
"	" " " " Kl.-Üb.	"	"	"
"	Glinka's „Tschertessenmarsch.“ Kl.-Üb.	"	"	144
"	M. Bielhorsky's »Autrefois!« "	"	"	214
"	Bulhatow's Russischer Galop. "	1843	"	213
"	*Loreley. Am Rhein. Mignon. Sitzt: { Der König von Thule. Der Du von dem Him- mel bist. Angiolin. } Kl.-Üb.	1846	"	144
(San.)	Fantasia über Motive aus Mozarts „Figaro.“	M. S. verloren.	"	202
"	*Ungar. Sturm-Marsch. (Second Mar- che hongr.) Orch.	1844	"	203
"	Dasselbe. Kl.-Üb.	"	"	"
"	Gaudeamus igitur. Konzert-Pa- rapph. Kl.	1845	"	205
"	Weber's „Oberon“-Ouvert. Kl.-Part.	1844 (?)	"	204
1844	*Hymne de l'enfant à son reveil. Vokal.	1875	"	238
	(Des erwachenden Kindes Lobgesang.)			
1844 (?)	Dasselbe. Kl.-Üb.	1853	"	"
1844	„Ich möchte hingeh'n.“. Lieb.	186(?)	"	"
"	Faribolo pastour. Kl.-Üb.	1845	"	244
"	Chanson du Béarn. Kl.-Üb.	"	"	"
1844/45	Marche funèbre de Dom. Seb. Kl.-Üb.	"	"	247

1) Erst: E. F. Mejer in Dresden.

Componirt im Jahr:		Urbirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1844/45	(Skizze: Reminiscences d'Espagne.) Kl. (Spanische Rhapsodie.)		II.	248
1845	Jeanne d'Arc au bûcher. F. mit Kl.	1846	"	268
(?)	do. F. mit Orch.	1876	"	"
"	*Geharnschte Lieder:	1845	"	248
	1) Vor der Schlacht. } 2) Nicht gezagt! } M.-Chöre. 3) Es ruft Gott. }			
"	Fest-Kantate zur Bonner Beethovenfeier. mit Orch.	MS. verloren?	"	262
	Liszt's Kantate zur Bonner Beethoven- feier. Kl.-Üb. à 4 ms.	1846	"	264
1846.	Schubert: Müllerlieder:	"	I.	513
(Wien.)	1) Das Wandern. } 2) Der Müller am Bach. } Kl.-Üb. 3) Der Jäger. } 4) Die böse Farbe. } 5) Wohin? } 6) Ungebuh. }		II.	283
"	— Sechs Lieder:	"	I.	512
	1) Lebe wohl. } 2) Des Mädchens Klage. } 3) Das Sterbeglücklein. } Kl.-Üb. 4) Trockene Blumen. } 5) Ungebuh. } 6) Die Forelle. }		II.	283
" ¹⁾	— Märsche No. 1—3 für 2 Hände. Kl.	"	I.	512
"	*Ungarische National-Melodien. 5—10. Heft. Kl.	"	II.	275
"	(Ungar. Rhapsodien No. 5—10.)	"	"	"
"	Tre Sonetti di Petrarca per la voce. 1846/47 (1838 erste Skizze.)	"	"	280
"	*Liszt's Sonetti di Petrarca per il clavic. Kl.-Üb.	"	"	"
	1857 neu bearbeitet per il clavic.	"	"	"
	Kl.-Üb.	1858 ²⁾	"	"
	1880 (?) neu bearbeitet mit deutschem Text.	1882 ³⁾	"	"
"	Ave Maria. Chor.	1846	"	282
"	Pater noster. "	"	"	"
"	Weber's Freischütz-Ouv. Kl.-Part.	"	"	283

1) Diese Marsch-Bearbeitungen sind irrthümlich I. Bd. Seite 512 als dem Jahre 1838 zufallend genannt.

2) Pèlerinages en Italie II. Bd.

3) " " " III. " "

Componirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Ab.: Seite:
(?)	Weber's Jubel-Dub. Klav.-Part.	1854	II, 283
1846	Tarantella di Bravura (Auber). Kl.	1847	" 284
1846 (?)	Weber's Feyer und Schwert. Kl.	1848	" 283
1847 (?)	La célèbre Zigeuner-Polka de Conradi. Kl.	1849	" "
1847	Verbi's Salve Maria de Jerusa- lem. Kl.	1848	" 284
"	Dessauer's Lieder. Kl.-Üb. No. 1) Lothung. 2) Zwei Wege. 3) Spanisches Lieb.	1847	" 283
1846/47	*Capriccio alla turca. Kl. 1860 Capriccio alla turca. Kl. u. Orch.	1847 1863	" 289 " "
1847	Grande Paraphrase über einen March von Donizetti. Kl.	1847	" 278

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Gesammelte Schriften

von

Franz Liszt.

Herausgegeben

von

L. Ramann.

Erster Band. Friedrich Chopin. Frei ins Deutsche übertragen von La Mara. Gr. 8°. Vesinpapier. Geheftet M 6. Fein gebunden M 7.50.

Zweiter Band. Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst. Ins Deutsche übertragen von L. Ramann. Gr. 8°. M 6.—. Fein gebunden M 7.50.

Dritter Band. I. Abth. Essays über musikalische Bühnenerwerke und Bühnenfragen, Komponisten und Dirigenten. Gr. 8°. Geheftet M 4.—. Fein gebunden M 5.50.

Dritter Band. II. Abth. Richard Wagner. (1. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. 2. Lohengrin. 3. Der fliegende Holländer. 4. Das Rheingold). Mit Notenbeispielen. Gr. 8°. Geheftet M 6.—. Fein gebunden M 7.50.

Vierter Band. Aus den Annalen des Fortschritts. Konzert- und Kammermusikalische Essays. Gr. 8°. Geheftet M 6.—. Fein gebunden M 7.50.

Fünfter Band. Streifzüge. Kritische polemische und zeithistorische Essays. Gr. 8°. Geheftet M 6.—. Fein gebunden M 7.50.

Sechster Band. Die Sigeuner und ihre Musik in Ungarn. Frei ins Deutsche übertragen von La Mara. Gr. 8°. Geheftet M 9.—. Fein geb. M 10.50.

F. Liszt, F. Chopin. Nouvelle Édition. Gr. 8°. Broschirt M 8.—. Fein gebunden M 9.50.

F. Liszt, Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie. Nouvelle Édition. Gr. 8°. Geheftet M 12.—. Fein gebunden M 13.50.

BOUND

JUL 7 1946

**UNIV. OF MICH.
LIBRARY**

UNIVERSITY OF MICHIGAN



3 9015 00788 4565

