



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Franz Liszt. Eigen- und Fremdbilder und ihre Wechselwirkungen auf die Werkanalyse“

Verfasserin

Angelika Silberbauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

em. o. Univ.-Prof. Dr. Dr. h. c. Gernot Gruber

Inhalt

Vorwort.....	5
1 Einleitung	6
1.1 Das Liszt-Bild im Verlauf des 20. Jahrhunderts – eine Einführung	6
2 Rezeption.....	13
2.1 Die Rezeption von Franz Liszt	15
2.2 Die gängigen „Liszt-Bilder“	21
2.2.1 Liszt als Erbe Beethovens	22
2.2.2 Ein gebildeter Bürger	25
2.2.3 „Im Herzen ein Ungar“	25
2.2.4 Liszt und die Religion	28
2.2.5 Liszt in seinem sozialen Umfeld (der „Weltbürger“ und „Frauenheld“)	29
2.2.6 Liszt als Deutscher – biographische Forschung zur Zeit des Nationalsozialismus.....	32
2.2.7 Der Vorläufer der Neuen Musik	34
2.3 Das Liszt-Bild in den Biographien	42
2.3.1 Lina Ramanns Lisztiana	43
2.3.2 La Mara	45
2.3.3 Julius Kapp.....	46
2.3.4 Bruno Schrader.....	47
2.3.5 Hans Engel	48
2.3.6 Eduard von Liszt	49
2.3.7 Magda von Hattingberg.....	49
2.3.8 Alan Walker	50
2.3.9 Serge Gut.....	51
2.3.10 Drei Beispiele der neuesten Liszt- Biographien.....	51
2.4 Musikgeschichten	53
2.5 Die musiktheoretische Rezeption der Lisztschen Werke – ein Überblick.....	57
2.5.1 Vor 1950	58
2.5.2 nach 1950	61
2.5.3 Die ungarische Rezeption:	63
2.6 „Der Tod des Autors“.....	67
3 Ästhetik und Voraussetzung der Symphonischen Dichtungen.....	71
3.1 Liszts Ästhetik seiner neuen Kunstgattung	73
3.2 Im Kampf gegen „Beschuldigungen musikalischen Hochverraths“	74
3.3 Die „Malerverfolgung“ – kein leichter Start für die Symphonische Dichtung	76
3.4 <i>Ein Maigruß</i> für die „Maler“	77
3.5 Die wissenschaftliche Rezeption Liszts neuer Gattung.....	79

3.6	Die 12 Symphonischen Dichtungen Franz Liszts	84
3.6.1	Zur Formdiskussion	85
3.6.2	Die Form(en) der Symphonischen Dichtungen	85
3.6.3	Angewandte Analysemethoden	86
3.6.4	Der Sonatensatz als Inbegriff von Meisterschaft	88
3.6.5	Die Formen der Sonate in Symphonischen Dichtungen	89
3.7	„Erlaubt ist, was gefällt“ - Tasso als Beispiel der Rezeption einer Symphonischen Dichtung.....	92
3.7.1	Entstehung.....	93
3.7.2	Exkurs: Zur Zusammenarbeit mit Raff	98
3.7.3	Biographische und wissenschaftliche Rezeption von Liszts <i>Tasso</i>	99
3.7.4	Frühe Analysen – Alfred Heuß und Arthur Hahn	101
3.7.5	Joachim Bergfelds Bogenform:.....	105
3.7.6	<i>Tasso</i> im Spiegel des Sonatensatzes:.....	107
3.7.7	<i>Two-Dimensional Sonata Form</i>	108
3.7.8	Zwei mögliche Ansätze der Analyse	112
4	Schlusswort	117
	Literaturliste	122

Vorwort

Nach der Lektüre des polemischen Artikels „Franz Liszts Werk und Wesen“ von Arnold Schönberg stellte ich mir die Frage, warum ein solch erfolgreicher Komponist wie Liszt dennoch in der analytischen Literatur oft scharf kritisiert wird. In den Biographien finden sich verschiedene Liszt-Bilder, wie etwa Erklärungen, warum Liszt ein eindeutig deutscher oder eindeutig ungarischer Komponist gewesen sein soll. Die Autor_innen vertreten ihre jeweiligen Ansichten vehement, was sich in den Analysen widerspiegelt. Die Gattung der Symphonischen Dichtungen bildet ein zentrales Thema. Zur Symphonischen Dichtung *Tasso*, die als die erste dieser Werkgruppe gilt und deren Programm in der Literatur oft mit Liszts Leben verglichen wird, gibt es nur wenige Analysen, und prinzipiell scheuen die Analytiker_innen davor, hier explizite Aussagen zu machen, was das "Problematische" im Notentext sei. Hier ist erkennbar, dass die Person Liszt meist nicht von ihrem Werk getrennt wird. Negativbezeichnungen, wie „Salonmusik“, tauchen immer wieder auf, die Musik des "Salonlöwen" wird dementsprechend abgewertet, etwa in der Darstellung von Liszts Umarbeitungen seiner Kompositionen als Beispiel eines Mangels an so genannter „Stilhöhe“.

Mit der vorliegenden Arbeit möchte ich zeigen, dass die Darstellung der Person Liszt ebenso vielfältig wie die Kritik an seinen Werken ist, und beide vorwiegend auf bloßen Annahmen der jeweiligen Autor_innen beruhen, wobei eine Kategorisierung von Musik durch die vorhandenen Analyse Kriterien ohnehin fragwürdig erscheint.

Die Arbeit versucht die gängigen Liszt-Bilder aufzuzeigen, ihre Entstehung zu hinterfragen und einen Überblick über die daraus resultierenden Analyseansätze zu geben. Der Diskurs der verschiedenen Liszt-Bilder, die in dieser Arbeit auszugsweise aufgezeigt werden, muss einseitig bleiben und kann sich nicht weiterentwickeln, solange die Biograph_innen die konstruierten Selbst- und Fremdbilder von Liszt unreflektiert übernehmen.

Danksagung:

Besonderer Dank gilt Herrn em. o.Univ.-Prof. Dr. Dr.hc. Gernot Gruber für die Betreuung der vorliegenden Diplomarbeit, Univ. Prof. Mag.^a Drⁱⁿ Annegret Huber und Univ.-Prof. Dr. Dieter Torkewitz für die wertvolle Unterstützung bei den Recherchen und sehr hilfreiche Motivation. Weiters danke ich meiner Schwester Mag.^a Veronika Silberbauer für das zeitaufwendige Korrekturlesen der Arbeit sowie meiner Familie, die mir ermöglichte, dieses Studium zu absolvieren.

1 Einleitung

Kunstgeschichte ist zumeist eine Erfolgsgeschichte, während die Problemgeschichten verharmlost dargestellt werden. Hans Belting schreibt zu Recht in seinem Buch *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*: „Auch das sichtbare Meisterwerk ist aber in Wahrheit ein Paradox, denn Werke beschädigen notwendigerweise das Ideal, das ihnen unsichtbar eingeschrieben ist.“¹ Nach dem Vorbild der Bildenden Kunst und der Dichtung kam zur Zeit der Renaissance allmählich die Idee des isolierten, individuellen und in sich geschlossenen Werkes auf, durchgesetzt hat sich diese Auffassung aber erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts.² Die Intention, ein Meisterwerk zu schaffen, das vielleicht nicht exakt funktional-satztechnischen Gesetzen folgt, dennoch aber einzigartig ist, verdrängte den Wunsch nach „festem Rückhalt“³ durch die Gattungstradition - allerdings nicht zur Gänze. Erich Doflein beschreibt in seinem Text „Historismus in der Musik“, dass die zunehmende Literarisierung in dieser Zeit eine Folge der Individualisierung des Werkes sei. Die Einteilung in Opuszahlen zur Fixierung des Lebenswerkes als Chronik von den Urheber_innen selbst ist nur ein Aspekt davon.⁴ Anton Dörffel belegt in einer Statistik, dass erst seit dem Jahr 1822 bei der Aufführung von Beethovensymphonien im Leipziger Gewandhaus angegeben wurde, welches Werk genau gespielt wird; zuvor las man nur „Symphonie von Beethoven“.⁵

1.1 Das Liszt-Bild im Verlauf des 20. Jahrhunderts – eine Einführung

„Franz Liszt – Freund und Förderer, „Kämpfer aus alten Tagen“ – an der Seite Richards und Cosimas im Haus Wahnfried“ – dieses Bild wurde lange getragen und in den Wagnerbiographien hochgehalten.⁶

Oftmals erhielten in der Musikgeschichte „verkannte Genies“ nach ihrem Tod den ihnen gebührenden Ruhm, und manche Komponist_innen, deren Erfolg zu Lebzeiten groß war, wurden

¹BELTING, Hans. *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst* (München: Beck, 1998), S. 19

²DAHLHAUS, Carl. „Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts ‚Prometheus‘“, in: *Die Musikforschung* 23, (Kassel, Bärenreiter, 1970), S. 411 – 441, hier S. 412

³Ebd., S. 413

⁴DOFLEIN, Erich. „Historismus in der Musik“, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*. Aufsätze und Diskussionen hrsg. von Walter Wiora, in: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* Bd. 14 (Regensburg: Gustav Bosse, 1969), S. 9-40, hier S. 18

⁵Ebd.

⁶WINKLER, Gerhard J. „Liszt und Wagner. Notizen zu einer problematischen Beziehung“ in: *ÖMZ*, 1986, 41. Jahrgang, Heft 2, hrsg. von Prof. Elisabeth Lafite und Dr. Marion Diederichs-Lafite, (Wien: Lafite, 1986), S. 83-89, hier S. 86

dafür für die Nachwelt vielleicht als nicht relevant gesehen.⁷ Liszt wurde zu Lebzeiten für seine Leistung als Klaviervirtuose zwar gefeiert, dennoch nicht unbedingt als Komponist akzeptiert. Auch nach seinem Tod sind die Meinungen zu seinem Werk kontrovers. In einem Brief von 1866 lesen wir: „*Tant que les gens m’applaudiront comme pianiste – ils me critiqueront comme compositeur. C’est un fait d’expérience, dont il est nécessaire que je m’en émancipe.*“⁸

In einem anderen Brief schreibt er, dass er für Kritiker, wie etwa Eduard Hanslick, immer „nur“ Pianist bleiben wird, obwohl er sich selbst vor allem als Komponist sieht.⁹

In ihren Erinnerungen an ihre Leipziger Studienzeit beschreibt die Komponistin Ethel Smyth 1879, dass es damals sogar üblich gewesen sei, sich über Liszt herablassend zu äußern.¹⁰

Als Liszt starb, wurde in der *Neuen Zeitschrift für Musik* ein anonymes Artikel verfasst, in dem kritisiert wird, dass vorwiegend lexikalische Artikel über den Komponisten für das Verfassen von Nekrologen verwendet werden, aber „*wie weit in dieser überreichen Literatur wirklich ein deutliches, wohlbeleuchtetes, die feinen Züge nicht über den scharfen Umrissen, den mächtigen Gesamteindruck nicht über den Einzelheiten vernachlässigendes Bild des wunderbaren Künstlers und Mannes vorhanden ist*“¹¹, ist ungewiss.

Bei dem Versuch Lina Ramanns und Carolyne von Wittgensteins, eine Liszt gebührende Biographie zu schreiben, nannte sich die Fürstin sogar „*La Vérité*“¹² – dass das dort gezeigte Bild des Komponisten nicht unbedingt der Wahrheit entspricht, ist mittlerweile sicher.

Arnold Schönberg betont, wie „ungemütlich“¹³ Liszts symmetrische Form im Gegenzug zu den bereits etablierten klassischen Formen wirke. In den 1930er Jahren beschreibt Peter Raabe, einer der ersten wissenschaftlichen Biograph_innen Liszts, dass das Spätwerk von „*Nachlassen der schöpferischen Kräfte und Verfall*“¹⁴ gekennzeichnet sei.

⁷ROSEN, Charles. *Musik der Romantik* (Salzburg/Wien: Residenz Verlag 2000), S. 528

⁸REDEPENNING, Dorothea. *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*. Aus: *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. von Constantin Floros, Bd. 27 (Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1984), S. 163

⁹Ebd.

¹⁰SMYTH, Ethel. *Ein stürmischer Winter*. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin, hrsg. von Eva Rieger (Kassel: Bärenreiter Karl Vötterle 1988), S. 54

¹¹KNOTIK, Cornelia. „Das (traditionell-romantische) Lisztbild bis 1945 in Österreich und Deutschland“, in: *Liszt heute*. Bericht über das internationale Symposium Eisenstadt 8.-11. Mai 1986, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer, aus der Reihe: *Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland (WAB) Heft 78* (Eisenstadt: Burgenländ. Landesmuseum, 1987), S. 31-44, hier S. 31

¹²Ebd., S. 32

¹³VEJVAR, Andreas. „*Die Mathematik und die Mechanik können keine Lebewesen erzeugen.*“ *Zu einem Aspekt von Schönbergs Kritik an Liszts Formkonzept einer komplexen Einsätzigkeit*. Diplomarbeit zu Erlangung des Magistergrades der Philosophie, Universität Wien, 1989, S. 63

¹⁴REHBERG, Paula. *Franz Liszt. Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens*. Mit einem Beitrag von Gerhard Nestler (Zürich: Artemis, 1961), S. 565

Auch Humphrey Searle teilt diese Meinung in seinem Buch *The Music of Franz Liszt* (1954), er beschreibt die geistlichen Werke mit „*of no great significance*“.¹⁵ Nicht als Kunstwerke, mehr als Experimente mit skizzenhaftem, fragmentarischem Charakter werden diese späten Stücke hier gewertet.¹⁶ Serge Gut rechtfertigt die Kritik, indem er behauptet, auch er sähe die gravierenden Niveauunterschiede unter den Werken, die bei kaum einem anderen Komponisten in diesem Ausmaß zu finden seien.¹⁷ Auch die stilistische Bandbreite und die heterogenen Züge in Liszts Schaffen stellen für Gut „*künstlerische Unausgewogenheit*“¹⁸ dar. Eine entscheidende Wende in der Liszt-Rezeption trat erst durch René Leibowitz' Artikel „*Les Prophéties de Franz Liszt*“ von 1951 ein, in dem er über das Klavierstück *Nuages gris* spricht. Damals begann die Musikwissenschaft, Liszts Alterswerke nicht mehr als „*keimenden Wahnsinn*“¹⁹ zu sehen²⁰, dafür ist Liszt nun „*Vorläufer*“ für Neue Musik. Trotzdem hält sich bis heute die negative Bewertung etlicher Werke. Bence Szabolcsi findet eine äußerst treffende Bezeichnung in seinem Buch *Franz Liszt an seinem Lebensabend* (1959) zur Lage der Fachliteratur. Er beschreibt, dass trotz des fast schon verständnisvollen, oder gar „*adoptierenden*“ Verhaltens der deutschen Literatur zu Franz Liszt sein Werk leider eher als „*fremde Insel*“²¹ der Entwicklung der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts angesehen wurde oder noch wird. Er bewertet die Problematik folgendermaßen: „*Das Leben und Schaffen Franz Liszts blieb formell unvollendet: es steht kein großes Werk, kein großer Erfolg, kein großer Sieg an seinem Abschluss.*“²² In diesem von ihm identifizierten „*Mangel*“ sieht er dafür den Anfang einer zukunftsweisenden Eröffnung.

Ein weiterer Grund zu der ambivalenten Rezeption Liszts könnte auch die Tatsache sein, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts der Nationalismus eine bedeutende Rolle bekam: „*Es gefiel, daß Rossini ein Italiener, Wagner ein Deutscher und Berlioz ein Franzose war, aber bei Liszt wußte man nie genau, woran man war.*“²³ Heutzutage, so könnte man denken, sollte das wohl kein Problem mehr darstellen – dem ist leider nicht so.

Serge Gut beschreibt die Problematik der Rezeption Liszts Werke folgendermaßen:

„*Die Werke von Bach, Scarlatti oder Mozart erschließen sich dem Hörer, selbst wenn er nichts über das Leben des jeweiligen Komponisten weiß. Hier gilt, wie auch für alle*

¹⁵REDEPENNING, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, S. 267

¹⁶Ebd., S. 268

¹⁷GUT, Serge. *Franz Liszt*, aus: *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Studien und Quellen, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd.14 (Sinzig: studiopunkt-verlag, 2009), S. 607

¹⁸Ebd., S. 607

¹⁹WINKLER, „Liszt und Wagner. Notizen zu einer problematischen Beziehung“, S. 87

²⁰NAGLER, Norbert. „Die verspätete Zukunftsmusik“, in: *Franz Liszt, Musik-Konzepte* Nr. 12, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (München: edition text+kritik, März 1980), S. 4-41, S. 4

²¹SZABOLCSI, Bence. *Franz Liszt an seinem Lebensabend* (Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1959), S. 77

²²Ebd., S. 85

²³GUT, *Franz Liszt*, S. 608

anderen Komponisten der französischen Revolution, der scharfsinnige Ausspruch Blaise Pascals ‚Der Mensch ist nichts, das Werk ist alles.‘ Aber schon auf Beethoven trifft dies weniger zu, und läßt sich gar nicht mehr auf die Romantiker anwenden. Denn in ihrem Schaffen spiegelt sich ihr Empfinden mehr oder weniger unmittelbar wider. Dies gilt insbesondere für Liszt [...].²⁴

Charles Rosen trifft die Lage der analytischen Rezeption mit folgender Aussage genau:

„Berlioz und Liszt können sich ihrer Unsterblichkeit gewiß sein, ihr Anrecht auf einen Platz im Pantheon der Komponisten des 19. Jahrhunderts wird ihnen niemand mehr ernstlich streitig machen wollen. Wo genau allerdings ihr Platz dort ist, darüber besteht keine Einigkeit.“²⁵

Rosen schreibt, Liszts Stil werde noch heute (1995, Anm. A.S.) oft mit „Effekthascherei“²⁶ beschrieben. Die Vorwürfe lauten, seine Melodien seien banal, die Harmonien gewöhnlich und die zahllosen Wiederholungen verschiedener Teile würden seine Musik uninteressant wirken lassen. Liszts Musik hielt sich dennoch immer im Repertoire vieler Künstler_innen und sie wurde immer gespielt, wobei einige Werkgruppen, wie etwa das Spätwerk, zunächst heftig kritisiert wurden. Dorothea Redepenning beschreibt die Idee von Kunst bei der Komposition folgendermaßen:

„Man erwartet von einer Komposition, damit sie Kunstwerk genannt werden darf, stimmige Proportionen, ein ausgewogenes Verhältnis der Teile zum Ganzen und untereinander, man erwartet auch etwas Unkonventionelles oder Individuelles, das als wünschenswerte Normabweichung interpretiert werden kann. Derartige Postulate erfüllt Liszts Spätwerk nur teilweise oder gar nicht bzw. ‚falsch‘. Diese Kompositionen stellen die Analyse vor ein widerspruchsvolles Verhältnis zwischen gleichgültiger Normerfüllung, ja sogar scheinbarem Dilettantismus, der in seiner Unbekümmertheit irritierend wirkt, und erstaunliche Kühnheiten, die der Fortgang der Musikgeschichte legitimiert hat.“²⁷

Hans Heinrich Eggebrecht definiert Kriterien der ästhetischen Qualität, wie sie in der Analyse gebraucht werden: *„immanente Funktionalität, Norm- und Individuation, Interdependenz, Komplexität und Ordnung, Stimmigkeit und Kohärenz, Logizität, Differenzierung und Beziehungsreichtum, Originalität, Information und Redundanz usw.“²⁸* John Cage äußert sich

²⁴Ebd., S. 618

²⁵ROSEN, *Musik der Romantik*, S. 528

²⁶Ebd., S. 528

²⁷REDEPENNING, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, S. 266

²⁸Ebd.

dazu genauer: „*Ein formaler Aspekt der grundsätzlichen Konvention in der europäischen Musik ist die Darstellung des Werkes als einer Ganzheit, als eines sich in der Zeit entwickelnden Gegenstandes der seinen Anfang, Mitte und Ende sowie einen Entwicklungs- (Ablaufs-), nicht aber statistischen Charakter hat.*“²⁹ Nicht der künstlerische Effekt, sondern die Suche nach der neuen Konstruktion oder neuem Material wird entscheidend.³⁰ Die Problematik, die bei Anwendung der meisten der hier genannten Analyse Kriterien bei Liszts Spätwerk entsteht, liegt auf der Hand.

Auch wirft Liszts Musik Fragen in der Meisterwerk-Debatte auf. Ein „Werk“ soll abgeschlossen sein, dem gegenüber komponiert Liszt seine Werke oft um. Die Suche nach der „*authentischen*“³¹ Fassung zeigt den Kritiker_innen ein Fehlen des Werkhaften, Liszt hätte der Forderung nach „*Einmaligkeit, Eindeutigkeit und Originalität*“³² keinen besonderen Stellenwert beigemessen, dies könnte aber auch zeigen, wie vielseitig Liszt musikalische Gedanken entwickeln konnte.

Cornelia Knotik unterstreicht in ihrem Artikel *Das (traditionell-romantische) Lisztbild bis 1945 in Österreich und Deutschland*, dass der Sprachstil, mit dem über den Komponisten geschrieben wird, wenn er nicht kritisiert, den Künstler verklärt. Die einseitige Verherrlichung durch eine „*romantische Künstlerverehrung*“ bis hin zur Verwendung „*militantem Vokabulars*“³³, wie damals üblich, wie in folgender Beschreibung von La Mara „*...Und in Bayreuth starb er am 31. Juli wie ein Feldherr auf dem Schlachtfelde*“³⁴.

Auch Liszts Persönlichkeit und seine Abstammung stellen zentrale Themen in der Literatur dar. Zu Lebzeiten wurde ihm oft angekreidet, dass sein Werk „zu französisch“ wäre, interessant ist aber, dass man im Larousse-Lexikon 1957 als Erstes unter Liszts Namen die Worte „*compositeur hongrois*“³⁵ lesen kann – die Franzosen sahen Liszt wohl lieber als Ungarn.

Einige „Liszt-Fans“ loben den Komponisten nahezu maßlos, wie hier Ferruccio Busoni Liszt (laut Busoni das „*Omega des Klaviersatzes*“³⁶) in einem Nachruf 1916 in den „Zürcher Programmen“:

²⁹LISSA, Zofia. „Über das Wesen des Musikwerks“, in: *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Aus: Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsg. von Richard Schaal, Bd. 38 (Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1975), S.1-54, hier S. 1

³⁰REDEPENNING, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, S. 268

³¹Ebd., S. 275

³²Ebd.

³³KNOTIK, „Das (traditionell-romantische) Lisztbild bis 1945 in Österreich und Deutschland“, S. 33

³⁴Ebd.

³⁵DUFOURQ, Norbert (Hrsg.). Artikel „Franz Liszt“, in: *Larousse de la musique*, dictionnaire encyclopédique en 2 volumes, Bd. 1 (Paris: Larousse, 1957), S. 584-591, hier S. 584

³⁶MAYER, Anton. *Franz Liszt. Musikgenie und Frauenschwarm* (Wien: Amalthea, 2010), S. 195

„Liszt' – so sprach einmal der achtzehnjährige Großherzog Karl Alexander von Weimar zu mir –, war, wie ein Fürst sein sollte. 'Er war Fürst und Künstler, und schon bei Lebzeiten eine Legende. Fürstlich waren seine Gesinnung, Erscheinung und Haltung; - zum Künstler stempelte ihn die glückliche Vereinigung von Begabung, Intelligenz, Beharrlichkeit und Idealismus. Als solcher besaß er alle Kennzeichen des Großen: die Universalität seiner Kunst, die drei Schaffensperioden, das Suchende bis zuletzt; - das Rätselhafte seiner Fähigkeiten, die taschenspielerische Art seines Darbietens, die magnetischen Wirkungen seiner Künste verliehen Liszt das ‚Legendarische'. Seine Ziele sind Aufstieg, Veredelung und Befreiung. Nur ein Hoher strebt zu Aufstieg, nur ein Edler nach Veredlung, nur ein Freiherr kann Freiheiten einräumen. – Er ist das Symbol des Klaviers geworden, das er in den Fürstenstand erhob, damit es seiner selbst würdig werde.“³⁷

In seinen „Vorbemerkungen zu den Etuden von F. Liszt“ von 1909 erklärt Busoni sogar, warum diese die besten unter Liszts Kompositionen darstellen sollen, er überrage nämlich hier die „größten Nach-Beethovenschen ‚Klavier'-komponisten: Chopin, Schumann, Alkan, Brahms.“³⁸ Besonders die zahlreichen Bearbeitungen rückten den Künstler am öftesten in das Licht der Kritik, die laut Otto Kolleritsch aufgrund der „zunehmenden Bedeutung des autonomen Werkcharakters“³⁹ entstand. Liszts Bearbeitungen wurden im 19. Jahrhundert mehr als Interpretation fremder Werke als als eigenständige Werkgruppe gesehen. Richard Wagner aber bemerkte, dass Liszt durch seine Bearbeitungen „den Wert und die Bedeutung der Originale erst in das ‚vollste Licht“⁴⁰ gerückt habe. „'Original' ist bei Liszt alles, was nicht notengetreue Transkription ist“⁴¹. Zur Werkgruppe der Bearbeitungen schreibt Ferruccio Busoni in seinem Text *Wert der Bearbeitung*⁴² von 1910 durchaus positiv über diese lange Zeit umstrittene und bei Liszt oft kritisierte Kunstform. Er erklärt, dass die so genannten „Kleinmeister“ oft hinter den viel besseren Originalen in ihren Bearbeitungen verschwinden. Ein anderer Fall ist für ihn Johann Sebastian Bach, der in seinen zahlreichen Bearbeitungen, vor allem für die Orgel, wertvolle Stücke schuf. Liszts *Spanische Fantasie* beginnt mit einem Motiv aus Mozarts *Le*

³⁷BUSONI, Ferruccio. *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken*. Verstreute Aufzeichnungen von Ferruccio Busoni (Berlin: Max Hesse 1922), S. 226

³⁸Ebd., S. 107

³⁹KOLLERITSCH, Otto. „Bemerkungen zur neuen Liszt-Rezeption“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 25 Fasc. ¼ (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983), S. 135-143, hier S. 138

⁴⁰Ebd.

⁴¹DÖMLING, Wolfgang. „Kein Klavierspieler für ruhige Staatsbürger.' Zum 100. Todestag von Franz Liszt“, in: *ÖMZ* 1986, 41. Jahrgang, Heft 2, hrsg. Prof. Elisabeth Lafite und Dr. Marion Diederichs-Lafite (Wien: Lafite, 1986), S. 65-71, hier S. 69

⁴²BUSONI, *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken*, S. 147ff

Nozze di Figaro, das jener seinerseits auch bereits übernommen hatte.⁴³ Er rechtfertigt Liszts Übernahme von Motiven fremder Komponisten mit folgendem Argument: „*Der Mensch kann eben nicht schaffen, er kann nur verarbeiten, was sich auf der Erde vorfindet.*“⁴⁴

„*Die Absicht, Liszts Kompositionen auf Vollkommenheit oder ‚Stimmigkeit in sich‘ hin zu untersuchen, muß fehlschlagen.*“⁴⁵ Torkewitz schreibt weiter, dass es leicht sei, das „Problematische“ in Liszts Werk aufzuschlüsseln. Auch die Analysetexte zu den Liszt’schen Werken spiegeln dieses kontroverse Liszt-Bild wider. Im Folgenden möchte ich näher auf verschiedene Teilaspekte des meiner Meinung nach durch die Rezeption und deren Folgen konstruierte Bild der Person Liszt eingehen und versuchen, anhand von Analysen der Symphonischen Dichtung *Tasso* diese Konstruktion nachzuweisen.

⁴³Ebd., S. 149

⁴⁴Ebd., S. 152

⁴⁵TORKEWITZ, Dieter. „Anmerkungen zu Liszts Spätstil. Das Klavierstück „Preludio funebre“ (1885)“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 35. Jahrgang, Heft 3 (Franz Steiner, 1978), S. 231-236, hier S. 23

2 Rezeption

Die Musikgeschichte wurde und wird oft bis heute immer noch als „Heroen-“ bzw. „Genie-“ Geschichte betrieben.⁴⁶ Oftmals werden bedeutende musikalische Entwicklungen und Innovationen beschrieben, aber viel seltener wird gefragt, warum bestimmte, meist männliche Komponisten herausgehoben werden, da zumeist nicht „bessere“ von „schlechteren“ Werken differenziert werden können. Die Ursachen für diese Kanonbildung sind *„soziale, ökonomische oder politische Umstände des ‚Vergessens‘ von Komponisten“*⁴⁷. Dabei spielt die Rezeptionsgeschichte eine wesentliche Rolle, wobei die musikalische Gegenwart immer die Rezeption vergangener Werke beeinflusst hat.⁴⁸

Die Musikgeschichtsschreibung war im 19. Jahrhundert weitgehend biographisch orientiert, der Personenkult wurde wichtiger als das Werk selbst. Die selektive Auswahl der zum Kanon gehörigen Meister wurde immer bedeutsamer. Laut Rudolf Stephan müsste Musikgeschichtsschreibung sogar von einer Selektion musikalischer Werke ausgehen, um nicht *„ins Unendliche zu geraten“*⁴⁹. Carl Dahlhaus polemisiert diese Hervorhebung großer Meister als zum Kanon gehörig als zu einseitig. Aber er unterstreicht auch, dass die meisten Musiktheoretiker_innen bis heute bei der Beschreibung der Geschichte des 19. Jahrhunderts zu heroengeschichtlicher Darstellung neigen.⁵⁰ Annegret Huber bringt diese Entwicklung auf den Punkt:

*„Denn es darf nicht vergessen werden, dass alle ästhetischen Kategorien, auf welche die derzeit praktizierten musikanalytischen Methoden rekurrieren, aus den Personalstilen einer kaum rechtfertigten Auswahl von Heroen abstrahiert und des weiteren dazu herangezogen wurden, die ‚Größe‘ einer Komposition und ihres Urhebers zu bestimmen.“*⁵¹

⁴⁶SCHÜLER, Nico (Hrsg.). *Zu Problemen der ‚Heroen‘- und der ‚Genie‘- Musikgeschichtsschreibung* (Hamburg: Bockel-Verlag 1998), S. 113

⁴⁷Ebd.

⁴⁸DAHLHAUS, „Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts ‚Prometheus‘“, S. 415

⁴⁹STEPHAN, Rudolf (Hrsg.) *Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewusstsein*. Neun Versuche, hrsg. von Rudolf Stephan. Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Band 13 (Mainz: B. Schott's Söhne, 1973), S. 49

⁵⁰DAHLHAUS, Carl. *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. Aus: Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan, Bd. 7 (München: Emil Katzschler, 1974), S. 5

⁵¹HUBER, Annegret. „Meisterinnenwerke und Meisterwerkanalyse. Überlegungen zum Musikanalysieren in kulturwissenschaftlichen Kontexten“ in: *History|Herstory. Alternative Musikgeschichten*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr und Karin Losleben. Aus: Musik-Kultur-Gender Bd. 5 (Köln: Böhlau, 2009), S. 125-139, hier S. 126

Mit „Rezeption“ wird nach Klaus Kropfnger ein Prozess bezeichnet, „an dem die drei Instanzen Autor, Werk und Rezipient (Leser, Zuhörer und Betrachter, Kritiker und Publikum) gleichermaßen beteiligt sind.“⁵² In weiterer Folge haben noch die Interpret_innen maßgeblich Anteil an der Rezeption.⁵³ Dementsprechend gibt es noch einen weiteren Zweig der so genannten „Interpretationskultur“⁵⁴. Im Rahmen der Musikwissenschaft umfasst diese dabei „Methoden der Edition, der Werk- und Kontextanalyse, der musikgeschichtlichen Daten- und Sinngebung“⁵⁵. Zwar führt Kropfnger die Begriffe nicht näher aus, dennoch weist er in weiterer Folge darauf hin, dass die Forschung über Rezeption wiederum von dieser abhängig sei. Hans Robert Jauß unterscheidet „Rezeption“ von „Wirkung“, wobei Erstere „das vom Text bedingte“, Letztere „das vom Adressat bedingte Element“ darstelle.⁵⁶ Das Kunstwerk ist, wie auch die Gesellschaft, ständig gleichermaßen im Wandel. Im 19. Jahrhundert kam als Maß das „Komponieren nach Beethoven“ auf⁵⁷, die Gewichtung ist hier eindeutig. Beethoven wird verehrt und verklärt, und es ist unmöglich, diese Art der Stilhöhe zu erreichen. Franz Schubert soll dies mit folgender Aussage unterstrichen haben: „heimlich im Stillen hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können, aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“⁵⁸. Robert Schumann spitzt dies noch weiter zu: „Beethoven! Ein Führer zum Ziel bist du nicht, du bist es nur selbst!“⁵⁹. Bei diesen Zitaten wird deutlich, wie stark der Wunsch nach der Aufrechterhaltung einer Tradition ist.

Carl Dahlhaus beschreibt Tradition als Inbegriff der Bestände, die unreflektiert bleiben, weil ein Impuls zur Veränderung fehlt, oder bei denen ein Impuls zur Veränderung nicht aufkommt, weil sie unreflektiert sind.⁶⁰ Rezeptionsgeschichte erfüllt genau diese Veränderung, der die Traditionsbestände durch die Art ihrer Aneignung unterworfen sind.⁶¹ Interessant ist im Zusammenhang mit der Interpretation die bis heute weit verbreitete Meinung, dass durch die Erarbeitung eines Werkes bis hin zur Aufführung ein direkter Austausch zwischen

⁵²Jauß, zit. nach KROPFINGER, Klaus. Artikel „Rezeptionsforschung“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 8 (Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J.-B.-Metzler, 1998), Sp. 201

⁵³Ebd., Sp. 209

⁵⁴Ebd., Sp. 210

⁵⁵Ebd. 201

⁵⁶Jauß, zit. nach ebd.

⁵⁷Ebd., Sp. 207

⁵⁸Ebd.

⁵⁹Ebd.

⁶⁰DAHLHAUS, Carl. „Über offene und latente Traditionen in der neuesten Musik“, in: *Die neue Musik und die Tradition. Sieben Kongreßbeiträge und eine analytische Studie*, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Band 19. (Mainz: Schott, 1978), S. 9-21, hier S.

⁶¹Ebd.

Dirigent_innen und Komponist_innen, also den Traditionsgeber_innen bestünde.⁶² Der Dirigent Hans Swarowsky unterstrich diese Ansicht mit der These, dass eine breit gestreute Werkkenntnis beim Dirigieren für das Erkennen der Intention der Komponist_innen hilfreich sei, wobei aber Autor_innen selbst immer die besten Interpret_innen ihrer Werke seien: *„als Nichtschöpfer habe ich mich entschlossen, nicht ein Nachschöpfer, sondern ein Diener des Schöpfers zu sein.“*⁶³ Beim Wunsch nach dem Bezug auf das Werk, nach der „Intention des Autors“ ist die Skizzenforschung sehr wesentlich.⁶⁴ Da bei der Aufführung eines Werkes neben der Intention der Interpret_innen auch die der Editor_innen entscheidend für das Ergebnis wird, stellt sich die Frage, ob eine Interpretation nach der „Intention des Autors“ überhaupt möglich ist⁶⁵, und die Notwendigkeit zum Verstehen des Werkes ist nach Roland Barthes und Michel Foucault ebenfalls fraglich.⁶⁶ Außerdem ist noch die Wechselwirkung zwischen Komponierenden und Publikum wesentlich – Komponist_innen schreiben wiederum, was dem Geschmack der Hörer_innen entspricht. Kropfinger bezweifelt, dass eine Formanalyse (bezogen auf die, wie er sagt, „reinen Formschemata“)⁶⁷ zum Werkverständnis beitragen könne, er klammert aber dabei noch aus, dass auch die Analysierenden wiederum ihr eigenes Musikverständnis in ihre Analyse legen.

2.1 Die Rezeption von Franz Liszt

Die Rezeption Franz Liszts ist sehr facettenreich. Gerade am Beispiel neuerer Texte (die nach dem Jubiläumsjahr 1986 entstanden sind) wird eine Tendenz deutlich, den Komponisten mehr und mehr als Vorläufer darzustellen. Trotzdem finden sich noch Gegenstimmen, die Liszt nicht den Status eines „Genies“ verleihen möchten. Michael Saffle zitiert dazu in seinem Text eine Kritik des Monthly Musical Record:

„There can be no question that the genius of Liszt is reproductive rather than creative. It may be a bold prophecy to make, but circumstances will warrant the utterance of the statement, that the generation yet to come will only know Liszt as a transcriber, as a critic, as a player. His written work [i.e. his literary works, Anm. v. M.S.] will remain to

⁶²Jauß, zit. nach KROPFINGER, „Rezeptionsforschung“, Sp. 210

⁶³Ebd.

⁶⁴Ebd. Sp. 211

⁶⁵Ebd., Sp. 211

⁶⁶Siehe dazu Kapitel 2.6 „Der Tod des Autors“

⁶⁷Ebd., Sp. 219

*show the two former qualities; tradition, as far as it is trustworthy, will be accepted as proof of the latter.*⁶⁸

Detlef Altenburg betont, dass die biographische Aufarbeitung des Komponisten einer „*planmäßig betriebenen Mystifikation*“⁶⁹ unterlegen sei, denn: „*Liszt wird auch für spätere Generationen der legendäre Virtuose, Don Juan, der Priester der Kunst, der Wohltäter, der Scharlatan, der Nichtkomponist oder Sequenzenschreiber, das Genie, der verspätete Zukunftsmusiker, der tiefreligiöse oder überaus weltliche Abbé sein.*“⁷⁰ Leider bewahrheitet sich diese These oftmals. Serge Gut erkennt in seiner Biographie eine Ähnlichkeit zwischen Liszt und Faust⁷¹, Liszts faustische Natur wird hier in folgendem Briefzitat an die Fürstin von Wittgenstein 1874 dargestellt: „*Meine einzige Ambition als Musiker war und wird es sein, meinen Speer in den unbestimmten Raum der Zukunft zu schleudern*“⁷² Dazu sollte nicht unerwähnt bleiben, dass Liszt genau plante, was er schrieb, nicht nur, um die Fürstin zu beeindrucken, sondern vielleicht auch, weil er sich selbst als verkanntes Genie darstellen wollte.

Dass Liszt ein äußerst charismatischer Künstler gewesen sein muss, geht aus nahezu allen Büchern hervor. Dieses Charisma soll laut Peter Raabe bei einem Auftritt in einer Irrenanstalt sogar den Zustand eines geisteskranken Mädchens gebessert haben. „*Solche Wunder aber können nur Menschen tun, die größer sind als alle anderen und zugleich edel, hilfreich und gut, so wie Franz Liszt es war.*“⁷³ Raabe wertet damit aber Liszts Handwerk ab, denn dieses Charisma war für Raabe „*Hauptbestandteil seiner Fähigkeit als Dirigent*“.⁷⁴ In einer anderen Biographie lesen wir, wie Liszt explizit gegenüber einem Komponisten, der „bloß“ für Klavier schrieb, distanziert wird: „*Den Komponisten Liszt hat Chopin nicht spürbar beeinflusst.*“⁷⁵

⁶⁸SAFFLE, Michael. „Liszt und der angelsächsische Raum“, in: *Liszt heute*. Bericht über das internationale Symposium in Eisenstadt 8.-11- Mai 1986, WAB Heft 78, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), S. 141-151, hier S. 142

⁶⁹ALTENBURG, Detlef. „Schwerpunkte und Tendenzen der Lisztforschung in Deutschland nach 1945“, in: *Liszt heute*. Bericht über das internationale Symposium in Eisenstadt 8.-11- Mai 1986, WAB Heft 78, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), S. 87-101, hier S. 95

⁷⁰Ebd., S. 98

⁷¹GUT, *Franz Liszt*, S. 619

⁷²Ebd.

⁷³Raabe, zit. nach KNOTIK, „Das (traditionell-romantische) Lisztbild bis 1945 in Österreich und Deutschland“, S. 42

⁷⁴Ebd.

⁷⁵ENGEL, Hans. *Franz Liszt* (Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion mbH, 1936), S. 19

Nach Serge Gut war Liszt nicht einmal selbst schuld an seinen Misserfolgen. Zur Komposition der Jugendoper *Don Sancho*, die in Paris nach nur wenigen Aufführungen abgesetzt werden musste, wurde Liszt laut Gut von seinem Vater gezwungen.⁷⁶

Ein anderer Erklärungsversuch stammt von Hermann Erpf:

„Es gibt ein Merkmal der Nationalität, das sich nicht leugnen läßt: die Sprache. Sie, entsprungen dem Volkscharakter, und ihn immer wieder nährend, drückt als ursprüngliches Mittel aller Äußerung und Mitteilung auch der künstlerischen Äußerung ihre Prägung auf. Um das zu empfinden, vergleiche man Debussys „Pelleas und Melisande“ mit Schönbergs gleichnamigen Werk. Vielleicht war dem sehr bedeutenden Schaffen Liszts nur deshalb die breitere Auswirkung versagt, weil es nicht im Nationalen wurzelte; es ist zu kompliziert um ungarisch, zu elegant um deutsch, zu innerlich um französisch zu sein...“⁷⁷

Bei der Lektüre der Biographien und musikgeschichtlicher Werke erkennt man zwei Tendenzen: Einerseits werden etliche Kompositionen abgewertet, wie etwa die Rhapsodien oder hier die Lieder: *„Das Gebiet seines Schaffens, auf dem Liszt am wenigsten Erfolg hatte und auf dem er die geringste Wirkung ausgeübt hat, sind seine Lieder. Es ist zweifellos auch das Gebiet, auf dem er am wenigsten eigentümliche Begabung hatte“⁷⁸*, andererseits findet sich eine damit verbundene Tendenz zur Darstellung Liszts als Vorläufer, denn, wenn Zeitgenoss_innen das Genie schon nicht erkennen konnten, dann wird es eines Tages die Nachwelt erkennen. István Thomán schreibt in seinen Erinnerungen an Liszt, dass weder Publikum noch Presse sein Werk genügend geschätzt hätten, nur die Transkriptionen sowie seine virtuoson Klavierstücke sollen ihm zu Ruhm verholfen haben.⁷⁹ Schon zu Liszts Lebzeiten versuchte der Freund und Musiktheoretiker Carl Friedrich Weitzmann den Quartenakkord am Beginn der Symphonischen Dichtung *Prometheus* zu verteidigen, in seiner Analyse kommt er zu einer Lesart des Stückes, in der in den ersten drei Akkorden gis-Moll verzögert werde.⁸⁰ Zu den Ersten, die durch ihre Analysen mit positiven Ergebnissen das Liszt-Bild berichtigen wollten, waren laut Otto Kolleritsch Peter Raabe und Ferruccio Busoni.⁸¹ Ab den 1960er - Jahren entsteht ein neuer Blick

⁷⁶GUT, Serge. „Das Liszt-Bild in Frankreich – gestern und heute“, in: *Liszt heute*. Bericht über das internationale Symposium in Eisenstadt 8.-11- Mai 1986, WAB Heft 78, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), S.102-112, hier S. 102

⁷⁷ERPF, Hermann. *Entwicklungszüge der zeitgenössischen Musik. Wissen und Wirken*. Einzelschriften zu den Grundfragen des Erkennens und Schaffens Bd. 1. (Karlsruhe: G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag, 1922), S. 30

⁷⁸ENGEL, Franz *Liszt*, S. 108

⁷⁹SZABOLCSI, Franz *Liszt an seinem Lebensabend*, S. 25

⁸⁰TORKEWITZ, Dieter. „Innovation und Tradition. Zur Genesis eines Quartenakkords. Über Liszts ‚Prometheus‘- Akkord“, in: *Die Musikforschung*, Jahrgang 33 (Kassel. Bärenreiter, 1980), S. 292

⁸¹KOLLERITSCH, „Bemerkungen zur neuen Liszt-Rezeption“, S. 136f

einer direkten Verbindung von Liszts Spätwerk zur Musik des 20. Jahrhunderts.⁸² Kolleritsch spricht Liszt eine „Vermittlungstendenz“ zwischen „höherer“ und „niederer“ Musik zu. Als einer der Ersten unterstreicht er die ästhetische Trennung von Original und Bearbeitung, denn oft findet sich Kritik in der Literatur von Ästhetik und Werkintention im Zusammenhang mit Bearbeitungen⁸³, wie etwa in Peter Raabes und Humphrey Searles Werkverzeichnis aufgrund ihrer Trennung von „Originalwerk“ und „Bearbeitung“⁸⁴ zu erkennen ist.

Allen Forte schreibt in seinem Artikel „Liszt’s Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century“⁸⁵, dass Franz Liszt durchaus als direkter Vorläufer der neuen Musik gesehen werden kann. Als „experimentell“⁸⁶ können durchaus schon manche Frühwerke aus der Zeit vor 1848 bezeichnet werden.

Reinhard Haschen schreibt in seinem Buch *Franz Liszt oder die Überwindung der Romantik durch das Experiment*, dass vor allem Liszts Spätwerk⁸⁷ deutlich auf das 20. Jahrhundert hinweise, ungarische Forscher wie Gárdonyi, Bárdos und Szelényi beschreiben Ähnliches.

Besonders gerne wurde Liszt als Vorreiter des Quartenakkordes in der Literatur dargestellt.⁸⁸

Humphrey Searle versucht 1954 in seinem Text *The Music of Liszt* eine Beziehung zwischen Liszts Thementransformation und Schönbergs Reihentechnik herzustellen.⁸⁹

Seit den 1960er - Jahren wird in der Rezeption Liszts das Konzept der „offenen Form“, in Liszts Kompositionen deutlich, der Entstehungsprozess selbst rückt in den Vordergrund.⁹⁰

Markus Gärtner zieht in seinem Buch *Eduard Hanslick versus Franz Liszt* eine direkte Verbindung von Franz Liszt zu Arnold Schönberg über Alexander von Zemlinsky. Deshalb stehe *Pelleas und Melisande* eindeutig in der Tradition von Liszt.⁹¹ Schönbergs Bewunderung ginge sogar so weit, dass er Liszts Begriff der „Verschmelzung“ (der bei diesem noch als „Legierung“ bezeichnet wird) übernommen habe.⁹² Auch die Fokussierung auf den „Gedanken“ wie auch eine

⁸²Ebd.

⁸³Ebd., S. 138

⁸⁴ALTENBURG, „Schwerpunkte und Tendenzen der Lisztforschung in Deutschland nach 1945“, S. 97

⁸⁵FORTE, Allen. „Liszt’s Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century“, in: *19th –Century Music*, Vol. 10 No. 3, Special Issue: Resolutions I (Univ. of California Press, Spring 1987), S. 209-228

⁸⁶Ebd., S. 210

⁸⁷HASCHEN, Reinhard. *Franz Liszt oder die Überwindung der Romantik durch das Experiment* (Frankfurt am Main: Althenäum 1989), S. 252ff

⁸⁸TORKEWITZ, „Innovation und Tradition. Zur Genesis eines Quartenakkords. Über Liszts ‚Prometheus‘ – Akkord“, S. 293

⁸⁹TORKEWITZ, Dieter. „Die neue Musik und das Neue bei Liszt – eine wechselvolle Beziehung“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* Nr. 28 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986), S. 117-124, hier S. 120

⁹⁰Ebd., S. 122

⁹¹GÄRTNER, Markus. *Eduard Hanslick versus Franz Liszt. Aspekte einer grundlegenden Kontroverse*. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft Bd. 39 (Hildesheim: Georg Olms, 2005), S. 167

⁹²Ebd.

Tendenz zur Konstruktion soll Schönberg von der Idee der symphonischen Dichtung übernommen haben.⁹³

Serge Gut betont in seiner monumentalen Lisztbiographie auch eine Vorbildrolle Liszts, aber nicht nur für die Komponist_innen des 20. Jahrhunderts, sondern auch für einen Zeitgenossen, Richard Wagner. Dass Liszt Wagner beeinflusste und nicht umgekehrt, belegt Gut mit folgendem Briefausschnitt von Wagner an Bülow von 1859: „*So gibt es Vieles, was wir unter uns gern uns zugestehen, z.B. daß ich seit meiner Bekanntschaft mit Liszt's Compositionen ein ganz anderer Kerl als Harmoniker geworden bin, als ich vordem war.*“⁹⁴ Wer hier wen beeinflusste, wird wohl nicht zur Gänze geklärt werden können, dennoch finden Analytiker_innen Hinweise durch Analysen früher Werke. Für Béla Bartók ist es sicher, dass sich beide Komponisten in ihrem Schaffen beeinflussten, für ihn ist aber der Einfluss Wagners bei den Symphonischen Dichtungen gewiss.⁹⁵

Gut konzentriert sich aber in seinem Buch auch genauer auf einige Werkgruppen. Die Klaviermusik hat für ihn keinen besonders hohen ästhetischen Anspruch, die Orchesterstücke hingegen waren zahlreichen Komponist_innen bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts sogar ein Vorbild.⁹⁶ Gut warnt davor, den Alterswerken zu große Aufmerksamkeit zu schenken. Zum einen, da die meisten davon erst nach dem 2. Weltkrieg verbreitet worden waren und demnach weder Schönberg noch Bartok direkt beeinflussen konnten, zum anderen, weil Gut hier künstlerische Schwächen aufgrund der Simplizität erkennt.⁹⁷

Norbert Nagler beschreibt Liszt als anachronistischen Komponisten.⁹⁸ Er nennt seinen Artikel „Verspätete Zukunftsmusik“, da diese Ende des 19. Jahrhunderts und zugleich mit dem gesellschaftlichen Wandel⁹⁹ komponiert wurde. Er findet eine „*kreisförmige Argumentationsstruktur monothematischen Musikdenkens*“¹⁰⁰ und führt diese auf Liszts Egoismus zurück.¹⁰¹ In der *Faust-Symphonie* sowie der *h-Moll Sonate* antizipiere Liszt serielle Techniken, wie zuvor schon Searle behauptet hatte.¹⁰² Dennoch warnt Nagler davor, Liszts Kompositionsstil als atonal oder gar dodekaphon zu betrachten.¹⁰³ Serge Gut schlägt dazu den

⁹³Ebd., S. 172

⁹⁴GUT, *Franz Liszt*, S. 603.

⁹⁵BARTÓK, Béla. *Essays*. Selected and Edited by Benjamin Suchoff (Lincoln and London: Univ. of Nebraska Press, 1976), S. 502

⁹⁶GUT, *Franz Liszt*, S. 609f

⁹⁷Ebd., S. 615f

⁹⁸NAGLER, „Die verspätete Zukunftsmusik“, S.11

⁹⁹Ebd., S. 12

¹⁰⁰Ebd., S. 14

¹⁰¹Ebd.

¹⁰²Ebd., S. 23

¹⁰³Ebd., S. 24

Begriff der „atonalité classique“ vor, der eine „tiefe Verunsicherung der Funktionstonalität“¹⁰⁴ bezeichnen soll. Immerhin unterstreicht Nagler als einer der Ersten, dass bei Liszts Werken ab 1870 kein Qualitätsverlust lokalisiert werden kann.¹⁰⁵ Zwar deutet er darauf hin, dass es Korrekturen am durch die Rezeption entstandenen Liszt-Bild bedarf, dennoch wünscht auch er sich weitere Analysen, die die Frage nach musikalischer Qualität klären sollen.¹⁰⁶ Auch Peter Raabes Versuch, Liszt in ein völlig anderes Licht zu rücken, scheiterte laut Nagler daran, dass ihm die späten Klavierstücke nicht bekannt waren und er somit weniger Argumentationshilfen hatte.¹⁰⁷ Aus diesem Grund fiel auch er in Klischees der Liszt-Rezeption. Laut Nagler war er durch die negativen Urteile über Liszts Spätwerke von seinen Zeitgenossen August Göllerich und Hans von Bülow verunsichert¹⁰⁸, die ebenfalls den Verfall in Liszts Schaffen ab Liszts Aufenthalt in Rom (1861-1869) erkennen wollten. Dennoch war Raabe laut Nagler der Erste, der Liszts heterogenes Gesamtwerk ernst nahm.¹⁰⁹

Detlef Altenburg sieht zwei Einschnitte in der Lisztrezeption, zum einen 1961 mit Dahlhaus' Artikel *Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik*, zum anderen mit René Leibowitz' Kapitel *Les prophéties des Franz Liszt*. Er deutet darauf hin, dass die oftmalig einseitige Interpretation des Spätwerks als Vorzeichen in einem evolutionistischem Musikdenken problematisch sei, da der Bezug von Liszts Frühwerk zum Spätwerk fehle.¹¹⁰ Mit diesem Versäumnis räumen Dieter Torkewitz und Serge Gut auf, die innerhalb Liszts Werk eine „Konstanz der musikalischen Sprache“ entdeckten.¹¹¹ Torkewitz schreibt sogar, dass die Grundtendenzen für Liszts musikalische Sprache bereits in den Werken um 1835 angelegt seien.¹¹²

Ab 1970 findet die Musikforschung deutliches Interesse an Liszts symphonischem Werk, Liszts Verständnis seiner neu geschaffenen Form wird nun beleuchtet. Auch finden nun dazu mehr Konzerte statt, Gesamteinspielungen der Symphonischen Dichtungen auf Schallplatte und die Aufarbeitung des Klavierwerks folgen.¹¹³ Serge Gut bemerkt, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts Liszts Opernparaphrasen, Fantasien und *Ungarische Rhapsodien* besonders gern

¹⁰⁴Ebd.

¹⁰⁵Ebd., S. 29

¹⁰⁶Ebd., S. 40f

¹⁰⁷NAGLER, Norbert. „Das Liszt-Bild – ein wirkungsgeschichtliches Missverständnis?“, in: *Franz Liszt, Musik-Konzepte* Nr. 12., hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (München: edition text+kritik, März 1980), S. 115-127, hier S.116

¹⁰⁸Ebd.

¹⁰⁹Ebd.

¹¹⁰ALTENBURG, „Schwerpunkte und Tendenzen der Lisztforschung in Deutschland nach 1945“, S. 89

¹¹¹Ebd., S. 90

¹¹²Ebd.

¹¹³Ebd.

gespielt wurden, später konzentrierte man sich auf Liszts „ernstere“ Musik.¹¹⁴ Altenburg bemerkt aber auch, dass die Analysen des symphonischen Werks zwischen 1970 und 1986 vornehmlich teleologische Züge von Beethovens Werk zu Liszt erkennen wollen und so auch Liszts Anspruch, Beethovens Werk fortzuführen. Seit dieser Zeit verändere sich das zuvor erkannte „Formproblem“ zu einer neuen Idee von Formbewusstsein mit einer diskursiven Themen- und Motivtransformation und somit einer Weiterentwicklung der alten Form.¹¹⁵ Auch werden dadurch andere musikalische Vorbilder als Beethoven ersichtlich, wie beispielsweise Franz Schubert. Altenburg unterstreicht zusätzlich, dass die NGLA die Bedeutung der verschiedenen Fassungen nicht genug erkannt habe und leider zu wenig Fassungen druckte.¹¹⁶ Auch fügt er hinzu, dass 1986 Liszts geistliche Musik erst am Beginn sei, wissenschaftlich aufgearbeitet zu werden.

2.2 Die gängigen „Liszt-Bilder“

„Liszt war egozentrisch, ein Erotomane, ein hypertropher Romantiker. Daran ist nichts zu ändern“¹¹⁷. So beschreibt Norbert Nagler 1980 den Komponisten. Diese Meinung entstand nicht zuletzt durch die gefärbte Biographik. Dieses Bild trifft eigentlich auf viele Komponisten zu. Im alten Grove-Lexikon lesen wir, welche der Rezeption nach Liszts „wesentliche Charakterzüge“ gewesen sein sollen: „[...] *his romantic abstraction and otherworldliness combined with elegant, wordly manners and a diabolism and feeling of magic*“¹¹⁸, oder auch „*Mephistopheles disguised as an abbé*“¹¹⁹, da Abbé Lamennais als sein Vorbild galt.¹²⁰ Aber Liszt trug auch einiges selbst zur Inszenierung seiner Person bei, schließlich schreibt er in seinem Nachruf für Niccolò Paganini: „*Genie verpflichtet*“¹²¹. Im Folgenden habe ich einige Aspekte aus Liszts Leben zusammengefasst, wie sie in der Literatur dargestellt werden.

¹¹⁴GUT, „Das Liszt-Bild in Frankreich – gestern und heute“, S. 105

¹¹⁵ALTENBURG, „Schwerpunkte und Tendenzen der Lisztforschung in Deutschland nach 1945“, S. 90f

¹¹⁶Ebd., S. 93

¹¹⁷NAGLER, „Das Liszt-Bild – ein wirkungsgeschichtliches Missverständnis?“, S. 115

¹¹⁸SEARLE, Humphrey. Artikel „Franz Liszt“, in: *A New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. Stanley Sadie, Bd. 11 (Lindeman – Mean-tone) (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), S. 28-47, hier S. 32f.

¹¹⁹Ebd., S. 33

¹²⁰DÖMLING, „Kein Klavierspieler für ruhige Staatsbürger. Zum 100. Todestag von Franz Liszt“, S. 68

¹²¹MAYER, *Franz Liszt. Musikgenie und Frauenschwarm*, S. 224

2.2.1 Liszt als Erbe Beethovens

„Das Werk Franz Liszts beginnt dort, wo Ludwig van Beethovens Werk endet“¹²², so Paula Rehberg 1961 in ihrer Biographie. Liszt wollte als Erbe eines bereits etablierten „Genies“ gesehen werden – nämlich von Beethoven. Dazu erzählt er die Anekdote vom sogenannten „Weihekuss“: Am 13.4.1822 war Beethoven bei einem Klavierkonzert des zehnjährigen Liszt anwesend, nach diesem Konzert soll Beethoven dem Wunderkind aus Ehrfurcht vor seinem Können einen Kuss auf die Stirn gegeben haben.¹²³ Der Biograph Bruno Schrader beschreibt dies 1917 folgendermaßen: „[...] der Olympier aber stieg erregt aufs Podium, schloß den neuen Parnaßgenossen in die Arme und gab ihm den Weihekuß“. ¹²⁴ Laut Schrader soll Beethoven keine Wunderkinder gemocht haben¹²⁵, deswegen ist dieser Weihekuss in jeder Hinsicht etwas Besonderes.



Abb. 1. Hilmes, S. 29

Alexander Rehding versucht 2002 in seinem Artikel „Liszt’s Musical Monuments“¹²⁶ genauer darauf einzugehen, wie Liszt dem Publikum zeigen wollte, dass er ein ebenso großer Künstler

¹²² REHBERG, Paula. *Franz Liszt. Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens*, S. 514

¹²³ LA MARA, Franz Liszt (Leipzig: Breitkopf&Härtel 1911), S. 9

¹²⁴ SCHRADER, Bruno. *Franz Liszt. Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister XXI*, (Berlin: Schlesische Verlagsanstalt G.m.b.H., 1917), S. 17 (Fußnote)

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ REHDING, Alexander. „Liszt’s Musical Monuments“, in: *19th-Century Music* Vol. 26,1 (Univ. of California Press, 2002) S. 52-72

wie Beethoven sei. Rehding bemerkt, dass sich Liszt vor allem musikalisch inszenieren wollte, denn die Titel und Themen der Liszt'schen Symphonischen Dichtungen sollen immer eine Form von „Übermenschlichkeit“ zeigen.¹²⁷ Nicht zuletzt würde das in der Musik durch eine Art Apotheose nach dem Prinzip „per aspera ad astra“ deutlich. Diese monumentale Schlusswirkung sowohl durch musikalische Effekte als auch durch die Instrumentation kam spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Verruf.¹²⁸ Nach Leonard B. Meyer war die Apotheose besonders als Mittel zum Verständnis für das „ungebildete Publikum“ des 19. Jahrhunderts gebräuchlich¹²⁹, für Alexander Rehding verweist Liszt hier an seine eigene Apotheose.¹³⁰

1845 wurde in Bonn auf Initiative der 1832 gegründeten Beethoven-Gesellschaft das erste Beethoven-Denkmal errichtet.¹³¹ Immerhin war Beethoven damit einer der ersten Komponisten, der in Deutschland durch ein Denkmal gewürdigt wurde. Franz Liszt war bei dieser Einweihung nicht nur als Vereinsmitglied der Beethoven-Gesellschaft und Hauptfinanzier sondern auch als Solist, Dirigent und Komponist tätig.¹³² Rehding betont, dass Liszt diese Inszenierung der Unsterblichkeit eines Komponisten in seinem eigenen Interesse zu Publicity-Zwecken ausnützen wollte.¹³³ Die Aufführung seiner *Festkantate zur Enthüllung des Beethoven-Denkmal in Bonn* (S 67) wurde in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* von August Schmidt nicht nur mit Lob beschrieben: „Fehlt auch dem Ganzen eben so die Einheit der Form, wie auch die Einheit der Idee, so läßt doch selbst dieses Tonale der Composition etwas Außergewöhnliches erkennen...“¹³⁴. Liszt übernahm das Material seiner Komposition zum Teil direkt von Beethoven. Rehding vermutet, dass Liszt hier als Genie wirken wollte, das mit Großem das Publikum von seiner eigenen Größe überzeugen wollte. Hier nun ein Ausschnitt aus dem Klavierauszug der Beethoven-Kantate¹³⁵:

¹²⁷Ebd., S. 56

¹²⁸Ebd.

¹²⁹Ebd.

¹³⁰Ebd., S. 72

¹³¹Ebd., S. 58f

¹³²Ebd., S. 67

¹³³Ebd.

¹³⁴Schmidt, zit. nach Ebd., S. 68 (Fußnote 71)

¹³⁵Ebd., S. 69

The image shows a musical score for a vocal quartet and piano. The vocal parts are Soprano, Tenor, and Bass, each with a line of music and lyrics. The lyrics are: "Heil! Heil! Beet - ho - ven, Beet - ho - ven Heil! Heil! Beet -". The piano part is in the lower register, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in E major and 4/4 time. The first system covers measures 1-3, and the second system covers measures 4-6, with a measure rest (8) between them.

Abb. 2, Rehding, S. 69

Man beachte nicht nur den Text, sondern auch Dynamik, Notenfülle und vor allem die Tonart – E-Dur! Hector Berlioz charakterisiert diese Tonart in seiner Instrumentationslehre immerhin mit den Worten „glänzend, prachtvoll, edel“¹³⁶ – Liszt war sich dessen auf alle Fälle bewusst.

¹³⁶BERLIOZ, Hector. *Instrumentationslehre*. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntnis aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters. Autorisierte deutsche Ausgabe von Alfred Dörrfel (Leipzig: Gustav Heinze, 1864), S. 27

2.2.2 Ein gebildeter Bürger

*Homer, die Bibel, Plato, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sind alle um mich herum. Ich studiere sie, ich denke über sie nach, ich verschlinge sie mit Feuereifer.*¹³⁷ Serge Gut bemerkt bei diesem Zitat, dass keiner der Autoren Deutscher ist, wohl aber alle Komponisten aus dem deutschsprachigen Raum stammen. Demnach unterstellt er, dass Liszts Einfluss auf musikalischer Ebene vorwiegend aus deutsch-österreichischen Quellen stammen müsse und immer stammen würde. Ein späterer deutscher Einflussgeber sei Richard Wagner¹³⁸, der französische Einfluss wirkt in Guts Beschreibung vernachlässigbar.¹³⁹ Die Züge französischer Romantik stammen für Gut alle aus der Literatur. Kurz erwähnt er den Einfluss Italiens, wo Liszt als Kind schon Rossinis Opern hören¹⁴⁰ und später in Rom Palestrinas Musik kennenlernte.¹⁴¹ Bloß die Rhythmen, Ornamente und Skalen der „Zigeunermusik“ scheinen für Gut zwar ebenso wichtig, dennoch sieht er große Ähnlichkeiten zwischen dem Pathos der ungarischen und französischen Kultur.¹⁴²

1986 wurde Liszts in französischer Sprache verfasstes Tagebuch von 1827 erstmalig publiziert. Auffällig ist, dass der 16-Jährige nicht die „üblichen“ Erlebnisse seines Alltages eintrug, sein Tagebuch besteht ausschließlich aus einer Folge von Zitaten zahlreicher Schriftsteller, Philosophen oder der Bibel.¹⁴³ Vielleicht wollte sich der junge Komponist hinter anerkannten Autoritäten verstecken. 1835 besuchte er sogar an der Universität Genf Philosophie-Vorlesungen.¹⁴⁴

2.2.3 „Im Herzen ein Ungar“¹⁴⁵

Dahlhaus beschreibt in seinem Buch *Zwischen Romantik und Moderne*, wie im 19. Jahrhundert die Tendenz zum Nationalismus zunahm.¹⁴⁶ Die Ursprünge dieser Haltung finden sich bereits in der Französischen Revolution. Die Aufgabe der Komponist_innen im 19. Jahrhundert bestand also darin, eine Verbindung zwischen der noch immer populären Musik des „Weltbürgertums“¹⁴⁷

¹³⁷Liszt, zit. nach GUT, *Franz Liszt*, S. 604

¹³⁸Ebd., S. 604

¹³⁹Ebd., S. 605

¹⁴⁰Ebd.

¹⁴¹Ebd., S. 606

¹⁴²Ebd.

¹⁴³LISZT, Franz. *Tagebuch 1827*, hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Kleinertz (Wien: Paul Neff, 1986)

¹⁴⁴HILMES, Oliver. *Franz Liszt. Biographie eines Superstars* (München: Siedler, 2011), S. 32

¹⁴⁵DAHLHAUS, Carl. *Zwischen Romantik und Moderne*, S. 77

¹⁴⁶Ebd., S. 74ff

¹⁴⁷Ebd., S. 77

und dem Nationalismus zu repräsentieren. Zudem steht Volksmusik für die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts für etwas Ursprüngliches, Unberührtes, Reines. Dieses Bild von einem Komponisten, der „im Herzen ein Ungar“¹⁴⁸ sein soll, wurde und wird bis heute weitergetragen. Im alten Grove-Lexikon macht Humphrey Searle auf Liszts „triple charakter“¹⁴⁹ aufmerksam: „gipsy, franciscan, original creator“. Der Liszt-Forscher Gerhard Winkler beschreibt Liszt folgendermaßen:

*„Mit seinen Ungarischen Rhapsodien und seinem Buch über Zigeuner bildete Liszt eine wichtige Station in der Geschichte des so genannten ‚Style hongrois‘, sein Anteil am Aufbau der nationalen Musikkultur Ungarns ist unbestritten“*¹⁵⁰. Auch in der französischen Encyclopédie de la musique von 1961 liest man zu Liszt: „pianiste et compositeur hongrois“¹⁵¹.

Liszt selbst sprach allerdings kein ungarisch, da zu Liszts Zeit diese Sprache nicht zu den Sprachen der gebildeten Bürger gehörte, in den „höheren Kreisen“ sprach man Deutsch oder sogar Lateinisch.¹⁵² Eduard von Liszt gibt in seinem Buch sogar an, dass Franz Liszt als Kind mit Beethoven Lateinisch gesprochen haben soll.¹⁵³

Theodor Krause zu diesem Thema 1886:

*„...schreibt der Magyare Liszt, geschmückt mit dem Ehrendegen seiner Landsmannschaft, in französischer Sprache seine wichtigsten Essays, komponiert ad majorem gloriam der slavischen Rasse, stellt sich (wohl die überraschendste Ausweichung in eine fremde Tonart!) in Rom dem ultramontanen Generalstab freiwillig zur Verfügung und begnügt sich in seinem deutschen Sommersitz Weimar mit den Huldigungen, welche ihm eine stets wechselnde Suite von Schülerinnen und Schülern darbringt.“*¹⁵⁴

¹⁴⁸LISZT, Dr. Eduard Ritter von. *Franz Liszt. Abstammung, Familie, Begebenheiten* (Wien: Braumüller, 1937), S. 11

¹⁴⁹SEARLE, Artikel „Franz Liszt“, S. 33

¹⁵⁰MAYER, *Franz Liszt. Musikgenie und Frauenschwarm*, S. 190

¹⁵¹MICHEL, François (Hrsg.). Artikel „Franz Liszt“, in: *Encyclopédie de la musique*, Tome 3 (Paris: Fasquelle, 1961), S. 81

¹⁵²LISZT, *Franz Liszt. Abstammung, Familie, Begebenheiten*, S. 9

¹⁵³Ebd.

¹⁵⁴Krause, zit. nach KNOTIK, „Das (traditionell-romantische) Lisztbild bis 1945 in Österreich und Deutschland“, S. 36

Folgendes Bild zeigt Liszt 1838 in ungarischer Uniform¹⁵⁵:

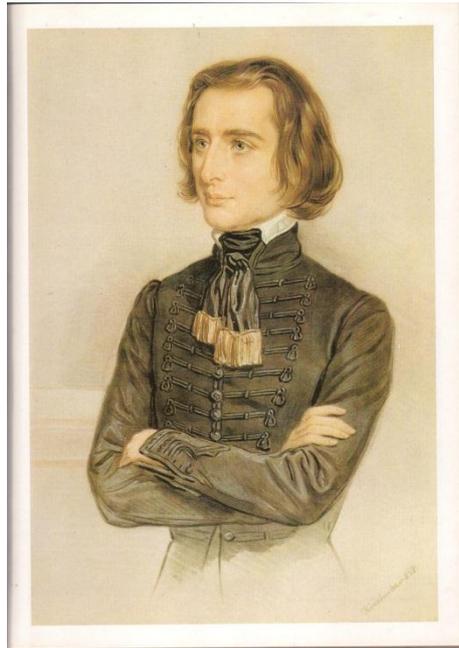


Abb. 3, Weilguny (Abb.76)

Manfred Wagner fügt in seinem Vortrag *Franz Liszt. Ein Universalist zeigt den Weg in die Zukunft* am 20.1.2011 im Rahmen der Wiener Vorlesungen hinzu, dass Liszt ab 1870 jährlich ein Viertel des Jahres in Ungarn verbrachte, um als Ungar zu gelten. Eine ungarische Autorin beschreibt Liszts Wirkung wie folgt:

*„Vor dem Auftreten Liszts glich das ungarische Musikleben einer Wüste. Wir können uns keine grauere und eintönigere Konzertsaison in der Hauptstadt vorstellen, als sie uns mit den unbedeutenden Programmen und den Namen von noch unbedeutenderen Vortragskünstlern in den Konzertberichten der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts beschrieben wird.“*¹⁵⁶

Auffällig ist, dass hier auf Liszt als Interpret Bezug genommen wird, nicht aber als Komponist! Prahács betont immer wieder, dass Ungarn Liszts Heimat ist, beispielsweise spricht sie von *„Konzerten in der Heimat“*¹⁵⁷, der Wohnsitz in Weimar bedeute für Liszt immer *„für längere Zeit Trennung von der Heimat“*¹⁵⁸.

¹⁵⁵WEILGUNY, Hedwig; HANDRICK, Willy. *Franz Liszt* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980), Abb. 76

¹⁵⁶PRAHÁCS, Margit. „Franz Liszt und die Budapester Musikakademie. Liszts Pester Wohnung nach seinem Tode“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), S. 49-93, hier S. 52

¹⁵⁷Ebd., S. 53

¹⁵⁸Ebd., S. 54

In seinem Text „Des Bohémiens“ beschreibt Liszt, dass die Melodien, die er in seinen Werken verwendet, von den Zigeunern selbst komponiert worden seien. Für ihn hatte die Musik der ungarischen Bauern keinen musikalischen Wert. Béla Bartók rechtfertigt diese Aussage, indem er erklärt, dass Liszt nie ungarische Dörfer besucht¹⁵⁹ und deshalb diese unbedachte Aussage gemacht habe. In seinem Aufsatz *Gipsy Music or Hungarian Music* (1931) rechtfertigt Bartók noch einmal, dass Liszt deshalb die Termini „Zigeuner“ und „ungarische Volksmusik“ verwechseln musste.¹⁶⁰ Eine wichtige Schrift erschien 1936 mit dem Titel *Liszt a miénk!* („Liszt gehört uns!“)¹⁶¹, auch Béla Bartók zählt zu ihren Autor_innen. Dieser bemerkt in seinem Aufsatz „Liszt Problems“: „Es ist allgemein bekannt, daß sich Liszt jederzeit [...] beharrlich als Ungar bekannte. Einer so großen Künstlerpersönlichkeit wie Liszt gebührt es jedoch, daß alle Welt diesen seinen Willen zur Kenntnis nimmt [...]“¹⁶². Aladár Tóth schreibt 1940 sogar, dass Liszts Spätwerk von Bartók fortgeführt worden sei.¹⁶³

2.2.4 Liszt und die Religion

Eduard von Liszt schreibt 1937, dass sich Maria Anna Liszt schon zur Geburt ihres Sohnes wünschte, dass er ein Geistlicher werde.¹⁶⁴ 1865 trat Franz Liszt in die „unterste Stufe des geistlichen Standes“¹⁶⁵ ein und erhielt die vier „niederen Weihen“: Ostiarius, Lector, Exorcista, Akolytha.¹⁶⁶ Diese hatten in jener Zeit weder mehr liturgische noch praktische Bedeutung, dennoch waren sie den höheren Weihen vorangehend – somit war in dieser Zeit der Erhalt der niederen Weihen noch mehr verbreitet.¹⁶⁷ „Mephisto hat sich als Abbé verkleidet“¹⁶⁸, so lautet die Kritik an diesem Schritt. Zugleich, so Oliver Hilmes in seiner 2011 erschienenen Biographie, soll Liszts Interesse für die Komposition religiöser Musik¹⁶⁹ entfacht worden sein.

¹⁵⁹BARTÓK, *Essays*, S. 69

¹⁶⁰Ebd., S. 206

¹⁶¹KÁRPÁTI, János. „Wandelt sich das ungarische Liszt-Verständnis? Schwerpunkte der ungarischen Liszt-Forschung seit 1945“, in: *Liszt heute*. Bericht über das internationale Symposium in Eisenstadt 8.-11. Mai 1986, WAB Heft 78, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), S. 127-140, hier S. 127

¹⁶²Ebd., S. 128

¹⁶³Ebd., S. 129

¹⁶⁴LISZT, *Franz Liszt. Abstammung, Familie, Begebenheiten*, S. 20

¹⁶⁵DÖMLING, Wolfgang. *Franz Liszt* (München: C.H.Beck, 2011), S. 87

¹⁶⁶Ebd.

¹⁶⁷Ebd.

¹⁶⁸MAYER, *Franz Liszt. Musikgenie und Frauenschwarm*, S. 145

¹⁶⁹DÖMLING, *Franz Liszt*, S. 87.

Warum Liszt die Weihen empfangen wollte, ist für seine früheren Biograph_innen klar – er musste den Frauen entfliehen!¹⁷⁰ Eduard von Liszt schreibt an dieser Stelle aber auch, dass Liszt schon in jungen Jahren mit der Kirche geliebäugelt haben soll¹⁷¹, dieser Schritt kam also nicht völlig unerwartet.

Hilmes berichtet, dass in der Literatur oft von der so genannten „Priesterweihe Liszts“ gesprochen wird – dennoch durfte er keine Tätigkeiten, die ein Priester machen konnte oder musste, ausführen, wie etwa das Lesen der Heiligen Messe, das Spenden der Sakramente oder das „tägliche Brevierbeten“¹⁷². Auch musste er nicht im Zölibat leben.

Liszt war außerdem Freimaurer. Manfred Wagner betont bei seinem am 20.1.2011 gehaltenen Vortrag *Franz Liszt. Ein Universalist zeigt den Weg in die Zukunft* im Rahmen der *Wiener Vorlesungen*, dass Liszt trotz Erhalt der niederen Weihen noch 1881 von der Pressburger Loge geehrt wurde, und eine solche Ehrung könne nur empfangen werden, wenn man dort auch Mitglied ist. Zuvor dachte man, dass Liszts Zugehörigkeit einer Loge mit 1845 endete (damals bei der *Zürcher Loge*). Wagner stellt auch die Hypothese auf, dass Liszt den Freimaurern seinen Erfolg zu verdanken habe.¹⁷³

2.2.5 Liszt in seinem sozialen Umfeld (der „Weltbürger“ und „Frauenheld“)

Liszt war „Weltbürger“ und „Frauenheld“, „[...] weil Liszt ein schwacher Charakter war, der immer den Weg des geringsten Widerstandes vorzog; weil er maßlos eitel war und sich gerne verherrlichen ließ“¹⁷⁴. Dies sind für Ernest Newman, den Autor von *The Man Liszt* nur einige Gründe, warum Liszt solch einen Lebensstil pflegte. Die Worte von Adam Liszt an den Sohn sollen am Sterbebett 1827 folgendermaßen gewesen sein: „*Mein Sohn, ich lasse Dich ganz allein. Deine Begabung jedoch gibt Dir in den unvorhergesehenen Dingen (des Lebens) eine Sicherheit. Ich fürchte aber für Dich die Frauen. Sie werden Dein Leben aufwühlen und Dich beherrschen.*“ Diesem Zitat fügt der Verfasser noch hinzu „*Der Vater hatte richtig gesehen.*“¹⁷⁵

Horvath Emmerich Karl, Doktor der Theologie, widmet dem Thema „Liszt und die Frauen“ immerhin ein ganzes Buch. Aus dem Briefwechsel zwischen Liszt und Marie d’Agoult geht

¹⁷⁰LISZT, *Franz Liszt. Abstammung, Familie, Begebenheiten*, S. 87.

¹⁷¹Ebd.

¹⁷²DÖMLING, *Franz Liszt*, S. 87f.

¹⁷³<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/vorlesungen/termine/2011/liszt-20-1.html> (zuletzt besucht am 31.8.2011)

¹⁷⁴HELM, Everett. „Franz Liszt: ein Opfer seiner Biographen?“, in: *Festschrift für einen Verleger*. Ludwig Strecker um 90. Geburtstag, hrsg. von Carl Dahlhaus (Mainz: B. Schott’s Söhne, 1973), S. 167-177, hier S. 172

¹⁷⁵HORVATH, Emmerich Karl. *Frauen um Franz Liszt. Die Sprache der Liebe* (Eisenstadt: Horvath, 1971), S. 9

hervor, dass sie unter den *„amourösen Kapricen und der Sucht nach Anerkennung, möglichst im aristokratischen Milieu, ihres Geliebten litt“*¹⁷⁶. In der Literatur ist die Darstellung der beiden wichtigsten Frauen im Leben Franz Liszts sehr einseitig. Marie d'Agoult spielt hier die tragische Rolle in Liszts Leben¹⁷⁷, Carolyne von Wittgenstein wird hingegen unglaublich positiv gezeigt: *„Sie war ein guter ‚Genius‘, von ‚edelster Willenskraft, voll echter Weiblichkeit, gleich vornehm im Adel des Herzens wie des Geistes, von seltener philosophischer und ästhetischer Bildung‘ beseelt“*¹⁷⁸. Nicht zuletzt ein Grund für diese einseitige Darstellung in der Liszt-Literatur ist wohl die Tatsache, dass die Gräfin von Wittgenstein bei der so genannten „ersten“ Liszt-Biographie von Lina Ramann mitarbeitete und den Text zu ihren Gunsten verändert hatte, was leider oft unreflektiert in den darauffolgenden Schriften über Liszt übernommen wurde. Nur wenige der zahlreichen Affären finden Eingang in die Biographien.

*„Man hat ihn fetiert, 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 Konzertsaal publice umarmt, - eine dritte hat den Überrest aus seiner Teetasse in ihr Flacon gegossen, - Hunderte haben Handschuhe mit seinem Bild getragen. – Viele haben den Verstand verloren! Alle haben ihn verlieren wollen...- Die Narrheit hat nie einen größeren Triumph gefeiert.“*¹⁷⁹

Dieses Zeitungszitat bringt Horvath in seinem Buch *Frauen um Franz Liszt* als Beispiel, wie Liszt durch Kritiken herabgesetzt werden sollte – Horvath ist aber davon überzeugt, dass dies nicht erreicht werden konnte. *„Es ist so weit gekommen, daß diese oft wirklich erst knapp vor den physiologischen Vorgängen haltmacht“*¹⁸⁰.

Besonders belustigend ist Eduard von Liszts Äußerung zu den Verehrer_innen seines Onkels:

*„Was des Meisters ‚galante Affären‘ – die im übrigen niemanden etwas angehen – betrifft, so paßt zweifellos auf ihre erdrückende Mehrzahl das immer wieder bewährte, lebenswahre Wort: ‚Gar mancher wurde zum ‚Verführer‘ nur deshalb, weil er nicht beleidigen wollte.“*¹⁸¹

Und wenn man manchen Biograph_innen Glauben schenken will, so wollte Franz Liszt nie etwas anderes als heiraten. Laut Eduard von Liszt war es Carolyne von Wittgenstein, die zur Trauung schließlich aufgrund der Einwände von Papst Pius IX. doch nicht einwilligte, auch nach

¹⁷⁶RIEGER, Eva. „So schlecht wie ihr Ruf? Die Liszt-Biographin Lina Ramann“ in: *NZfM*, 1986, Jahrgang 147, Heft VII/VIII (Mainz: B. Schott's Söhne, 1986), S. 16-20, hier S. 19

¹⁷⁷HORVATH, *Frauen um Franz Liszt. Die Sprache der Liebe*, S. 16

¹⁷⁸Ebd., S. 81f

¹⁷⁹LISZT, *Franz Liszt. Abstammung, Familie, Begebenheiten*, S. 77

¹⁸⁰Ebd.

¹⁸¹Ebd.

dem Tod ihres geschiedenen Gatten.¹⁸² Trotzdem ist sich der Neffe sicher, dass Liszt nur deshalb Abbé wurde, um Carolyne so entfliehen zu können.¹⁸³ Dennoch verfolgt die Liszt-Literatur im weitesten Sinne immer den Ausspruch von Liszts Vater auf dem Sterbebett – die Frauen seien für den Komponisten immer schädlich gewesen: *„In February 1847 Liszt played in Kiew, where he met the Princess Carolyne Sayn-Wittgenstein, who was to dominate most of the rest of his life. She persuaded him to give up his career as a travelling virtuoso and to concentrate on composition“*¹⁸⁴. Natürlich wird in weiterer Folge beschrieben, dass das ein Fehler war, da Liszt nun deutlich weniger verdiente - er war ja schließlich selbstlos und nahm kein Geld für den Unterricht, den er gab, bzw. gab er des Öfteren Konzerte für karitative Zwecke. Selbstlos förderte er auch unzählige Komponisten und Interpret_innen, allen voran Richard Wagner.¹⁸⁵ Im Alten Grove-Lexikon wird darauf aufmerksam gemacht, dass Liszt ein Alkoholproblem hatte, aber eine Frau war es, die seinen Tod herbeiführte: *„Cosima’s ban on alcohol during his last illness may well have hastened his death.“*¹⁸⁶ Auch Eduard von Liszt betont mehrmals durch die Schilderung zahlreicher Begebenheiten, dass Cosima ihren Vater nicht ordnungsgemäß gepflegt und seine Krankheit unterschätzt haben soll.¹⁸⁷ Immerhin verschwieg die Familie Wagner die Krankheit und den Tod Liszts, sie wollten die Bayreuther Festspiele nicht stören.¹⁸⁸ *„Der Beziehungen zu schönen Frauen wurden es viele. Aber stets ist Liszt den Frauen gegenüber rücksichtsvoll und verschwiegen gewesen. Daß der Jüngling, umschwärmt und begehrt, nicht zum Roué geworden ist, ist wieder ein Beweis für seine wertvollen seelischen Anlagen.“*¹⁸⁹ Liszt handelte wohl immer in „edler“ und „helfender“ Absicht, Engel zeigt in seiner Biographie ein Beispiel der Komtesse Laprunarède, von der Liszt auf ihr Schloss „entführt“ wurde, *„wo sie sich sonst mit ihrem alternden Gatten ennuiert hätte.“*¹⁹⁰ Immerhin weist Engel aber darauf hin, dass das Bild von Marie d’Argoult vermutlich durch die Fürstin von Wittgenstein gefärbt wurde.¹⁹¹ Insgesamt ist es erschreckend, wie viel Aufmerksamkeit im Gegensatz zu Liszts Werk dem Thema Frauen geschenkt wird. Zwar merkt schon Everett Helm in seinem Aufsatz *Franz Liszt: ein Opfer seiner Biographen?* an, dass Erklärungen, wie die Meinung, *„Liszt sei ‚zu ritterlich‘ gewesen, um der Fürstin zu widersprechen“*¹⁹² hier fehl am Platz sind, wenn auch er die Ansicht

¹⁸²Ebd., S. 83

¹⁸³Ebd., S. 84

¹⁸⁴SEARLE, Artikel „Franz Liszt“, S. 31

¹⁸⁵Ebd., S. 33

¹⁸⁶Ebd., S. 34

¹⁸⁷LISZT, *Franz Liszt. Abstammung, Familie, Begebenheiten*, S. 91f

¹⁸⁸Ebd., S. 93

¹⁸⁹ENGEL, *Franz Liszt*, S. 24

¹⁹⁰Ebd.

¹⁹¹Ebd., S. 31f

¹⁹²HELM, „Franz Liszt: ein Opfer seiner Biographen?“, S. 173

teilt, die Fürstin sei für Liszt kein „guter Umgang“ gewesen¹⁹³. Auf einige weitere Beispiele gehe ich noch in Kapitel 2.3 ein.

2.2.6 Liszt als Deutscher – biographische Forschung zur Zeit des Nationalsozialismus

„Der Komponist Liszt gehört der deutschen Musikgeschichte an. Gehört auch der Mann Liszt dem deutschen Volke an?“¹⁹⁴ Diese Frage beantwortet Hans Engel in seiner Biographie von 1936, indem er darauf hinweist, dass Liszt von seiner deutschen Mutter immerhin deutsch erzogen wurde, er weist auf „*familiengeschichtliche Forschungen*“ hin, die die „*rein deutsche Abstammung Liszt*“ beweisen sollten¹⁹⁵, denn: „*Franz Liszt ist Volldeutscher: all sind sie Deutsche, die 4 Urgroßväter Liszt, Schlesack, Schumann, sicher 3 Urgroßmütter Graf (?), Düring, Stöckl, deutsch die ganze Sippe früher oder später, [...]*“¹⁹⁶, obgleich ja „*die Verpflanzung des Knaben nach Paris [...] zunächst einen Franzosen aus ihm gemacht*“¹⁹⁷ haben soll, wenn auch „*zunächst äußerlich*“¹⁹⁸. Mit einem Zitat Liszts möchte Engel zeigen, dass Liszt bereit habe, besser Französisch als Deutsch sprechen zu können.¹⁹⁹

„*Wie Liszts Wesen, so ist auch sein Lied deutsch. [...] Nur wenige sind französisch, noch weniger italienisch und englisch. Die paar ungarischen Versuche aber verschwinden ganz - [...]* Außerdem sind diese Stücke untergeordnete, musikalisch belanglose Produkte.“²⁰⁰

1886 definiert Theodor Krause Franz Liszts Nationalität noch folgendermaßen: „*So tief...schnitt allerdings die Trauerbotschaft vom 31. Juli d. J. nicht in das Herz des deutschen Volkes, einfach weil Liszt kein Deutscher war und zu keiner Zeit die Absicht noch viel weniger die Gabe hatte, gerade das Herz der Deutschen durch seine Musik zu bewegen.*“²⁰¹

Aber schon in den Anfängen der Lisztforschung wurde Liszt in den Kontext der für die Entwicklung der deutschen Musik²⁰² relevanten Komponisten gestellt. Der Förderer Wagners und Schuberts trug wesentlich zu deren Rezeption bei. „*Liszts Mutter, eine geborene Anna Lager, war eine Deutsche, und deutsch war das Lied, das sie ihrem kleinen Franz an der Wiege*

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ ENGEL, *Franz Liszt*, S. 6

¹⁹⁵ Ebd., S. 7

¹⁹⁶ Ebd., S. 8

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ SCHRADER, *Franz Liszt*, S. 31

²⁰¹ Krause, zit. nach KNOTIK, „Das (traditionell-romantische) Lisztbild bis 1945 in Österreich und Deutschland“, S.

35

²⁰² Ebd., S. 37

sang.²⁰³ Emmerich Karl Horvath schreibt, dass Liszt in Paris aufgrund seiner deutschfreundlichen Liedkompositionen angefeindet wurde²⁰⁴, dennoch gewann er später die Herzen des Publikums.

Bruno Schrader wusste 1917 von dem allem noch nicht viel; er erklärt Liszts Antisemitismus, indem er darauf hinweist, dass Liszt kein „Durchschnittsgeist“ war und sich immer über solche hinwegsetzte, was an seinem divergierten Interesse an verschiedenen religiösen Strömungen gezeigt werden könne.²⁰⁵

Kurz vor und während des 2. Weltkrieges war Liszt ein willkommener Vertreter der deutschen Kultur. Magda von Hattingberg (siehe dazu Kap. 2.3.7 Magda von Hattingberg) sieht in Liszts Schrift *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* sogar eine für sie willkommene, antisemitische Sichtweise: *„Die damalige sogenannte ‚liberale‘ Zeit kannte ja keine Rassenfrage im heutigen Sinne. Trotzdem hat Liszt wohl in instinktiver Abwehr viel über die Judenfrage geschrieben [...]“*²⁰⁶ Liszt hat 1881 in seiner zweiten Fassung der Essays das Kapitel über den jüdischen Einfluss auf die Musik erweitert, nach neuestem Stand der Forschung stammt dieses aber nicht aus Liszts Hand, sondern wohl von der Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein.²⁰⁷

Ein Brief von Herbert Gerigk, ein Musikwissenschaftler mit extrem antisemitischer Gesinnung, an die Gräfin Sayn-Wittgenstein von 1943, beinhaltet folgende Stelle:

*„Neuerdings ist die Nachricht verbreitet worden, daß die Fürstin, mit der Franz Liszt seit etwa 1848 zusammen lebte, Volljüdin gewesen sei. Der Einfluß der Fürstin auf Liszt war außerordentlich stark, aber nicht sonderlich positiv... Die größte dreibändige Liszt-Biographie von Lina Ramann entstand unter dem unmittelbaren Einfluß der Fürstin. Auf ihre Entwicklung scheint es zurückzugehen, daß das Bild der Gräfin Marie d’Agault folgeschwer verzeichnet worden ist. [...] Da es für die Liszt- und Wagner-Forschung von gleicher Wichtigkeit ist, die Abstammungsverhältnisse der Fürstin Sayn-Wittgenstein aufzuklären, wäre ich Ihnen sehr dankbar, wenn Sie uns einwandfreies Material zukommen lassen könnten.“*²⁰⁸

Besonders interessant ist ein Zitat aus Eduard von Liszts 1937 erschienenen Buch, in dem er dem Vorwurf einer jüdischen Abstammung von Gräfin d’Agoult nachgeht – das „Reichsinstitut für Geschichte des neueren Deutschland“ weist daraufhin diese Vorwürfe zurück.²⁰⁹

²⁰³SCHRADER, *Franz Liszt*, S. 12

²⁰⁴HORVATH, *Frauen um Franz Liszt. Die Sprache der Liebe*, S. 63

²⁰⁵SCHRADER, *Franz Liszt*, S. 91

²⁰⁶KNOTIK, „Das (traditionell-romantische) Lisztbild bis 1945 in Österreich und Deutschland“, S. 36

²⁰⁷MAYER, *Franz Liszt. Musikgenie und Frauenschwarm*, S. 212

²⁰⁸Gerigk, zit. nach KNOTIK, „Das (traditionell-romantische) Lisztbild bis 1945 in Österreich und Deutschland“, S. 36f

²⁰⁹LISZT, *Franz Liszt. Abstammung, Familie, Begebenheiten*, S. 29

Peter Raabe betont wiederum den Einfluss der so genannten „Zigeunermusik“ als Hauptschwerpunkt auf Liszts Schaffen²¹⁰, dennoch unterstreicht er als Präsident der deutschen Reichsmusikkammer und Nachfolger Richard Strauss' 1943, dass Liszts Abstammung bloß für „Rasseforscher“ relevant sei, nicht aber für die „*künstlerische Beurteilung*“²¹¹, da sich die Abstammung nicht im Werk nachweisen lasse. Er betont, „*daß er [= Liszt, A.S.] ohne die Stütze, die alle anderen Meister in der Zugehörigkeit zu einem Volke hatten, doch ein Künstler von so ausgeprägter Eigenart geworden ist.*“²¹²

2.2.7 Der Vorläufer der Neuen Musik

Die deutsche Musikgeschichte zeigt ihr Geschichtsbild zumeist aus der Perspektive Wagners, dem Wirkungsmächtigeren. Erst mit der Entdeckung Liszts Spätwerk verlagert sich dieser Fokus²¹³: „*The Question of Liszt's relationship to the music of this century can be discussed from two viewpoints – how far he anticipated 20th century developments and how far he influenced them.*“²¹⁴ Es war wohl schon lange zahlreichen Autor_innen ein Anliegen zu zeigen, warum Liszts Musik, obwohl sie von ihren Kritiker_innen nicht als große Kunst gesehen wurde und oft noch immer nicht so gesehen wird, doch einen Anspruch an Meisterschaft stellen kann. Somit wurde Liszt mit aktuellen, aber bereits etablierten Kunstströmungen verglichen, und je kleingliedriger die Analysen gehalten wurden (von Taktgruppen bis hin zu einzelnen Akkorden), desto eher fand man Bezüge zur jeweiligen Gegenwart, war er doch schon „*großer Neuerer, Visionär und Mittler zwischen den Kulturen seiner Zeit.*“²¹⁵

Einer der ersten Autor_innen, der die Liszt zum Zukunftsmusiker erklärte, ist Franz Brendel, der Nachfolger Robert Schumanns als Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Er sah in Liszt einen modernen Komponisten, der in der Gegenwart bereits die Zukunft in sich trug.²¹⁶ Rudolf Louis widmet Liszt im Jahr 1900 eine Biographie im Rahmen der Reihe *Vorkämpfer des Jahrhunderts*²¹⁷: „*Liszt allein ist es zu verdanken, daß die deutsche Musik unseres Jahrhunderts nicht in seelenlosem Formalismus und aller Originalität barem Epigonentum verstumpfte...*“²¹⁸.

²¹⁰KNOTIK, „Das (traditionell-romantische) Lisztbild bis 1945 in Österreich und Deutschland“, S.37

²¹¹Ebd., S. 37

²¹²Raabe, zit. nach Ebd.

²¹³WINKLER, „Liszt und Wagner. Notizen zu einer problematischen Beziehung“, S. 86

²¹⁴SEARLE, Humphrey. „Liszt and 20th Century Music“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 5, Fasc. 1/4, Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók 1961(Budapest: Akadémiai Kiadó 1963), S.277-281, hier S. 27

²¹⁵ALTENBURG, Artikel „Franz Liszt“, Sp. 281

²¹⁶DAHLHAUS, Carl. *Klassische und romantische Musikästhetik* (Laaber: Laaber, 1988), S. 266f

²¹⁷KNOTIK, „Das (traditionell-romantische) Lisztbild bis 1945 in Österreich und Deutschland“, S. 38

²¹⁸Louis, zit. nach Ebd.

Lina Ramann schreibt in ihrem Tagebuch vom 2. 2. 1884, dass Liszt von einem „*Tonsystem indischer Stämme*“ sprach und erklärte, „*daß das europäische Tonsystem heutiger Zeit in seiner Weiterentwicklung bei dem Vierteltonsystem ankommen werde.*“²¹⁹

„*Was kann nach der Chromatik und der Enharmonik anderes kommen als der Viertelton? Das Wie wird die Zeit lösen*“²²⁰, so der Komponist selbst. Jedenfalls hatte er es nicht leicht, denn „*nicht nur Zeitgenossen, sondern auch die nachfolgenden Generationen [haben, Anm. A.S.] mit Unverständnis reagiert*“.²²¹

Liszt galt als „*Wegbereiter der Musik des 20. Jahrhunderts*“ durch Skalenmodelle, neue Entwicklungen in der harmonischen Fortschreitung und neue Aspekte im Formverständnis.²²²

In der Zeit des sogenannten „*Wechsels*“ von der Tonalität zur Atonalität, vor allem aber um 1910, wuchs auch mehr und mehr das Interesse, historische Vorläufer_innen für diese neue Musik zu finden. Ernst Kurth versuchte 1923 diese teleologisch in seinem Buch *Romantische Musik und ihre Krise in Wagners Tristan* aufzuzeigen.²²³ Liszts Werk stellt hier ein willkommenes „*Verbindungsglied zwischen der Romantik und der Moderne*“ dar²²⁴, denn „*Komponisten wie Béla Bartók, Arnold Schönberg oder Alban Berg schöpften daraus Impulse und Anregungen.*“²²⁵ Oder an anderer Stelle: „*César Franck, Richard Strauss, die vorletzten Russen insgesamt, sind Zweige seines Baumes.*“²²⁶

Arnold Schönberg findet in Franz Liszt einen willkommenen Vorläufer seiner Technik des „*Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*“. Gernot Gruber antwortet auf diese These zum Thema der Faust-Symphonie zu Recht folgendermaßen: „*Erstens ist diese Melodie – wenn man nur die Töne zählt – nicht das frühest bekannte ‚Zwölfton-Thema‘, zweitens hätte Schönberg kaum viel Freude gehabt, wenn ihm ein Schüler eine so regelmäßig gebaute Zwölftonreihe vorgelegt hätte.*“²²⁷ Gruber weist in weiterer Folge darauf hin, dass die „*chromatische Parallelverschiebung des übermäßigen Dreiklages*“ eher an Klangflächen, wie sie Wagner und Debussy komponiert hatten, erinnert²²⁸.

²¹⁹ RAMANN, Lina. *Lisztiana*. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873-1886/87, hrsg. von Arthur Seidl, Textrevision von Friedrich Schnapp (Mainz: B. Schott's Söhne, 1983), S. 222

²²⁰Ebd.

²²¹ALTENBURG, Artikel „Franz Liszt“, Sp. 283

²²²Ebd., Sp. 282

²²³FORTE, „Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century“, S. 209

²²⁴HILMES, *Franz Liszt. Biographie eines Superstars*, S. 336

²²⁵Ebd., S. 337

²²⁶Busoni, zit. nach Ebd.

²²⁷GRUBER, Gernot. „Zum Formproblem in Liszts Orchesterwerken – exemplifiziert am ersten Satz der Faust-Symphonie“. Sonderdruck *Liszt-Studien*, Kongressbericht Eisenstadt 1975 (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1975), S. 81-95, hier S. 92

²²⁸Ebd.

Werner Danckert versucht 1928 in seinem Aufsatz *Liszt als Vorläufer des musikalischen Impressionismus* genau diesen Stil im Frühwerk des Komponisten nachzuweisen. Trillerklänge und Orgelpunkte mit sequenzierenden Akkorden in der jeweils anderen Stimme sowie nicht eindeutig einer Harmonie zuordenbare Klänge²²⁹ sind für Danckert eindeutige Indizien. Jedoch sieht er Liszts Werk nicht so weit entwickelt wie die Werke des Impressionismus, vor allem wie jene von Debussy, da für ihn die Bindung der Musik an ein außermusikalisches Programm nie impressionistisch sein könne.²³⁰ Interessant ist, dass sich Danckert dabei auf das Klavierstück *Carillon* (1875/76) bezieht und nicht an von Liszt eindeutig als Programmmusik deklarierte Werke. Ebenso wie bei Debussy gibt ein außermusikalisches Titel vielleicht einen Hinweis auf eine Idee, die man beim Hören bekommen könnte – weit entfernt aber von einem Programm.

Dennoch stellt er zum Schluss die These auf, dass musikalische Formen impressionistischer Stücke bereits in Liszts Spätwerk zu finden seien.²³¹ Auch nach Norbert Nagler antizipierte er mit seiner Musik die „Impressionisten“, vornehmlich Debussy und Ravel.²³² Anton Mayer betont 2011, dass Debussy und Ravel Liszt bereits als Wegbereiter des Impressionismus anerkannt haben sollen²³³, denn *„Ravel hat ausdrücklich das Wort ‚Mängel‘ im Gesamtwerk Liszts geschrieben, um dann seine Qualitäten herauszustreichen.“*²³⁴

Peter Raabe schreibt in seinem Buch *Liszts Schaffen* von einer Grenze um das Jahr 1871, *„jenseits derer Liszt nichts mehr von wirklicher Bedeutung hervorgebracht hat“*²³⁵. Er kritisiert vor allem die späten geistlichen Werke, beschreibt sie als „wertlos“, „äußerlich“, *„in ihrer Einfachheit übertrieben und darum reizlos“*.²³⁶ Er vermisst an Liszt Werk den ästhetischen Wert und den typischen Werkcharakter, nur wenige Stücke bezeichnet er als „Zukunft-Weisen“.²³⁷

Nach Thomas Kabisch beginnt die wissenschaftliche Rezeption von Liszts Spätwerk mit René Leibowitz' Analyse von *Nuages gris* in seinem Text „Les Prophéties de Franz Liszt“ von 1951.²³⁸ Seine Begründung für den dadurch geschaffenen Einschnitt in der Lisztrezeption ist die Art der Analyse – Leibowitz sucht Heterogenität in diesem Stück, während vorhergehende Analysen

²²⁹DANCKERT, Werner. „Liszt als Vorläufer des musikalischen Impressionismus“, in: *Die Musik*, hrsg. von Bernhard Schuster, Jahrgang 21 (1928-29) erster Halbjahresband (Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt Schuster&Löffler), S. 341-344, hier S. 341ff

²³⁰Ebd.

²³¹Ebd., S. 344

²³²NAGLER, „Die verspätete Zukunftsmusik“, S. 6

²³³MAYER, *Franz Liszt. Musikgenie und Frauenschwarm*, S. 195

²³⁴Ebd., S. 196

²³⁵REDEPENNING, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, S. 262f

²³⁶Ebd., S. 263

²³⁷Ebd.

²³⁸KABISCH, Thomas. „Struktur und Form im Spätwerk Franz Liszts. Das Klavierstück „Unstern“ (1886)“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 42. Jahrgang, Heft 3 (Stuttgart: Franz Steiner, 1985), S. 178-199, hier S. 178

Liszt'scher Werke eine formale Stimmigkeit suchten und auch fanden, wenn sie es wollten.²³⁹ Dorothea Redepenning kritisiert Leibowitz' Haltung, Liszt als Vorläufer der Wiener Schule darzustellen.²⁴⁰

Rene Leibowitz fokussiert in Liszts Werk wiederum vagierende Akkorde, übermäßige Dreiklänge und die durch Chromatik von der Tonalität aufgehobenen Passagen, er spricht aber auch davon, dass Liszt die Abkehr von der Tonalität nicht nur vorhergesehen, sondern sogar „notwendig gemacht habe“²⁴¹. Allerdings bezeichnet er *Nuages gris* als ein Werk mit „erheblichen kompositorischen Mängel[n], angesichts derer sich jeder Kommentar erübrigt“²⁴². Er kritisiert die symmetrische Form und die „monotone[n] Wiederholungen zweitaktiger Einheiten“²⁴³. In seinem Buch *L'évolution de la musique. De Bach à Schœnberg* widmet er das Kapitel „Les prophéties de Franz Liszt“ dem Komponisten. Er bezeichnet das Klavierstück *Nuages gris* einerseits als eines der besten Stücke, andererseits als einer der größten Fehler, die Liszt machen konnte.²⁴⁴ Obwohl diese Neuerungen „in der Luft“²⁴⁵ lagen, war dieses Stück für weitere Entwicklungen im 20. Jahrhundert ausschlaggebend. Liszt wird hier zum Vorläufer für den Impressionismus: „[...] *puisque le souci du compositeur est moins d'exprimer une tonalité que de créer une atmosphère impressioniste.*“²⁴⁶ Seine „Prophetien“ werden hier analysiert und wie folgt zusammengefasst: „*Les éléments que nous avons décrits ici nous prouvent, d'un côté, que certaines des acquisitions les plus radicales de la musique de nos jours trouvent leur origine dans certaines pages de Liszt, et, que, inversement, certains efforts de Liszt ont déterminé et provoqué certaines découvertes des temps présents.*“²⁴⁷

Auch Carl Dahlhaus bestätigt Liszts Antizipation des Zerfalls tonaler Harmonik, und zwar durch seine Bedeutungsverschiebung des verminderten Septakkordes von rein dominantischer Verwendung und der Vermittlung zwischen den Tonarten zu einem selbstständigen Akkord, der Tonarten um sich „versammelt“²⁴⁸, als Zentrum des Geschehens.

Laut Dorothea Redepenning versucht Serge Gut eine kompositorische Krise im Spätwerk mit dem „Verfall Liszts schöpferische[r] Kräfte“²⁴⁹ zu erklären. Er beziehe sich dabei unter anderem

²³⁹Ebd.

²⁴⁰Ebd., S. 179f

²⁴¹REDEPENNING, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, S. 264

²⁴²Ebd.

²⁴³Ebd.

²⁴⁴LEIBOWITZ, Rene. *L'Evolution de la Musique. De Bach à Schœnberg* (Paris: Editions Correa, 1951), S. 143

²⁴⁵„dans l'air“, in Ebd., S. 149

²⁴⁶Ebd., S. 150

²⁴⁷Ebd.

²⁴⁸DAHLHAUS, „Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts ‚Prometheus‘“, S. 417

²⁴⁹REDEPENNING, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, S. 265

auf Briefstellen, in denen Liszt sein eigenes Können anzweifelt. Gut teilt das Spätwerk in folgende drei Kategorien:

- 1.) „*mißlungene Werke*“, die er formal als „*dürftig*“²⁵⁰ bezeichnet
- 2.) revolutionäre Stücke mit modern angelegter Harmonik, wobei für ihn die „*motivische Durcharbeitung*“ fehlt, und
- 3.) gelungene Kompositionen, bei denen sowohl Harmonik wie auch Form in etwa gleich gelungen erscheinen.²⁵¹

Gut meint, die jüngere Musikwissenschaft hätte Liszts späte Werke hochgespielt, obwohl er „*neben außergewöhnlichen harmonischen Funden auch gravierende kompositorische Schwächen*“ erkennen will. Trotzdem lobt er *Nuages gris* in seiner Analyse.²⁵² Auch Ferruccio Busoni vermisst in Liszts Spätwerk eine „*Ausstrahlungskraft*“²⁵³, allerdings wird Liszts Klavierwerk somit für ihn durchsichtiger und spielbarer.²⁵⁴

Norbert Nagler findet „*neomodale Infiltrationen*“²⁵⁵ in Liszts Werk ab 1850. Weiters schreibt er von der „*Vorwegnahme ,neuer Ordnungsprinzipien*“²⁵⁶ und entdeckt eine direkte Verbindung von Chopin zu Liszt. Mit der Verwendung der Ganztonskala, die bereits Zoltán Gárdonyi in den frühen Kompositionen beschrieben hat, ist für Nagler die Einteilung in frühe, mittlere und späte Schaffensphase hinfällig.²⁵⁷ Er betont vor allem, dass das „*Neue*“ und das „*Alte*“²⁵⁸ ebenfalls konstruierte Ansichten sind. Nagler stellt auch die gewagte These auf, ob ein Komponist überhaupt als zukunftsweisend betrachtet werden könne, wenn sein Hauptinteresse auf den Kompositionen seiner Vorgänger_innen liege.²⁵⁹

Humphrey Searle beschreibt Liszts Einfluss auf nachfolgende Komponist_innen, vor allem mit der Entwicklung der Symphonischen Dichtung und damit verbunden der einsätzigen Form. Er vergleicht Liszts Formkonzept oft mit dem mancher Werke Arnold Schönbergs, auch sieht er in der Thementransformation Schönbergs Idee von Serialismus.²⁶⁰ Immerhin geht Wolfgang Dömling später so weit, Liszt als Vorläufer von Arvo Pärt zu sehen.²⁶¹

²⁵⁰Ebd.

²⁵¹Ebd.

²⁵²GUT, *Franz Liszt*, S. 470

²⁵³REDEPENNING, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, S. 262

²⁵⁴Ebd.

²⁵⁵NAGLER, „Die verspätete Zukunftsmusik“, S. 7

²⁵⁶Ebd.

²⁵⁷Ebd.

²⁵⁸Ebd., S. 9

²⁵⁹Ebd., S. 11

²⁶⁰SEARLE, Artikel „Franz Liszt“, S. 278

²⁶¹DÖMLING, „Kein Klavierspieler für ruhige Staatsbürger.“ Zum 100. Todestag von Franz Liszt“, S. 71

Dieter Torkewitz problematisiert diese Art der Forschung in seinem Artikel „Franz Liszt und die neue Musik – aus der Perspektive von 1986“, durch die der Komponist zum bloßen Vorläufer degradiert wird.²⁶² Er erklärt dieses Phänomen mit einer Phase der Orientierung in der eigenen Vergangenheit, die in der Szene der neuen Musik in den 1980er Jahren stark verbreitet war.²⁶³ Torkewitz vergleicht dennoch Liszts Kompositionsverständnis mit Dieter Schnebl und Klaus Huber.²⁶⁴ Da auch Liszt in einer Zeit, in der eine Art Stilpluralismus herrschte, lebte, könnte man diesen Ansatz der Heterogenität als Analysemethode für das Liszt'sche Spätwerk nehmen. Einer der ersten ungarischen Autoren_innen, der das Spätwerk Liszts thematisiert, ist Bence Szabolcsi. 1959 zeigt er auf, dass Wagners Lebenswerk geschlossener²⁶⁵ als jenes von Liszt sei, und wohl passender für die Zeit des Umbruchs im späten 19. Jahrhundert. Die Gestalt Liszts in der Wagnerliteratur ist nicht zuletzt Cosimas Verdienst, Liszt galt seit jeher „*als der getreue Trabant der Sache Wagners.*“²⁶⁶ Wagners Haltung gegenüber Liszts Spätwerk war ebenso ablehnend wie die vieler anderer Zeitgenossen und Schüler.²⁶⁷ Peter Raabe schreibt nicht zuletzt deswegen:

„Deutlich erkannte er (Wagner), wie jeder urteilsfähige Musiker, daß Liszts Schaffenskraft verfiel. Über manches, was er da zu hören und zu sehen bekam, war er entsetzt. Es war ihm unmöglich, Liszt seine wahre Ansicht über diese schwachen Alterswerke zu sagen. Dieser ahnte wohl, wie es sich verhielt, vermied es jedoch, mit Wagner über seine eigenen Werke zu sprechen. Das gab allen Zusammenkünften der beiden etwas Erzwungenes, etwas unheimlich Lastendes... Liszt wußte schon, wie es sich verhielt. Er zürnte niemandem, aber er grämte sich – und er, der der Welt alles gegeben hatte, er wußte in dieser ganzen Welt keinen Menschen, zu dem er mit seinem Leid hätte kommen können in der Hoffnung, verstanden oder gar getröstet zu werden.“²⁶⁸

Immerhin finden wir folgendes Zitat Wagners zu Liszts Spätwerk: „[...] *daß man sich so der Errungenschaften einer großen edlen Kunst begeben kann, um das Pfaffengeplärr nachzumachen, das ist doch ein Zeichen der Verarmung des Geistes*“. 1882 bezeichnet er die neuesten Werke seines Schwiegervaters als „*keimenden Wahnsinn*“²⁶⁹.

²⁶²TORKEWITZ, Dieter. „Franz Liszt und die neue Musik – aus der Perspektive von 1986“, in: *Liszt heute*. Bericht über das internationale Symposium Eisenstadt 8.-11. Mai 1986, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer, aus der Reihe: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland (WAB) Heft 78 (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), S.153-164, hier S. 153

²⁶³Ebd., S. 155

²⁶⁴Ebd., S. 15

²⁶⁵SZABOLCSI, *Franz Liszt an seinem Lebensabend*, S. 20

²⁶⁶Ebd., S. 23

²⁶⁷Ebd., S. 74

²⁶⁸Ebd., S. 23

²⁶⁹WINKLER, „Liszt und Wagner. Notizen zu einer problematischen Beziehung“, S. 87

Szabolcsi bemerkt, dass Liszts Schaffen in den letzten Jahren seines Lebens „sparsamer“ wurde, was man aber wirklich sehen kann, ist, dass die Werke vor allem kürzer wurden:

*„Es ist fast schauerlich, zu welcher skeletthaften Nacktheit sich die Musik Franz Liszts im Laufe einiger Jahre entblößt hat, in welcher asketischen Schlichtheit sie vor uns dasteht, jene Musik, die noch vor kurzem in farbenprächtigen, vollen und schmetternden Klängen ertönte und die auch in den Tiefen und auf den Höhen der philosophischen Betrachtung immer etwas von der bezaubernden Eleganz des Weltmannes bewahrte.“*²⁷⁰

Auch erklärt Szabolcsi einzelne Klänge und Linien der späten Klavierstücke zu Vorläufern der Moderne, und vergleicht diese mit der Musik Bartóks. Liszt wird sozusagen zum direkten „Vorläufer Bartóks“, und genau das seien die von Leobowitz bezeichneten „Prophetien“²⁷¹. Bereits als junger Pianist entdeckt der junge Bartók seine tiefe Verbundenheit zu Franz Liszts Musik²⁷² und führte zahlreiche seiner Stücke auf. Bence Szabolcsi will eine direkte Verbindung von Liszt zu Bartók erkennen: „Die Revolution Franz Liszts, und vor allem gerade jene des alten Franz Liszt, gewinnt ihre musikgeschichtliche Erfüllung in der Revolution Béla Bartóks.“²⁷³

1911 schreibt Béla Bartók seinen Artikel „Liszts Music and Today’s Public“.²⁷⁴ Bartók kritisiert vor allem das zu Unrecht geringe Interesse der so genannten „großen Komponisten“ an Liszts Musik. Er lobt Liszts Vielseitigkeit, sowohl in seiner Musik als auch in seiner Lebensweise.²⁷⁵ An der Sprache seiner Analyse der *h-Moll Sonate* erkennt man schnell, dass Bartók Liszts Musik nahezu vergötterte:

*„[...]die wenigen überwältigenden einleitenden Takte, die Hauptthemen­gruppe der Exposition, die Pausen, die zur rezitativartigen Sektion vor der Durchführung führen, die düstere Coda, und das größte von allen, das fugato, ein blitzen der Funken der Hölle. Neben dem gibt es noch die Banalität des kränklichen Fis-Dur-Andante der Durchführung, die Sentimentalität des Nebenthemas, das aus dem Hauptthema hervorgeht und der leere Prunk der 3/2 Überleitungssektion. Formal ist es absolut perfekt (eine Seltenheit bei Liszt) und eine revolutionäre Innovation.“*²⁷⁶

Bartók kritisiert aber die so genannten „Liszt-Sequenzen“ als langweilig und begründet diese Kritik, indem er erklärt, dass der Mensch heute „schneller“ lebe und das langsame Fortschreiten

²⁷⁰SZABOLCSI, *Franz Liszt an seinem Lebensabend*, S. 42

²⁷¹Ebd., S. 56f

²⁷²Ebd., S. 79

²⁷³Ebd., S. 83

²⁷⁴BARTOK, *Essays*, S. 451-454

²⁷⁵Ebd., S. 452

²⁷⁶Ebd.

in der Musik somit nicht mehr als notwendig betrachtet würde.²⁷⁷ Er rechtfertigt die Sequenzen aber, indem er betont, dass Liszt bereits zu Lebzeiten als unantastbarer Komponist galt und selbst wenn er kritisiert wurde, diese Kritik nicht ernst genug genommen habe. Einzig Wagner wäre es erlaubt gewesen, den Schwiegervater zu kritisieren, aber auch er wagte es nicht. Schließlich könne nicht jeder so komponieren wie Beethoven: *„It is not given to every composer to be able like Beethoven to break down every difficulty himself, and to create perfection in every single work.“*²⁷⁸

Auch Brahms habe die *Dante*-Symphonie wohl nur aus Eifersucht *„Unmusik“*²⁷⁹ genannt: *„Brahms, who never wrote beyond his time, could not accept what was new and progressive in Liszt.“*²⁸⁰

Trotz einer Unvollkommenheit in der Form dürfe man aber den Komponisten nicht unterschätzen. Man müsse sich an bestimmte Arten von Musik gewöhnen, das heutige Publikum habe sich nach all der Zeit noch nicht an Liszt gewöhnt.²⁸¹

1936 publiziert Bartók einen weiteren Artikel, *„Liszt Problems“*. Erneut fragt er sich, warum das Publikum nur bestimmte, auffällige Stücke bevorzuge, aber andere, für ihn musikalisch interessantere, immer noch ignoriere²⁸², wo doch nun die Zeit für monumentale Werke gekommen sei.²⁸³

Essentiell für Bartók ist aber Liszts Vorläuferrolle in der Musikgeschichte, die er nicht näher erläutert: *„To explain in detail what it was that was so new and significant that gave Liszt to the world in his works, would lead us too far.“*²⁸⁴ Nur kurz erwähnt er harmonische Wandlungen, Rückungen und Verbindungen der entferntesten Tonarten ohne Übergang. Die direkte Verbindung von sehr schnellen und langsamen Teilen hätte Liszt aber aus der ungarischen Volksmusik gelernt.²⁸⁵

*„Vergessen wir nicht, dass der erste „Tristan“-Akkord, der die Geburtsstunde der neuen Musik einläutete, nicht im Werke Wagners, sondern in einem Liede Liszts zu finden ist.“*²⁸⁶ Diese Aussage von Paula Rehberg ist berechtigt, Liszt schreibt diese Akkordfortschreitung unter anderem in seinem Klavierstück *Apparition Nr. 2* (1834).

²⁷⁷Ebd., S. 503

²⁷⁸Ebd., S. 453

²⁷⁹Ebd.

²⁸⁰Ebd.

²⁸¹Ebd., S. 454

²⁸²Ebd., S. 501

²⁸³Ebd., S. 453

²⁸⁴Ebd., S. 503

²⁸⁵Ebd.

²⁸⁶REHBERG, Franz *Liszt. Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens*, S. 591



Abb.4, Liszt, *Apparition* Nr2, T16-17²⁸⁷

Norbert Nagler fragt, ob Liszt ein Opfer seiner Biographen sei.²⁸⁸ Liszts großes Interesse an Kabbala, Mystik, Freimaurerei, Pantheismus sowie den neuesten Forschungsergebnissen der Naturwissenschaft war vielleicht ein Grund seiner Darstellung als „*bunt schillernde Persönlichkeit, [...] die sich vorschnellen Einordnungsversuchen widersetzt*“²⁸⁹. In zahlreichen Büchern der Zeit wird Liszt als „Salonmusiker“ beschrieben, Satiren, Karikaturen und die Bedeutung Liszts Liebesverhältnisse geben dieser Abwertung noch weitere Facetten.²⁹⁰

2.3 Das Liszt-Bild in den Biographien

Im folgenden Kapitel bin ich besonders auf Biographien eingegangen, die vor 1950 entstanden sind, die nach 1950 entstandenen zitierten Werke sind nur ein Auszug der umfassenden Forschungsliteratur, dennoch sind deutliche Tendenzen erkennbar. Ich habe mich auf Literatur beschränkt, die wissenschaftlich rezipiert wurde, vorwiegend im deutschsprachigen Raum. Zum Schluss des Kapitels möchte ich auch noch auf Beispiele der aktuellsten Literatur eingehen. Da der Übergang von populärwissenschaftlicher Literatur zu seriöser Wissenschaft hier oft fließend ist und erstere besonders die vorherrschende Meinung über den Komponisten widerspiegelt, habe ich versucht, hier einen möglichst breiten Überblick zu schaffen, da die Lisztbiographik mit den Forschungen Peter Raabes erstmals wissenschaftlichen Standard bekam. Aber auch Raabes Buch fußt auf den Schriften seiner Vorgänger_innen, die Existenz einer objektiven Forschung auf diesem Gebiet ist bis heute leider zweifelhaft.

Antonio Baldassarre schreibt in seinem Artikel „To be or not to be: Biography and music research. Thoughts on a burdened relationship“, dass biographische Monographien eine

²⁸⁷LISZT, Franz. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie I Werke für Klavier zu zwei Händen, zusammengestellt von Dr. Zoltán Gárdonyi, István Szélenyi, Bd. 9: Verschiedene zyklische Werke, hrsg. von Imre Sulyok und Imre Mezö (Kassel: Bärenreiter / Editio Musica Budapest, 1981), S. 18

²⁸⁸NAGLER, „Das Liszt-Bild – ein wirkungsgeschichtliches Missverständnis?“, S.116

²⁸⁹Ebd.

²⁹⁰Ebd., S.117

wesentliche Rolle in der Fabrikation einer nationalen Identität spielen.²⁹¹ Biographien sind subjektiv gestaltet und spielten in der seriösen Forschung oftmals keine Rolle.²⁹² Everett Helm geht 1973 in seinem Aufsatz „Franz Liszt: ein Opfer seiner Biographen“ zwar auf dieses Thema ein, lässt sich dennoch von manchen überlieferten „Bildern“, wie das von Carolyne von Wittgenstein, täuschen.²⁹³ Zwar bemerkt er, dass Liszt Opfer sowohl von sehr positiver als auch negativer Geschichtsschreibung war, dennoch stellt er falsche Tatsachen nicht richtig. Bei näherer Betrachtung der Liszt-Biographien kann man gut erkennen, wie sich das allgemein herrschende Lisztbild im Laufe der Zeit gewandelt haben könnte - oder auch nicht.

2.3.1 Lina Ramanns Lisztiana

„Ein Liszt-Biograph wird von seinen Zeitgenossen nicht auf Rosen gebettet liegen.“²⁹⁴ Dieser Satz stammt von Lina Ramann, das trifft auf die meisten Biograph_innen des Komponisten zu. Eva Rieger fügt dem noch hinzu, dass Ramann damals nicht ahnte, dass sie sogar „auf Dornen gebettet“²⁹⁵ werden würde.

Liszts „erste Biographin“ wollte den Komponisten ehren, die Kritiker dieses Werks sind sich einig, dass Liszt hier bloß idealisiert dargestellt werden sollte. Norbert Nagler schließt sich dieser Kritik in seinem Aufsatz „Das Liszt-Bild – ein wirkungsgeschichtliches Mißverständnis?“ an. Er schreibt, dass sich Ramann unter der Kontrolle von Carolyne von Wittgensteins „befleißigt, um Liszt zum Überwesens zu küren“²⁹⁶. Die Liszt-Biographin Paula Rehberg hielt Ramann für eine Schülerin Liszts, die bloß Texte der Fürstin erzähle, und meinte, dass Ramann laut der Fürstin, die die Biographin als „weltfremd bourgeoise und etwas spießbürgerlich[...]“²⁹⁷ bezeichnet haben soll, mit ihrer „deutsche[n] einfache[n] Seele“²⁹⁸ die „weltmännische Persönlichkeit Liszts“²⁹⁹ nicht verstehen oder gar beschreiben haben könne. Carolyne von Wittgenstein wollte La Mara die Rolle der Biographin übertragen, was diese ablehnte, da ihr bewusst war, dass Liszt, im Gegensatz zur Fürstin, Lina Ramann sehr schätzte. Liszt bezeichnet Ramann sogar als

²⁹¹BALDASSARRE, Antonio. „To be or not to be: Biography and music research. Thoughts on a burdened relationship“, in: *(Auto)biography as a musical discourse*, hrsg. von Tatjana Markovič und Vesna Micič (Belgrad: Univ. of arts, 2010) S. 28-40, hier S. 28

²⁹²Ebd., S. 34

²⁹³HELM, „Franz Liszt: ein Opfer seiner Biographen?“, S. 167ff

²⁹⁴RIEGER, „So schlecht wie ihr Ruf? Die Liszt-Biographin Lina Ramann“, S. 19

²⁹⁵Ebd.

²⁹⁶NAGLER, „Das Liszt-Bild – ein wirkungsgeschichtliches Missverständnis?“, S. 117f

²⁹⁷RIEGER, „So schlecht wie ihr Ruf? Die Liszt-Biographin Lina Ramann“, S. 16

²⁹⁸Ebd.

²⁹⁹Ebd.

„*Femme de mérite et savoir*“³⁰⁰. Diese wusste sehr wohl, dass die Fürstin nicht an den Erfolg ihrer Arbeit glaubte, meinte aber dazu „*ich halte Stand – : der Sache wegen. Und so kann ich Ihnen nur aufrichtig danken, daß Sie meiner Auffassung Ihre Gegenansicht geben.*“³⁰¹ Dennoch korrigierte die Fürstin mehrmals Ramanns Manuskripte und versuchte wohl etliches zu beschönigen.³⁰² Laut dem Biographen Julius Kapp wollten beiden Frauen am Liszt-Bild „zimmern“, die Fürstin nannte sich darum wohl „*La vérité*“³⁰³.

Lina Ramann war auch auf dem Gebiet der Musik nicht unwissend, 1858 eröffnete sie in Glückstadt, im heutigen Schleswig-Holstein, eine Musikanstalt „*für solche jungen Damen, welche die Musik einst zu ihrem Lehrberuf machen wollen*“³⁰⁴. Sie schuf zahlreiche pädagogische Lehrwerke für dieses einzigartige Institut ihrer Zeit, war selbst Komponistin und war mit Liszt in engem Kontakt, bis er 1886 verstarb.³⁰⁵

Der Beginn ihres Tagebuches lässt erkennen, wie sehr sie Liszt verehrt: „*Gestern war Liszt bei uns - - bis gegen Mitternacht Mir ist, als stünde ich an einem Wendepunkt meines Lebens, versetzt vom Thal auf Bergeshöhe: so erhaben, so feierlich, so aller Schwere entrissen....*“³⁰⁶

Und etwas später lesen wir über Liszts Klavierspiel am selben Abend „*Jetzt weiß ich, was Musik ist – jetzt weiß ich, was das Wort „Genie“ bedeutet....*“³⁰⁷. Der Herausgeber von *Lisztiana*, Arthur Seidl, berichtet in einem Nachruf:

„*Von 1874 bis 1894 arbeitete sie an ihrer großen, wahrhaft monumentalen Liszt-Biographie, die in drei Teilen (1880, 1887 und 1894) bei Breitkopf & Härtel zu Leipzig erschien. Nur, wer selbst auf dem so schwierigen, weil von Anfang an durch die üppigste Sagen- und Legendenbildung überwucherten Gebiete der Liszt-Biographie tätig gewesen ist, kann wohl ermessen, was Lina Ramann mit ihrem ‚Franz Liszt als Künstler und Mensch‘ geleistet hat.*“³⁰⁸

Seidl bemerkt 1912, dass ihm klar wäre, dass Ramanns Biographie weder eine endgültige Fassung darstelle, noch als völlig objektiv gelesen werden könne, dennoch stelle sie einen wichtigen Punkt in der Lisztforschung dar.³⁰⁹ Wenige Jahre später, 1926, bemerkt er die zahlreichen Abweichungen von den zitierten Originaltexten Liszts.³¹⁰

³⁰⁰Ebd.

³⁰¹Ebd., S. 18

³⁰²Ebd.

³⁰³KNOTIK, „Das (traditionell-romantische) Lisztbild bis 1945 in Österreich und Deutschland“, S. 32

³⁰⁴RIEGER, „So schlecht wie ihr Ruf? Die Liszt-Biographin Lina Ramann“, S. 17

³⁰⁵Ebd., S. 17f

³⁰⁶RAMANN, *Lisztiana*, S. 23

³⁰⁷Ebd., S. 26

³⁰⁸Ebd., S. 414

³⁰⁹Ebd., S. 415

³¹⁰Ebd., S. 416

Oftmals wurde Lina Ramann vorgeworfen, sie hätte Liszts Pariser Zeit und sein Verhältnis zu Marie d'Agoult falsch dargestellt. Eva Rieger betont in ihrem Aufsatz, dass Ramann Liszt erst viel später kennenlernte und gerade deswegen auf genaue Schilderungen der Beteiligten angewiesen war. Liszt selbst besaß ein Handexemplar ihrer Studie³¹¹ und vermerkte laut Rieger sogar mehr Negatives zu seiner Beziehung mit d'Agoult als Ramann. Dennoch lässt sich die Hypothese, ob die negative Haltung gegenüber Liszts erster Frau von ihm selbst oder von der Fürstin von Wittgenstein stamme, heute nicht mehr nachweisen.

2.3.2 La Mara

Die Musikhistorikerin und Komponistin Ida Marie Lipsius, bekannt als „La Mara“, schreibt gleich zu Beginn über Liszt: *„In ihm und Wagner aber konzentrierten sich wesentlich die musikalischen Bestrebungen der neueren Zeit.“*³¹² Die Feststellung: *„Sein Vater, Adam Liszt, war der Abkömmling eines alten ungarischen Adelsgeschlechts“*³¹³ zeigt, dass Liszt für sie Ungar war. Weiters stellt sie ihn in eine Musiker_innentradition, indem sie betont, dass Adam Liszt als Gutsverwalter des Fürsten Esterházy nicht nur mit Joseph Haydn befreundet war, sondern in dieser Funktion auch andere bedeutende Komponisten wie Cherubini kennenlernte. Eduard von Liszt fügte dem später hinzu, dass auch Hummel³¹⁴ ein guter Freund der Familie Liszt gewesen sein soll. Außerdem wird Liszts Begabung durch das Zusammenfallen seines Geburtsmonats und das Erscheinen des Kometen *Flaugergues*³¹⁵ erklärt. Auch hier wird der „Weihekuss“ zur Fortsetzung einer Musiktradition erwähnt.³¹⁶ La Mara sieht die frühe Begabung des Komponisten, wie auch viele andere ihrer Kolleg_innen, in der Komposition der Jugendoper *Don Sancho*.³¹⁷ Die unglückliche Liebe zu seiner Schülerin Caroline de Saint-Criq³¹⁸ bleibt nicht unerwähnt (freilich war diese in La Maras Darstellung zuerst in den Komponisten verliebt). Über ihre Freundin Carolyne von Wittgenstein verliert La Mara kein böses Wort. Sie beschreibt Wittgenstein als Liszts Muse, die maßgeblich zu der Erstellung seiner Schriften beitrug und dafür gesorgt haben soll, dass seine unmittelbare Umgebung alles darbot, was er für seine künstlerischen Tätigkeiten brauchte.³¹⁹ Der Förderer Wagners war hier auch *„der Erwecker der*

³¹¹RIEGER, „So schlecht wie ihr Ruf? Die Liszt-Biographin Lina Ramann“, S. 19

³¹²LA MARA, *Franz Liszt*, S. 3

³¹³Ebd., S.

³¹⁴LISZT, *Franz Liszt. Abstammung, Familie, Begebenheiten*, S. 15

³¹⁵Ebd., S. 20 (Fußnote)

³¹⁶LA MARA, *Franz Liszt*, S. 9

³¹⁷Ebd., S. 10

³¹⁸Ebd., S. 23

³¹⁹Ebd., S. 29

*schlummernden Nibelungen-Idee*³²⁰. Auch hier nimmt Liszt die Vorläufer-Rolle ein: nämlich für Hugo Wolfs Liedschaffen.³²¹

La Mara hängt ihrem Buch eine Werkliste des Komponisten an; sie unterscheidet zwischen Original-Kompositionen und Bearbeitungen. Aus dieser Liste geht hervor, dass 1911 einige späte Klavierwerke bereits bekannt waren, nicht zuletzt *Trauer gondel*.³²² Dennoch erfolgte die eigentliche Rezeption der späten Klavierstücke erst nach dem 2. Weltkrieg.

2.3.3 Julius Kapp

In seinem Vorwort schreibt Kapp auch über die Biographie von Lina Ramann, dass diese (*„mit Unterstützung des Meisters selbst“*³²³) sehr gut Liszts Kindheit beschreibe, aber er bemängelt ihr Buch auch stark: *„Von 1847 an aber versagt ihr Buch vollständig, da das Biographische hinter glorifizierenden musikalischen Analysen zurücktritt und unter dem Einfluß der Fürstin Wittgenstein mehrfach tendenziös entstellt ist.“*³²⁴

Im Haupttext von Kapps Biographie sprengt der „Erneuerer“ Liszt die „alte Form“.³²⁵ Zur Symphonischen Dichtung merkt er an, dass Liszt sich von der klassischen Form einerseits durch die Aufgabe der „Vielsätzigkeit“, andererseits durch die innere Struktur der Stücke und die unübliche thematische Verarbeitung gelöst habe.³²⁶ Liszt habe Dichtungen nicht Wort für Wort vertonen wollen, er habe die jeweilige Stimmung einfangen und daraus etwas Neues schaffen wollen³²⁷: *„Die Form, in der Liszt seine Werke schuf, hält er von jedem Schema frei.“*³²⁸ Und: *„Der dichterische Stoff bedingt die musikalische Form“*³²⁹. Über die Symphonischen Dichtung *Tasso*, auf die später im Kapitel 3.7 noch näher eingegangen wird, schreibt er, dass sie wohl äußerst erfolgreich war, Kapp beschreibt zwei Konzerte von 1858 und 1859, in denen *Tasso* sofort wiederholt werden musste.³³⁰ Auch bleibt Liszts *„selbstlose Wagnerpropaganda“*³³¹ nicht unerwähnt. Dem Thema „Liszt und die Frauen“ widmet auch Kapp viel Raum, denn da Liszt die Fürstin von Wittgenstein nicht heiratete, *„hatte [er] die letzten Jahre bitter unter den Folgen*

³²⁰Ebd., S. 31

³²¹Ebd., S. 40

³²²Ebd., S. 63

³²³KAPP, Julius. *Liszt. Eine Biographie*. Von Dr. Julius Kapp. Mit 14 Abbildungen. Vierte und Fünfte Auflage, (Berlin: Schuster & Loeffler, 1916), S. 5

³²⁴Ebd.

³²⁵Ebd., S. 16

³²⁶Ebd., S. 17

³²⁷Ebd., S. 172

³²⁸Ebd.

³²⁹Ebd.

³³⁰Ebd., S. 189 sowie S. 205

³³¹Ebd., S. 20

*dieses Schrittes zu leiden.*³³² Wie so oft in vielen Facetten berichtet lesen wir: *„Doch drängte sich ihm das weibliche Geschlecht meist auf, ja man ließ ihn nicht in Ruhe, als er ein 70jähriger Greis war.*³³³

Kapp geht fast gänzlich nur auf Liszt als ausübender Musiker ein, die Werke bleiben vorwiegend einzig mit ihrem Namen erwähnt. Immerhin bemerkt er den Fehler, den viele Biograph_innen machten, Marie d'Agoult hätte Liszts Heiratsantrag ausgeschlagen, und berichtigt, dass keine_r der beiden an Heirat gedacht habe³³⁴.

An der Wahl der Zitate merkt man die ähnlich verklärende Haltung Kapps zu Liszt: *„Haben Sie gute Geschäfte in Italien gemacht?“ „Ich mache Musik, keine Geschäfte, Fürstin!“ antwortete er trocken.*³³⁵ Liszt wird auch bei Kapp als aufopfernder Künstler dargestellt, hier unter anderem ein Beispiel eines Zitates des Komponisten: *„Die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters besteht meiner Meinung nach darin, sich augenscheinlich überflüssig zu machen – mit seiner Funktion möglichst zu verschwinden.*³³⁵

Abschließend hält sich für Kapp Liszts Nachlass für zukünftige Generationen dennoch in Grenzen: *„Am wertvollsten für die Gegenwart sind Liszts kunstreformatorische Schriften, die hauptsächlich in den Aufsätzen: ‚Über die Stellung der Künstler‘ und ‚Reisebriefe‘ niedergelegt sind.*³³⁶

2.3.4 Bruno Schrader

Bruno Schrader folgt mit seiner Biographie 1917, er unterstreicht Liszts tadellose, deutsche Abstammung und die frühen künstlerischen Erfolge des Wunderkindes. Auch hier ist erneut *Don Sancho* ein wichtiger Punkt.³³⁷ In dieser Zeit (im Alter von etwa 14 Jahren) soll Liszt auch sein Interesse für die Kirche entwickelt haben, nur der Vater konnte ihn gerade noch davon abhalten, Priester zu werden.³³⁸ Seine Liebe zu Caroline de Sait Criq soll Liszt über seine ausschließlich religiöse Lektüre hinweg gebracht haben.³³⁹ Schrader schmückt seine Biographie besonders aus, er erzählt als auktorialer Erzähler Details, die ihm unbekannt sein müssten. Und auch er verklärt Liszt und versucht, beim Thema „Liszt und Frauen“ den Komponisten völlig in Schutz zu nehmen – die Liebe Liszts zu den Frauen sei laut Schrader immer echt, auch an den Trennungen

³³²MAYER, *Franz Liszt. Musikgenie und Frauenschwarm*, S. 143

³³³KAPP, *Liszt. Eine Biographie*, S. 219

³³⁴Ebd., S. 41

³³⁵KAPP, *Liszt. Eine Biographie*, S. 154f

³³⁶Ebd., S. 220

³³⁷SCHRADER, *Franz Liszt*, S. 19f

³³⁸Ebd., S. 20

³³⁹Ebd., S. 21

wegen anderer Frauen war Liszt wohl unschuldig. Neben diesen Details geht Schrader auf viele Werke ein. Den Werken, die ihm besonders wichtig erscheinen, fügt er deskriptive Analysen an, beispielsweise der *Faust*-Symphonie oder dem *Christus*-Oratorium. Seine Meinung über die *Ungarischen Rhapsodien* ist sehr positiv: „Aber nichts klingt roh und klotzig; selbst scheinbar überladene Stellen strahlen in echtem Klavierklangzauber.“³⁴⁰

Zum prophetischen Wert des Spätwerks schreibt er aber: „Was in den letzten Werken als bewußte Askese, als schattenhafter Vorklang einer nachirdischen Welt gepriesen wird, ist, wenn wir ehrlich sein wollen, nichts als die Schaffensimpotenz des Greisenalters.“ Oder: „Der Abstieg zeigt sich sogar im Klaviersatze. Selbiger wird nach und nach reizloser und kommt schließlich bei jener pianistischen Indifferenz an, die die meisten Produkte der Gegenwart kennzeichnet“.³⁴¹

Schrader lobt zwar noch die Klaviertranskriptionen, aber auch diese weisen für ihn nach 1867 (er gibt dieses Jahr an!) Mängel auf.³⁴² „Wenn man die großartige Gewalt, den geistvollen Witz und die überwältigende Schönheit der Lisztschen Klaviersprache kennen lernen will, muß man nicht solche Werke [wie etwa, aus dem weiteren Text erkennbar, *Marche funèbre*, *Angelus*, *Sunt lacrimae rerum*, A.S.], sondern die der vorweimarischen Periode studieren.“³⁴³

2.3.5 Hans Engel

Hans Engel fragt in einer Einleitung zu seiner Biographie: „Ist Liszt den Ganz-Großen [Komponisten, A.S.] beizuzählen?“³⁴⁴ Er beantwortet diese Frage damit, dass allein schon Liszts Erscheinung, die sowohl Begeisterung als auch Kritik mit sich brachte, als Beweis für Liszts Größe genüge.³⁴⁵ Engel versucht vor allem Liszts deutsche Abstammung zu unterstreichen. Interessant ist auch, dass er die negative Rezeption der Jugendoper *Don Sanche* anders beschreibt als die übrigen Biograph_innen: „Die Kritik war im allgemeinen voller – relativer – Anerkennung.“³⁴⁶ Dass die Oper aufgrund mangelnden Erfolges abgesetzt wurde, schreibt er nicht. Auch die sonst tendenziell negativ dargestellte Mutter Liszts wird nach dem Tod ihres Mannes verklärt dargestellt: „eine gütige, recht einfache, aber selbstsichere Frau, die in Lebensschwierigkeiten zu helfen versuchte.“³⁴⁷

³⁴⁰Ebd., S. 45

³⁴¹Ebd., S. 107

³⁴²Ebd.

³⁴³Ebd., S. 108

³⁴⁴ENGEL, Hans. *Franz Liszt*, S. 6

³⁴⁵Ebd.

³⁴⁶Ebd., S. 13

³⁴⁷Ebd.

Insgesamt weist auch er auf Liszts vorwiegende Bedeutung durch Neuerungen in Klaviertechnik und das Erzielen höchster Wirkung durch geringe Mittel im Klavierspiel.³⁴⁸

Engel hebt die Programmmusik über „die rein illustrative“³⁴⁹ Musik. Zu *Tasso* schreibt er ganz anders als Peter Raabe „Der ‚Tasso‘ ist in der ersten Fassung von Conradi, in der zweiten von Raff, in der endgültigen von 1854 aber von Liszt selbst in der Instrumentation verbessert“³⁵⁰, Raabe betonte, dass Liszt in allen Fassungen immer die letzten Änderungen selbst vornahm.³⁵¹

2.3.6 Eduard von Liszt

Eduard von Liszt beleuchtet 1936 vor allem die Abstammung seines Ahnen genauer. Um die Authentizität seiner Fakten zu unterstreichen wählt er die wissenschaftliche Zitierweise. Der Autor widmet ein eigenes Kapitel der Güte Franz Liszts, hier beschreibt er den Wohltätigen und bescheidenen Komponisten.³⁵² Diese große Güte reichte so weit, dass er sich auch nach der Trennung liebevoll um Marie d’Agoult gekümmert haben soll, was er mit dem Zitat „right or wrong – the woman“³⁵³ unterstreicht. Über d’Agoult’s „Unverträglichkeit“ und ihre „Hetzen“³⁵⁴ gegen Liszt konnte der Komponist milde hinwegsehen. Auch das zumindest nach außen hin stark ausgeprägte Selbstbewusstsein Liszts, vornehmlich gegenüber dem Vater, wird mit mehreren Briefzitatzen hervorgehoben.³⁵⁵ Insgesamt folgt er mit der Biographie der Tradition seiner Vorgänger_innen.

2.3.7 Magda von Hattingberg

Die Pianistin Magda von Hattingberg schreibt 1938 eine äußerst umstrittene Liszt-Biographie, die nach den Wünschen des Regimes ausgelegt ist. Sie unterstreicht Liszts Bedeutung folgendermaßen: „Aber so wie er als Klavierspieler die neue Pianistenschule gegründet hat, die bis auf den heutigen Tag nicht übertroffen worden ist, so ist er als Komponist der Begründer aller neueren Musikweise in Melodik und Harmonik von Richard Wagner bis zu den Modernsten geworden.“³⁵⁶ Sie erwähnt nur wenige Werke namentlich, unter anderem natürlich auch Liszts

³⁴⁸Ebd., S. 65

³⁴⁹Ebd., S. 91

³⁵⁰Ebd., S. 9

³⁵¹RAABE, Peter. *Liszts Schaffen*. Zweite ergänzte Auflage (Tutzing: Hans Schneider, 1968)

³⁵²LISZT, Franz Liszt. *Abstammung, Familie, Begebenheiten*, S. 20ff

³⁵³Ebd., S. 30

³⁵⁴Ebd.

³⁵⁵Ebd., S.24ff

³⁵⁶HATTINGBERG, Magda von. *Franz Liszts deutsche Sendung* (Wien-Leipzig: Adolf Luser, 1938), S. 32f

Jugendoper *Don Sancho ou le chateau de l'amour*³⁵⁷, spart jedoch das Spätwerk völlig aus. Es scheint, als ob der Komponist in den letzten Jahren nur noch den Aufführungen seiner früheren Kompositionen beiwohnte.³⁵⁸ Laut Hattingberg lebte der Komponist nach dem nationalsozialistischen Wahlspruch „*Gemeinnutz geht vor Eigennutz*“, der

*„in allen seinen Äußerungen [...] von deutscher Seele, von deutschem Geist erfüllt gewesen, und wie er im Leben dem Ideal deutscher Musik in seinem eigenen Schaffen und im Fördern anderer allzeit diente, so wollte er auch im Tod in deutscher Erde bestattet sein. Ungarn, das Liszt als einen seiner großen Söhne für sich allein in Anspruch nehmen möchte, sollte bedenken: Kein echter Magyare dürfte diesen Wunsch ausgesprochen haben, ohne von seinem Volk als schlechter Patriot, ja als Verräter angesehen zu werden. Die ungarischen Rhapsodien endlich sind weder Liszts bedeutendste Schöpfungen, noch sind sie ein Beweis seines Ungartums, denn auch etwa Brahms hat ungarische Tänze und Volkslieder in seinen Werken verarbeitet.“*³⁵⁹

Weiters merkt sie an, dass die meisten Werke Liszts nur den bloßen „*Zeitgeschmack*“³⁶⁰ befriedigen, dazu zählen auch seine Symphonischen Dichtungen.

2.3.8 Alan Walker

Alan Walker schreibt 1983 seine monumentale Lisztbiographie in mehreren Bänden. Gleich zu Beginn zeigt er auf, dass die Biograph_innen viele Anekdoten zu Liszts Leben unreflektiert übernommen haben.³⁶¹ Die frühesten Biographien beeinflussten die späteren maßgeblich. Aber auch Walker berichtet von der nur allzu positiven Geschichtsschreibung über die Fürstin von Wittgenstein gegenüber der von Marie d'Agoult, wobei er diese in weiterer Folge in ein anderes Licht rückt.³⁶² Walker räumt mit etlichen „Mythen“ um Liszts Leben auf: *„If only half these tales were true, Liszt would have no time for composition, no time for piano playing, no time for anything other than the fulfillment of this mundane destiny the myth-makers have carved out for him [...]“*³⁶³ Sein dreibändiges Werk beginnt mit Liszts Vorfahren, aber Walker behandelt auch Liszts soziales Umfeld wie das der Fürstin von Wittgenstein oder verschiedenster Aufführungen Wagner'scher Werke genauer. Auch Walker sieht Liszt vor allem in der Vorläuferrolle. Insgesamt

³⁵⁷Ebd., S. 11

³⁵⁸Ebd., S. 52

³⁵⁹Ebd., S. 55

³⁶⁰Ebd.

³⁶¹ WALKER, Alan. Franz Liszt. Volume one: The Virtuoso Years 1811-1847 (New York: Alfred A.Knopf, 1983), S.

3

³⁶² Ebd., S. 7

³⁶³ Ebd., S. 23

hat Walker vermutlich am besten gegenüber den anderen Biograph_innen recherchiert, er zieht viele bisher nicht berücksichtigte Originalquellen hinzu.

2.3.9 Serge Gut

Serge Gut betont in seiner monumentalen Biographie trotz der Abwertung Liszts Stücke in seinen zahlreichen Analysen, dass Liszt die Musik seiner Zeit bereichert und Melodik und Harmonik des 19. Jahrhunderts erneuert habe.³⁶⁴ Zu Liszts Stil bemerkt Gut gleich zu Beginn eine Formproblematik. In der Melodik setzt er als einer der Ersten modale Elemente ein, ebenso Pentatonik, akustische Skala sowie Modi mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten.³⁶⁵

Dennoch stellt Gut den Komponisten in den Schatten anderer: *„Mit dem Gebrauch der melodischen chromatischen Spannungen nähert sich Liszt den deutschen Komponisten, besonders Wagner;“*³⁶⁶ – dabei ist doch gerade bei den Komponisten Liszt und Wagner schwierig zu sagen, wer der Urheber bestimmter melodischer Elemente ist. Gut betont später, dass Liszt Wagner beeinflusst habe und nicht umgekehrt, was er mit einem Briefausschnitt belegt³⁶⁷ – nur eine der zahlreichen widersprüchlichen Textpassagen dieses Buches.

Gut sieht auch Liszt als Vorbild für die französischen und russischen Komponisten der Jahrhundertwende.³⁶⁸ Hat er in einigen seiner Analysen die Harmonik Liszts bemängelt und die Musikwissenschaft, die Liszt als Wegbereiter für das 20. Jahrhundert sieht, kritisiert, so schreibt Gut nun, dass Liszt hier der kühnste Erfinder seiner Zeit gewesen sei³⁶⁹, er meint damit die Parallelführung leerer Quinten, die Schichtung von Quartenakkorden, die Verwendung alterierter Akkorde oder den so genannten *„ordre omnitonique“*³⁷⁰.

2.3.10 Drei Beispiele der neuesten Liszt- Biographien

Eine der neuesten Biographien stammt von Anton Mayer aus dem Jahr 2010.³⁷¹ Schon der Titel *Franz Liszt. Musikgenie und Frauenschwarm* deutet darauf hin, dass der Versuch, Liszt in ein neues Licht zu rücken, hier von geringerer Bedeutung ist. Hier wird sozusagen referiert, was in

³⁶⁴GUT, *Franz Liszt*, S. 600

³⁶⁵Ebd., S. 601

³⁶⁶Ebd.

³⁶⁷Ebd., S. 603

³⁶⁸Ebd., S. 601

³⁶⁹Ebd.

³⁷⁰ WANGERMÈE, Robert. Artikel „François-Joseph Fétis“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 6 (Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J.-B.-Metzler, 2001), Sp. 1087-1094

³⁷¹MAYER, *Franz Liszt. Musikgenie und Frauenschwarm* (Wien: Amalthea, 2010)

den frühesten Liszt-Biographien bereits feststand: „*Franz Liszt war der musikalische Neuerer des 19. Jahrhunderts.*“³⁷² Sein Schaffensschwerpunkt war die Kreation der Symphonischen Dichtung als „*ein Aufbruch in der Programm-Musik – weg von starren, vorgegebenen ‚klassischen‘ Formen hin zu neuen Ausdrucksmitteln, Harmonien, Klangfarben: eine Synthese von Dichtung (oder Malerei) und Tondichtung.*“³⁷³ Den Abschluss der Einleitung bildet Serge Guts Zitat: „*Um ihm gerecht zu werden, sollte man seine besten Kompositionen heranziehen, nicht aber seine schwächeren. Wer das beherzigt, wird feststellen, dass Liszt einer der hervorragendsten Komponisten des 19. Jahrhunderts war und zugleich einer der größten Erfinder in der Musikgeschichte.*“ Zentraler Teil dieses Buches ist aber der Kapitelkomplex *Sein Schicksal waren die Frauen I und II*, der bei weitem den größten Teil der Biographie ausmacht. Wenn man Mayer und seinen Vorgänger_innen Glauben schenken möchte, war Liszt wohl Zeit seines Lebens Opfer der Frauen, zumal er im Alter von 28 Jahren bereits dreifacher Vater war.³⁷⁴ Liszt musste laut Mayer sogar vor den Frauen fliehen, diese Flucht oder die Angst vor der Rache der betrogenen Fürstin Wittgenstein soll ihn in den Vatikan geführt haben.³⁷⁵ Everett Helm dazu: „*Armer Liszt, der mit sich selber nie fertig wurde und sich von einer Frau hat führen lassen, die ihn trotz aller Beteuerungen, nie ganz verstanden hat.*“³⁷⁶ Besonders ist folgendes Zitat von Carolyne von Wittgenstein und der Kommentar des Autors dazu: „*Er kann nicht in der rohen Gesellschaft der Männer leben, - seine Seele wie sein Körper brauchen weiblichen Umgang und Pflege. Seine Seele ist zu zart, zu künstlerisch, zu empfindungsvoll, um ohne Frauenverkehr zu bleiben. Er muss in seiner Gesellschaft Frauen haben oder sogar mehrere, wie er im Orchester viele Instrumente, mehrere reiche Klangfarben braucht*“ und Mayer dazu: „*Wie recht sie doch hatte.*“³⁷⁷ Später schreibt er: „*Denn wie gesagt, Franz Liszt war ein Wanderer – und niemand, auch nicht die schönste, adeligste und gebildetste Frau konnte ihn halten. Auch nicht der Papst in Rom...*“³⁷⁸.

Nach der Kreation der Symphonischen Dichtungen war Liszt zahlreichen Vorwürfen ausgesetzt, denn die „*faustische Natur*“ Franz Liszt „*sah Intrigen, Intrigen*“³⁷⁹. Leider geht Mayer nicht näher auf die Vorwürfe ein.

Wolfgang Dömling schreibt 2011 eine weitere Kurzbiographie von Franz Liszt. Er stellt zwar einige Missverständnisse richtig, die in vorangegangenen biographischen Werken oft auftraten

³⁷²Ebd., S. 14

³⁷³Ebd., S. 15

³⁷⁴Ebd., S. 64

³⁷⁵Ebd., S. 145

³⁷⁶Ebd.

³⁷⁷Ebd., S. 100

³⁷⁸Ebd., S. 147

³⁷⁹Ebd., S. 108

und immer wieder kritiklos übernommen wurden, wie Liszts „Priesterweihe“³⁸⁰, dennoch übernimmt er auch den üblichen Aufbau einer Lisztbiographie mit Schwerpunkt auf das Thema „Liszt und die Frauen“.

Oliver Hilmes geht eine etwas andere Richtung. Schon im Titel seines Buches *Franz Liszt. Biographie eines Superstars* kann man ganz genau erkennen, worauf er hinaus will. Er legt den Fokus ebenfalls auf das Beziehungsleben des Komponisten. Auch er stellt Marie d’Agoult dar wie einst die Feder von Carolyne von Wittgenstein: „Es kam zu weiteren Auseinandersetzungen, als Liszt sich bereit erklärte, Anfang Oktober an einem Wohltätigkeitskonzert teilzunehmen.“³⁸¹ Diese Informationen sind heute schwer überprüfbar, doch sollte man bedenken, dass das Bild der Gräfin d’Agoult immer durch ihre Darstellung durch Carolyne von Wittgenstein und Lina Ramman gefärbt sein wird.

Leider bringen diese neueren Liszt-Biographien auch kein anderes Bild des Komponisten als vorhergehende Bücher, die Konstruktion des „Salonlöwen“ wird weitergetragen und der Komponist bleibt hier Nebensache.

2.4 Musikgeschichten

In den Werken zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts finden sich besonders Anfang des 20. Jahrhunderts interessante Bemerkungen zu Liszt.

Der „Förderer Wagners“ steht oft nur in dessen Schatten. Liszt wird wieder vom eigenständigen Komponisten zum Vorkämpfer. Walter Niemann betitelt eines seiner Bücher *Die Musik seit Richard Wagner* und setzt damit ein Zeichen der Zeit. Niemann betont hier die künstlerische Freiheit von Liszts Formenbau³⁸², denn „Liszt ist Reformator, nicht Revolutionär und nicht Anarchist.“³⁸³

Fast immer wird Liszts Bedeutung als Klaviervirtuose hervorgehoben. Hans Engel schreibt dazu im Lexikon-Artikel der Alten MGG: „Seine Bedeutung liegt auf drei Gebieten: dem Kl.-Spiel und der Kl.-Kompos., der Kompos. auf anderen Gebieten, endlich den sozialen und organisatorischen Anregungen“³⁸⁴. Seine Bedeutung durch die Klavierbearbeitungen und Transkriptionen wird noch extra genannt, allen voran die Berlioz-Transkriptionen und die der

³⁸⁰DÖMLING, *Franz Liszt*, S. 8

³⁸¹HILMES, *Franz Liszt. Biographie eines Superstars*, S. 81

³⁸²NIEMANN, Walter. *Die Musik seit Richard Wagner* (Leipzig: Schuster & Loeffler, 1913), S. 127

³⁸³Ebd., S. 128

³⁸⁴ENGEL, Artikel „Franz Liszt“, Sp. 979

Schubert'schen Lieder.³⁸⁵ Paul Bekker vergleicht Liszt mit Chopin und Paganini. „*Die Kunst Liszts beruht auf der Erkenntlichmachung der harmonisch modulatorischen und koloristischen Reize des Klaviers, auf der Umgestaltung des Klavierspiels also gemäß der spezifisch romantischen Stileigentümlichkeiten.*“³⁸⁶ Denn in der modernen Klaviertechnik, „*nicht in der Komposition von Opern und Symphonien liegt auch die Bedeutung des um Liszt gescharten, sog. Weimarer Kreises.*“³⁸⁷

Vor allem Kritik an Liszts Werk ist leicht zu finden. Paul Bekker schreibt in seinem Buch *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, dass Liszts Musik durch bestimmte Bildungsniveaus des Publikums in ihrem Erfolg begrenzt sei.³⁸⁸ Ebenso schreibt Hugo Riemann in seinem Musiklexikon in der Ausgabe von 1919 über Franz Liszt: „*In seinen Klavierkompositionen verliert er sich freilich häufig in leere Klangspielereien.*“³⁸⁹ Die erste und einzige Oper *Don Sancho*, auf die sich viele Biograph_innen berufen, beschreibt Riemann 1929 als „Operette“³⁹⁰ – somit ist Liszt kein Opernkomponist mehr.

Walter Niemann verweist 1913 in seinem Buch *Die Musik seit Richard Wagner* auf die Bildhaftigkeit Liszt'scher Themen³⁹¹, die ihre eigene Entwicklung vorwegnehmen sollen. „*Dieses innerlich Neue und Entscheidende aber hat man über den rein musikalischen Mängeln und Grenzen seines Schaffens nur allzu lange übersehen.*“³⁹² Er merkt dazu zwar an, „*daß jede Zeit sich ihre Form schafft*“³⁹³, schreibt aber an anderer Stelle dennoch, dass die häufigen Wiederholungen zum Zwecke der inneren Steigerung und Gipfelung gleichzeitig eine Schwachstelle des neuen Formenbaus seien, für die der Komponist häufig kritisiert wurde.³⁹⁴ Was nach etablierten Schemata als „formfrei“ gilt, wird hier mit „formlos“ gleichgestellt.³⁹⁵ Hans Engel geht in seinem Artikel aus der Alten MGG noch einen Schritt weiter: „*Nicht zu leugnen ist,*

³⁸⁵Ebd., Sp. 980

³⁸⁶BEKKER, Paul. *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen* (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1926), S. 189

³⁸⁷NIEMANN, Walter. *Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen* (Berlin: Schuster & Loeffler, 1913), S. 135

³⁸⁸BEKKER, Paul. *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* (Berlin: Schuster und Loeffler, 1918), S. 47

³⁸⁹EINSTEIN, Alfred (Hrsg). Atrikel „Franz Liszt“, in: *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*. Nach seinem Tode (10. Juli 1919) fertiggestellt von Alfred Einstein. 9., vom Verfasser noch vollständig umgearbeitete Auflage, Jubiläums-Ausgabe (Berlin: Max Hesse, 1919), S. 688

³⁹⁰Ebd.

³⁹¹NIEMANN, *Die Musik seit Richard Wagner*, S. 128f

³⁹²Ebd., S. 129

³⁹³NIEMANN, *Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen*, S. 134

³⁹⁴Ebd., S. 136

³⁹⁵Ebd.

*daß große Formen Liszt nicht so gut gelingen wie kleine. Die Homophonie der Anlage wirkt störend, wirkungsvoll bleibt die ungemeine Plastik der Motiverfindung.*³⁹⁶

Ernst Bücken versucht der Kritik um die Formdiskussion in seinem Buch *Früher und Probleme der Neuen Musik* von 1924 entgegenzuwirken. Er weist darauf hin, dass ein „Aufbrechen“ der Form für ihre Weiterentwicklung notwendig sei.³⁹⁷ Mit einem Zitat des Komponisten versucht er eine Art „Rechtfertigung“ der Form von Symphonischen Dichtungen: *„Demnach beanspruchen Handlung und Sujet dieser Sinfoniegestaltung ein über der technischen Behandlung des musikalischen Stoffes stehendes Interesse“*³⁹⁸. Dennoch sieht er in Liszts *Faust-Symphonie* Anzeichen von Formalismus aufgrund der dreiteiligen Form.³⁹⁹ Mit dem Lied *Blume und Duft* nach Hebbel wird Liszt für Bücken aber zum „Vollimpressionist[en]“⁴⁰⁰ und so zum Zukunftsmusiker.

Walter Niemann schreibt Liszt eine „Konzertreform“⁴⁰¹ zu, als Einflussgeber des Formmodells des Violinkonzerts und der Klavierkonzerte von Brahms. Wie viele Autor_innen weiß Niemann genau, auf welche Komponist_innen der Nachwelt Liszts Einfluss gewirkt haben soll. In diesem Zusammenhang nennt er Max Anton⁴⁰², Felix Draeske⁴⁰³, Peter Cornelius⁴⁰⁴, Anton Bruckner, Gustav Mahler⁴⁰⁵, Max Reger⁴⁰⁶ und Alexander Scriábin⁴⁰⁷, denn: *„Wagner, Liszt, Berlioz, das sind die Götter aller bedeutenden modernen musikalischen Landschaftsmaler.“*⁴⁰⁸ Hier ist Liszt zwar nicht der Schöpfer einer neuen Form von Programmmusik⁴⁰⁹, dafür aber prägte er die moderne Kirchenmusik.⁴¹⁰

Richard Taruskin unterstreicht 2005 ein wichtiges Detail, das in der bisherigen Liszt-Literatur oftmals unterschätzt wurde. Im 3. Band seines *Oxford History of Western Music* merkt er an, dass

³⁹⁶ENGEL, Artikel „Franz Liszt“, Sp. 983

³⁹⁷BÜCKEN, Ernst. *Früher und Probleme der Neuen Musik* (Köln: N.N., 1924), S. 11

³⁹⁸Ebd., S. 45

³⁹⁹Ebd., S. 46

⁴⁰⁰Ebd., S. 135

⁴⁰¹NIEMANN, *Die Musik seit Richard Wagner*, S. 41

⁴⁰²Ebd., S. 56

⁴⁰³Ebd., S. 61

⁴⁰⁴Ebd., S. 80f

⁴⁰⁵Ebd., S. 125

⁴⁰⁶Ebd., S. 205

⁴⁰⁷Ebd., S. 229

⁴⁰⁸Ebd., S. 156

⁴⁰⁹Ebd., S. 176

⁴¹⁰Ebd., S. 179

Liszt wesentlich zur Orchesterentwicklung in Weimar beitrug, indem er nach Antritt seiner Stelle als Kapellmeister dieses maßgeblich modernisierte und erweiterte.⁴¹¹

Die Charakterisierung Liszts wurde in dieser Arbeit schon mehrmals angesprochen. Humphrey Searle meint im alten Grove-Lexikon, Liszt habe einen „triple character: gipsy, Franciscan, original creator.“⁴¹² Walter Niemann verklärt Liszt: „Der Geist der Menschenliebe, die Reinheit und Vornehmheit der Gesinnung, die aus dem rührsamem Drama Paul und Virginiens noch heute zu uns spricht, war Liszt angeboren“. Außerdem rückt er Liszt in das Bild des verkannten Genies, er bringt gleich zu Beginn seiner Charakteristik das bekannte Zitat Liszts: „Ich kann warten“⁴¹³.

Besonders hervorzuheben ist folgende Feststellung Niemanns: „Liszts Kunst steht gleich der Beethovenschen auf allgemein menschlichen Boden; sie steht auf dem Boden nicht allein der Religion, sondern auch der Menschenliebe“ – nur in sehr wenigen Büchern wird Liszt mit Beethoven gleichgestellt.⁴¹⁴ Musikgeschichte „zieht“ nach Niemann also „die ersten Fäden ihres Netzes mit Beethoven, die zahlreichsten mit den Romantikern bis auf Richard Wagner, die letzten mit den Modernen von Liszt über Richard Strauß zu Reger und Mahler.“⁴¹⁵ Beachtenswert ist diese Sichtweise, Wagner wird hier zum „bloßen Romantiker“ neben Liszt als Komponisten der Moderne, der neben seinem Einfluss auf die Musikkultur in England, Frankreich, Italien und Skandinavien auch als Verbreiter der ungarischen Nationalmusik⁴¹⁶ gesehen wird. Außerdem meint Niemann, habe Liszt Berlioz, der die „Vorarbeit“ für Programmmusik geleistet haben soll, noch übertroffen, und zwar „an Geschmack in der echt musikalischen Wahl seiner Programme und an Bedeutung und Kühnheit seiner Reformen.“⁴¹⁷

Aber der Vergleich mit Beethoven hatte nicht nur Positives: Liszts „Armutszugnis des Instrumental-Rezitatives“ gehe auf das „berühmte Baßrezitativ im Finale von Beethovens Neunter Symphonie“⁴¹⁸ zurück.

Der Schluss des Textes von Walter Niemann ist ebenso interessant:

⁴¹¹TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Volume 3, The Nineteenth Century (New York: Oxford Univ. Press, 2005), S. 418

⁴¹²SEARLE, Artikel „Franz Liszt“, S. 33

⁴¹³NIEMANN, *Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen*, S. 133

⁴¹⁴Ebd., S. 134

⁴¹⁵NIEMANN, *Die Musik seit Richard Wagner*, S. 253

⁴¹⁶Ebd., S. 265

⁴¹⁷NIEMANN, *Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen*, S. 134

⁴¹⁸Ebd., S. 136

„Liszts Zeit, das klare Verständnis seiner Kunst ist erst heute [= 1913, A.S.], wo die Parteikämpfe zwischen neudeutsch und akademisch schon halb zur Legende gehören, gekommen. Mahlers Zeit, die Anerkennung seines symphonischen Schaffens, ist mit seinem Tod wohl dem langsamen Ende geweiht. Bruckners Zeit aber wird erst kommen. Die Riesenmaße seiner Symphonien weisen auf ein kommendes Geschlecht, für das die Modegrößen unsrer Tage erst ins Grab sinken müssen. Dann wird sich abermals des Dichters Wort erfüllen, das jedem Gottbegnadeten der Kunst einziger Trost und sicherer Leitstern in einem Leben voll Verknennung bleiben wird: ‚Was glänzt, ist für den Augenblick geboren, Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.‘“⁴¹⁹

2.5 Die musiktheoretische Rezeption der Lisztschen Werke – ein Überblick

„Indem die Musik ihre ‚Mechanik‘ mitteilt, zwingt sie ihre Hörer, diese wahrzunehmen.“⁴²⁰
Dorothea Redepenning beschäftigt sich in ihrem Buch *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen* mit demselben. Besonders in analytischer Hinsicht sieht sie das Risiko, Liszts Werk könnte auf der Suche nach dem Auslöser des „Kampfes gegen die Tonalität“ auf Einzelaspekte wie Ganztonleitern, übermäßige Dreiklänge, Verwendung außergewöhnlicher Skalen und Pentatonik reduziert werden.⁴²¹ Auch sieht sie eine Gefahr darin, die Werke mit Kompositionen der „musikalischen Moderne“ zu vergleichen, um die Parallelen aufzuzeigen und Liszts Werke somit als Antizipation der Neuen Musik verstehen zu können. Ebenso ist der Vergleich von Liszts Werk mit ungarischer Volksmusik problematisch. Liszt erweitert die im 19. Jahrhundert gängige Harmonik, hierbei einen ersten Ansatz der Zwölftontechnik zu erkennen ist für Redepenning dennoch falsch.⁴²² Noch zu seinen Lebzeiten stieß Liszts Spätwerk auf Ablehnung, Redepenning weist aber darauf hin, dass auch Beethovens letzte Werke zunächst kritisiert wurden.⁴²³

Interessant ist bei den musiktheoretischen Schriften generell die Fokussierung auf Details, die bestimmt nicht Liszt erfunden hat, obwohl sie oft als bei Liszt einmaliges Kompositionsphänomen dargestellt werden. Weitere Komponist_innen, die diese Akkorde oder

⁴¹⁹Ebd., S. 149

⁴²⁰REDEPENNING, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, S. 251

⁴²¹Ebd., S. 254

⁴²²Ebd., S. 258

⁴²³Ebd., S. 261

Skalen verwendet haben, bleiben entweder unerwähnt oder entpuppen sich als „Nachfahr_innen“ der Liszt'schen Kompositionstechnik.

Auch in diesem Kapitel bin ich vornehmlich auf Schriften vor dem zweiten Weltkrieg eingegangen, zum Vergleich schließe ich ein Kapitel mit einem „Ausblick“ an – man erkennt aber deutlich ähnliche Züge zur Zeit vor 1950. Aus sprachlichen Gründen konnte ich nur auf Übersetzungen der ungarischen Literatur zurückgreifen und bin daher auf eine Auswahl angewiesen.

Insgesamt ist eine starke Tendenz der Verteidigung eines unterschätzten Komponisten in sämtlichen Beispielen zu erkennen. Meiner Ansicht nach ist es wenig verwunderlich, dass das Bild des „untalentierte Salonlöwen“ noch immer im Raum steht, da nur die wenigsten musiktheoretischen Schriften Liszt als bloßes Beispiel bringen, ohne ihn besonders hervorzuheben.

2.5.1 Vor 1950

Beginnend mit Eduard Hanslick nahm die Kritik an Liszts Werk ihren Lauf. Aus Anlass seiner 2. Auflage von *Vom Musikalisch Schönen* schreibt Hanslick 1858:

*„Nun, da ich die 2. Auflage zu veranstalten habe, sind zu Wagners Schriften noch Liszt's Programm-Symphonien hinzugekommen, welche vollständiger, als es bisher gelungen ist, die selbstständige Bedeutung der Musik abdanken, und diese dem Hörer nur mehr als gestaltentreibendes Mittel eingeben.“*⁴²⁴

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts änderte sich die Sichtweise auf den Komponisten, seine Vorläuferrolle wurde mehrfach unterstrichen. 1924 beschrieb Alfredo Casella in seinem Artikel „Tone-Problems of To-day“ in *The Musical Quarterly*⁴²⁵ Liszts Verwendung der Ganztonskala⁴²⁶ als historisches Faktum. Er bemerkt, dass diese zum ersten Mal in Liszts *Sursum Corda* / *Annés de Pèlerinage* eingesetzt wurde. Auch nennt er Liszt ein „prophetisches Genie“⁴²⁷ im Zusammenhang mit dem Thema der *Faust-Symphonie*. Zum Schluss lobt er noch Arnold

⁴²⁴HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Mit einem Vorwort von Markus Gärtner (Darmstadt: WBG, 2010), S. 8

⁴²⁵CASELLA, Alfredo. „Tone-Problems of To-Day“ in *The Musical Quarterly*, Vol. X No. 2, April 1924 (Oxford Univ. Press, 1924), S. 159-171

⁴²⁶Ebd., S. 168

⁴²⁷Ebd., S. 169

Schönberg, der in die Reihe der „großen“ Komponisten wie Debussy, Wagner und Rossini⁴²⁸ eintreten wird (Liszt wird an dieser Stelle nicht genannt).

Ernst Kurth schreibt 1920 in *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, das sich die „Neuromantik“ im „großen Kreis um Wagner und Liszt gruppierte und in Bruckner und Hugo Wolf riesenhaft fortklang“⁴²⁹, er vergleicht auch Wagners *Tristan* mit Liszts *Faust-Symphonie*, zumindest die Vorhaltsbildungen.⁴³⁰ Liszt wird mehrmals gelobt:

„[...]der musikalische Klang tönt nicht nur, er leuchtet nicht nur, [...] denn er ist nicht nur physisch sondern psychisch und daher voll von Kraftzuständen, die seiner physikalischen Erscheinung gar nicht angehören. Gerade Wagner, Liszt, Bruckner und Hugo Wolf hoben diese Wirkungsinhalte in ihrem Klangstil sehr sinnfällig heraus.“⁴³¹

Laut Kurth setzt Liszt vor allem die Wirkung des Trugschlusses gekonnt ein, an dieser Stelle nennt er in seinem Buch nur die drei Komponisten Liszt, Bruckner und Strauss.⁴³² Weiters erwähnt er die außergewöhnliche Wirkung mittels mediantischer Schritte⁴³³ bei Liszt, Bruckner und Hugo Wolf – auf andere, wie etwa auf Chopin, geht er gar nicht ein. Im Kapitel „Klangliche Entwicklungslinien“⁴³⁴ beschreibt Kurth bei Liszt das Ineinanderfließen von Harmonien sowie den Einsatz von nationalem Kolorit, Exotischem sowie historischen und kirchentonalen Wendungen und rechtfertigt somit, dass Liszt nicht als der große Künstler der Romantik hervorgehen könne – denn diese sehr speziellen kompositorischen Elemente würden im Gesamteindruck nicht gut wirken.⁴³⁵ Auch in seinem Kapitel „Impressionistische Züge“⁴³⁶ schneidet Liszt schlecht ab. Hier hebt Kurth wiederum Wagner hervor, der diese in der Tradition von Schubert, Beethoven (er nennt die *Mondscheinsonate*) und Schumann verwendet, Liszt komponiert diese nur in „geschwächter Kraft“ in den „klavieristischen Klangmalereien und Naturstimmungsbildern“⁴³⁷. An anderer Stelle widerlegt er aber diese Theorie:

„Das Heraustreten von Sekundreizen zeigen z.B. auch die nachfolgenden Takte aus der zu impressionistischen Charakter unverkennbar hinüberspielenden Landschaftsstimmung ‚Au bord d’un source‘ von Liszt (der überhaupt in vielen kühnen Einzelheiten der Harmonik wie der Instrumentation Wagner vorgriff).“⁴³⁸

⁴²⁸Ebd., S. 171

⁴²⁹KURTH, Ernst. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* (Bern: Paul Haupt, 1920), S. 27

⁴³⁰Ebd., S. 73

⁴³¹Ebd., S. 86

⁴³²Ebd., S. 227

⁴³³Ebd., S. 242

⁴³⁴Ebd., S. 229-313

⁴³⁵Ebd., S. 251

⁴³⁶Ebd., S. 384-443

⁴³⁷Ebd., S. 361

⁴³⁸Ebd., S. 391

Weiters ist Kurth der Ansicht, dass Liszt Details von Debussys Klavierstil vorwegnahm⁴³⁹, auch lobt er die symphonischen Dichtungen und eine damit verbundene Erneuerung des Symphonischen Stils der Romantik.⁴⁴⁰

Hermann Grabner sieht Liszt in seinem Buch *Allgemeine Musiklehre als Vorschule für das Studium der Harmonielehre, des Kontrapunktes, der Formen- und Instrumentationslehre*⁴⁴¹ wiederum als Begründer des modernen Oratoriums, der im Oratorium *Christus* den Stil Palestrinas mit der „neuen, nachromantischen Harmonik und Instrumentation zu vereinen suchte“⁴⁴². In seinem Kapitel über die verschiedenen Arten der polyphonen Schreibweise nennt er allerdings nur Wagner und Bruckner als Innovationsbringer durch Chromatik.⁴⁴³

Heinrich Schenker⁴⁴⁴ schreibt zwar im Vergleich zu seinen Zeitgenoss_innen nichts Spezielles zu Liszt, immerhin verwendet er aber Notenbeispiele aus Liszts Werken.

Busoni geht in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* schon wesentlich genauer auf den Komponisten ein, Liszts Werk wird zur absoluten „Zukunftsmusik“: „Daß schon einige empfunden haben, wie die Intervalle der Siebenfolge noch anders geordnet (graduirt) werden können, ist in vereinzelt Momenten bereits bei Liszt und in der heutigen musikalischen Vorwärtsbewegung ausgesprochener zur Erscheinung gekommen.“⁴⁴⁵

Hugo Leichtentritt lobt Liszt gleich mehrmals in seiner *Musikalischen Formenlehre*⁴⁴⁶ von 1911. Er spricht von „mustergültigen“⁴⁴⁷ Etüden, nennt Liszt als einen der Komponisten „hervorragender Variationenwerke“⁴⁴⁸ und Balladen.⁴⁴⁹ Auch beschreibt Leichtentritt Liszts Kunst, aus einem einzigen Motiv ein „sonatenartiges“ Werk zu schaffen⁴⁵⁰, über die Paraphrasen von Liedern und Opernmelodien schreibt er sogar Folgendes: „Von Stücken dieser Art verdienen fast nur die Lisztschen Paraphrasen und Phantasien eine höhere Bewertung wegen ihres wirksamen Klaviersatzes und ihrer geistigvollen Behandlung im allgemeinen“⁴⁵¹. Seine mehrseitige Analyse von *Les Préludes* beschränkt sich vornehmlich auf den motivischen Aufbau.

⁴³⁹Ebd., S. 398

⁴⁴⁰Ebd., S. 513

⁴⁴¹GRABNER, Hermann. *Allgemeine Musiklehre als Vorschule für das Studium der Harmonielehre, des Kontrapunktes, der Formen- und Instrumentationslehre* (Stuttgart: Carl Grüniger, 1924)

⁴⁴²Ebd., S. 225

⁴⁴³Ebd., S. 161

⁴⁴⁴SCHENKER, Heinrich. *Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Erster Band: Harmonielehre* (Stuttgart, J.C.Cotta, 1906)

⁴⁴⁵BUSONI, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1954), S. 38f

⁴⁴⁶LEICHTENTRITT, Hugo. *Musikalische Formenlehre*. Vierte Auflage, unveränderter Neudruck der dritten, beträchtlich erweiterten Auflage (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1948)

⁴⁴⁷Ebd., S. 65

⁴⁴⁸Ebd., S. 113

⁴⁴⁹Ebd., S. 232

⁴⁵⁰Ebd., S. 173

⁴⁵¹Ebd., S. 186

Arthur Hahn und Alfred Heuß geben 1910 und 1912 ihre Bücher⁴⁵² zu den Symphonischen Dichtungen und Symphonien heraus, beide Autoren loben Liszt in höchsten Tönen. In Kapitel 3.7 gehe ich noch näher auf ihre Analysen von *Tasso* ein.

Richard Stöhr bringt 1933 Franz Liszt in seiner *Formenlehre der Musik* im Kapitel „Programm- und symphonische Dichtung. Formtechnik der modernen Musik“⁴⁵³ mit einem Beispiel der *Faust*-Symphonie; hier wird gezeigt, wie Fausts Motive zu denen von Mephistopheles umgewandelt werden.⁴⁵⁴ Für Stöhr ist aber Richard Strauss der bedeutendste Schöpfer von Programmmusik, und er begründet diese Aussage damit, dass es zum Verständnis der Form keines Programms bedarf.⁴⁵⁵

Siegfried Garibaldi Kallenberg verliert über Liszt kein Wort, dafür äußert er sich 1913 in seinem Buch *Musikalische Kompositionsformen II, Kontrapunkt und Formenlehre*⁴⁵⁶ im Kapitel zur Oper in negativer Form über Richard Wagner. Anders als die meisten Theoretiker_innen, die in Liszt einen Vorläufer zu Wagner und in diesem wiederum einen Zukunftsmusiker sehen, denkt er ganz anders. Folgender Satz ist äußerst aussagekräftig: „Das Musikdrama Wagners ist offensichtlich nicht, wie man lange Zeit glaubte, das Kunstwerk der Zukunft. Dieses Gefäß war zu sehr nach seinem Schöpfer geformt, als daß es ein für allemal jeden gefaßt hätte.“⁴⁵⁷

2.5.2 nach 1950

Nach 1950 gibt es wenige wesentlichen Änderungen in der Lisztrezeption im deutsch- und englischsprachigen Raum. Die Vorläuferrolle Liszts wird in den Theoriebüchern weiterhin vermehrt unterstrichen, dazu als Beispiel Charles Rosens *Musik der Romantik*⁴⁵⁸: Im Kapitel „Liszt: Entwicklung musikalischer Ideen im Sinne neuer Vortragsformen“⁴⁵⁹ merkt er an, dass Liszt vor allem als Liedkomponist unterschätzt wird. Mit den Werken dieser Gattung stünde er dem französischen Stil näher als dem deutschen; auch seine geistlichen Werke und die späten Klavierstücke seien bisher vom Publikum kaum angenommen worden.⁴⁶⁰ Rosen unterstreicht mit seinem ersten Liedbeispiel, dass Liszts *Lorelei* eine deutliche Nähe zu Wagners *Tristan* aufweise,

⁴⁵²HEUSS, Alfred (Hrsg.). *Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen*. Band-Ausgabe der „Kleinen Konzertführer“ (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1912)

⁴⁵³STÖHR, Richard. *Formenlehre der Musik* (Leipzig: Fr. Kistner & C.F.W. Siegel, 1933), S. 284-295, hier S. 284f

⁴⁵⁴Ebd., S. 293

⁴⁵⁵Ebd., S. 284

⁴⁵⁶KALLENBERG, Siegfried Garibaldi. *Musikalische Kompositionsformen II. Kontrapunkt und Formenlehre*, aus: *Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich- gemeinverständlicher Darstellungen*. 413.Bändchen (Leipzig: B.G. Teubner, 1913)

⁴⁵⁷Ebd., S. 99

⁴⁵⁸ROSEN, *Musik der Romantik* (Salzburg/Wien: Residenz Verlag 2000)

⁴⁵⁹Ebd., S. 528-604

⁴⁶⁰Ebd., S. 530

aber wesentlich früher entstanden sei. Als eine für ihn hervorragende Komposition analysiert er die *h-Moll Sonate*, allerdings war dieses Werk nie solch harter Kritik ausgesetzt, dass es notwendig wäre, es ins „rechte Licht“ zu rücken.

Interessant ist, dass Rosen als einer der wenigen die *Ungarischen Rhapsodien* nicht herunterspielt, sondern eine Erklärung sucht, warum seine Kolleg_innenschaft an dieser Musik zeigen kann, dass sich Liszt für diese Kompositionen schämen müsse. Er ist einer_e der Ersten, der aufzeigt, dass diese Abwertung aufgrund der fatalen Messung an den üblichen Analysekr Kriterien wie Melodie, Rhythmus, Harmonie, Kontrapunktik sogar entstehen muss. Hier nützt Rosen aber die Idee der Voraussetzungslosen Analyse, denn der „*wahre Einfall*“ sei hier „*Textur, Dichte, Klangfarbe und Intensität*“⁴⁶¹ sowie die neuen Klangwirkungen des Instruments Klavier. Nicht nur neue Arten und Spieltechniken des Klavierklanges, auch die erstmalige Nutzung verschiedener Klangschichten waren Liszts Verdienst.⁴⁶² Liszts Transkriptionen sind laut Rosen, nüchtern betrachtet, wortgetreue Wiedergaben des Notentexts auf dem Klavier, dennoch interpretiert Liszt, was er hört, und komponiert dieses auch so. Seine zahlreichen Umarbeitungen bringen nicht nur Einzelaspekte eines Werkes heraus, sie sind als eigenständige Werke, die mit dem Material völlig individuell umgehen, zu betrachten.⁴⁶³ Auch mit dieser These wagt sich Rosen weit vor. Die oftmals beschriebene „*Gleichgültigkeit der Qualität seines Materials*“ sei sowohl einer der größten Vorwürfe, die Liszt gemacht wurden und immer noch werden, als auch eine seiner wahren Stärken, denn er ging mit den Motiven ungezwungen um und konnte so neue Verarbeitungsmöglichkeiten finden.⁴⁶⁴

1989 ist sich Reinhard Haschen sicher, dass Liszt nicht mit neuen Formen experimentiert habe⁴⁶⁵, dennoch sieht er ihn als hervorragenden Harmoniker, der noch dazu eine Qualität der Melodien bewahrte. Haschen sieht vorwiegend Symbole⁴⁶⁶ in Liszts Kompositionsstil, einerseits in der Kurzmotivik, andererseits in der Verwendung von Pentatonik für Naturbezug oder modaler Wendungen für Religiosität.⁴⁶⁷ Chromatik [in *Il Pensieroso*, *Legende I (Vogelpredigt)*, *Tristis est anima mea (Christus-Oratorium)*, *Requiem*, *Via crucis*.]⁴⁶⁸, die Ganztonleiter und übermäßige Dreiklänge in *Der traurige Mönch* und den späten Klavierstücken⁴⁶⁹ sind für Haschen zukunftsweisende Elemente.

⁴⁶¹Ebd., S. 550

⁴⁶²Ebd., S. 569

⁴⁶³Ebd., S. 576ff

⁴⁶⁴Ebd., S. 603

⁴⁶⁵HASCHEN, *Franz Liszt oder die Überwindung der Romantik durch das Experiment*, S. 258

⁴⁶⁶Ebd., S. 259

⁴⁶⁷Ebd., S. 260

⁴⁶⁸Ebd., S. 261

⁴⁶⁹Ebd.

2.5.3 Die ungarische Rezeption:

Die Rezeption im ungarischen Raum unterscheidet sich maßgeblich von der deutsch- und englischsprachigen. Rudolf Kókai betont 1968 in seinem Buch *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken*⁴⁷⁰ zwar auch das so genannte „Formproblem“; trotzdem ist der Komponist hier zukunftsweisend (das „Prinzip der Einheit“ wurde „vernachlässigt und gelockert“⁴⁷¹), aber: „im allgemeinen ist zu sagen, daß die alte Formtradition vollständig durchbrochen und überwunden ist.“⁴⁷² Kókai meint auch, dass sich Liszt in seiner freien Auffassung von Form auf die „allgemeine Freiheitsidee der Romantik“⁴⁷³ berufen würde.

Lajos Bárdos war einer der ersten Musikforscher, der modale Harmonien im Liszt'schen Werk ausfindig machen wollte. In seinem Text „Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt“⁴⁷⁴ macht er die Leser_innen bereits in der Einleitung darauf aufmerksam, dass der Rückgriff auf diese eine Möglichkeit des musikalischen Fortschritts darstelle.⁴⁷⁵ Systematisch erklärt er zunächst, was er unter „modalen Wendungen“ verstehe, danach bringt er Beispiele aus Liszts Kompositionen, vornehmlich aber aus der Kirchenmusik. Weiters beschreibt er, wie Liszt den Stil Palestrinas sogar weiterentwickelt habe, indem er „leittonlose“ Kadenz⁴⁷⁶ einführte, er scheue auch nicht, Wendungen wie VI-III-I⁴⁷⁷ als Schluss oder bei Tonartenwechseln zu gebrauchen, obwohl hier die kadenzuelle Wirkung schwach sei. Der Erneuerer Liszt verfolge die Idee der Ausbreitung eines Akkordes auf mehrere Takte⁴⁷⁸, führe unübliche Harmonien, wie die entlehnte III. Stufe⁴⁷⁹ oder die Verwendung leittonloser Vierklänge⁴⁸⁰, ein, nütze die enharmonische Verwechslung für das chromatische Total der Akkorde⁴⁸¹, transformiere modale Modi⁴⁸² und setze harmonische Schritte im Tritonusabstand.⁴⁸³

⁴⁷⁰KÓKAI, Rudolf. *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken*. Aus: *Musicologia Hungarica*, Veröffentlichung des musikwissenschaftlichen Instituts in Budapest Bd. 3 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969)

⁴⁷¹Ebd., S. 107

⁴⁷²Ebd., S. 109

⁴⁷³Ebd., S. 38

⁴⁷⁴BÁRDOS, Lajos. „Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), S. 133-167

⁴⁷⁵Ebd., S. 133

⁴⁷⁶Ebd., S. 148

⁴⁷⁷Ebd., S. 151

⁴⁷⁸Ebd., S. 153f

⁴⁷⁹Ebd., S. 155

⁴⁸⁰Ebd., S. 159

⁴⁸¹Ebd., S. 161

⁴⁸²Ebd., S. 162

⁴⁸³Ebd., S. 164

In einem weiteren Text, „Die volksmusikalischen Tonleitern bei Liszt“⁴⁸⁴, zeigt Bárdos, dass modale Wendungen und Pentatonik oft fälschlicherweise mit ungarischer Volksmusik in Verbindung gebracht werden. Hier erklärt Bárdos, welche der „volksmusikalischen Tonleitern“ Liszt in seinen Kompositionen, vornehmlich mit ungarischer Thematik, verwendet habe und von welchen Instrumenten er sich möglicherweise bei seiner Klangvorstellung inspirieren ließ, wobei Bárdos beim Tonmaterial auch die akustische Skala oder die Halbton-Ganzton-Skala⁴⁸⁵ explizit nennt. Bárdos betont, dass Liszt diese Skalen auch in Werken ohne Ungarnbezug verwendet habe, nämlich an Stellen, wo Unterdrückung, Schmerz, Leid und Tod⁴⁸⁶ zum Thema in der Musik werden würden. Als Rechtfertigung gegenüber der Kritik, dass Liszt an besagten Stellen bloß die Musik um chromatische Zusätze erweitert habe, bringt Bárdos folgendes Liszt-Zitat von 1838: „*Ich bin Ungar!...Auch ich gehöre dieser alten, starken Rasse an, auch ich bin ein Sohn dieser Nation.*“⁴⁸⁷.

Ein dritter Text von Bárdos, „Ferenc Liszt, the Innovator“⁴⁸⁸, der 1975 publiziert wurde, will vor allem verdeutlichen, dass Liszts Musik vorwiegend aus Elementen bestünde, die erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts in der Musik an Bedeutung gewannen. Er gliedert seinen Text in Kapitel, die er beispielsweise mit „Pentatonic Melodies“, „Acoustic Scale“ oder „Whole-Tone Scale“ überschreibt, danach folgen Notenbeispiele aus Liszts Werk. Sogar den „Mutterakkord“⁴⁸⁹ will er in Liszts Musik finden.

Zóltan Gárdonyi unterstreicht 1978 in seinem Text „Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts“⁴⁹⁰, dass diese zwar zum Unterhaltungsgenre gerechnet würden, aber dennoch anerkannte, ernste Kompositionen von Bartók und Ravel beeinflusst hätten.⁴⁹¹ Sein Text beinhaltet eine äußerst genaue Recherche über die Quellen der *Ungarischen Rhapsodien* und die Herkunft der ungarischen Themen mit Notenbeispielen oder Taktangaben, die Liszt hier verarbeitet hat.

Um der populären Spätwerkforschung der Zeit entgegenzuwirken, verfasst Gárdonyi ebenso 1978 einen Text mit dem Titel „Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen in Liszts

⁴⁸⁴BÁRDOS, Lajos. „Die volksmusikalischen Tonleitern bei Liszt“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), S. 168-196, hier S. 168

⁴⁸⁵Ebd., S. 190

⁴⁸⁶Ebd., S. 196

⁴⁸⁷Ebd.

⁴⁸⁸BÁRDOS, Lajos. „Ferenc Liszt, the Innovator“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungariae*, T. 17, Fasc. 1/4 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976), S. 3-38

⁴⁸⁹Ebd., S. 23

⁴⁹⁰GÁRDONYI, Zoltan. „Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), S. 197-225

⁴⁹¹Ebd., S. 197

Frühwerken⁴⁹², indem er Werke vor 1848 auf „*Neuerungen melodischer und harmonischer Art*“⁴⁹³ untersucht. Er legt gleich zu Beginn offen dar, dass er damit zeigen möchte, dass eine direkt verfolgbare musikalische Linie von Liszt zu Franck, Debussy, Messiaen bzw. Bartók und Kodály⁴⁹⁴ existiere. Er beginnt seine Ausführungen mit einem „Negativbeispiel“ des frühen Liszt, der Fantasie über die „*Tirolienne*“ von Auber. Aufgrund einer chromatischen Gegenbewegung ist seinen Worten zufolge „*der Gesamteindruck doch unbefriedigend, verworren und daher nicht überzeugend*“⁴⁹⁵. Im weiteren Verlauf des Textes konzentriert sich Gárdonyi auf Phänomene wie Ganztonfelder⁴⁹⁶ und Enharmonik, Pentatonik (die Gárdonyi bei Liszt in Verbindung mit der Bautechnik des Klaviers bringt)⁴⁹⁷, verschiedene Sequenzierungstechniken auf struktureller Ebene⁴⁹⁸, harmonische Folgen in Terzschritten⁴⁹⁹, die „*prophetische Vorausahnung der ‚Bartók-Akkorde‘*“⁵⁰⁰, tritonusbasierende Strukturen⁵⁰¹, die Exponierung des „*relativen Neapolitanischen Sextakkordes*“ (=Tritonusumgebungen) als Subdominante⁵⁰², Ganzton-Halbton-Skalen⁵⁰³, akkordische Anklänge durch spezifische Intervalle⁵⁰⁴ bei Frédéric Chopin und in den Frühwerken Franz Liszts. So möchte er zeigen, dass Liszts Musik fälschlicherweise oftmals als „experimentell“ betrachtet werde, obwohl sie eher konservativ dem Vorbild folge.

István Szelényi verfolgt in seinem Text „Der unbekannte Liszt“⁵⁰⁵ eher die gegenteilige Theorie, er sieht Liszt eindeutig als Vorkämpfer für musikalische Entwicklungen im 20. Jahrhundert. Gleich zu Beginn beschreibt er Liszts frühes Interesse für die Omnitonie von Fétis und die griechischen Tetrachorde.⁵⁰⁶ Er meint, Liszt wäre sich dessen bewusst gewesen, dass die so genannte „Zigeunermusik“, für die er so großes Interesse gehegt habe, ursprünglich aus dem kleinasiatischen, persischen und hindustanischen Kulturkreis stamme.⁵⁰⁷ Diesen Tetrachordaufbau findet Szelenyi in zahlreichen (Spät-)Werken Liszts, wie den *Trauer gondeln*, *Sunt lacrymae*

⁴⁹²GÁRDONYI, Zoltan. „Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen in Liszts Frühwerken“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), S. 226-273

⁴⁹³Ebd., S. 226

⁴⁹⁴Ebd.

⁴⁹⁵Ebd., S. 227

⁴⁹⁶Ebd., S. 229

⁴⁹⁷Ebd., S. 229ff

⁴⁹⁸Ebd., S. 232ff

⁴⁹⁹Ebd., S. 242ff

⁵⁰⁰Ebd., S. 247

⁵⁰¹Ebd., S. 251f

⁵⁰²Ebd., S. 253f

⁵⁰³Ebd., S. 257ff

⁵⁰⁴Ebd., S. 263ff

⁵⁰⁵SZELÉNYI, István. „Der unbekannte Liszt“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), S. 274-291

⁵⁰⁶Ebd., S. 275f

⁵⁰⁷Ebd., S. 276

rerum oder der *Bagatelle ohne Tonart*. Auch stellen Bitonalität, „Volksliedmodalität“ sowie die exponierte Verwendung des Tritonus⁵⁰⁸ und Quartenschichtung der Akkorde⁵⁰⁹ nennenswerte Phänomene bei Liszt dar. Szélényi will auch ein für Liszt typisches „Namenszeichen“ in der Tonfolge F-E-H⁵¹⁰ erkennen. Mit seiner Programmdeutung von *Unstern!*, in der er das Auftreten des Chorals folgendermaßen beschreibt: „*Der starke Mensch ringt mit seinem eigenen Unstern, bekämpft ihn und zwingt ihn zur Versöhnung.*“⁵¹¹, reiht sich der Autor in die Reihe der Analytiker_innen ein, die die Liszt'sche Musik als eindeutig narrativ ansehen. Auch andere Beispiele dieser Narrativisierung finden sich im Text. Was Szélényi dennoch auszeichnet, ist die Erwähnung von Liszts spezieller Rhythmik. Auch hier soll auf das 20. Jahrhundert verwiesen werden, und auch hier findet er ein rhythmisches, heldenhaftes „Namenszeichen“.⁵¹² Allerdings ist er einer der wenigen Autor_innen, bei denen Rhythmus als kompositorisches Mittel überhaupt Erwähnung findet.

László Somfais Studie „Die Gestaltwandlungen der ‚Faust-Symphonie‘ von Liszt“⁵¹³ fasst Richard Pohls Schrift über die *Faust-Symphonie* zunächst zusammen, versucht dann aber auch eine Art „Vorwegnahme“ des 20. Jahrhunderts in diesem Werk zu finden, wie beispielsweise durch asymmetrische Taktarten.⁵¹⁴ Die angewandten Formprinzipien im ersten Teil (*Faust*) seien hier einerseits der klassische Sonatensatz, andererseits das „*Prinzip der ‚psychologisch-dramaturgischen Weiterentwicklung‘*“⁵¹⁵. Diese beiden Formprinzipien ständen im Konflikt zueinander: Eine Reprise oder „musikalische Leerläufe“ würde der Entwicklung widerstreben. Wie Liszt mit diesem „Konflikt“ umging, zeigt Somfai anhand der Skizzen und Umarbeitungen. Den zweiten Teil, *Gretchen*, erklärt Somfai als Trio, über die Form von *Mephistopheles/Apotheose* spricht Somfai nicht, an dieser Stelle erläutert er die Musik bloß narrativ. Den laut Somfai nicht allzu gelungenen Schluss erklärt dieser damit, dass Liszt den Skizzen zufolge mit Wagner und Pohl einer Meinung gewesen sei, sich aber dennoch dem Willen der Gräfin von Wittgenstein gebeugt hätte, was wohl nach den musikalischen „Sachverständigen“ ein Fehler gewesen sei. Somfai ist froh, dass Liszt zu guter Letzt diese Passage dann doch noch auf Anraten Bülow's änderte.⁵¹⁶

⁵⁰⁸Ebd., S. 282

⁵⁰⁹Ebd., S. 284f

⁵¹⁰Ebd., S. 283

⁵¹¹Ebd., S. 288

⁵¹²Ebd., S. 289

⁵¹³SOMFAI, László. „Die Gestaltwandlungen der ‚Faust-Symphonie‘ von Liszt“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), S. 292-324

⁵¹⁴Ebd., S. 299

⁵¹⁵Ebd., S. 301

⁵¹⁶Ebd., S. 321

Józef Michał Chominski schreibt in seinem Text „Einige Probleme der Klangtechnik von Franz Liszt“⁵¹⁷, dass sich in Liszts Musik „*offenkundig auch tonale und harmonische Probleme*“⁵¹⁸ befinden würden. Für Liszt sei Klang wohl besonders wichtig, weswegen dieser seine Werke oft überarbeitet habe, was Chominski nicht als weniger genial, sondern als forschungswillig betrachtet.⁵¹⁹ Weiters weist er eine Nähe zwischen Liszts Klavierwerk und dem Orchesterwerk nach, wobei die Gestik und Agogik, die Liszt am Klavier perfektioniert habe, die orchestralen Werke bereichert habe.⁵²⁰

Insgesamt ist feststellbar, dass die meisten Schriften dieser ungarischen Theoretiker Liszt sehr positiv darstellen, nur kleine „Fehler“ werden aufgezeigt. Trotz allem werden seine Werke entweder mittels gängiger Formschemata definiert, was nicht reibungslos funktionieren kann, oder einzelne Akkordverbindungen gesondert betrachtet und als wegweisend für das 20. Jahrhundert erklärt.

2.6 „Der Tod des Autors“

Im 18. Jahrhundert wurde das historische Bewusstsein wichtiger, was sich unter anderem an Herders Publikation *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* zeigt.⁵²¹ Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird dieses Bewusstsein noch deutlicher, Editionen, Tondenkmalen und das Befassen der Komponist_innen mit der musikalischen Vergangenheit (vgl. dazu etwa die Bach-Rezeption der Familie Mendelssohn) tragen dazu bei. Mitte des 19. Jahrhunderts kommen neue Aspekte hinzu: Die Wagnersche „Zukunftsmusik“⁵²² stellt Vergangenes und Neues einander gegenüber. Man greift nicht mehr auf Vergangenes zurück, sondern versucht einen Zugriff auf Zukünftiges. Zugleich werden „archaisierte“ Wendungen in den Kompositionen verwendet (vgl. dazu Liszts *Christus* oder Wagners *Parzifal*).⁵²³ Otto Kolleritsch beschreibt Peter Raabes und Ferruccio Busonis Werk als einen ersten Schub der Richtigstellungen, ab den 1960er-Jahren entsteht ein neuer Blick einer direkten Verbindung von Liszts Spätwerk zur Musik des 20.

⁵¹⁷CHOMINSKI, Józef Michał. „Einige Probleme der Klangtechnik von Franz Liszt“, in: *Studia Musicologia Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 5, Fasc. 1/4, Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók 1961 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963), S. 37-47

⁵¹⁸Ebd., S. 37

⁵¹⁹Ebd., S. 39

⁵²⁰Ebd.

⁵²¹LISSA, Zofia. „Musikalisches Geschichtsbewußtsein – Segen oder Fluch?“, in: *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, aus: Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsg. von Richard Schaal, Bd. 38 (Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1975), S.133-171, hier S. 141

⁵²²Ebd.

⁵²³Ebd., S. 141f

Jahrhunderts. Kolleritsch spricht Liszt sogar eine „Vermittlungstendenz“ zwischen „höherer“ und „niederer“ Musik zu.⁵²⁴

Bei der Rezeption von Musik sind viele Faktoren für die positive oder negative Meinungsbildung ausschlaggebend. Zofia Lissa zeigt diese auf:

„Jeder Typ der Rezeption ist das Ergebnis eines bestimmten musikalischen Bewußtseins, d.h. der Gesamtheit der Klangvorstellungen, die eine Voraussetzung für die Auffassung von Klangstrukturen in einem bestimmten Sinne sowie der ästhetischen Werturteile sind. Das musikalische Bewußtsein jedoch ist das Ergebnis des ständigen Umgangs mit einem bestimmten Typ der Musik in einem bestimmten gesellschaftlich-kulturellen Kontext. Für den Typ der Rezeption ist somit immer unsere musikalische Empirie entscheidend, der ganze Komplex unserer langjährigen musikalischen Erfahrungen, die zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Ländern unterschiedlich sind.“⁵²⁵

Gerade bei der Rezeption der Werke von Franz Liszt wird deutlich, dass jede Generation ein Werk neu interpretiert, wobei diese Interpretation wiederum auf einer Reihe von Rezeptionen der vorhergehenden Generationen beruht.⁵²⁶ In jedem Fall ist unser Geschichtsbewusstsein immer nur ein unvollständiges Bewusstsein, wir wissen nur das, was bestimmte Generationen für überlieferungswert hielt.⁵²⁷ Lissa weist dabei auch auf die Differenzierung des Bewusstseins bei den verschiedenen Kulturen hin⁵²⁸, was beispielsweise das unterschiedliche Liszt-Bild in Deutschland und Ungarn deutlich macht.

Dieses Bild ist immer von den Rezipierenden geprägt. Auch wenn viele davon meinen, Liszt hätte durch seine Schriften und seine Werke scheinbar ein bestimmtes Bild seiner Person hinterlassen, so widerlegt Roland Barthes eine solche Theorie bereits 1968. In seinem Text „Der Tod des Autors“ trennt er als einer der Ersten streng Autor_innen und deren Werke.⁵²⁹ *„Die Schrift ist der unbestimmte, uneinheitliche, unfixierbare Ort, wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers.“⁵³⁰* Er bemerkt, dass die Verbindung eines Werkes mit seiner_m Autor_in noch nicht lange existiert, was dennoch der Positivismus⁵³¹ propagiere. Michel Foucault

⁵²⁴KOLLERITSCH, „Bemerkungen zur neuen Liszt-Rezeption“, S. 136f

⁵²⁵LISSA, „Zur Theorie der musikalischen Rezeption“, S. 114

⁵²⁶Ebd., S. 118

⁵²⁷LISSA, "Musikalisches Geschichtsbewußtsein - Segen oder Fluch?", S. 137

⁵²⁸Ebd., S. 139

⁵²⁹BARTHES, Roland. „Der Tod des Autors“, in: JANNIDIS, Fotis; LAUER, Gerhard; MATINEZ Matias; WINKO, Simone (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft* (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000), S. 185-193

⁵³⁰BARTHES, „Der Tod des Autors“, S. 185

⁵³¹Ebd., S. 18

berichtet in seinem Text „Was ist ein Autor“⁵³², dass „Autor“ in den verschiedenen Epochen unterschiedlich definiert wurde. Beispielsweise legt der heilige Hieronymus in seinem Buch *De Viris illustribus* eine Art Standard für die Autor_innenschaft fest, er schlägt dazu Folgendes vor: „[...] wenn unter mehreren Büchern, die man einem Autor zuschreibt, eines schlechter als die anderen ist, so muß man es aus dem Katalog seiner Werke streichen“⁵³³, somit ist ein gewisses Niveau durch die Rezipierenden definiert. Erst im 19. Jahrhundert tritt eine neue Art des_der Autor_in auf, „Autor“ ist nun „Diskursivitätsbegründer“⁵³⁴, die Autorität darf nun in Frage gestellt werden und soll zur Diskussion anregen, wobei aber dabei immer auf eine andere, höhere Autorität verwiesen wird.⁵³⁵

Roland Barthes bemängelt, dass „die Erklärung eines Werkes [...] stets bei seinem Urheber gesucht“⁵³⁶ wird. Autor_innen schreiben den Text, symbolisieren aber nicht ein lyrisches Ich oder dessen Figuren, denn „die Sprache kennt ein ‚Subjekt‘, aber keine ‚Person‘“⁵³⁷. Durch die Dechiffrierung eines Textes im Hinblick auf seine_n Autor_in gehen immer Bedeutungen verloren.⁵³⁸ „Die vielfältige Schrift kann nur entwirrt, nicht entziffert werden.“⁵³⁹, diese Entwirrungen bleiben aber individuelle Sichtweisen der_des Autors_in, nur die Rezipierenden können ein breiteres Blickfeld für die Interpretation eröffnen: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors“⁵⁴⁰.

Michel Foucault geht in seinem Text „Was ist ein Autor?“ noch einen Schritt weiter und fragt, ob mehrere Werke, die von derselben Person verfasst wurden, überhaupt einer_m Autor_in zugesprochen werden können.⁵⁴¹ „Autor“ ändert sich demnach mit jedem Werk. Hierbei merkt er auch an, dass die moderne Literaturkritik „Autor“ folgendermaßen als bloßen „Scheiber“ definiert: „Autor ist derjenige, durch den gewisse Ereignisse in einem Werk ebenso wie deren Transformationen erklärt werden können“⁵⁴², für Foucault schränkt „Autor“ die Vielfältigkeit eines Werkes bloß ein, demnach ist die Definition von „Autor“ als „Genie“ unmöglich.⁵⁴³

Aleida Assmann spricht den Schreibenden nicht prinzipiell eine Autorschaft ab, erklärt aber, wie Autor_innen sich selbst durch das Geschriebene darstellen wollen:

⁵³²FOUCAULT, Michel: „Was ist ein Autor?“, in: ebd., S. 198-229

⁵³³Ebd., S. 215

⁵³⁴Ebd., S. 219

⁵³⁵Ebd., S. 222f

⁵³⁶BARTHES, „Der Tod des Autors“, S. 186

⁵³⁷Ebd., S. 188

⁵³⁸Ebd., S. 191

⁵³⁹Ebd.

⁵⁴⁰Ebd., S. 193

⁵⁴¹FOUCAULT, „Was ist ein Autor?“, S. 215

⁵⁴²Ebd., S. 215

⁵⁴³Ebd., S. 228

„In Zeiten einer starken Traditionsbindung kann Autorschaft nur schwach sein; stark sind dann nicht die Autoren, die Texte produzieren, sondern allein die Autoritäten, deren Texte über Jahrhunderte weitergegeben werden, denen man folgt, die man abschreibt, kompiliert, kommentiert. Autoritäten waren ausschließlich die toten Autoren; sich als lebendes Individuum selbst zu inszenieren, wäre eine lächerliche Hybris....Der schwache Autor kehrt die Texte hervor, an die er sich anlehnt, der starke verschleiert sie.“⁵⁴⁴

Da bereits die Definition von Autorschaft kontrovers ist, ist zu erwarten, dass die Diskussionen über Franz Liszts Werk ebenso verlaufen.

⁵⁴⁴ ASSMANN, Aleida. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Aus: *Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik*, hrsg. von Rüdiger Ahrens, Wolf-Dietrich Bald und Edgar W. Schneider, Bd. 27 (Berlin: Erich Schmidt-Verlag GmbH, 2006), S. 69

3 Ästhetik und Voraussetzung der Symphonischen Dichtungen

*„Programm Musik war für die Musikästhetik schon immer – seit deren Anfängen im 18. Jahrhundert – ein Ärgernis, das heftige Auseinandersetzungen herausforderte. Allerdings wechselten die Gründe, mit denen man ihr das ästhetische Daseinsrecht absprach, und die Voraussetzungen, auf die sich das Verdikt stützte.“*⁵⁴⁵

Das Verständnis der Programmmusik des 18. Jahrhunderts, das diese als „malendes Genre“ sah, steht im Gegensatz zum „rührenden Genre“ des 19. Jahrhunderts. Im 18. Jahrhundert erfuhr Programmmusik auch Kritik, etwa durch Charles Batteux in seinem *Traité des beaux arts* von 1746, wo er dieser Musik einen inferioreren Rang zusprach.⁵⁴⁶ Auch Quantz sieht die „malende“ Musik als Relikt der barocken Epoche, dadurch erklärt er ihre Neigung zur Künstlichkeit, demnach ist sie unmodern in einer Zeit, die von der so genannten „musique naturelle“ geprägt war. Johann Nikolaus Forkel verschärft diese These: *„Die „Nachäffung äußerer bildlicher Vorstellungen“ ist [...] einer Instrumentalmusik, die sich zur Affektdarstellung erheben mag, unwürdig.“*⁵⁴⁷

Im 19. Jahrhundert kam allmählich das immer stärker werdende Interesse auf, Kunst und ihre Produktion genau nachzuverfolgen und zu verstehen. Dies war die ideale Voraussetzung für eine Etablierung von Programmmusik. Detlef Altenburg weist darauf hin, dass die Entwicklung der Symphonischen Dichtung außerdem das starke Nationalbewusstsein des 19. Jahrhunderts aufgrund des Einbezugs literarischer nationaler Stoffe wie Mythen und Volksmärchen gefördert habe, und nicht zuletzt deshalb Anklang gefunden habe.⁵⁴⁸ Private Konzerte, wie sie im 18. Jahrhundert noch sehr verbreitet waren, seien mehr und mehr von öffentlichen Großveranstaltungen mit größerer Orchesterbesetzung und einer wachsenden Publikumsmenge abgelöst worden⁵⁴⁹ – und die Musik sollte von diesen „Massen“ verstanden werden. Auch der Orchesterumfang vergrößerte sich, etwa durch den Einsatz von Piccoloflöten oder Kontrabässen.⁵⁵⁰

Leonard B. Meyer sieht in dieser Entwicklung auch eine Verschiebung der Wichtigkeit von musikalischen Parametern. Waren in der Klassik noch so genannte „primäre Parameter“, wie

⁵⁴⁵ DAHLHAUS, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 368

⁵⁴⁶ Ebd., S. 369

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ ALTENBURG, Artikel „Symphonische Dichtung“, Sp.160

⁵⁴⁹ MEYER, Leonard B.. *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989), S. 205

⁵⁵⁰ Ebd. S. 206

Melodie, Harmonie und Rhythmus von größter Bedeutsamkeit, so gewannen in der Romantik die „sekundären Parameter“, wie etwa Spannung und Entspannung durch Dynamik, Agogik, oder Änderung der Klangfarbe, an Bedeutung.⁵⁵¹ Das Zusammenwirken der sekundären Parameter und die dadurch verbundene Änderung von Spannung und Entspannung in der Musik wurden für das Publikum wohl als Erfahrung von Natürlichkeit angesehen.⁵⁵² Meyer schreibt weiters, dass sich dadurch automatisch die Themenwahl der Stücke auf bestimmte Sparten beschränken musste – Stürme, Schlachten, Märsche und Tänze⁵⁵³ waren einige Elemente, die durch sekundäre Parameter besonders eingängig in Musik dargestellt werden konnten. Schönbergs Kritik an Programmmusik in seinem Aufsatz „Franz Liszts Werk und Wesen“⁵⁵⁴ stellt nur einen Aspekt der Polemik dar; der Psychologe Heinrich Schöle erklärt in seinem Buch *Tonpsychologie und Musikästhetik* von 1930 assoziativ-programmatisches Hören zu einem Zeichen von geringer Musikalität.⁵⁵⁵ Formal lag das ästhetische Interesse von Musik vornehmlich auf dem Wunsch nach Einheit⁵⁵⁶, wobei im 18. Jahrhunderts auch eine für das heutige Verständnis große Verschiedenartigkeit einzelner Sätze einer Symphonie als Einheit wahrgenommen wurde. Die poetische Idee, die als eine Art Programm für die Musik fungieren könnte, sowie ein Hauptmotiv, durch dessen Wiederkehr und Variation Kohärenz geschaffen werden soll, sollten diese Einheit generieren. Für viele aber ist diese Idee eher ein Rettungsversuch der „*ausgehöhlten Form der Symphonie*“⁵⁵⁷.

Richard Taruskin sieht die Symphonische Dichtung als das Hegelsche Ideal der Einheit von Dichtung und Musik.⁵⁵⁸ Ihre unmittelbaren Vorgänger sind für ihn die Mendelssohn'schen Konzertouvertüren.⁵⁵⁹ Liszt selbst nannte seine Werke „Ouvvertüren“ oder, nach Richard Taruskin, „*free form compositions*“⁵⁶⁰, bevor er die Bezeichnung „Symphonische Dichtungen“ festlegte. Für Serge Gut seien die „direkten Nachfahren“ dieser neuen Gattung R. Strauss, Saint-Saëns, Franck, Vincent d'Indy, Smetana, Musorgskij, Borodin, Rimskij-Korsakov und

⁵⁵¹Ebd. S. 209

⁵⁵²Ebd.

⁵⁵³Ebd. S. 215

⁵⁵⁴SCHÖNBERG, Arnold. „Franz Liszts Werk und Wesen“, in: *Allgemeine Musikzeitung*. Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart, hrsg. von Paul Schwers, XXXVIII. Jahrgang, Nr. 42 (Berlin u.a.: Breitkopf & Härtel, 1911) S. 1008-1010

⁵⁵⁵ DAHLHAUS, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 375

⁵⁵⁶MEYER, *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, S. 200f

⁵⁵⁷ DAHLHAUS, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 392f

⁵⁵⁸TARUSKIN, *The Oxford History of Western Music. Volume 3, The Nineteenth Century*, S. 419

⁵⁵⁹Ebd.

⁵⁶⁰Ebd.

Skrijabin.⁵⁶¹ Diese Art der Teleologie findet sich öfters in der Liszt-Literatur, je nach Autor_in lesen wir andere Namen.

Obwohl in der Musikgeschichte immer ein reges Interesse bestand, Musik auf möglichst einfache Formschemata zu reduzieren, scheiterten bis heute jegliche Versuche, eine für den Großteil der Musiktheoretiker_innen zufriedenstellende allgemein gültige Definition von Programmmusik zu formulieren. Versuche dazu wurden etwa 1964 von Horst Berner unternommen, der unterschied, ob ein Programm von dem_der Komponist_in schriftlich fixiert wurde oder es nur während des kompositorischen Aktes im Kopf des_der Komponist_in bestand; Letzteres bezeichnet er nicht als Programmmusik.⁵⁶²

3.1 Liszts Ästhetik seiner neuen Kunstgattung

Liszt selbst nennt seine Symphonischen Dichtungen: „romantische Epen“ und „philosophische Epopöien“⁵⁶³. Der Terminus „Symphonische Dichtung“, den Liszt vielleicht erfand, um sich bewusst von bisherigen klassischen Formmodellen abzugrenzen⁵⁶⁴, stellt zwei Arten der Kunst einander gegenüber. Hans Heinrich Eggebrecht vermutet, dass für Liszt Musik die „künstlerisch ausdrückende Idee“⁵⁶⁵ mit der Sprache gemein habe. „Im Unterschied zu den ‚Formalisten‘ bedienen sich die ‚Dichter unter den Komponisten‘ der Form ‚nur als Mittel zum Ausdruck, als einer Sprache [...], die sie nach den Erfordernissen der auszudrückenden Idee gestalten“⁵⁶⁶. Damit wird verdeutlicht, dass nicht die Form den entscheidenden Faktor dieser Kunstgattung darstellen kann. Dabei wirkt der dichterische Inhalt einer Symphonischen Dichtung ähnlich wie Kants Begriff der „ästhetischen Idee“⁵⁶⁷.

Möglicherweise versuchte Liszt die Musik aufzuwerten und sie in den Rang der Dichtung zu heben, nachdem sie zuvor den niedrigsten Stellenwert unter den Künsten einnehmen sollte⁵⁶⁸: „Liszt räumt der Musik – dies im Gegensatz zu Hegel – den höchsten Platz in dem System der

⁵⁶¹GUT, *Franz Liszt*, S. 604

⁵⁶²FLOROS, Constantin. „Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 2: Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen, (Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1977), S. 7- 62, hier S. 12

⁵⁶³Liszt, zit. nach GRUBER, „Zum Formproblem in Liszts Orchesterwerken – exemplifiziert am ersten Satz der Faust-Symphonie“, S. 81

⁵⁶⁴SEARLE, Artikel „Franz Liszt“, S. 41

⁵⁶⁵EGGEBRECHT, Hans Heinrich. Artikel „Dichtung, Symphonie, Programmmusik. I. Symphonische Dichtung“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang 39, Heft 4 (Wiesbaden: Franz Steiner, 1982), S. 223

⁵⁶⁶Ebd. S. 224

⁵⁶⁷Ebd.

⁵⁶⁸Ebd., S.225f

*Künste ein, weil er das Gefühl höher noch als den Gedanken stellt.*⁵⁶⁹ Er war davon überzeugt, dass die so genannten „schönen Künste“ gleichwertig sind, und dass *„insbesondere Musik und Dichtung auf eine und dieselbe Wurzel zurückgehen und sich wechselseitig durchdringen sollen.*⁵⁷⁰ Liszt war wohl überzeugt, durch die Sujets *„den Gehalt der Weltliteratur von innen heraus*⁵⁷¹ auf die Programmmusik zu übertragen. Vielleicht ging er davon aus, dass die gebildeten Hörer_innen mit der Idee seiner Musik, die die Titel widerspiegeln sollten, diese Musik dadurch verstünden. Dahlhaus zeigt auf, dass man dies heute nicht mehr nachweisen könne, da eine derartige Bildungstradition nicht mehr existiere.⁵⁷²

Eggebrecht stellt bei Liszts Konzept der Symphonischen Dichtung einen qualitativen Umbruch gegenüber der Gattung der Konzertouvertüre und dem *„poetischen Hören von Symphonien*⁵⁷³ fest. Er weist auch darauf hin, dass der aus dem Lateinischen und Griechischen stammende Begriff für „Programm“ wörtlich *„schriftliche Bekanntmachung*⁵⁷⁴ bedeute, demnach sollte ein_e Komponist_in die *„intendierte Bedeutung*⁵⁷⁵ eines Stückes öffentlich bekanntgeben, damit man es als „Programmmusik“ bezeichnen könne.⁵⁷⁶ Denn Liszt betont selbst, dass das Wissen um diese Intention *„eine poetische Notwendigkeit, ein unablösbarer [,integrierender organischer'] Teil des Ganzen und zu seinem Verständnis unentbehrlich [...]*⁵⁷⁷ ist. Er kämpfte für die Programmmusik, da er anscheinend überzeugt war, dass Instrumentalmusik ausschließlich durch Poetisierung und Literarisierung in den Fokus der damaligen Bildungsbürgerschicht vorrücken und dadurch aufsteigen könnte.⁵⁷⁸

3.2 Im Kampf gegen „Beschuldigungen musikalischen Hochverraths“

„So gelten mir Deine Orchesterwerke jetzt gleichsam als eine Monumentalisierung Deiner persönlichen Kunst, und hierhin sind sie so neu und unvergleichbar, daß die Kritik lange Zeit

⁵⁶⁹FLOROS, „Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts“, S. 35

⁵⁷⁰FLOROS, „Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts“, S. 15

⁵⁷¹DAHLHAUS, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 391

⁵⁷²Ebd., S. 367

⁵⁷³EGGEBRECHT, Artikel „Dichtung, Symphonie, Programmmusik. I. Symphonische Dichtung“, S.227

⁵⁷⁴Ebd.

⁵⁷⁵Ebd.

⁵⁷⁶Ebd.

⁵⁷⁷Liszt, zit. nach EGGEBRECHT, Artikel „Dichtung, Symphonie, Programmmusik. I. Symphonische Dichtung“, S.

228

⁵⁷⁸FLOROS, „Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts“, S. 18

brauchen wird, um nur irgend wie zu wissen, wohin damit“⁵⁷⁹, so Wagner nach dem Studium Liszts erster Symphonischer Dichtungen.

1855 wurde Liszts Artikel „Berlioz und seine Haroldsymphonie“ in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht. Hier erklärt er seinen Standpunkt zu dieser neuen Gattung und verteidigt Hector Berlioz, der durch seine Musik fast in Verruf gekommen wäre, durch die „*schroffen Anthipathien*“, die „*Beschuldigungen musikalischen Hochverraths*“ und die „*Verbannungsurteile auf ewige Zeit, denen Berlioz seit seinem Auftreten ausgesetzt [...]*“⁵⁸⁰ war. Er fasst die Kritik folgendermaßen zusammen:

„[...]daß er [Berlioz, A.S.] das Ohr verletzt, Effekte sucht, die unsere Aufnahmefähigkeit überbieten, melodisch unverständlich wird, den Rhythmus bis zur Unkenntlichkeit zerstückelt, das Gedächtnis überanstrengt und so unser Interesse übermüdet anstatt es anzuspannen, unser Fassungsvermögen endlich mit einer unverdaulichen Masse von Wohl und Mißklängen erfüllt, die uns seine Musik zuletzt nur noch wie die verworrenen Accorde der Aeolsharfe, wie Meeresbrausen und Wälderrauschen erscheinen läßt“.⁵⁸¹

Wie viele Personen, die eine neue Kunstgattung rechtfertigen wollten, erklärt Liszt auch in seinem Artikel, zu welchen Zeitpunkten des Öfteren in der Musikgeschichte das Ende derselben diagnostiziert wurde – schließlich meinte Rameau schon 1760 „*Die Musik ist verloren!*“⁵⁸² Liszt betont auch, dass die Begriffe „Genie“ und „Erfindung“ immer eng miteinander verknüpft sind, die Erfindung gehe meist über das Altbekannte hinaus „*und erscheint dann vielen Augen seltsam.*“⁵⁸³

In seinem Text unterscheidet er auch zwischen „*bloßem Musiker*“ und „*dichtendem Symphonisten*“⁵⁸⁴, denn der „bloße Musiker“ arbeite nach Regeln, der „dichtende Symphonist“ hingegen könne die Form durch neue Aspekte bereichern. Dennoch wollte Liszt die absolute Musik nicht polemisieren, er vertrat nur die Auffassung, dass Programmmusik die „*fortschrittlichste*“ Art der Instrumentalmusik darstelle.⁵⁸⁵

⁵⁷⁹DÖMLING, „Kein Klavierspieler für ruhige Staatsbürger“. Zum 100. Todestag von Franz Liszt“, S. 68

⁵⁸⁰LISZT, Franz. „Berlioz und seine Haroldsymphonie“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 43. 1855 II, hrsg. von Robert Schumann, redigiert von Franz Brendel. Photolithographischer Neudruck der Originalausgabe (New York: Annemarie Schnase, 1964), S. 25-32, hier S. 25

⁵⁸¹LISZT, „Berlioz und seine Haroldsymphonie“, S. 28

⁵⁸²Ebd. S. 30

⁵⁸³Ebd.

⁵⁸⁴FLOROS, „Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts“, S. 21f

⁵⁸⁵Ebd., S. 40f

3.3 Die „Malerverfolgung“ – kein leichter Start für die Symphonische Dichtung

Der Streit um „pro oder contra Liszt“ wurde „auch zu einem pro oder contra Programm“.⁵⁸⁶ Liest man 1751 noch bei D' Alembert: „*Toute musique qui ne peint rien n'est que du bruit*“⁵⁸⁷, so änderte sich diese Haltung drastisch im 19. Jahrhundert: „*Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist die reine, absolute Tonkunst.*“⁵⁸⁸ Der Kritiker Eduard Hanslick war ein entschiedener Gegner der sogenannten „Tonmalerei“, denn „*Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik*“⁵⁸⁹. In seinem ästhetischem Postulat *Vom Musikalisch Schönen* verdeutlicht er seinen Standpunkt: „*Bei welcher Naturbetrachtung könnte aber der Tonsetzer jemals ausrufen: das ist ein prächtiges Vorbild für eine Ouvertüre, eine Symphonie! Der Componist kann gar nichts umbilden, er muß Alles neu erschaffen.*“⁵⁹⁰ Naturstimmungen haben für Hanslick als musikalisches Thema keinen Wert, sie können allenfalls als Erinnerung an die Natur dienen, „*eben weil sie keine Musik sind, und sehr bedeutungsvoll erscheint es, daß die Tonkunst von der Natur nur Gebrauch machen kann, wenn sie in die Malerei pfuscht.*“⁵⁹¹ Im weiteren Verlauf des Textes erklärt er auch, dass ein dichterischer Stoff den Komponist_innen bloße Eigenschaften bringe, die in Musik wiedergegeben werden können. So wäre es für Hanslick möglich, „*daß Beethoven's Ouvertüre zu ‚Egmont‘ allenfalls ‚Wilhelm Tell‘ oder ‚Jeanne d'Arc‘ überschrieben sein könnte*“⁵⁹². Der dichterische Stoff stünde also demnach völlig im Hintergrund. Dennoch ist für Hanslick jene auf einem Hauptthema, aus dem sich alles andere entwickeln kann, basierende Musik gehaltvoller, im Gegensatz zu „ornamentierter“ Musik, wie sie in „*freien Präludien*“ üblich sei - diese Musik nennt er, wie Liszt in seinem Artikel schreibt, schlicht „*inhaltslos*“⁵⁹³, denn absolute Musik benötige keines außermusikalischen Programmes als Verständnishilfe, ihre Form ist ihr „*sich von innen heraus gestaltender Geist*“⁵⁹⁴. Zur Musik von Hector Berlioz hat er eine feste Meinung, er bezeichnet sie als „*Mißbrauch der Polyphonie*“⁵⁹⁵, denn Berlioz habe „*das Fahrgeleis der alten Meister*“⁵⁹⁶ verlassen. Immerhin hält

⁵⁸⁶GRUBER, „Zum Formproblem in Liszts Orchesterwerken – exemplifiziert am ersten Satz der Faust-Symphonie“, S. 81

⁵⁸⁷BARRY, Kevin. *Language, music and the sign. A study in aesthetics, poetics and poetic practice from Collins to Coleridge* (New York: Cambridge University Press, 1987), S. 187 Anm. 6.

⁵⁸⁸HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, S. 41

⁵⁸⁹Ebd., S. 53

⁵⁹⁰Ebd., S. 108

⁵⁹¹Ebd., S. 111

⁵⁹²Ebd., S. 110

⁵⁹³Ebd., S. 118

⁵⁹⁴DAHLHAUS, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 373

⁵⁹⁵LISZT, „Berlioz und seine Haroldsymphonie“, S. 28

sich diese Meinung bis ins 20. Jahrhundert. Ferruccio Busoni hat in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* eine ebenso eindeutig negative Haltung zu Programmmusik: „Fürwahr, eine begrenzte, primitive Kunst!“⁵⁹⁷

3.4 Ein Maigruß für die „Maler“

Adolph Bernhard Marx setzt sich 1828 bereits vor Eduard Hanslicks Kritik in seiner eher unbekanntem Schrift *Ueber Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruß an die Kunstphilosophen* für eine Art der Programmmusik ein. Er zeigt auf, wie etwa Beethoven mit *Wellingtons Sieg* oder der *Pastorale* auf Kritik stieß, als er versuchte, eine Schlacht oder den Frühling zu vertonen und damit zusammenhängend Neuerungen in der Tonsprache einzuführen:

„Ein hochgelehrter Musikmeister war's, der es Beethoven nie verzeihen wird, die None anders eingeführt zu haben, als Er es lehrt. Ein anderer hat einmal von Verwandtschaft der Tonarten gehört, und mißt nun jeden neuen Aufschwung mit Klusterschnur nach: ob er nicht zu kühn und unerwartet, ob er hübsch mäßig und wohl fahrbar und nah bei der Hand sei; ein Altgeselle fragt nach Arbeit und zunftgerechter Form – wer mag alle die Helden aufzählen, die ein Blättchen, oder ein Paar aus dem Lehrbuch davon getragen und nun die Meisterwerke schelten, wenn sie nicht just zu dem ausgeriffenen Kapitelchen passen? Am ergsten ist man mit denen dran, die sich einmal ausgedacht haben, man könne bei Musik empfinden.“⁵⁹⁸

Oder an anderer Stelle:

„'Musik, Seelenkunst' – rufen Sie die Dämonen der Schlacht [= in *Wellingtons Sieg*, A.S.] herauf: nichts von Allem mögen sie – weg mit dem Schlachtenbild, weg mit dem Licht der lebensprühenden Sonne und dem Donnergewöll [= in der *Pastorale*, A.S.], das uns frommen Schreck und Segen herzutrug! ,Empfinden sollt Ihr Tonkünstler uns wollen lassen! Empfinden unsere eigenste Empfindung, wie wir sie bei der Vorstellung Schlacht oder Frühling empfinden“⁵⁹⁹

Auch zieht er Vergleiche in der Geschichte: „Beobachten sie nur das Publikum, Haydns Jahreszeiten gegenüber, wie man vornehm darüber weg ist, wie man gelehrt weiß, wofür die Malerein zu halten, wie man dem guten alten Manne die Kinderreihen vergiebt.“⁶⁰⁰

⁵⁹⁶Ebd., S. 25.

⁵⁹⁷BUSONI, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, S. 17

⁵⁹⁸MARX, Adolph Bernhard. *Ueber Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruß an die Kunstphilosophen* (Berlin: G. Finck, Mai 1828), S. 6

⁵⁹⁹Ebd., S. 7

⁶⁰⁰Ebd., S. 8

Und die Kritik ist meist an Werken, die eine neue Tradition einleiten:

„jetzt gegen Beethoven und die sogenannten malenden Tongedichte. Wer möchte Achtungswerthen das Bewußtsein des Stillstandes schmerzlicher anregen? Oder gar die Wohlgelehrten in ihren altbewährten Burgen angreifen? Ich am allerwenigsten. Und darum wende ich mich an Sie.“⁶⁰¹

Dem Vorwurf, Beethoven habe sich in *Wellingtons Sieg* durch die Darstellung von Kanonendonner *„neuer, folglich ,durchaus unkünstlerischer und zweckwidriger Mittel’ bedient“⁶⁰²*, entgegnet er mit der Frage, ob die neuen Mittel *„Unkünstlerisch“* seien, *„etwa weil frühere Künstler sie nicht angewendet? Alles muß einmal zuerst geschehen.“⁶⁰³* Marx betont, dass *„Theatermaschinen“* Naturgewalten zwar *„natürlicher“* darstellen können, sie *„ahmen“* aber *„nur ihr todtes Geräusch nach, während das Orchester die Vorstellung des Künstlers von ihrem Leben in lebendigem Abbilde giebt.“⁶⁰⁴*

Er nennt an dieser Stelle bekannte Namen, wie etwa Bach, Händel, Mozart, Gossec, Gluck oder Mendelssohn, in folgendem Zusammenhang:

„[...] all diese Künstler haben gemalt. [...] nicht etwa zum Spaß, sondern in ihren größten, ernstesten, erhabensten Werken; nicht etwa in unreifer Jugend oder kindischem Alter, sondern in ihrer vollen Blüte und Kraft. Auf einmal besinne ich mich, daß alle Tonkünstler aller Zeiten von Bedeutung auch gemalt haben, und eben so ernstlich: Joseph Haydn, Beethoven, der bedenkende Reichard, Karl Maria Weber – alle, wie sie noch heißen, und alle in ihren besten Zeiten, in ihren theuersten, auch in ihren ernstesten Werken. Das ist seltsam. [...] entweder haben alle bedeutendsten Künstler in ihrer besten Periode, in ihren herrlichsten Werken, neben der bewundernswerthen Geistesfülle, alle in einem Punkt eine Thorheit begangen – oder du hast sie nur in diesem einen Punkte noch nicht verstanden.“⁶⁰⁵

Zur Vervollständigung dieser „Verteidigung“ kritisiert Marx die Haltung des Komponisten Friedrich Ludwig Seidel, ursprünglich ein Gegner solcher Musik, der die *„musikalische Malerei“* nur deswegen akzeptieren könne, weil große Meister auch so komponiert haben:

„... ’wenn nur, so meinen sie, das Tongemälde korrekt im Satze, und sonst an sich geistreich gearbeitet ist, so könne man sich dasselbe schon gefallen lassen’. Er [F.L.Seidl, A.S.] hat recht: das ist eine kahle Vertheidigung. Aber wo hat er sie nur her? Geht seine Literatur nur bis 1787? Hat er nicht einmal die Berliner musikalische

⁶⁰¹Ebd., S. 9

⁶⁰²Ebd., S. 32

⁶⁰³Ebd., S. 38f

⁶⁰⁴Ebd., S. 63

⁶⁰⁵Ebd., S. 23f

*Zeitung gelesen, deren Mitarbeiter er ist? Nicht Hildegard von Hohenthal, nicht – welche Jahreszahl schreibt er denn? -*⁶⁰⁶

Warum „Tonmalerei“ nicht vom breiten Publikum verstanden werden kann, ist für Marx klar: *„Daß ‚das Denkvermögen‘ dabei ziemlich leer ausgehen müsse, da ja die Musik keine bestimmte Sprache für bestimmte Vorstellungen (Begriffe) habe, erscheint hiermit unstreitig.“*⁶⁰⁷ Er rät weiterhin, was er als Kunstphilosoph zum besseren Verständnis der Musik tun würde: *„Ich stieg‘ in die Seele, in die Idee jedes Werks hinein; und da ich bald gewahren mußte, daß dieser Lebensfunke der Flamme im Busen des Künstlers entflohen, so würd‘ ich vor allem genau wissen wollen, wie es in einem solchen zugehe.“*⁶⁰⁸

3.5 Die wissenschaftliche Rezeption Liszts neuer Gattung

*„So blieb in der Gattung der Symphonie nach Abschluss der Beethovenschen Produktion eine Lücke, die Werke von Schubert, Spohr, Mendelssohn konnten denen Beethovens, deren Wucht in der unerhörten Vereinigung von Form und Inhalt begründet ist, nicht gleichkommen.“*⁶⁰⁹

In Detlef Altenburgs Artikel „Symphonischen Dichtung“ in der Neuen MGG beschreibt dieser, dass Liszt mit der Einführung dieses Begriffes einen „*qualitativen Sprung*“ der Gattung ausdrücken wollte und jene durch ihre zyklische Gestaltung auf die ästhetische Stufe der Symphonie stellen wollte.⁶¹⁰

Für Josef Weber, den Verfasser einer Dissertation über Liszts Symphonische Dichtungen im Jahr 1928, bringt erst Hector Berlioz dieser Gattung den entscheidenden Entwicklungsschub, auch wenn für ihn die *Symphonie fantastique* auch „*mit erschreckender Deutlichkeit den Tiefstand dieser Musik*“ bedeutet, „*die zur Darstellung der durch den Vergiftungsversuch eines ‚Musikers von krankhafter Empfindsamkeit‘ hervorgerufenen Rauschphantasien missbraucht wird.*“⁶¹¹ Weber ist überzeugt, dass erst Franz Liszt mit seinem „*Freiheitsdrang*“ diese Reihe der Meisterschaft fortsetzen konnte:

„Nicht nur in inhaltlicher Hinsicht lässt sich von der Beethovenschen Symphonie bis zur symphonischen Dichtung Liszts ein Entwicklungsverlauf verfolgen, auch in formaler Beziehung sind mit den ersten Durchbrechungen der Form bei Beethoven Uebergänge

⁶⁰⁶Ebd., S. 24

⁶⁰⁷Ebd., S. 41

⁶⁰⁸Ebd., S. 28

⁶⁰⁹WEBER, Josef. *Die Symphonischen Dichtungen Franz Liszts*. Dissertation. Universität Wien, 1929, S. 137

⁶¹⁰ALTENBURG, Detlef. Artikel „Symphonische Dichtung“, in: *MGG*, Sachteil, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 9 (Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J.-B.-Metzler, 1998), Sp. 154-167, hier Sp.154ff

⁶¹¹WEBER, *Die Symphonischen Dichtungen Franz Liszts*, S. 139

geschaffen, die sich unter dem Drucke der Intensivierung und Verbreiterung romantischer Tendenzen immer deutlicher ausprägen und die auch die Werke jener Komponisten aufweisen, die der programmatischen Richtung mehr oder weniger ferne stehen und weiterhin die Form als erstes Prinzip walten lassen.“⁶¹²

Dem fügt Weber zu guter Letzt noch hinzu, dass für ihn freilich Richard Wagner der eigentliche „Vollender“ der Romantik sei.⁶¹³ Folgende in der Dissertation gedruckte Grafik verdeutlicht noch einmal seine Idee der Entwicklung der Symphonie bzw. der Symphonischen Dichtung; hierbei ist zu beachten, dass er abfallende Linien als „Niveauabfall“ kennzeichnen möchte⁶¹⁴:

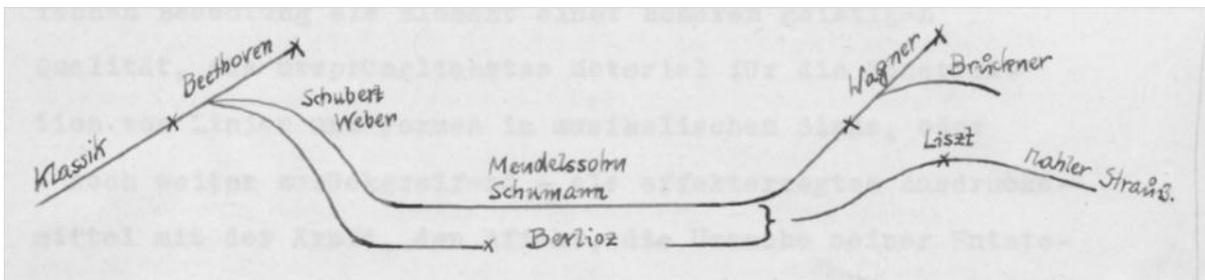


Abb. 5, Weber, S. 149

Bruno Schrader berichtet 1917, dass Liszt davon überzeugt gewesen sein soll, „dass mit der Nachahmung tradierter Formen nur noch ‚Kopien‘ entstünden.“⁶¹⁵ Er versucht auch, Vorwürfe zu Form, mit denen Liszt oftmals zu kämpfen hatte, zu entkräften:

„Der Meister [Franz Liszt, A.S.] steigert seine Mitteilungskraft häufig durch die Anwendung einer Art periodische Sequenz, d.h. er läßt markante melodische Partien [sic!] samt ihrer Harmonie auf anderen Stufen der Skala wiederholen, so daß in der Regel dreimal und jedes Mal eine große Terz höher, also im übermäßigen Dreiklange dieselbe Phrase, aber in gleichsam logischer Notwendigkeit erklingt. Letzteres ist dabei wesentlich, weil sonst nichts als eine sog. Länge vorhanden wäre.“⁶¹⁶

La Mara weist in ihrem Buch auch auf den Formstreit hin, der mit der Entstehung der Symphonischen Dichtung aufkam, nimmt aber sogleich Liszt in Schutz, indem sie wie er selbst

⁶¹²Ebd., S. 142f

⁶¹³Ebd., S. 149

⁶¹⁴Ebd.

⁶¹⁵MAYER, *Franz Liszt. Musikgenie und Frauenschwarm*, S. 186

⁶¹⁶SCHRADER, *Franz Liszt*, S. 72

in seinem Artikel auf ähnliche Diskussionen im Laufe der Geschichte verweist, beispielsweise bei den Symphonien Beethovens im Vergleich zu Lully und Scarlatti.⁶¹⁷

Joachim Bergfeld beschreibt in seinem Buch, dass die Sonate dazu diene, dem Publikum eine Formvorstellung zu geben:

„Er [= der_die Hörer_in, A.S.] weiß etwa: Im ersten Satze treten zwei Themen auf, ein kraftvolles und ein gegensätzliches, kantables, die miteinander durchgeführt werden und in der Reprise wiederkehren; weiter, daß im zweiten Satze ihn ein oder zwei langsame, gesangliche Themen erwarten, daß eventuell dann ein heiteres Tanzstück (Menuett) oder Scherzo folgt, und schließlich im letzten Satz sich ernste Lebensbejahung ausspricht. Das alles ersieht er nochmals aus den Satz- und Vortragsangaben aus dem Programmzettel, der ihn auch über etwaige Abweichungen unterrichtet. Er kennt also vor dem Anhören ungefähr die Stimmungswerte, die er ausgeprägt finden wird, und ihre Reihenfolge. Damit aber ist erst der wahre, bewußte Kunstgenuß gesichert.“⁶¹⁸

Bei der Symphonischen Dichtung ist das allerdings anders: *„Eine Kenntnis des musikalischen Inhalts durch die Form aber hat der Hörer bei der Symphonischen Dichtung nicht, weil sie keinen feststehenden Formtypus, kein Schema darstellt; sie muß also von ihm ersetzt werden. Dazu, und nur dazu sind im Grunde das Programm oder der Titel da [...]“⁶¹⁹*

Otto Klauwell definiert 1910 in seiner *Geschichte der Programmmusik* die Symphonische Dichtung als *„ein Orchesterstück von unbestimmter Form, welches überhaupt nicht nach rein musikalischen sondern wesentlich nach poetischen oder dramatischen, auf ein zugrunde gelegtes Programm bezugnehmenden Gesichtspunkten aufgefaßt und beurteilt“⁶²⁰* werden solle.

Gernot Gruber beschreibt 1975 in seinem Text zum *Formproblem in Liszts Orchesterwerken*, dass sich in Folge der beiden Weltkriege diese Bedeutung völlig gewandelt habe.⁶²¹ Joachim Bergfeld meinte noch, die Programme der Symphonischen Dichtungen Liszts seien *„nicht formbedingend, sondern formbedingt.“⁶²²* Gruber merkt an dieser Stelle an, dass man zu dieser Zeit der Auffassung war, dass ein Programm musikalisch nicht direkt dargestellt werden könne.⁶²³ Nach Bergfeld soll Liszt die Vorlagen zu den Symphonischen Dichtungen bewusst so gewählt haben, dass die Form nicht eindeutig erkennbar sei.⁶²⁴ Felix Weingartner ist aber bereits

⁶¹⁷LA MARA, *Franz Liszt*, S. 38f

⁶¹⁸BERGFELD, Joachim. *Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts*. Inaugural-Dissertation (Eisenach: Philipp Kühner, 1931), S. 18f

⁶¹⁹Ebd., S. 19

⁶²⁰Klauwell, zit. nach GRUBER, „Zum Formproblem in Liszts Orchesterwerken – exemplifiziert am ersten Satz der Faust-Symphonie“, S. 81

⁶²¹Ebd., S. 81f

⁶²²Ebd., S. 82

⁶²³Ebd.

⁶²⁴Ebd.

1898 anderer Ansicht: *„Die von Liszt gefundene Form paßt aber ausschließlich nur zu dem gewählten poetischen Entwurf und wäre, in derselben Weise auf ein anderes Programm angewandt, völlig sinnlos.“*⁶²⁵ Liszt selbst meinte wiederum, dass das Programm selbst zum Formverständnis diene.⁶²⁶

In seiner monumentalen Biographie bemerkt Serge Gut, dass sich Liszt bei seiner Erfindung der Symphonischen Dichtungen zunächst auf Beethoven gestützt habe.⁶²⁷ Keinesfalls habe die Musik den Komponisten an gesprochene Sprache erinnert. Die Vertonung literarischer Themen schaffe demnach ein neues Kunstwerk und sie folge somit nicht dem Wortlaut.⁶²⁸ Gut unterstreicht auch, dass das Programm eben nicht den Verlauf der Musik beschreibe, seine Aufgabe sei es, *„die Zuhörer gegenüber seinem Werke vor der Willkür poetischer Auslegung zu bewahren und die Aufmerksamkeit im voraus auf die poetische Idee des Ganzen, auf einen besonderen Punkt desselben hinzulenken.“*⁶²⁹

Oft werden in Analysen Symphonischer Dichtungen Handlungen beschrieben, die an bestimmten Stellen in der Musik zu finden sein sollen. Hierzu äußert sich Liszt folgendermaßen: *„So ist es nicht unnütz und vor allem nicht lächerlich, wie man so häufig zu sagen beliebt, wenn der Komponist in einigen Zeilen die geistige Skizze seines Werkes angibt, wenn er sagt, was er beabsichtigte, und, ohne in kindische Erklärungen und kleinliche Details zu verfallen, die grundlegende Idee seiner Komposition ausspricht.“*⁶³⁰ Für Liszt ist das Programm in seiner neuen Gattung also nur ein Leitfaden, und das Publikum müsse dieses nicht kennen, um der Komposition folgen zu können. Erste Impulse dazu bekam Liszt durch Berlioz' *Symphonie fantastique*. Dennoch unterscheidet Gut diese beiden Ideen, denn Berlioz wolle „dramatisieren“, Liszt „poetisieren“. Demnach schildere Berlioz Handlungen, Liszt drücke die Idee des literarischen Stoffes mit Musik aus.⁶³¹

Carl Dahlhaus schlägt in seinem Artikel *Zur Kritik des ästhetischen Urteils* vor, die Partituren Symphonischer Dichtungen nur zu lesen, anstatt diese zu hören, um sich nicht für das Vergnügen der *„abstrakten Logik der Experimente mit dem Tonmaterial“* von den *„elementaren Wirkungen der Rhythmik und Dynamik, die sich auch dem stumpfsten Hörer aufdrängen“* ablenken zu lassen. Gernot Gruber geht auf diesen Vorwurf der *„Effekthascherei“*⁶³² in Bezug auf die

⁶²⁵Weingartner, zit. nach Ebd., S. 82

⁶²⁶Ebd., S. 83

⁶²⁷GUT, *Franz Liszt*, S.486

⁶²⁸Ebd., S. 487

⁶²⁹Ebd., S. 488

⁶³⁰Ebd., S. 489

⁶³¹Ebd., S. 494

⁶³²GRUBER, „Zum Formproblem in Liszts Orchesterwerken – exemplifiziert am ersten Satz der Faust-Symphonie“, S. 84

dramatische Schlusswirkung von Symphonischen Dichtungen ein. Er erinnert an dieser Stelle an Goethe, der „klar zwischen Dramatik und Theatralik, zwischen Darstellung innerer Seelenbewegungen und [...] äußerer Ereignisse unterschied“⁶³³. Liszt habe also neben der platonischen Idee des Programms die goethesche Idee der Dramatik für seine Symphonischen Dichtungen im Sinn gehabt, anders als das Konzept der „Tonmalerei“⁶³⁴.

Dennoch sieht Dahlhaus die Entwicklung der Gattung der Symphonischen Dichtungen als eine Art Einschnitt in der Musikgeschichte um 1850, sie repräsentiere daher trotzdem „Zukunftsmusik“.⁶³⁵ Man könne auch erkennen, „daß Liszt in der Ordnung des Tonmaterials eine musikalische Denkweise vorausgenommen hat, die erst in unserem Jahrhundert zu einem unbefangenen Bewußtsein ihrer selbst gekommen ist.“⁶³⁶

Zur besseren Verbindung von Gegensätzlichem in der Symphonik führe Liszt, laut Manfred Angerer, unter anderem die Motivtransformation und die Überblendung von Sonatensatz und Sonatenzyklus als neue Ausdrucksmittel ein.⁶³⁷ Geglückt seien ihm diese Versuche allerdings nur in seinem Klavierwerk.⁶³⁸ Angerer meint auch, dass Liszt selbst wusste, dass die oftmalige Apotheose des Helden am Ende etlicher Symphonischer Dichtungen nicht funktionieren könne.⁶³⁹ Nicht zuletzt deshalb sei Liszt in den letzten Jahren zur Klaviermusik zurückgekehrt.⁶⁴⁰

Angerer schreibt weiter:

„Diese kurzen Stücke, die allem Hohn sprechen, was im 19. Jahrhundert als ‚Musik‘, als ‚Kunst‘ verstanden wurde, erreichen jedoch eine Monumentalität und eine Präzision des Ausdrucks, wie sie Liszt in früheren Werken kaum je gelungen waren. Sie sind so Liszts gültigste musikalische Formulierung eines Konflikts, dessen Versöhnung, wie er erkennen mochte, nicht glücken konnte. Sie sind jedoch geglückt, nicht zuletzt deswegen, weil Liszt hier den Kunstbegriff seiner Zeit weit hinter sich ließ.“⁶⁴¹

Constantin Floros kritisiert die Rezeption der Symphonischen Dichtungen ohne Rücksicht auf die Programme als „Musik an sich“⁶⁴², da für ihn das Programm strukturbildend für die Musik ist. Er rechtfertigt diese These mit dem Hinweis, dass Peter Raabe in seinem Buch *Liszts*

⁶³³Ebd., S. 85

⁶³⁴Ebd., S. 83ff

⁶³⁵DAHLHAUS, *Zwischen Romantik und Moderne*, S. 19

⁶³⁶DAHLHAUS, „Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik. Zum 150. Geburtstag des Komponisten“, S. 387

⁶³⁷ANGERER, Manfred. „Die Einsamkeit der meditierenden Seele. Zu Liszts Konzeption der musikalischen Großform“, in: *ÖMZ* Jahrgang 41, Heft 2 (Wien: Lafite, 1986), S. 71-76, hier S. 74

⁶³⁸Ebd., S. 75

⁶³⁹Ebd.

⁶⁴⁰Ebd., S. 76

⁶⁴¹Ebd.

⁶⁴²FLOROS, „Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts“, S. 9

Schaffen die Musik ebenfalls so analysiert habe, die Andeutungen auf ein Programm deutet er als bloße „Anweisung für den Spieler“⁶⁴³, falls Liszt dieses nicht direkt dem Publikum mitgeteilt haben sollte.

Als Beispiel zur negativen Haltung des Publikums gegenüber Programmmusik berichtet Hans Heinrich Eggebrecht in seinem Artikel⁶⁴⁴ vom Misserfolg Mahlers 1. Symphonie. Mahler hoffte wohl zunächst, dass sein Publikum die Musik ohne Angabe eines Programms verstünde; leider irrte er und versetzte daher die einzelnen Sätze mit Untertiteln und einer kurzen Erklärung. Da die Symphonische Dichtung als Genre allerdings nie so erfolgreich war, und das nicht zuletzt aufgrund des Anspruchs, man könne eine exakte Umsetzung des Programms in der Musik hören, scheiterte auch dieses Vorhaben; schließlich zog er die Untertitel zurück.⁶⁴⁵

„What programs and title tags do, then, is provide psychic security“⁶⁴⁶ schreibt Leonard B. Meyer in seinem Buch *Style and Music* 1989. Mit dieser Aussage bringt Meyer es auf den Punkt – „Sicherheit geben“ kann der Titel nicht, die Intention der Hörenden allein schafft einen Zusammenhang zwischen Thema und Motiven der Symphonischen Dichtung!

3.6 Die 12 Symphonischen Dichtungen Franz Liszts

Keith Johns stellt fest, dass die Themen der Symphonischen Dichtungen umso publikumswirksamer waren, je allgemeiner sie gehalten wurden.⁶⁴⁷ Sie sind teils heroisch (wie etwa in *Tasso*, *Prometheus*, *Orpheus* oder *Hamlet*), literarisch (*Ce qu' on entend sur la montagne*, *Les Préludes*, *Mazepa*, *Die Hunnen-Schlacht* oder *Die Ideale*) oder basierend auf einem Thema, das leicht mit Konnotationen verbunden werden kann (*Festklänge*, *Héroïde funèbre*, *Hungaria*). Die Idee eines Wagnerschen „Gesamtkunstwerks“ spielt dabei wahrscheinlich eine große Rolle.⁶⁴⁸ Johns schreibt sogar, dass Wagners Dramen Liszts Symphonische Dichtungen nur deswegen überschatten konnten, weil Erstere durch ihren Text in der traditionellen Analyse leichter erklärbar und somit attraktiver seien.⁶⁴⁹

⁶⁴³Ebd.

⁶⁴⁴EGGEBRECHT, Hans Heinrich. „Dichtung, Symphonie, Programmmusik. I. Symphonische Dichtung“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang 39, Heft 4 (Wiesbaden: Franz Steiner, 1982), S. 223-233

⁶⁴⁵Ebd., S. 232

⁶⁴⁶MEYER, *Style and Music*, S. 214

⁶⁴⁷Ebd., S. 215

⁶⁴⁸JOHNS, Keith. *The Symphonic Poems of Franz Liszt*. Revised, edited, and introduced by Michael Saffle. Aus: *Franz Liszt Studies No. 3* (New York: Pendragon Press, 1997), S. 10

⁶⁴⁹Ebd.

Die Widmungsträgerin aller 12 Symphonischen Dichtungen, von denen 9 allein im Jahr 1856⁶⁵⁰ entstanden sind, ist Prinzessin Caroline von Sayn-Wittgenstein. Schließlich wurden alle Endfassungen in den Jahren 1907-1936 erneut durch Peter Raabe und von Schülern Liszts editiert und in der Alten Liszt-Gesamtausgabe veröffentlicht.⁶⁵¹ Interessant ist, dass sich einige der Symphonischen Dichtungen trotz der heftigen Kritik immer im ständigen Repertoire der Konzerthäuser fanden, Keith Johns verdeutlicht das durch eine Liste zahlreicher Aufführungen innerhalb weniger Jahre.⁶⁵²

3.6.1 Zur Formdiskussion

„Das Problem der Form insbesondere ist der Kern – [...] – dasselbe wie in den Sinfonischen Dichtungen“⁶⁵³, so Thomas Kabisch 1985.

Franz Liszt hatte keinen leichten Start mit der Etablierung seiner neuen Gattung. Schon zur Entstehung seiner Symphonischen Dichtungen musste er sich gegen den Vorwurf einer negativ konnotierten „Tonmalerei“⁶⁵⁴ stellen, wobei Richard Pohl bereits 1862 in seinem Buch *Liszts Faust-Symphonie* Programmmusik als „höherwertiger“⁶⁵⁵ gegenüber einer „Tonmalerei“ lokalisierte. Interessant ist, wie es zu dieser Abwertung gegenüber jenen Gattungen, bei denen Formschemata wie etwa der Sonatensatz gelesen werden können, kommen konnte. Im folgenden Abschnitt soll auf diese Frage näher eingegangen werden. Mit dem so genannten „Formproblem“ kam es bald zu einer Abwertung der kompositorischen Leistungen Liszts.

3.6.2 Die Form(en) der Symphonischen Dichtungen

Detlef Altenburg weist aufgrund seiner Lesart in Symphonischen Dichtungen (als eine Art Zusammenfügung mehrerer Sätze mit unterschiedlichem thematischem Material) auf die „Gefahr des Zerfalls der Form“⁶⁵⁶ hin. Vielleicht ist diese Sorge unbegründet, da laut dem Grove-Lexikon Liszts Stil auf folgende zwei Charakterzüge reduziert werden könne: die Freiheit bei der Verwendung üblicher Formschemata und die Monothematik.⁶⁵⁷ Es wird auch darauf

⁶⁵⁰HEUSS, *Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen*, S. 58

⁶⁵¹JOHNS, *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, S. 2

⁶⁵²Ebd., S. 84ff

⁶⁵³KABISCH, „Struktur und Form im Spätwerk Franz Liszts. Das Klavierstück 'Unstern' (1886)“, S. 180

⁶⁵⁴FLOROS, „Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts“, S. 13

⁶⁵⁵Ebd.

⁶⁵⁶ALTENBURG, Artikel „Symphonische Dichtung“, Sp.156

⁶⁵⁷SEARLE, Artikel „Franz Liszt“, S. 34

hingewiesen, dass Liszts Vorbildwerke wohl weitaus mehr bei Beethovens späten Stücken zu finden seien als bei dessen frühen Klaviersonaten.⁶⁵⁸

Carl Dahlhaus bezeichnet die Symphonien und Symphonischen Dichtungen Liszts in seinem Text „Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik“ von 1961 als „*veraltet und dennoch modern*“⁶⁵⁹. Veraltet ist für Dahlhaus der Rückgriff auf ein Programm, modern sind die neuen Formen, die er aufgrund der brüchigen Tonalität schaffen konnte.⁶⁶⁰ Weiters findet er es falsch, „[...] *die Rechtfertigung des formal Fragwürdigen der Symphonischen Dichtungen im literarischen Programm zu suchen oder in der großen Geste, die sich über die Risse im musikalischen Gefüge hin wegsetzt*.“⁶⁶¹ Diese negative Äußerung zeigt schon sehr deutlich eine vorgenommene Wertung einer Werkgattung, die sich über die Regeln der gängigen, wohl aber selbst schon zu hinterfragenden Formschemata ihrer Zeit hinwegsetzen soll.

3.6.3 Angewandte Analysemethoden

Keith T. Johns unterscheidet in seinem Buch *The Symphonic Poems of Franz Liszt* (1997) vier so genannte „Schulen“⁶⁶² der Analyse Symphonischer Dichtungen:

1. Die erste „Schule“ („Formless as Structural Paradigm“) bestreitet einen Zusammenhang zwischen Musik und Programm und bewertet folglich nur die Form der Musik, die für sich allein Gültigkeit und Wertigkeit zeigt. Die „Formlosigkeit“, mit der noch heute oft die Symphonischen Dichtungen kritisiert werden, beschrieb Felix Draeske bereits 1857, also wenige Jahre nach ihrer Veröffentlichung.⁶⁶³
2. Die zweite „Schule“ („Extra-musical as Structural Paradigm“) postuliert die totale Abhängigkeit der Musik vom Programm und ihrer dadurch erzeugten Formlosigkeit. Meist beinhaltet sie den Vorwurf der Theatralik. Auch Humphrey Searle beschreibt die Stücke in dieser Art.
3. Die dritte „Schule“ erklärt, wie sich die Form an den Aufbau des Sonatensatzes anlehnt und wie dieser zu finden sei (und leider auch, wie „schlecht“ dieses Schema umgesetzt wurde). Oftmals werden die Einleitungen als unklar definiert⁶⁶⁴, auch der Harmoniewechsel lässt durch

⁶⁵⁸Ebd.

⁶⁵⁹DAHLHAUS, „Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik. Zum 150. Geburtstag des Komponisten“, in: *NZfM* 1961, Jahrgang 122, Heft 19 /Mainz: Verlag NZfM, 1961), S. 387

⁶⁶⁰Ebd.

⁶⁶¹Ebd.

⁶⁶²JOHNS, *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, S. 6ff

⁶⁶³Ebd.

⁶⁶⁴Ebd., S. 7

die Brille des Sonatensatzes Fragen aufkommen. Dahlhaus argumentiert hier, dass Liszt sich sehr wohl auf die Tradition der Sonate beziehe, da er seine Symphonischen Dichtungen auch innerhalb der symphonischen Tradition ansiedeln wollte.⁶⁶⁵

4. Die vierte „Schule“ („A Mixture of Structural Paradigms“) sieht jede einzelne Symphonische Dichtung als eigenständiges Gebilde, das man individuell betrachten müsse, für das es eine adäquate Form zu finden gilt. Zu den frühesten Anhänger_innen dieser Theorie zählen Felix Draeske und Camille Saint-Saëns. Interessanterweise erkannte auch Eduard Hanslick⁶⁶⁶ diese Idee, obwohl er zu Liszts größten Kritikern zählte. Hanslick unterstreicht, dass die hermeneutische Verbindung von Dichtung und Musik keinen Wert habe, vor allem nicht für Instrumentalmusik.

Auch der Lisztforscher Michael Saffle meint, dass die Liszt'schen Orchesterwerke von der Sonatenform ebenso stark wie durch ihr Programm beeinflusst seien.⁶⁶⁷ Durch das Stigma des Formmodells der Sonate wird eine Erwartung provoziert, die aber nicht erfüllt werden könne.⁶⁶⁸ Der Musikwissenschaftler James Hepokoski versucht die Form symphonischer Musik im 19. Jahrhundert in folgende Modelle (in Anlehnung an das Schema des Sonatensatzes) zu kategorisieren⁶⁶⁹:

- „breakthrough deformation“
- „introduction-coda frame“
- „episodes within the developmental space“
- „strophic/sonata hybrid“
- „multi-movement forms in a single movement“

Und die Nebenkategorien⁶⁷⁰:

- „content-based form“
- „rotational form“
- „teleological genesis“
- „Klangmeditation“

⁶⁶⁵Ebd., S. 8

⁶⁶⁶Ebd.

⁶⁶⁷VANDE MOORTELE, Steven. „Beyond Sonata Deformation: Liszt's Symphonic Poem Tasso and the Concept of Two-Dimensional Sonata Form“, in: *Current Musicology*, Nr. 86 (Columbia University, 2008)

<https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/232969/2/beyond> (zuletzt besucht am 26.8.2011) S. 41-62, hier S. 41

⁶⁶⁸Ebd., S. 42

⁶⁶⁹Hepokoski, zit. nach Ebd.

⁶⁷⁰Hepokoski, zit. nach Ebd.

- „interrelation and fusion of movements“
- „off-tonic sonata“
- „nonresolving recapitulation“
- „two block-exposition“
- „loosely knit, discursive exposition“
- „disorted recapitulation“
- „progressive tonality“

Mit dieser großen Anzahl an Kategorien kann ein Werk sehr leicht in eines dieser Schemata gefasst werden. Diese Kategorisierung verdeutlicht, dass die Sonatenform ein Problem an sich darstellt, wenn ihr Schema so stark erweitert werden muss, damit Musik überhaupt beschreibbar gemacht werden kann.

3.6.4 Der Sonatensatz als Inbegriff von Meisterschaft

Der Sonatensatz wurde von zahlreichen Musikanalytiker_innen schon häufig mit dem Begriff der Meisterschaft verbunden. Woher die Idee ursprünglich stammt, dass ein Meisterwerk mit dem Vorhandensein eines Sonatensatzes geadelt werden könnte oder vielleicht sogar müsste, ist nicht geklärt, dennoch finden sich etliche Beispiele von namhaften Autor_innen. Adolph Bernhard Marx beschreibt den Begriff der Sonatenform mit *„Höchstmaß an musikalischer Reichhaltigkeit, aber auch an formaler Strenge“*, die, wie er in einer Rezension von 1824 schreibt, *„so günstig“* ist, um *„eine Idee musikalisch vollkommen zu entwickeln“*⁶⁷¹. 65 Jahre später erklärt Hugo Riemann die *„ästhetischen Superiorität“* dieser Form, denn sie ist schließlich *„die entwickeltste aller musikalischen Formen“*⁶⁷².

1856 wird der Meister dieser Gattung selbst genannt: *„[...] und der Titane Beethoven endlich hat die Sonatenform in einer Mächtigkeit, Fülle und Tiefe behandelt, die vorläufig wenigstens als krönender Abschluß zu betrachten ist“*⁶⁷³.

Diese Meinung spitzt Guido Adler 1930 im *Handbuch der Musikgeschichte* zu, indem er erklärt, dass die Sonatenform das *„Ziel der kompositionstechnischen Entwicklung“*⁶⁷⁴ darstelle.

⁶⁷¹HINRICHSSEN, Hans-Joachim. Artikel „Sonatenform, Sonatenhauptsatzform“. Aus: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Schriftleitung Markus Bandur (Stuttgart: Steiner, 1996)

⁶⁷²Ebd., S. 30f

⁶⁷³Ebd., S. 6

⁶⁷⁴Ebd., S. 7

Im Laufe des 20. Jahrhunderts hielt man trotz Aufgabe einer Tonalität noch an diesem eindeutig tonaler Musik zuzuordnendem Schema fest. So schreibt Carl Dahlhaus 1987: „...und im 20. Jahrhundert, bei Arnold Schönberg, wurde als extreme Konsequenz des Vorrangs der Thematik das Paradox einer Sonatenform unter den Bedingungen der Atonalität möglich“⁶⁷⁵.

Hans-Joachim Hinrichsen weist in seinem Artikel „Sonatenform, Sonatenhauptsatzform“⁶⁷⁶ im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* darauf hin, dass Adolph Bernhard Marx mit seiner Kompositionslehre viele Lehrbücher beeinflusste, in denen die Sonatenform auf eine Art didaktisches Schema reduziert wurde. Heinrich Schenker ist mit dieser Reduktion zu Recht nicht einverstanden: „Statt des in einem Meisterwerk waltenden Organischen einer Sonatenform stellen die Lehrbücher Rubriken auf, eine Art Steinbaukasten zu kindischem Spiel“⁶⁷⁷. Bei vielen Analysen bedeutender Forscher_innen kann leider immer noch beobachtet werden, dass das Schema, das aufgrund seiner Einengung auf wenige Teilaspekte oft sehr willentlich in Kompositionen eingeschrieben werden muss, ohne Reflexion über dessen Herkunft blind übernommen wird. Demnach ist es ein Leichtes, den Werkformen, die nicht eindeutig dem Schema entsprechen, die Meisterschaft abzusprechen.

3.6.5 Die Formen der Sonate in Symphonischen Dichtungen

Zahlreiche Autor_innen finden bei der Analyse Symphonischer Dichtungen Anklänge an ein bekanntes Formschema, dem Sonatensatz. „Die Form der Dichtungen ist, ähnlich der Sonate h, die einer modifizierten Sonate oder auch die im Konzert üblich gewordene des ‚Concertino‘; der erste Satz ist halb ausgeführt, anstelle der Durchführung tritt ein langsamer Satztl., die Reprise bringt einen stark veränderten ersten oder einen neuen Tl.[...]“⁶⁷⁸, wie hier der Autor des Artikels „Symphonische Dichtung“ in der Alten MGG. Wolfgang Dömling sieht bei den Stücken Liszts zwar kein einheitliches Formmodell. Dennoch liegen seiner Meinung nach einfache zwei- oder dreiteilige Formen den Symphonischen Dichtungen Nr. 4, 7, 8 und 11 zugrunde; *Hungaria* verfolge ein Reihungsprinzip, dass an die *Ungarischen Rhapsodien* erinnere, in *Prometheus* und

⁶⁷⁵DAHLHAUS, Carl. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Aus: Große Komponisten und ihre Zeit (Laaber: Laaber 1987), S. 133f

⁶⁷⁶HINRICHSEN, Hans-Joachim. Artikel „Sonatenform, Sonatenhauptsatzform“. Aus: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Schriftleitung Markus Bandur (Stuttgart: Steiner, 1996)

⁶⁷⁷Ebd., S. 29

⁶⁷⁸ENGEL, Artikel „Franz Liszt“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 8 (Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1960), Sp. 964-988, hier Sp. 983

der *Bergsymphonie* entdeckt er die Sonatenform. Die *Bergsymphonie*, *Tasso*, *Les Préludes* und *Die Ideale* beschreibt er als „quasi komprimierte Symphonien“⁶⁷⁹.

Steven Vande Moortele ist wiederum der Meinung, dass immerhin 9 von den 12 Symphonischen Dichtungen (mit Ausnahme von *Orpheus*, *Héroïde funèbre* und der *Hunnenschlacht*) die Sonatenform als Grundprinzip aufweisen, wenngleich er auch anmerkt, dass Werke nicht auf ein Formschema reduziert werden sollten.⁶⁸⁰ Er schlägt hierfür das Prinzip der „sonata deformation“⁶⁸¹ von James Hepokoski vor, das besagt, dass Instrumentalkompositionen in 19. Jahrhundert im Diskurs mit normativen Formmodellen stünden.⁶⁸² An diesem Diskurs sind nicht nur die Komponierenden und die Norm, sondern auch das Publikum und die Analysierenden beteiligt.⁶⁸³

Auch Josef Weber widmet 1928 seine Dissertation Franz Liszts Symphonischen Dichtungen. Seine Analysen sind zwar rein deskriptiv und oftmals reduzierend („*Kreuztonarten – Aufhellung*, *B-Tonarten – Verdunkelung*“)⁶⁸⁴, dennoch widmet er ein Kapitel der Form Liszts Symphonischer Dichtungen und schreibt gleich zu Beginn, dass einzig und allein das Programm zur Formbildung beitragen solle. Liszt habe diesen Bruch mit den allgemein gültigen Regeln der musikalischen Form als Erster vollzogen.⁶⁸⁵ Er bemerkt, dass bestimmte zugeschriebene Formmodelle oft in den Analysen Liszts Symphonischer Dichtungen zu finden seien, zum einen der „rondoartige’ Bau“, zum anderen die Großform des Sonatensatzes.⁶⁸⁶ Warum letztere Einschreibung nicht funktionieren könne, erklärt er mit einem Zitat nach Heinrich Rietsch folgendermaßen: „Denn der dürftige Inhalt einer alten einsätzigen Sonate lässt sich mit dem einer symphonischen Dichtung oder eines Konzertes in einem Satz auch nicht entfernt vergleichen“⁶⁸⁷. Er erkennt aber, dass in allen Werken noch latent Sonatensatzformen zu finden seien, nicht zuletzt dadurch, weil das Prinzip der Sonatenform „stark genug [blieb], um auch Liszt, trotz der Unterordnung des Architektonischen unter das Inhaltliche, noch genügend zu beeinflussen, und sich, wenn auch versteckt, als wirksam zu erweisen.“⁶⁸⁸

⁶⁷⁹DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt und seine Zeit*. Aus: Große Komponisten und ihre Zeit (Laaber, Laaber, 1985), S. 101

⁶⁸⁰VANDE MOORTELE, “Beyond Sonata Deformation: Liszt’s Symphonic Poem Tasso and the Concept of Two-Dimensional Sonata Form”, S. 41

⁶⁸¹Hepokoski, zit. nach Ebd., S. 42

⁶⁸²Ebd.

⁶⁸³Ebd., S. 44

⁶⁸⁴WEBER, *Die Symphonischen Dichtungen Franz Liszts*, S. 32

⁶⁸⁵Ebd., S. 88

⁶⁸⁶Ebd., S. 97

⁶⁸⁷Ebd., S. 98

⁶⁸⁸Ebd., S. 99

Auch Richard Kaplan betont, dass Liszt für die Symphonischen Dichtungen nicht die Form erfand, sondern sich auf bestehende Modelle, respektive die Sonatenform, stützte.⁶⁸⁹ Um das Schema zu erweitern führt er sogar neue Begriffe ein, wie „*false exposition repeat*“ beziehungsweise „*false recapitulation*“.⁶⁹⁰

Serge Gut ist sich sicher, was Liszt mit der Einführung seiner neuen Gattung wollte: „*Konkret gesprochen, ging es ihm darum, die verschiedenen Satzcharaktere der Symphonie (Allegro, Adagio, Scherzo und Finale) in einem einzigen Satz, basierend auf dem Grundriß der Sonatensatzform (Exposition – Durchführung – Reprise) zu integrieren.*“⁶⁹¹

Bei der Lektüre der Analysen ist auffällig, dass die zugeschriebenen Formen von ihrer typischen Gestalt „abweichen“ – dabei gibt schon Adolph Bernhard Marx den Rat, die Werkformen nicht ihren Schemata unterzuordnen, indem er verlangt, „[...] *daß man weniger die Theorie brauchen kann, um die Werke dadurch zu vervollkommen, als die Werke, um die Theorie zu berichtigen.*“⁶⁹² Eine Analyse mit der Sonatensatzform ist primär nicht problematisch. Hierbei sollte aber nicht außer Acht gelassen werden, dass, selbst wenn Liszt den Grundgedanken der Sonate für die Erschaffung seiner neuen Gattung benutzt haben sollte (was nach dem Tod des Komponisten auch nicht mehr eindeutig geklärt werden kann), ihm auf alle Fälle bewusst war, dass musikalische Größe (um 1850) mit der „Großen Form“ eng verbunden sei. Analysen wie etwa von Serge Gut versteifen sich häufig lediglich auf eine Form des Sonatensatzes mit 2 Themen, einem kontrastierenden Durchführungsteil und der Reprise. Es gäbe gerade durch Liszts Idee eines Grundthemas und dessen Transformation die Möglichkeit, hier bloß ein Thema und dessen Zergliederungsvariante im Schema des Sonatensatzes zu analysieren.

Gernot Gruber bemerkt 1975 in seinem Artikel „Zum Formproblem in Liszts Orchesterwerken – exemplifiziert am ersten Satz der Faust-Symphonie“, dass sich für den „*dialektisch sich entwickelnden Handlungsablauf*“⁶⁹³ die Sonatenform und motivisch-thematische Arbeit bestens eigne. An dieser Stelle weist er aber auch darauf hin, dass das „*Fehlen der Funktion eines Durchführungsteils*“, wie beispielsweise in *Les Préludes*, weniger an die Sonatenform sondern eher an eine „*Reihung kontrastierender Abschnitte mit vielen ‚Einschüben‘*“⁶⁹⁴ erinnere. In seiner Analyse der *Faust-Symphonie* beschreibt er, dass hier „*Momente der Sonatenform*“ tatsächlich

⁶⁸⁹KAPLAN, Richard. „Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered“, in: *19th. Century Music*, Vol. 8, No. 2 (Univ. of California Press, Herbst 1984), S. 142-152, hier S. 144

⁶⁹⁰Ebd., S. 148, Anm. 18

⁶⁹¹GUT, *Franz Liszt*, S. 492

⁶⁹²Engel, zit. nach MARX, *Ueber Malerei in der Tonkunst. Ein Mäugruß an die Kunstphilosophen*, S. 11

⁶⁹³GRUBER, „Zum Formproblem in Liszts Orchesterwerken – exemplifiziert am ersten Satz der Faust-Symphonie“, S. 85

⁶⁹⁴Ebd., S. 86

zu finden seien, dennoch erkenne man gleich, dass die „*Proportionen in den Längenverhältnissen innerhalb des Sonatensatzes stark verzerrt sind und kein Bild einer klassischen Ausgewogenheit aufkommen lassen.*“⁶⁹⁵

Die Zeitgenoss_innen Liszts finden keine Sonatenform in den Symphonischen Dichtungen. Franz Brendel schreibt 1859 in seinem Buch *Franz Liszt als Symphoniker*: „*content creates its own form*“⁶⁹⁶. Auch Liszt selbst erklärt in seinem Text „Berlioz und seine Haroldsymphonie“, dass die Sonatensatzform in Symphonischen Dichtungen nicht mehr angewendet werden könne, es gilt, eine neue Form zu finden.⁶⁹⁷

Ob Symphonische Dichtungen überhaupt einem bekannten Formschema zu Grunde liegen, kann an dieser Stelle nicht endgültig geklärt werden, denn „*die für die Idee der Gattung entscheidenden Aspekte sind mit einer formalen Definition noch nicht hinreichend erfaßt*“⁶⁹⁸, so Adolph Bernhard Marx.

3.7 „Erlaubt ist, was gefällt“ - Tasso als Beispiel der Rezeption einer Symphonischen Dichtung

Die Figur des Tasso wird oft mit Liszt selbst in Verbindung gebracht, wie auch Humphrey Searle im Alten Grove-Lexikon beschreibt: „[...] *he [Franz Liszt, A.S.] felt, with good reason, that he might himself suffer the same fate*“⁶⁹⁹. Hugh MacDonald, der Verfasser des Lexikonartikels zur Symphonischen Dichtung im Grove-Lexikon, ist davon überzeugt, dass *Tasso* und *Prometheus* Liszts Leben und seine Probleme als Künstler auf einer Suche nach dem Ausdruck von Wahrheit darstellen würden.⁷⁰⁰ Auch in der Neuauflage, dem New New Grove-Lexikon, wurde diese Idee übernommen: „*Tasso (1849) too, can be seen as reflections of Liszt's own problems as an artist and his search for expressive truth.*“⁷⁰¹ Cosima Wagner meint dazu: „[...] *in the minuet [aus Tasso, quasi menuetto, A.S.]... my father says what is proper*“⁷⁰².

⁶⁹⁵Ebd., S. 88

⁶⁹⁶TARUSKIN, *The Oxford History of Western Music, Volume 3, The Nineteenth Century*, S. 421

⁶⁹⁷GUT, *Franz Liszt*, S. 490

⁶⁹⁸ALTENBURG, Artikel „Symphonische Dichtung“, Sp. 153

⁶⁹⁹SEARLE, Artikel „Franz Liszt“, S. 42

⁷⁰⁰MAC DONALD, Hugh. Artikel „Symphonic poem“, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.n 20 Volumes, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 18 (Spiridion – Tin Whistle) (London: Mac Millan, 1980), S. 428-433, hier S. 429.

⁷⁰¹MAC DONALD, Hugh. Artikel „Symphonic poem“, in: *A New New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, hrsg. von Stanley Sadie (London: MacMillan, 2001) S. 802-807, hier S. 803

⁷⁰²JOHNS, *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, S. 39

Laut Constantin Floros, ist „*Tasso, eine Lieblingsidee Liszts*“⁷⁰³, anders als die „philosophischen“ Themen der *Bergsymphonie*, *Les Preludes*, *Die Ideale*: „*der Glaube an die posthume Rehabilitierung der Verkannten und Unterdrückten*“⁷⁰⁴.

3.7.1 Entstehung

Die Idee zur Komposition des *Tasso* könnte Liszt möglicherweise während eines Venedigaufenthaltes 1838 gehabt haben, als er dort die Gesänge der Gondolieri hörte. Diese Tradition des Singens kam um 1700 auf. Die Gondolieri kannten Torquato Tassos Werk *Gerusalemme liberata* und entwickelten auf den Kanälen Venedigs eine stereophone Gesangspraxis – sie sangen sich gegenseitig Verse des Dichters zu.⁷⁰⁵ Auch Jean-Jaques Rousseau und Richard Wagner berichten, dass sie die Gesänge während ihrer Italienaufenthalte gehört hätten, Goethe und Lord Byron mussten sich diese allerdings „*eigens bestellen*“⁷⁰⁶. Felix Mendelssohn Bartholdy hatte 1830 laut seiner Reisebeschreibungen hier wohl kein Glück.⁷⁰⁷ Folgende Melodie hatte Liszt wohl als Grundlage seiner *Tasso*- Stücke verwendet.⁷⁰⁸ Laut Bruno Schrader soll diese Melodie von Giovanni Battista Perucchini stammen⁷⁰⁹:

Abb. 6, Melodie Tasso, in: Torkewitz, „Liszts *Tasso*“, S. 324, Bsp. 1



Beispiel 1

Liedsammlung *Ariette popolare, raccolte de Theodore Zacco*.
In: Antonio Bertini: *Le voci del popolo*. Padua 1842

⁷⁰³FLOROS, „Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts“, S. 61

⁷⁰⁴Ebd.

⁷⁰⁵TORKEWITZ, Dieter. „Liszts *Tasso*“. In: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Archim Aurnhammer (Berlin: Walter de Gruyter, 1995), S. 321-347, hier S. 322f

⁷⁰⁶Ebd., S. 323 Anm. 4

⁷⁰⁷Ebd.

⁷⁰⁸Ebd., S. 324, Bsp. 1

⁷⁰⁹SCHRADER, *Franz Liszt*, S. 39

Aus einem Brief Liszts an Christian Lobe datiert mit 24.5.1856 geht dennoch hervor, dass das eigentliche Thema des Tasso für den Komponisten lediglich die Triolenfigur⁷¹⁰ darstelle, nicht die gesamte Melodie.

Johann Wolfgang von Goethe charakterisiert diese Melodie als klagend: „*Als Stimme aus der Ferne klingt es höchst sonderbar, wie eine Klage ohne Trauer, es ist darin etwas unglaublich, bis zu Tränen Rührendes.*“⁷¹¹ Dieter Torkewitz stellt die These auf, dass Goethe vielleicht so aufgrund der abwärtsgerichteten, übermäßigen Sekunde in der Tonart harmonisch c-Moll empfindet, bereits im 18. Jahrhundert etablierte sich diese mit der Semantik von „*Trübnis und Trauer*“⁷¹². In seinem Artikel „Liszts *Tasso*“ beschreibt er, dass Liszt sich in einem Zeitraum von 28 Jahren⁷¹³ mit der Tasso-Thematik befasste, außerdem fällt diese Zeit mit seiner Entwicklung der Symphonischen Dichtung und der Weimarer Zeit zusammen. Diesen Zeitraum gliedert er in vier Phasen⁷¹⁴:

1. 1838 Klavierstück in Variationsform aus der Sammlung *Venezia e Napoli*, dieses Stück blieb aber zu Lebzeiten Liszts unveröffentlicht und wurde erst im 20. Jahrhundert von Ferruccio Busoni entdeckt.
2. 28.8.1847 erste Skizzen zur Orchesterfassung, 1849 erfolgt die Uraufführung der Ouvertüre zu Goethes *Torquato Tasso* (hier hatte Liszt bereits Hilfe bei der Instrumentation von August Conradi).
3. 1851-1854 folgen weitere Skizzen zur Symphonischen Dichtung *Tasso* mit dem neuen Untertitel „*Lamento e Trionfo*“ und Programm. Die Uraufführung erfolgt 1854, der Druck 1856 (hier hatte Liszt Hilfe bei der Instrumentierung von Joachim Raff, wobei Liszt die letzten Korrekturen selbst machte).

An dieser Stelle kommt es zu großformatigen Änderungen des *Tasso* von 1847, der Teil *Allegretto mosso con grazia (quasi Menuetto)* in fis-Dur kommt hinzu.

4. 1866 schreibt Liszt den Epilog *Le Triomphe funébre du Tasse* („Ode für Orchester“), hierzu gibt es einen eigenen Programmtext.

Rena Charnin Mueller erforschte das Skizzenbuch zu Liszts *Tasso* und beweist, dass Liszt ständig Eintragungen hinzufügte und Vorhandenes überarbeitete, allerdings ist schwer

⁷¹⁰GUT, *Franz Liszt*, S. 499

⁷¹¹Goethe, zit. nach TORKEWITZ, „Liszts *Tasso*“, S. 324

⁷¹²Ebd.

⁷¹³Ebd., S. 321

⁷¹⁴Ebd., S. 322 sowie GUT, *Franz Liszt*, S. 485

festzustellen, zu welchem Zeitpunkt der Komposition diese gemacht wurden.⁷¹⁵ Im gleichen Skizzenbuch finden sich auch Überlegungen zu einer geplanten Oper, *Sardanapale*⁷¹⁶, ebenso basierend auf einem Text von Lord Byron. Ihre Forschungen ergaben, dass, wie anders angenommen, Liszt bereits 2 Jahre vor der Uraufführung der Ouvertüre *Tasso* seine Skizzen August Conradi zur Instrumentation übergab und danach schließlich nochmals überarbeitete.⁷¹⁷ Die früheste Verwendung der venezianischen Melodie finden wir in der ersten Fassung von *Venezia e Napoli* ab T 22 im Tenor⁷¹⁸:

The image shows a musical score for 'Chant du Gondolier (Gondolier Gesang)'. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 20 and the second at measure 24. The score is in C major and 3/4 time. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano. The piano accompaniment is highly textured with many chords and arpeggios. The vocal line is marked 'mp il canto marcato ed espressivo assai' and 'simile marcato assai'.

Abb. 7 *Venezia e Napoli*, T 20f

Interessant ist, dass dieses Klavierstück in Variationsform geschrieben ist, die Tasso-Melodie zieht sich so durch das ganze Stück⁷¹⁹, ähnlich wie bei der Symphonischen Dichtung.

Außerdem ist die Tonartendisposition im Klavierstück von 1838 dieselbe wie die der ersten Version der Symphonischen Dichtung *Tasso*: cm – E – C, ebenso mit einer großen Steigerung der verschiedenen musikalischen Parameter, die Idee von ‚lamento e trionfo‘ ist hier also bereits spürbar. Dieter Torkewitz vergleicht die Verwendung von C-Dur mit der Idee des „*Triumphes des künstlerischen Geistes über die reale Welt*.“⁷²⁰ Folgende Abbildung zeigt die Melodie in E-Dur in der Oberstimme:

⁷¹⁵CHARNIN MUELLER, Rena. „Liszt’s Tasso-Sketchbook: Studies in Sources and Chronology“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 28, Facs. 1/4 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986), S. 273-239, hier S. 284

⁷¹⁶Ebd., S. 287

⁷¹⁷Ebd., S. 287f

⁷¹⁸LISZT, Franz. *Neue Ausgabe Sämtl. Werke* (NLGA), Serie I: Werke für Klavier zu 2 Händen, zusammengestellt von Dr. Zoltán Gárdonyi, István Széleányi, Bd. 7 *Années de pèlerinage, Deuxième Année - Italie* (Kassel u.a.: Bärenreiter/ Editio Musica Budapest, 1974), S. 87ff

⁷¹⁹Ebd.

⁷²⁰TORKEWITZ, „Liszts *Tasso*“, S. 331



Abb. 8, *Venezia e Napoli*, T 59f

Erste Skizzen zur Orchesterfassung finden sich 1847.⁷²¹ Als Anstoß zur Umarbeitung gilt die Dichtung *The Lament of Tasso* von Georg G. Byron.⁷²² Liszt erweitert die Einleitung zu einem eigenständigen Formteil, auch steigert er die Idee von Trauer durch vermehrte Verwendung von Chromatik.⁷²³ Zum ersten Mal schreibt er auf das Skizzenblatt „*Lamento e trionfo*“⁷²⁴, wobei der „Triumph“ erst spät im Stück vorkommen soll – in Anlehnung an die Tasso-Erzählung.⁷²⁵ Hier wird außerdem die Technik der ‚Thementransformation‘ angewandt, melodische Floskeln werden abgespalten und weiterentwickelt. Somit wird die Variationsform des Klavierstückes aufgehoben.⁷²⁶

⁷²¹Ebd., S. 329

⁷²²Ebd., S. 331

⁷²³Ebd., S. 330

⁷²⁴Ebd.

⁷²⁵Ebd.

⁷²⁶Ebd.

Nachdem er den Kompositionsauftrag zur Ouvertüre erhalten hatte, gab er das Particell dem Freund August Conradi mit genauen Anweisungen zur Verwendung der Instrumente.⁷²⁷ Turkewitz bezweifelt den hörbaren Zusammenhang zwischen der von Liszt nach Byrons Idee von Weltschmerz konzipierten Konzertouvertüre und Goethes Schauspiel.⁷²⁸ Weiters erklangen unterschiedliche Kompositionen von Beethoven und Conradi selbst an diesem Abend⁷²⁹, insofern könnte das Publikum durchaus Liszts Verständnis der Ouvertüre anders interpretiert haben. Bei der Umarbeitung zur Symphonischen Dichtung entschied sich Liszt 1851 für den Einsatz der damals unüblichen Bassklarinette für das erstmalige Erklingen der venezianischen Melodie.⁷³⁰ Auch andere Veränderungen in der Wahl der Instrumente, Klangfarbe und Akkordik entstammen aus dieser Zeit. Joachim Raff half Liszt so, die Raumwirkung besser zu gestalten. Eine weitere, großformale Änderung⁷³¹ kommt hinzu, ein Teil mit der Vortragsbezeichnung *quasi menuetto* in Fis-Dur, die im Quintenzirkel am weitesten entfernte Tonart des ursprünglichen c-Moll. Liszt dachte hier vielleicht an das oberflächliche, höfische Treiben in Ferrara. In jedem Fall könnte der Grund zur formalen Erweiterung auch Liszts Erstellung des Klavierauszuges von Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* gewesen sein. Auch hier wird die *idée fixe* zu einer Musik in Walzerform transformiert. Turkewitz schreibt, dass sich Liszts Tassoidee erneut verändert habe – zu Lord Byrons Idee kommt nun wieder Goethes Tassoverständnis hinzu⁷³², was Liszt auch im Vorwort zur Symphonischen Dichtung anspricht. Peter Raabe bemerkt außerdem, dass das Menuett in den Jahren 1573-77 noch nicht als höfischer Tanz an einem italienischen Hof getanzt wurde, was Liszt aller Wahrscheinlichkeit nach nicht wissen konnte.⁷³³ Unter den Skizzen zu Liszts *Faust* findet sich ebenfalls zunächst ein Bauerntanzthema, er vermutet, Liszt wollte *Faust* auch in einer Menschenmenge (wie Tasso am Hof) darstellen, von der er dann verstoßen wird.⁷³⁴ Keith Johns schreibt über die Hilfe Conradis bei der Fertigstellung des *Tasso*, dass Liszt nach dem ersten Entwurf die hastig geschriebenen Skizzen zunächst Conradi gab, um diese in eine Art Reinschrift zu bringen, damit Liszt sie nochmals überarbeiten konnte.⁷³⁵ Die Skizzen im Nationalmuseum in Nürnberg zeigen, dass Liszt auch die letzten Änderungen vollzog.⁷³⁶ Erst nach Überarbeitung der Ouvertüre zur Symphonischen Dichtung fügte Liszt den Menuettsatz

⁷²⁷Ebd., S. 332

⁷²⁸Ebd., S. 333

⁷²⁹Ebd.

⁷³⁰Ebd., S. 336

⁷³¹Ebd., S. 338

⁷³²Ebd., S. 340

⁷³³RAABE, *Liszts Schaffen*, S. 97

⁷³⁴Ebd., S. 98

⁷³⁵JOHNS, *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, S. 141

⁷³⁶Ebd.

hinzu, als Andeutung an das Leben Tassos am Hof des Herzog Alfons II.⁷³⁷ Nicht zu vergessen sei aber, dass eine Mitautor_innenschaft von Carolyne von Wittgenstein oder Peter Cornelius nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann.⁷³⁸

Ab 1856 ist der Programmtext auch in der Partitur der Symphonischen Dichtung abgedruckt, vermutlich wurde er aber schon am Abend der Uraufführung im Publikum verteilt.⁷³⁹ Mit der *Ode für Orchester. Triomphe funèbre du Tasse* mit Untertitel *Epilog zur Symphonischen Dichtung* revidiert Liszt nochmals sein Tasso-Bild, auch mit neuem Programmtext. Nach Torkewitz wird das „*Sich bejammern*“ nun zu einem „*Trauern über*“⁷⁴⁰ – die Trauer steht im Zentrum, der Triumph am Ende wird ausgespart. Diesmal wurde Liszt auch durch die Biographie *La vita di Torquato Tasso* von Pierantonio Serassis von 1858 beeinflusst. Auf Wunsch des Komponisten sollen beide Werke immer zusammen erklingen, was fast nie realisiert wurde.⁷⁴¹

3.7.2 Exkurs: Zur Zusammenarbeit mit Raff

Was „Autorschaft“ bedeutet, ist seit jeher sozial konstruiert und diese Einstellung veränderte sich immer wieder im Lauf der Geschichte. In seinem Aufsatz „Amanuensis or Author? The Liszt-Raff Collaboraton Revisited“⁷⁴² schreibt Paul Bertagnolli, dass Liszt seinen Kopisten in nahezu jedem Stadium der Komposition seine Skizzen gab, was sich seiner Ansicht nach positiv auf die Instrumentation auswirkte.⁷⁴³ Von 1834 bis zu seinem Lebensende beschäftigte er immer wieder Kopisten, vielleicht auch, um seine Werke durchzusehen. Diese Tatsache wird erst seit dem Jahr 1898 zum Problem, als Andreas Moser eine Biographie über Joseph Joachim publizierte, in der er diese Aufgabe des Kopisten beschrieb.⁷⁴⁴ Er erklärte darin, dass Raff die gesamte Instrumentation von Liszts Es-Dur-Klavierkonzert geschrieben habe, da Liszt, der bis dato vor allem Klaviermusik komponiert hatte, sich auf dem Gebiet der Orchestermusik weniger firm gefühlt habe. Im Laufe der Zeit soll Liszt die Technik der Orchestration von Raff gelernt haben, für die Liszt nach seinem Tod (1898) wohl bewundert wurde.⁷⁴⁵ Diese Tatsache stellte für Zeitgenossen ein Problem dar, da das mit der Genievorstellung nicht konform war. Die Kritiker

⁷³⁷RAABE, *Liszts Schaffen*, S. 97

⁷³⁸TORKEWITZ, „Liszts Tasso“, S. 341

⁷³⁹Ebd., S. 343

⁷⁴⁰Ebd., S. 344f

⁷⁴¹Ebd., S. 343f

⁷⁴²BERTAGNOLLI, Paul A. „Amanuensis or Author? The Liszt-Raff Collaboraton Revisited“, in: *19th-Century Music*, Vol. 26, No. 1 (Univ. of California Press, 2002), S. 23-51

⁷⁴³Ebd., S. 24

⁷⁴⁴Ebd., S. 25

⁷⁴⁵Ebd.

meinten, Raff soll selbst sogar zugegeben haben, Liszts „ghost-writer“ zu sein und mehr als „nur“ die Instrumentation gemacht zu haben. Bertagnolli stellte fest, dass das Es-Dur Klavierkonzert in den 1830ern und 1840ern entstand, bevor Liszt Raff überhaupt kannte.⁷⁴⁶ Beim Erscheinen von Lina Ramanns Lisztbiographie schrieb Joachim Ruffs Witwe Doris, dass ihr verstorbener Mann in diesem Buch ungerecht behandelt worden sei.⁷⁴⁷ Die Diskussionen wurden lauter, als Bernard Crossmann über eine Probe von Liszts *Prometheus* schrieb, in der Raff zu ihm gesagt haben soll: „*Hör Dir mal die Instrumentation an, sie ist von mir.*“⁷⁴⁸

Peter Raabe versucht 1916 Liszts Ruf wieder herzustellen, indem er unter anderem anhand der Partitur des *Tasso* zeigt, dass Ruffs Änderungen nur selten und minimal seien.⁷⁴⁹ Raabe leugnete die Existenz von Skizzen in Form einer Klavierpartitur und betonte, dass die Kopisten von Liszt bereits detaillierte kurze Orchesterpartituren bekamen.⁷⁵⁰ Alan Walker und Humphrey Searle schreiben später, dass Liszt die letzten Versionen sämtlicher Instrumentationen nochmals überarbeitet hätte, weil er seine Werke oft mehreren Kopisten zur Übertragung gegeben haben soll.⁷⁵¹ Noch lange existierten Texte zur zweifelhaften Autorschaft von Liszt, Bertagnolli zitiert dazu Andrew Bronner, der noch 1986 die Orchestration Ruffs als „*with little or no input from Liszt*“⁷⁵² beschreibt.

3.7.3 Biographische und wissenschaftliche Rezeption von Liszts *Tasso*

Joachim Bergfeld nennt vorwiegend Kritiker der neuen Gattung, die in *Tasso* die Umsetzung eines bekannten Formschemas vermissen. Felix Dräseke betont beispielsweise, dass das Schema des Sonatensatzes in *Tasso* nicht korrekt umgesetzt worden sei, dennoch sieht er aber „*die herkömmlichen vier Symphoniesätze (mit Menuett) zwar zusammengedrängt, aber mehr oder weniger deutlich erkennbar.*“⁷⁵³

Peter Gülke ist der Meinung, dass *Tasso* die vermutlich beste der Symphonischen Dichtungen sei, besonders der erste Teil. Er beschreibt kurz den melodischen Gestus, der nach seiner Auffassung die Melodie durchwandern soll: „*Sich-Aufraffen, Schwer-in-Gang-Kommen, das*

⁷⁴⁶Ebd., S. 29

⁷⁴⁷Ebd., S. 26

⁷⁴⁸Ebd., S. 27

⁷⁴⁹Ebd.

⁷⁵⁰Ebd.

⁷⁵¹Ebd., S. 28f

⁷⁵²Ebd., S. 29

⁷⁵³BERGFELD, *Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts*, S. 42

ermattete Hängenbleiben auf wichtigen Tönen etc.“⁷⁵⁴ und bezieht diese auf das romantische Tasso-Bild. Leider geht er nicht genauer auf dieses Werk ein; welche diese „wichtigen Töne“ sind, erfahren wir nicht. Dennoch beschreibt er die Einleitung der *Heiligen Elisabeth*, ein Werk, mit dem *Tasso* hier verglichen wird, mit: „wie häufig bei Liszt: es ist etwas zu lang...“⁷⁵⁵. *Les Préludes* sieht Gülke noch negativer, hier bemängelt er die „Aufeinanderfolge der massiven Momente“ als „nicht reflektiert“⁷⁵⁶. Im Allgemeinen erklärt er Liszts Orchesterwerke als eine Art Verschränkung von Genialem und „Ungekonntem“.⁷⁵⁷

Auch Bruno Schrader kritisiert *Tasso* 1917 ohne nähere Begründungen: „Deshalb ist es eine Unterlassungssünde, gerade die intimsten und wertvollsten Stücke der Reihe, wie z.B. *Hamlet*, *Orpheus*, *Bergsymphonie* u.a. so selten aufzuführen, andere aber, wie z.B. *Préludes*, *Tasso*, *Mazeppa* fast bis zum Überdresse hören zu lassen.“⁷⁵⁸

Serge Gut stellt die These auf, dass der Kompositionsauftrag vermutlich so spät erteilt worden war, dass Liszt aufgrund des Zeitdrucks gezwungen war, sich bloß auf die Aspekte „Lamento e Trionfo“ zu konzentrieren und nicht auf den Handlungsverlauf des Goetheschen Dramas.⁷⁵⁹

Warum Gut sich auf diese These beruft, bleibt im Verborgenen, wo doch Liszt selbst in seinem Vorwort erklärt, dass er sich hier auf Lord Byrons *Tasso* bezogen habe, was Gut auf der nachfolgenden Seite auch zitiert.⁷⁶⁰ Gut betont, dass die Form aufgrund der Teilung in „Lamento“ und „Trionfo“ eindeutig zweiteilig sein müsse, dennoch unterlegt er dem Stück ein dreiteiliges Sonatensatzschema. Er begründet dies mit Liszts späterer Hinzufügung des Menuetts⁷⁶¹, bemängelt Liszts *Tasso* aber auch als „unausgewogen“⁷⁶², da Effekte wie die düstere Stimmung am Beginn und der *quasi menuetto*-Teil durch den „Trionfo“ zerstört würden.

Keith Johns bemerkt zum Titel *Lamento e Trionfo*, dass der Trauermarsch in Liszts Werk eine wesentliche Rolle spiele. Dazu zählt er einige Beispiele auf: *Pensée de morts*, *Funérailles*, *Totentanz*, *La lugubre gondola I und II*, *R.W.-Venezia*, *Préludio funèbre*, *Am Grabe Richard Wagners*, *Elegie* (erste, zweite, sur des motifs du Prince Louis Ferdinand), sowie die *Trois Odes funèbres*.⁷⁶³ Ebenso beinhalten fünf der Symphonischen Dichtungen Trauermusiken, die im

⁷⁵⁴GÜLKE, Peter. „Über Liszts ‚inszenatorisches‘ Komponieren“, in: *Liszt heute*. Bericht über das internationale Symposium in Eisenstadt 8.-11. Mai 1986, WAB Heft 78, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), S. 16-28, hier S. 19

⁷⁵⁵Ebd., S. 2

⁷⁵⁶Ebd., S. 24

⁷⁵⁷Ebd., S. 26

⁷⁵⁸SCHRADER, *Franz Liszt*, S. 71f

⁷⁵⁹GUT, *Franz Liszt*, S. 497

⁷⁶⁰Ebd., S. 498

⁷⁶¹Ebd.

⁷⁶²Ebd., S. 500

⁷⁶³JOHNS, *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, S. 18

Zusammenhang mit dem Programm⁷⁶⁴ oder zumindest der Idee des Stückes stehen: *Tasso*, *Héroïde funèbre*, *Hungaria*, *Hamlet* und *Die Ideale*. Die charakteristische Punktierung des Rhythmus ist in allen fünf Beispielen vorhanden.⁷⁶⁵ Für Serge Gut liegt bei *Tasso* die Besonderheit darin, dass der Rhythmus des Trauermarsches hier bei der Apotheose in Dur herrschaftlich schreitend wirke, was wiederum durch die Instrumentation unterstützt werde.⁷⁶⁶ Weiters erklärt er, dass Liszt sich bei dieser Komposition auf den zweiten Satz Beethovens *Eroica* bezogen haben soll, ein Werk, das Liszt aufgrund des von ihm verfassten Klavierauszuges sehr gut kannte.⁷⁶⁷

3.7.4 Frühe Analysen – Alfred Heuß und Arthur Hahn

Die beiden Autoren Alfred Heuß und Arthur Hahn analysierten auf ihre Weise alle 12 Symphonischen Dichtungen und die beiden Symphonien. Liszt wird hier zum Romantiker und gebildeten Bürger verklärt, der natürlich die literarischen Werke, deren Idee er für seine Symphonischen Dichtungen verwendete, gut kannte. Beide Autoren lesen Liszts Werke ähnlich. Alfred Heuß ist überzeugt, dass sich in Liszts Symphonischem Werk die Form dem Programm komplett unterordne: „Er [=Franz Liszt, A.S.] pflegte die Gattungen mit besserem, poetischen Geschmack und mit klareren Kunstanschauungen, als sein Vorgänger [=Hector Berlioz, A.S.]. Dieser hält im wesentlichen an dem Aufbau der Beethovenschen Sinfonie fest, Liszt aber ordnete dem Programm die Formen der Komposition vollständig unter.“⁷⁶⁸ *Faust* beschreibt er dreisätzig, *Dante* zweisätzig, die 12 Symphonischen Dichtungen einsätzig mit individueller Gliederung.⁷⁶⁹ Allerdings erkennt er Symphonische Dichtungen nicht als eigenständige Werkgattung an:

„Es sind modernisierte Overtüren, Overtüren, in denen das Haydn-Beethovensche System einer stetigen, breit ins Innere gehenden Satzentwicklung durch ein beweglicheres, dramatisches, die Phantasie scharf aufrüttelndes und auf äußere Vorgänge hinweisendes Verfahren ersetzt wird.“⁷⁷⁰

Er erklärt auch deren Herkunft: „Geschichtliche Vorbilder für Liszts sinfonische Dichtungen finden sich in der venezianischen Opernsinfonie des 17. Jahrhunderts, auch die Cherubinischen,

⁷⁶⁴Ebd.

⁷⁶⁵Ebd.

⁷⁶⁶Ebd., S. 19

⁷⁶⁷Ebd., S. 18

⁷⁶⁸HEUSS, *Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen*, S. 57

⁷⁶⁹Ebd., S. 57f

⁷⁷⁰Ebd., S. 58

noch mehr die Weberschen Ouvertüren stehen ihnen nahe, ebenso ist der Einfluß des Melodrams ersichtlich.⁷⁷¹ Für Heuß ist hier ein unmittelbarer Anknüpfungspunkt in den Klavierkompositionen, also den Transkriptionen und Rhapsodien.⁷⁷² Er bemerkt, dass die Symphonischen Dichtungen in sehr kurzer Zeit entstanden sind, und erklärt sich diesen Schaffensdrang folgendermaßen: „allerdings kehrt Liszt in den verschiedenen Werken sehr häufig zu denselben Erfindungen zurück und bewegt sich auch in der Ausführung seiner Ideen gern in bewährten Wendungen.“⁷⁷³ Heuß ist außerdem der Meinung, dass es für das Verständnis des Liszt'schen *Tasso* wichtig sei, die venezianischen Gondellieder zu kennen, auch wenn er bemerkt, dass diese (1912) nicht mehr gespielt werden. Bei der venezianischen Melodie beschreibt er den übermäßigen Tonschritt h-as als „orientalisches Element“, das Liszt wohl an die ungarische („heimatliche“) Volksmusik erinnert haben soll.⁷⁷⁴

Die Analysen von Heuß und Hahn werfen Fragen zur Zeichentheorie auf. Bei der Bedeutung des Zeichens als Träger eines Informationswertes schneidet dieses im Bereich der Musik gegenüber der Sprache und bildenden Kunst schlecht ab⁷⁷⁵, jede_r Hörende oder Analysierende hört und liest anders: „Was wird als ‚Einheit‘ eines Zeichens aufgefasst, das zu Zeichenfolgen kombiniert werden soll – der Einzelton, Motive, Themen, charakteristische harmonische Wendungen?“⁷⁷⁶

Bei der folgenden Gegenüberstellung der beiden Analysen sei gezeigt, was Analytik_innen in dieser Art von Musik als Zeichen verstehen können und wie ähnlich ihre Bilder von gleichen Passagen erscheinen:

<p>Arthur Hahn. <i>Franz Liszt Symphonische Dichtungen</i> (Berlin: Schlesinger, 1910)</p>	<p>Alfred Heuß. <i>Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912)</p>
	<p>„Jammermotiv“ (Chromatik T6ff), leitet zum Bild des empörten Tasso über, „der, außer sich und fassungslos vor Erregung, mit der Energie des Fieberkranken an den Ketten des Kerkers rüttelt“.⁷⁷⁷</p>

⁷⁷¹Ebd.

⁷⁷²Ebd.

⁷⁷³Ebd.

⁷⁷⁴Ebd., S. 60

⁷⁷⁵HUBER, „Meisterinnenwerke und Meisterwerkanalyse. Überlegungen zum Musikanalysieren in kulturwissenschaftlichen Kontexten“, S. 132

⁷⁷⁶Ebd.

⁷⁷⁷HEUSS, *Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen*, S. 61

<p>Allegro strepitoso (T 27): hier steigert sich die Klage „allmählich bis zum wildesten Ausbruch des Zornes, aber es ist das Wüten der Ohnmacht,...“⁷⁷⁸</p>	<p>Allegro strepitoso (T 27) , Triolen „variiert“, das sind „Äußerungen der sich überstürzenden Kraft“, zu denen wiederum die „Empfindung des Unglücks“ hinzutritt⁷⁷⁹ (ab T 33), da hier an das „Jammermotiv“ erinnert werden soll.</p>
<p>Die Melodie ist „so voll von unheilbarer Trauer, von nagendem Schmerz, dass ihre einfache Wiedergabe genügt, um Tasso’s Seele zu beschreiben“⁷⁸⁰ (ab T 62): „Bleichen Angesichts, umflorten Blickes, auf den Zügen der Ausdruck tiefer Melancholie, so glauben wir den Dichter hier vor uns zu sehen. Kein einziger Lichtstrahl glänzt noch seiner Seele. Das Bewusstsein eigener Grösse und die Ahnung dereinstigen Sieges schlummert noch ungeboren im Schoosse [sic!] der Leiden.“⁷⁸¹</p>	
<p>Melodie in As-Dur (ab T 91) „Wie ein inniges, tiefes Sehnen nach Glück“⁷⁸²</p>	<p>Mit der Fermate (T 60) endet das Vorspiel.⁷⁸³ Nachdem das „Mitleid und die Teilnahme für den Helden des Werkes bei den Zuhörern erregt und gesichert“ wurde, erklärt Liszt den „Hergang des Unglücks“⁷⁸⁴.</p>
	<p>Durch das „Jammermotiv“ in der Oboe will Liszt sagen „Jetzt faßt er, den ihr hier so groß und rührend seht, den unheilvollen Entschluß“⁷⁸⁵ (T 114ff)</p>
<p>„Der Glaube an eigenen Werth und eigene Kraft erwacht in ihm“, es ist das „echteste musikalische Abbild des ritterlichen Sängers“ (ab T 131): hier hört man das „echteste musikalische Abbild des ritterlichen Sängers“⁷⁸⁶</p>	<p>„Tasso zieht ein in Ferrara“⁷⁸⁷ (ab T 131); hinzutretende Triolen fungieren als „warnende“ innere Stimmen⁷⁸⁸ (T 140)</p>
<p>„Herzengeschichte mit unheilvollen Ausgang“⁷⁸⁹ (ab T 165)</p>	<p>(ab T 165): „Das ist der tändelnde Tasso; bald wirds der liebende und schmachtende. Denn aus den</p>

⁷⁷⁸HAHN, Arthur. *Franz Liszt. Symphonische Dichtungen*. Meisterführer Nr. 8. Einführungen in das Schaffen einzelner Tonmeister (Berlin: Schlesinger’sche Musik-Bibliothek, 1910), S. 48

⁷⁷⁹HEUSS, *Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen*, S. 62

⁷⁸⁰HAHN, *Franz Liszt. Symphonische Dichtungen*, S. 49

⁷⁸¹Ebd.

⁷⁸²Ebd.

⁷⁸³HEUSS, *Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen*, S. 62

⁷⁸⁴Ebd.

⁷⁸⁵Ebd., S. 63

⁷⁸⁶HAHN, *Franz Liszt. Symphonische Dichtungen*, S. 50

⁷⁸⁷HEUSS, *Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen*, S. 63

⁷⁸⁸Ebd., S. 64

⁷⁸⁹HAHN, *Franz Liszt. Symphonische Dichtungen* Hahn, S. 51

„Er hat sein Auge zu Leonoren erhoben“ (T 200f)	Klarinetten, Oboen und Flöten hören wir mit: weibliche Stimmen.“ ⁷⁹⁰ (T 200f): „Die Musik wird zur Verführungsszene“ ⁷⁹¹
„Alles ist dahin“ (Goethe-Zitat) ⁷⁹² (ab T 347)	„Tasso betrogen und verstoßen!“ ⁷⁹³ (T 347)
Man hört eine „stärker und stärker anwachsende Volksmenge“ ⁷⁹⁴ . (ab T 382) „Ein ganzes Volk feiert in seinem Liede den Genius“ ⁷⁹⁵ . (T 474)	„Man läuft und eilt und Tasso, Tasso ist das freudige Losungswort“ ⁷⁹⁶ (ab T 382), später hört man ein „südländisches Volksfest“ ⁷⁹⁷ : „die frohe Festweise stürmt durch die Tonarten und durch die Instrumente, als kämen aus allen Richtungen, um alle Ecken noch weitere Scharen.“ ⁷⁹⁸

Man fragt sich bestimmt, wie es zu der Bezeichnung der „weiblichen Stimmen“ in T 200f kommen kann, da diese Verbindung mit einem Motiv in den Flöten und Klarinetten doch etwas abstrakt scheint. Zieht man dazu aber die Instrumentationslehre von Hector Berlioz zu Rate, könnte man vermuten, wie dieser Zusammenhang entsteht:

„Unter allen Blasinstrumenten ist keines zu finden, das den Ton so gut entstehen, anschwellen, abnehmen und verhallen lassen kann [wie die Klarinette, A.S.]. [...] Ist dies nicht die einsame Jungfrau, die blonde Braut des Jägers, die mit gen Himmel gerichtetem Auge ihr zartes Klagen im Rauschen des tiefen, vom Sturme erschütterten Waldes ertönen läßt? ...O Weber!“⁷⁹⁹

Auch liest man bei Adolph Bernhard Marx, dass ein Blasinstrument gemeinsam mit einem Saiteninstrument die „*musikalische Ehe*“⁸⁰⁰ bilden soll, wobei die Flöte „*das Instrument des süßen irdischen Verlangens, des Hinschmachtens und Hinsterbens in Einer Luft, die dem Verlangen noch nicht genügt*“⁸⁰¹ sowie „*die Jungfrau'nstimme unter den Instrumenten*“⁸⁰² sei. Friedrich Ludwig Seidel schreibt: „*der Charakter des Klarinett's ist in Liebe getroffenes Gefühl, ist so ganz der Ton des empfindsamen Herzens. Wer das Klarinett seelenvoll spielt, der scheint*

⁷⁹⁰HEUSS, Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen, S. 64

⁷⁹¹Ebd.

⁷⁹²HAHN, Franz Liszt. Symphonische Dichtungen, S. 52

⁷⁹³HEUSS, Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen, S. 64

⁷⁹⁴HAHN, Franz Liszt. Symphonische Dichtungen, S. 53

⁷⁹⁵Ebd., S. 54

⁷⁹⁶HEUSS, Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen, S. 65

⁷⁹⁷Ebd., S. 66

⁷⁹⁸Ebd.

⁷⁹⁹BERLIOZ, Hector. Instrumentationslehre. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss (Frankfurt/M.: C.F. Peters, 1986), S. 225

⁸⁰⁰MARX, Ueber Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruß an die Kunstphilosophen, S. 33

⁸⁰¹Ebd.

⁸⁰²Ebd., S. 36

eine Liebeserklärung zu thun an das ganze menschliche Geschlecht.“⁸⁰³ Für „Heinse“, wie Marx zitiert (vermutlich Johann Jacob Wilhelm Heintze, A.S.), ist die Klarinette schlicht und einfach „die wilde“⁸⁰⁴. Somit hört Alfred Heuß diese Stelle als „Verführungsszene“⁸⁰⁵.

3.7.5 Joachim Bergfelds Bogenform:

Joachim Bergfeld schreibt 1931 in seiner Dissertation *Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts*, dass die Form des *Tasso* zunächst zweiteilig sei – der zweite Teil beginnt für ihn in T 383 (Buchstabe H).⁸⁰⁶ Der erste Teil (bis zum Eintritt der venezianischen Melodie in T 62) wird hier als „Einleitung“ bezeichnet, die in Bogenform stehen soll.⁸⁰⁷ Der Hauptsatz folgte danach bis etwa T 113, wobei Bergfeld innerhalb dessen zwei Themen identifiziert, das erste ab T 62f, das zweite ab T 91⁸⁰⁸, beim zweiten handelt es sich für ihn um ein Zergliederungsthema im Schönberg’schen Sinn. Ab etwa T 113 beginne ein so genanntes „Zwischenglied“⁸⁰⁹ bis zu einem Teil X ab Buchstabe D (T 131). Bergfeld merkt an, dass Hans von Bülow Liszt empfohlen haben soll, diesen Teil zu streichen, was der Komponist angeblich auch selbst wollte. Dies betont er in seinem analytischen Text aus Gründen der Proportion, worauf er in seiner Analyse auch näher eingeht⁸¹⁰: „es war ein formaler, gleichzeitig allerdings inhaltlicher“ Grund, diesen Teil zu streichen, „dieser sieghafte E-Dur-Satz hatte im ‚Lamento‘ keine Berechtigung. Aber es erweist sich, daß inhaltliche Mängel zugleich formale Mängel sind; oder mit anderen Worten: nur der Inhalt hat künstlerische Qualität, der die Form erfüllt.“⁸¹¹ Obwohl Liszt diese „Mängel“ laut Bergfeld mit der Hinzufügung eines Teils in der „Reprise“ ausgleichen wollte, gelang es ihm nicht vollständig, einem „Energienmangel“, der in der Reprise durch den Teil X im „Hauptsatz“ entstehen soll, entgegenzuwirken.⁸¹² Den *quasi menuetto* - Teil bis Buchstabe F (in T 217) sieht er als zwei Strophen (mit zwei Themen) und Coda, wobei das danach Folgende „ermüdende Wiederholung“⁸¹³ des Vorhergehenden ist. Ab T 271 beginne für

⁸⁰³Ebd., S. 34

⁸⁰⁴Ebd.

⁸⁰⁵HEUSS, *Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen*, S. 64

⁸⁰⁶BERGFELD, *Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts*, S. 71

⁸⁰⁷Ebd., S. 72

⁸⁰⁸Ebd.

⁸⁰⁹Ebd.

⁸¹⁰Ebd., S. 73

⁸¹¹Ebd., S. 74

⁸¹²Ebd.

⁸¹³Ebd., S. 73

Bergfeld die „Reprise“ des A-Teils. Da diese im $\frac{3}{4}$ -Takt steht, sind die Taktproportionen hier anders⁸¹⁴, diesmal „fehlt“ ihm aber kein „Zwischenglied“⁸¹⁵.

Im „zweiten Teil“, ab T 383, merkt Bergfeld wieder an, dass Bülow Liszt ersucht haben soll, 13 Takte von T 518-T 530 zu streichen, die als Spannungsaufbau zum *moderato pomposo* in T 533 dienen sollten. Bergfeld schreibt, dass diese Streichung „zu radikal“ sei, dennoch würde er zumindest 5 Takte aus diesem Teil streichen, „denn daß hier gestrichen werden muß, läßt keinen Zweifel zu.“⁸¹⁶

Die gesamte Form des Tasso gliedert sich nach Bergfeld folgendermaßen:

M	A	B	A'	M	B'	A''	Coda
T1-61	T 62-164	T 165- 270	T 271- 347	T 348- 396	T 397- T 475	T 476- 558	ab T 559

Sogleich findet Bergfeld hierfür ein passendes Schema, denn „bei Vernachlässigung der A-Trabanten M und Coda“ sieht er die Form „als: A-B-A'-B'-A" d.h. als doppelte Bogenform“⁸¹⁷.

Hans Engel wertet *Tasso* in seiner Analyse von 1936 gleich zu Beginn ab: „Das Werk zählt wohl nicht zu Liszts stärksten Schöpfungen, eine gewisse Dürftigkeit der Erfindung und Instrumentationslage ist nicht zu leugnen.“⁸¹⁸ Zwar widmet er dem Stück nur wenige Zeilen in seiner Biographie, dennoch fügt er seiner kurzen Analyse folgende Grafik hinzu, die zeigen soll, warum in *Tasso* gleichzeitig die Bogenform und die variierte Rondoform zu finden wären⁸¹⁹:

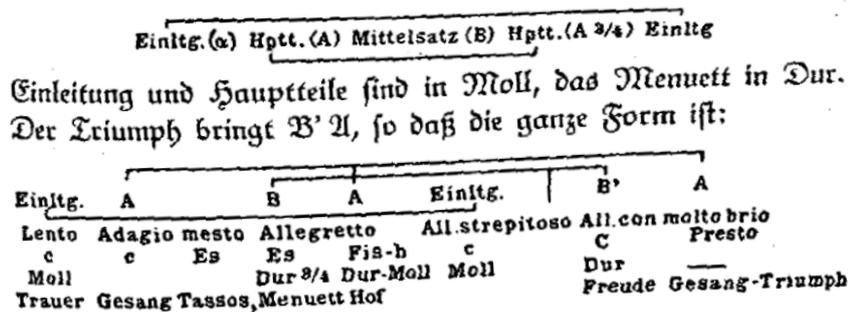


Abb.9, Engel S. 95

⁸¹⁴Ebd.

⁸¹⁵Ebd.

⁸¹⁶Ebd., S. 75

⁸¹⁷Ebd., S. 76

⁸¹⁸ENGEL, *Franz Liszt*, S. 96

⁸¹⁹Ebd.

Engel liest hier auch das Thema (venezianische Melodie) als Hauptgedanken, er verdeutlicht auch, dass im *quasi menuetto*-Teil eine Art Variation des Gondoliere-Themas erfolgt. Dadurch, und weil er die eigentliche Variation des *quasi menuetto*-Teils im *Allegro con molto brio*-Teil am Ende hier nicht mit A sondern mit B' bezeichnet, fällt es Engel leicht, hier eine Bogen- bzw. Rondoform zu konstatieren.

3.7.6 Tasso im Spiegel des Sonatensatzes:

„[Liszt's] formal ingenuity...often demands that it be heard against the background of conventional sonata form for its full effect.“⁸²⁰

Hans Engel, der Biograph und Autor eines MGG-Artikels über Franz Liszt, sieht in *Tasso* die Sonatenform bestehend aus: „*Einleitungssatz, einem Hauptteil, Menuett, Hauptsatz im Dreivierteltakt wiederholt und der wiederholten Einleitung.*“⁸²¹

Keith Johns beschreibt die Struktur von *Tasso* vorerst als dreiteilig.⁸²² Die Motive stellen für ihn vier Facetten Tassos Leben dar: Tasso als Märtyrer, Tasso als Dichter im kulturellen Leben, Tasso als Liebhaber, Tasso am Hof von Ferrara.⁸²³ Die Dreiteiligkeit entsteht durch die Gliederung in folgende Abschnitte⁸²⁴:

- 1.) Tassos Tod, sein Geist, der in den Lagunen Venedigs weitergetragen wird
- 2.) Tasso am Hof zu Ferrara
- 3.) Die Apotheose Tassos als Märtyrer und Poet, im Übergang von der physischen Welt zur Unsterblichkeit.

Hierzu seine Tabelle, in der die Reprisesform deutlich wird⁸²⁵:

section	location	motives	(archetype) or <i>topos</i>	key
Introduction	mm. 1-61	Motive 1	(suffering)	c
A	mm. 62-164	Motive 1-2	<i>funeral march</i> , (triumph)	c/E
B	mm. 165-382	Motive 3-4	<i>cantilena, minuet</i>	F-sharp, etc.
A'	mm. 383ff.	Motive 1-2	(triumph)	C

⁸²⁰Hamilton, zit. nach VANDE MOORTELE, “Beyond Sonata Deformation: Liszt’s Symphonic Poem Tasso and the Concept of Two-Dimensional Sonata Form”, S. 48

⁸²¹ENGEL, *Franz Liszt*, S. 95

⁸²²JOHNS, *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, S. 49

⁸²³Ebd.

⁸²⁴Ebd.

⁸²⁵Ebd., S. 50

Richard Kaplan definiert 1984 in seinem Buch *Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered* wie folgt⁸²⁶:

EXPOSITION	Introduction, Theme I (c) Intro, Theme II (c-E)
DEVELOPMENT	Minuet
RECAPITULATION	Theme I (c) Intro Minuet Theme II Coda

Leider fügt er dieser Einteilung keine Taktangaben hinzu, dementsprechend schwierig werden Zuordnungen in der Analyse.

3.7.7 Two-Dimensional Sonata Form

Steven Vande Moortele versucht einen alternativen analytischen Weg aufzuzeigen, ohne Referenz auf das Konzept der „sonata deformation“.⁸²⁷

Er unterteilt das Programm in folgende 3 Teile⁸²⁸:

1. 1-62mm
2. 91-164mm
3. ab 348mm

Man könnte, wie Richard Kaplan es tat, diese Teile in Einleitung (T 1-26), Exposition mit thematischem Kontrast und Transformation von c-Moll nach E-Dur, Durchführung und Reprise unterteilen.⁸²⁹ Vande Moortele merkt dazu aber an, dass einige Teile des Werks schwierig mit dem Konzept der Sonatenform zu vereinbaren seien. Verfolgt man Kaplans Gedanken, so müsste das *Allegro strepitoso* (T 27-53) in diesem Schema die Funktion eines „Hauptthemas“ übernehmen, allerdings ist anzumerken, dass dieser Teil vor allem harmonisch äußerst untypisch für ein Hauptthema in dieser Zeit wäre.⁸³⁰ Das Thema (venezianische Melodie) steht zwar in der Tonika, aber in einem andern Tempo, es wäre dennoch nicht passend, diese Passage als

⁸²⁶KAPLAN, „Sonata Form in the Orchestral Woks of Liszt: The Revolutionary Reconsodered“, S.149

⁸²⁷VANDE MOORTELE, „Beyond Sonata Deformation: Liszt’s Symphonic Poem Tasso and the Concept of Two-Dimensional Sonata Form“ S. 45, siehe dazu Kapitel 3.6.3 Angewandte Analysemethoden

⁸²⁸Ebd., S. 46

⁸²⁹Kaplan, zit. nach Ebd.

⁸³⁰Ebd.

„Nebenthema“ anzusehen.⁸³¹ Ebenso fehlt das „Durchführungsartige“ der Durchführung. Zuletzt werden die Hauptthemen der Exposition nicht mehr in der Reprise als solche aufgegriffen, zuvor als Nebenthemen definierte Teile emanzipieren sich hier.⁸³²

Dennoch tritt das Hauptthema in C-Moll in der Reprise variiert auf:



Abb. 10, Vande Moortele, „Beyond Sonata Deformation“, S. 47

Vande Moortele berichtet von einer Analyse von Kenneth Hamilton, der die Takte 1-61 als „multi-tempo-introduction“ bezeichnet und sieht eine Verbindung der Themen in T62-101 und ab T 397.⁸³³

Hepokoski sieht in *Tasso* ein typisches Werk für seine Art der „deformed sonata form“, nämlich die der „episodes within the developmental space“⁸³⁴. Er geht zwar in seinem Text nicht genauer auf diese „Episoden“ ein, Vande Moortele vermutet die Durchführung aber in T131-144 (E-Dur) und in T165-374 (*Quasi menuetto*).⁸³⁵ An dieser Stelle fragt er zu Recht, was es bedeutet, die Form eines Stückes als Deformation eines Formschemas zu betrachten. Er schlägt vor, dass diese Annahme sinnvoll sei, wenn man in einer Analyse dann die Abweichungen von der Norm aufzeigen würde.⁸³⁶ An dieser Stelle führt er den Begriff der „two-dimensional sonata form“⁸³⁷ als Kombination der Formen Sonatensatz und Sonatenzyklus in Anlehnung an Newmans Begriff der „double-function form“⁸³⁸ von 1969 ein. Er sieht Newmans Begriff problematisch, da dieser implizieren könnte, dass jeder Teil des Werkes einem Teil des Sonatensatzes und des

⁸³¹Ebd., S. 52

⁸³²Ebd., S.46

⁸³³Hamilton, zit. nach Ebd., S.47

⁸³⁴Hepokoski, zit. nach Ebd.

⁸³⁵Ebd., S. 48

⁸³⁶Ebd.

⁸³⁷Ebd., S. 49

⁸³⁸Newman, zit. nach Ebd.

Sonatenzyklus zugeordnet werden könnte.⁸³⁹ Er beschreibt die „two-dimensional sonata form“ als einen Sonatenzyklus, dem ein Sonatensatz übergeordnet werden kann. Aufgrund der Kombination der beiden Formmodelle kommt es natürlicherweise zu Anomalien der Formschemata.⁸⁴⁰ Er stellt zu Recht fest, dass immer die Form, die auf die jeweils andere projiziert wird, dieser übergeordnet werde. Dadurch erscheine eine Form automatisch wichtiger. Mit Hilfe des Konzepts der „two-dimensional sonata form“ kann auch der Teil des *Quasi Menuetto* besser eingeordnet werden – statt in der Sonatensatzform ehemals als „Durchführung“ charakterisiert, wird dieser Teil nun zum „Scherzo“.⁸⁴¹ Er sieht den Zusammenhang von Durchführung und Scherzo hier als „Identifikation“ im Sinne Carl Dahlhaus’, da ein Scherzo bestimmte formale Kriterien erfüllen müsse.⁸⁴²

Table 2: Formal overview of *Tasso*.

mm.	1-26	27-53	54-61	62-90	*91-130	131-144	
f o r m		EXPOSITION					
		Main theme: off-tonic subsegment		Main theme: tonic subsegment (period)	Subsidiary theme (period with dissolving consequent)	Closing group	
	Introduction		Introduction varied return				
c y c l e		[FIRST MOVEMENT] (substitution)		SLOW MOVEMENT (identification)			
key	(e)	→ c: V c		A:	→ E: V E		

mm.	*145-164	165-347	348-374	375-382	383-532	533-557	558-584
f o r m		DEVELOPMENT		RECAPITULATION			CODA
			Main theme: off-tonic subsegment		Subsidiary theme	Closing group	
	Introduction varied return			Introduction varied return			
c y c l e		SCHERZO/MINUET (identification)		FINALE (identification)			
key	→ F: F	→ c: V C					

Abb. 11, Vande Moortele, „Beyond Sonata Deformation“, S. 56

Bei der Analyse des *Tasso* im Sinne der „two-dimensional sonata form“ tritt allerdings ein Problem auf: Der erste Satz des Sonatenzyklus (im Gegensatz zu Langsamer Satz, Scherzo und Finale) scheint zu fehlen.⁸⁴³ Man könnte den *Allegro strepitoso*-Teil zwar als solchen betrachten, da dieser Teil in der Reprise wiederkehrt, dennoch wirkt diese Annahme weniger sinnvoll.⁸⁴⁴ Anhand folgender Grafik, in der die Analysen von Kaplan, Johns und Vande Moortele

⁸³⁹Ebd.

⁸⁴⁰Ebd.

⁸⁴¹Ebd., S. 54

⁸⁴²Ebd.

⁸⁴³Ebd., S. 55

⁸⁴⁴Ebd.

zusammengefasst werden, wird deutlich, dass die eindeutig definierten Formteile einerseits voneinander abweichen, andererseits, dass Kaplan das Ende der Durchführung und den Beginn der Coda nicht exakt definiert. Bei der Definition einer Exposition finden sich Abweichungen, aber für alle drei Analytiker beginnt die Durchführung mit Sicherheit mit Eintritt des Menuetts, die ich mit folgender Grafik verdeutlichen will:

TAKT	1	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110	120	130	140	150	160	170	180	190	200	210	220	230	240	250	260	270	280	290	300	310	320	330	340	350	360	370	380	390	400	410	420	430	440	450	460	470	480	490	500	510	520	530	540	550	560	570	584
Richard Kaplan (1984)	Introduction (1-61)					Theme 1 (ab 62)					Theme 2 (ab 117)					Development (ab 165 bis 347)															Recapitulation and Coda (ab 348)																												
Keith Johns (1997)	Introduction (1-61)					A (ab 164)										B (165-382)															A' (ab 383)																												
Steven Van de Moortele (2008)	Intro (1-25)					Exposition (27-144)										Development (165-347)															Recapitulation (348-557)																			Coda									

Auch Otto Klauwell definiert in seinem Buch *Geschichte der Programmmusik* das Adagio mesto des *Tasso* als „erste[n] Hauptsatz“⁸⁴⁵, über einen weiteren Hauptsatz verliert er kein Wort. Am Ende seiner Darstellung distanziert er sich allerdings von dieser Theorie: „*Der Tasso bietet in der Tat eine Lösung des Problems der Programmmusik [sic!], der, da sie [sic!], ohne sich einer der anerkannten Formen anzuschließen, doch auf echt musikalischen Wege zustande gekommen ist, die Existenzberechtigung nicht versagt werden kann.*“⁸⁴⁶ Interessant ist seine These, warum nach dem *Allegretto mosso con grazia (quasi menuetto)* erneut die venezianische Melodie erklingt, denn die „*trügerischen Lockmittel der Welt [...] können ihn nicht befriedigen*“⁸⁴⁷. Demnach wird der Held nicht ins Unglück gestürzt, er wendet sich von selbst ab.

Nach Kurt von Fischer ist 1948 die Reprise das „*Ziel der Entwicklung*“⁸⁴⁸. Die Durchführung wird 1917 von Ernst Kurth wie folgt beschrieben: „*Die in Formulierungen wie ‚mit strengster Konsequenz‘ und ‚unentwegt‘ angesprochene intensive Auseinandersetzung mit dem thematisch Vorgegebenen*“⁸⁴⁹. Siegfried Schmalzriedt betont, dass die Verwendung des Begriffes der „Durchführung“ in der Sonatensatzform von Beginn an immer mit motivisch-thematischer Arbeit einherginge.⁸⁵⁰ Schon Adolph Bernhard Marx stellt fest: „*Folglich muß der zweite Theil der Sonatenform den Inhalt des ersten Theils festhalten, und zwar entweder ausschließlich, oder doch hauptsächlich*“⁸⁵¹. Er betont auch, dass die wichtigste Aufgabe der Durchführung prinzipiell die Vermittlung zwischen Exposition und Reprise darstelle.⁸⁵² Eine wichtige Funktion

⁸⁴⁵KLAUWELL, Otto. *Geschichte der Programmmusik. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart* (Wiesbaden: Dr. Martin Sändig oHG, 1968) S. 149

⁸⁴⁶Ebd., S. 150

⁸⁴⁷Ebd., S. 149

⁸⁴⁸SCHMALZRIEDT, Siegfried. Artikel „Durchführen, Durchführung“ in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Schriftleitung Markus Bandur (Stuttgart: Franz Steiner, 1996), S. 2

⁸⁴⁹Ebd., S. 8

⁸⁵⁰Ebd., S. 9

⁸⁵¹Ebd. S. 10

⁸⁵²Ebd., S.11

ist aber vor allem die der „Überleitung zur Reprise“. Mittels „kontrastierender Ausgestaltung“ soll der „Wiedereintritt des Hauptthemas auf der Tonika wirkungsvoll“ eingeleitet werden. Dabei seien die Modulation in „entfernte Tonarten“ sowie motivisch-thematische Arbeit entscheidend.⁸⁵³

Betrachtet man *Tasso* anhand dieser strengen Vorgaben, so sieht man gleich, dass diese nicht auf das Werk umgesetzt werden können.

3.7.8 Zwei mögliche Ansätze der Analyse

Ist eine Analyse richtiger als andere, gibt es überhaupt Wahrheit in der Analyse? Diese Fragen stellt Jean-Jaques Nattiez.⁸⁵⁴ Er ist der Ansicht, dass Werke aufgrund von implizierter Narrativität oft missverstanden werden:

„The musical work, which is a myth coded in sounds instead of words, offers an interpretative grid, a matrix of relationships which filters and organises lived experience, acts as a substitute for it and provides the comforting illusion that contradictions can be overcome and difficulties resolved... It is inconceivable that there should be any musical work that does not start from a problem and tend towards its resolution – this word being understood in a broader sense, consistent with its meaning in musical terminology.“⁸⁵⁵

Das Analyseverfahren muss also geprüft und auf das jeweilige Werk abgestimmt werden⁸⁵⁶:

„Um also eine musikanalytische Handlung durchführen zu können, muss im Rahmen des Handlungsplans sowohl der Analysegegenstand als auch eine Analysemethode historisch – letztere auch ideologisch – kontextualisiert werden.“⁸⁵⁷ Dabei sollte eines nicht übersehen werden: *„Auch kein Befund ist ein Ergebnis – und zwar eines, das zu neuen Fragen führen muss, denn es ist stets davon auszugehen, dass nicht der Gegenstand dem Verfahren standhalten muss, sondern sich dieses als geeignet für jenen erweisen muss.“⁸⁵⁸* Idealerweise arbeitet Analyse unvoreingenommen– wie Diether de la Motte in seinem Buch *Musikalische Analyse* vorschlägt:

„Die gesamte Terminologie der Formenlehre kann sich bei der Untersuchung neuer Musik als unzulänglich erweisen. Was nicht Sonate, Rondo oder Fuge ist, was keine

⁸⁵³Ebd., S. 1

⁸⁵⁴NATTIEZ, Jean-Jaques. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (Princeton: Univ.-Press, 1990), S. 202

⁸⁵⁵Ebd., S. 241

⁸⁵⁶HUBER, „Meisterinnenwerke und Meisterwerkanalyse. Überlegungen zum Musikanalysieren in kulturwissenschaftlichen Kontexten“, S. 139

⁸⁵⁷Ebd.

⁸⁵⁸Ebd.

*deutlich getrennten Liedform-Teile erkennen läßt, läßt sich an keinem Maßstab messen.
Die Analyse muß also voraussetzungslos arbeiten.*⁸⁵⁹

Bei ihren Überlegungen zu *Tasso* haben die Analytiker_innen vorwiegend zwei wichtige Aspekte ausgeklammert: Erstens hatte Liszt wohl sehr spezielle Auffassungen zu dem, was wir heute als „Thema“ bezeichnen, vielleicht, weil er von Antonin Reicha in Musiktheorie unterrichtet wurde. Außerdem war Liszt mit Adolp Bernhard Marx befreundet, aus diesem Grund möchte ich eine weitere Form nach Marx, das Rondo, im Zusammenhang mit *Tasso* näher beleuchten.

a) Liszts Unterrichtserfahrung bei Reicha

Während seines ersten Parisaufenthaltes hatte Franz Liszt bei Anton Reicha Privatunterricht in Musiktheorie.⁸⁶⁰ Dementsprechend hat er vermutlich Reichas Konzept der zweiteiligen Sonatenform, die Reicha „*la grande coupe binaire*“⁸⁶¹ nennt, kennengelernt. Hierbei unterscheidet Reicha nicht zwischen Haupt- und Nebenthema oder Haupt- und Seitensatz, sondern bezeichnet diese gleichwertig als „*idées mères*“, er differenziert lediglich zwischen „*idées mères*“ und „*idées accessoires*“ (die hinzutretenden Ideen) oder „*le pont*“⁸⁶² (die Brücke), wobei der Begriff von „*idée*“ ein offenes Konzept darstellt. Reicha sieht hier eher den „*Oberbegriff für eine kurze prägnante melodische Floskel*“⁸⁶³ als Carl Czerny in seiner Übersetzung, der dort „*die ‚Idee‘ umstandslos zum manifesten ‚Gedanken‘ konkretisiert*“⁸⁶⁴. Im Vergleich dazu nennt auch Heinrich Christoph Koch 1793 in seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition* diese „*melodische Hauptsätze in ihrer ursprünglichen Folge*“⁸⁶⁵, auch hier erfolgt keine Hierarchisierung.

Die Bewertung von Themen im Sonatensatz nach ihrer Relevanz erfolgt erst in späterer Zeit.⁸⁶⁶ Annegret Huber bemerkt hier, dass Reicha mit der Bezeichnung seiner *idées* nicht das Prinzip

⁸⁵⁹DE LA MOTTE, Diether. *Musikalische Analyse*. Mit Kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus (Kassel: Bärenreiter, 1968) S. 131

⁸⁶⁰DÖMLING, Franz Liszt, S. 18

⁸⁶¹HUBER, Annegret. „Was Mütter natürlicherweise hervorbringen. Anton Reichas „*idée mère*“ und andere Anforderungsprofile“, in: *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin, Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn: Reihe 4, Schriften zur Beethoven-Forschung 18, hrsg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach (Bonn: Beethoven-Haus, 2003), S. 77-95, hier S. 84

⁸⁶²Ebd.

⁸⁶³Ebd., S. 91

⁸⁶⁴Ebd.

⁸⁶⁵Ebd., S. 85

⁸⁶⁶Ebd.

von „Zweiheit“⁸⁶⁷ ausdrücken wollte, sonst hätte er vielleicht zwischen „*idée mère*“ und „*idée père*“⁸⁶⁸ unterschieden.

Première partie, ou exposition des idées (Erster Theil, oder die Exposition der Ideen)						
Reicha	MOTIF ou première idée mère		PONT ou passage d'une idée à l'autre	SECONDE IDÉE MÈRE dans la nouvelle tonique		IDÉES ACCESSOIRES et conclusion de la première partie
heute	1. oder Haupt-	Thema, -Gedanke	Überleitung	2. oder Seiten-, Neben-, Gegen-, Gesangs- und Kontrast-	Thema, -Gedanke	Schlussgruppe Schlussthema
Czerny Übers.	MOTIF oder erste Hauptidee		BRÜCKE oder Übergang aus der einen Idee in die andere	ZWEITE HAUPTIDEE in der neuen Tonika		ZUSATZIDEE und Schluß des ersten Theils

Abb. 12, Huber, „Was Mütter natürlicherweise hervorbringen“, S. 84

Interessant ist auch, dass Reichas Konzept für sein Lehrwerk besonderes Augenmerk auf die Melodiebildungslehre legt. Die Reihenfolge seiner Werke lautet ungewöhnlicherweise 1. *Traité de Mélodie*, 2. *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* und 3. *Traité de haute composition musicale*, oder wie Reicha diese auch bezeichnet, „*mariage intime de l'une [= Melodie, A.S.] et de l'autre [= Harmonie, A.S.]*“.⁸⁶⁹ Reicha zeigt somit, dass Melodie im Gegensatz zu Harmonie im Zentrum stehe und, dass seine Melodielehre ohne besondere Kenntnisse von Harmonielehre verstanden werden könne.⁸⁷⁰ Diese Reihenfolge wurde erst von Czerny im Sinne Rameaus, für den Melodie erst aus der Harmonie hervorgeht⁸⁷¹, im Rahmen der Übersetzung verändert.⁸⁷² Außerdem fügt Czerny dem Werk noch Beispiele von Beethoven hinzu. Reicha hatte diese nicht ohne Grund ausgespart, im Sinne seiner Theorie wäre die Verbindung derselben mit den Werken seines Jugendfreundes oft nur sehr abstrakt herstellbar.⁸⁷³ Demnach könnte an dieser Stelle der Analyse überlegt werden, welche Theorie Liszt bei seiner Komposition anwandte, falls er dies überhaupt während eines Kompositionsprozesses tat.

⁸⁶⁷Ebd.

⁸⁶⁸Ebd.

⁸⁶⁹Ebd., S. 87

⁸⁷⁰Ebd., S. 85f

⁸⁷¹Ebd., S. 95

⁸⁷²Ebd., S. 87

⁸⁷³Ebd., S. 89

b) Marx' Rondo

Interessant ist, dass Liszts Klavierstück *Venezia e Napoli*, die „erste Fassung“ des *Tasso*, in Variationsform geschrieben ist, ähnlich wie in der Symphonischen Dichtung kehrt die Melodie immer wieder. In diesem Zusammenhang ist die Aussage der Biographin La Mara wichtig. Sie hebt deutlich hervor, dass Liszts Symphonische Dichtungen der Ouvertüre näher standen als der Symphonie, denn

„der Sonatensatz, auf dem die letztere [=Symphonie, A.S.] beruht, erwies sich als nicht elastisch genug zur Aufnahme eines neuen poetischen, einen fortlaufenden Ideengehalt repräsentierenden Inhaltes, und so griff Liszt zur freien Variationsform, wie sie Beethoven im Vokalsatz seiner neunten Symphonie – dem Ausgangspunkte für Liszts gesamtes instrumentales Schaffen – anwandte.“⁸⁷⁴

Demnach könnte die Analyse einer Reihungsform auch in der Symphonischen Dichtung zielführend sein.

Neben den Theorien um die Sonatensatzform wirkt die Verbindung mit dem Rondo nicht unbedingt naheliegend, dennoch finden sich hier interessante Ansätze. Adolph Bernhard Marx geht in seinem Buch *Die Lehre von der musikalischen Komposition* einen etwas unkonventionellen Weg, indem er eine direkte Verbindung zwischen Sonatenform und Rondoformen aufzeigt. Marx unterscheidet 5 Rondoformen, die sich von der Sonate dahingehend unterscheiden, dass ihr Inhalt leichter sei, außerdem wirke ihr Aufbau „liedhaft“, Gänge lösen sich rasch wieder zu Hauptsätzen auf.⁸⁷⁵ Diese Charaktereigenschaft treffe, so Marx, allerdings weniger bei 4. und 5. Rondoform zu, da diese für ihn als Übergang zur Sonatenform gelten.⁸⁷⁶ In seine Sonate oder ein Rondo in Variationsform geschrieben, so übernehme der Hauptsatz die Funktion des Themas.⁸⁷⁷

Definiert Marx noch die 3. Rondoform mit dem Schema A-B-A-C-A⁸⁷⁸, so ähneln 4. und 5. Rondoform schon mehr dem Sonatensatz:

4. Rondoform⁸⁷⁹:

⁸⁷⁴LA MARA, *Franz Liszt*, S. 36

⁸⁷⁵MARX, Adolph Bernhard. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Dritter Theil (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1845), S. 193

⁸⁷⁶Ebd.

⁸⁷⁷Ebd., S. 74f

⁸⁷⁸Ebd., S. 135ff

⁸⁷⁹Ebd., S. 169ff

[Hauptsatz – 1. Seitensatz – Hauptsatz] – 2. Seitensatz – [Hauptsatz – 1. Seitensatz], wobei Hauptsatz und 1. Seitensatz eng verknüpft sind und eine gemeinsame Einheit bilden.

5. Rondoform⁸⁸⁰:

[Hauptsatz – 1. Seitensatz] – 2. Seitensatz – [Hauptsatz – 1. Seitensatz]

Hier bilden Haupt- und 1. Seitensatz eine Einheit.

Der Hauptsatz kann so mittels Gang in den Seitensatz (in der Dominante oder Tonikaparallele) übergehen. Diese Konstruktion wird mit einem Schlusssatz vervollständigt, wobei nun das Gebilde von Haupt- und 1. Seitensatz wiederholt werden kann.⁸⁸¹ Hierauf folgt der 2. Seitensatz, der nach Gang und Orgelpunkt zu einem 3. Teil führt. An dieser Stelle schließt die Wiederholung von Haupt- und ersten Seitensatz an, wobei nun beide in der Tonika stehen. Auch der anschließende Schlusssatz steht in der Tonika.

Diese beiden Rondoformen beschreibt Marx 1845 wie folgt: „*Wir befinden uns also hier an einer Form-Gränze, deren Ueberschreitung zwar möglich, aber nicht unbedingt rathsam erscheint und desshalb – so viel dem Verfasser irgend bekannt – auch noch niemals von einem namhaften Künstler unternommen worden ist.*“

Überträgt man dieses Schema auf die 1854 uraufgeführte Symphonische Dichtung, so könnten das eher gangartige *Allegro strepitoso* (ab T 27f) und das Thema *Adagio mesto* (ab T 61f, Tonart c-Moll) als Einheit gemeinsam einen Hauptsatz bilden. Der 1. Seitensatz würde in T 131 (Tonart E-Dur) eintreten. Hier müsste das Stück weitergehen, denn „*erstens ist er [der 1. Seitensatz, A.S.] von minderm Gewicht und loserem Gewebe, als der Hauptsatz; zweitens sind wir mit ihm eben in der neuen Tonart angelangt und es bedarf noch eines besondern Nachdrucks, uns in ihr zur Ruhe zu bringen.*“⁸⁸² Ein Schlusssatz (ab T 141), gefolgt von einem Gang (ab T 145) führte zum 2. Seitensatz als *quasi menuetto* (ab T 165f, Fis-Dur). Der Eintritt des Hauptsatzes erfolgte erneut in T 348, hier würde allerdings nicht der erste Seitensatz sondern zuvor eine Variation des zweiten mit *Allegro con molto brio* (ab T 398f) anschließen. Der 1. Seitensatz erfolgte ordnungsgemäß in C (anstatt E-Dur) in T 533 mit Eintritt des *Moderato pomposo*. Das Schema der Rondoform passt demnach auch nicht exakt auf Liszts Symphonische Dichtung, dennoch zeigt es neue Möglichkeiten zur Themenwahrnehmung auf.

⁸⁸⁰Ebd., S. 180 ff

⁸⁸¹Ebd., S. 184

⁸⁸²Ebd., S. 181

4 Schlusswort

„Die ganze Welt ist gegen mich. Die Katholiken, weil sie meine Kirchenmusik zu weltlich finden, die Protestanten, weil für sie meine Musik zu katholisch ist, die Freimaurer, weil sie meine Musik zu klerikal empfinden; für die Konservativen bin ich ein Revolutionär, für die ‚Futuristen‘ ein falscher Jakobiner - Was die Italiener betrifft – trotz Sgambati [...] –, so verabscheuen sie mich als Heuchler, wenn sie Garibaldi-Anhänger sind; stehen sie auf der Seite des Vatikans, so werfen sie mir vor, die Venus-Grotte in die Kirche verlegt zu haben. Für Bayreuth bin ich kein Komponist, sondern ein Publizist. Die Deutschen sind gegen meine Musik als zu französisch, die Franzosen als zu deutsch, für die Österreicher mache ich Zigeunermusik, für die Ungarn fremdländische Musik. Und die Juden verachten mich und meine Musik ohne jeden Grund.“⁸⁸³

Mit diesen Worten fasst Franz Liszt die Kritik, der er ausgesetzt war, überspitzt zusammen. Norbert Nagler erklärt die Ablehnung Liszts Werk folgendermaßen:

„Die massive, über die Landesgrenzen Deutschlands reichende Ablehnung seiner Werke, insbesondere jener der Weimarer Periode, dokumentiert die historisch zu verstehende Engherzigkeit des Patriotismus, dem der Blick für das Weltbürgerliche in Liszts übernationaler Musiksprache fehlte.“⁸⁸⁴

Ein „Komponist von Unterhaltungsmusik“, oder „nicht ernst zu nehmen“ sind die Schlagworte, mit denen Liszt beschrieben wurde.⁸⁸⁵ Beispielsweise erkennt Béla Bartók zwar formale Innovationen in Liszts Klavierkonzert in e-Moll, dennoch sei der Inhalt unzufriedenstellend und die Musik erinnere ihn an Salonmusik. Auch in der *Faust*-Symphonie, dem aufgrund des Gedankenreichtums „*unsterblichen Werk*“ und der „*teuflischen Ironie*“, sieht Nagler formale und künstlerische Mängel, unter anderem wegen der nahezu mechanischen Repetitionen, den so genannten „Liszt-Sequenzen“.⁸⁸⁶ Dennoch schreibt Liszt selbst in seinen Gesammelten Schriften: „*Virtuosität ist Mittel, nicht der Zweck!*“⁸⁸⁷ Sein politisches Engagement für ungarische Themen und die Schwärmerei für die ungarische Folklore wird als Solidarität mit dem ungarischen Volk verstanden.⁸⁸⁸ „*Liszt erkannte genau den Demonstrationswert des*

⁸⁸³MAYER, *Franz Liszt. Musikgenie und Frauenschwarm*, S. 161

⁸⁸⁴NAGLER, „Das Liszt-Bild – ein wirkungsgeschichtliches Missverständnis?“, S.120

⁸⁸⁵Ebd., S.115

⁸⁸⁶BARTOK, *Essays*, S. 452

⁸⁸⁷NAGLER, „Das Liszt-Bild – ein wirkungsgeschichtliches Missverständnis?“, S. 112

⁸⁸⁸Ebd., S.122

„ungarischen Kostüms“, in dem er sich in der Folge auch mehrmals porträtieren ließ[...]“⁸⁸⁹, nicht zuletzt wirkte dies beim Publikum in ganz Europa. Für die ungarische Liszt-Forschung war Liszt der „letzte ‚wahre‘ Ungar“⁸⁹⁰.

Die Herkunft Liszts ist ein weit verbreitetes Thema in der Lisztforschung. Liszt war wohl gleichzeitig Ungar und Deutscher, der französische Musik schrieb. Béla Bartók meint zu wissen, warum Liszts Werk Mängel aufweise, denn die Einflüsse von Berlioz, Chopin und so genannte „Italian conventions“⁸⁹¹ sind für ihn der Grund, warum Liszts Musik als trivial bezeichnet werden könne.

Treffend beschreibt Peter Raabe bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Lisztrezeption:

*„Je klarer die Forschung Liszt erkennen wird, umso deutlicher wird sich zeigen, daß sein Schaffen und Wirken weitgehend den Fortschritt der Musik bestimmt hat. Wenn man aber seine Bedeutung ganz ermessen will, muß man ihn nicht nur als Musiker werten, sondern als kulturgeschichtliche Persönlichkeit.“*⁸⁹²

Die Künstlerpersönlichkeit Liszt entdeckten die Zeitgenoss_innen bald. Der Interpret Liszt wurde hochgelobt, in Weimar war er „Kapellmeister in außerordentlichen Diensten“, was bedeutete, dass er weder die Pflichten eines Hofkapellmeisters noch eines Intendanten hatte. Er bekam auch weitaus mehr Gehalt (1600 Reichstaler) wie ein_e Spitzenmusiker_in (350 Reichstaler) seiner Zeit für seine_ihre Tätigkeiten.⁸⁹³

Nicht zuletzt spielt dabei der gesellschaftliche Wandel eine Rolle. Cornelia Knotik beschreibt 1986 in ihrem Artikel „'Génie oblige'. Selbstdarstellung und Stilisierung der Person Franz Liszts“, dass zwar am Beginn des 19. Jahrhunderts in der Kunst ein Versuch nach einer Abnabelung von Klerus und Adel beobachtet werden könne, allerdings spitze sich diese Haltung im Laufe des Jahrhunderts zu und es komme sogar zu einer Distanzierung zwischen Künstler_innengenie und Publikum.⁸⁹⁴ Das Prinzip „L' art pour l' art“ gewinne zunehmend an Bedeutung.⁸⁹⁵ Diese Distanz ist auch bei Franz Liszts Person und Werk deutlich erkennbar. Das Thema des „Künstlerdaseins“ hat ihn schon lange beschäftigt, nicht zuletzt publiziert er dazu

⁸⁸⁹KNOTIK, Cornelia. „'Génie oblige'. Selbstdarstellung und Stilisierung der Person Franz Liszts“, in: ÖMZ 1986, 41. Jahrgang, Heft 2, hrsg. von Prof. Elisabeth Lafite und Dr. Marion Diederichs-Lafite (Wien. Lafite, 1986), S. 77-82, hier S. 78

⁸⁹⁰NAGLER, „Das Liszt-Bild – ein wirkungsgeschichtliches Missverständnis?“, S.123

⁸⁹¹BARTOK, *Essays*, S. 451

⁸⁹²RAABE, *Liszts Schaffen*, S. 221

⁸⁹³DÖMLING, *Franz Liszt*, S. 54

⁸⁹⁴KNOTIK, „'Génie oblige'. Selbstdarstellung und Stilisierung der Person Franz Liszts“, S. 77

⁸⁹⁵Ebd.

1835 den Text „Die Stellung der Künstler“ in der *Gazette musicale de Paris*.⁸⁹⁶ Liszt wehrt sich auch gegen den Vorwurf Heines von 1832, indem er als „caractère mal assis“ bezeichnet wird, folgendermaßen:

„Sollte diese Anschuldigung, die Sie auf mich, auf mich allein werfen, des Rechtes und der Billigkeit wegen nicht unserer ganzen Generation zur Last gelegt werden? Bin denn ich allein es, der in der Zeit, in der wir leben, schlecht sitzt? Sitzen wir denn nicht alle zusammen sehr schlecht zwischen einer Vergangenheit, von der wir nichts mehr wissen wollen, und einer Zukunft, die wir nicht kennen?“⁸⁹⁷

Viele sahen in ihm keinen Künstler, dem die Musik einfach „zufliegt“. Serge Gut dazu:

„Liszts Genie war ausgesprochen instinktiv, und im allgemeinen flossen seine Kompositionen eher aus der spontanen Improvisation als aus kontinuierlicher, geduldiger Arbeit. Wohl revidierte er mehrmals viele seiner Werke, da er selten mit dem ersten Resultat zufrieden war. Diese Verbesserungen gingen jedoch schnell vor sich, wobei er bisweilen einen ersten Entwurf durch einen zweiten, sogar einen dritten ersetzte, eine Arbeit, die sich mitunter als sehr mühsam erwies. Jedoch gab er sich niemals dem langsamen Prozeß der Reifung hin, wie er etwa von Beethoven überliefert ist, dessen Skizzen ein ständiges Feilen und Verbessern belegen, ehe seine Hauptwerke ihre endgültige Version erhielten. Liszts Ideen sprudelten wie ein ständiges Feuerwerk im Überfluß hervor, und einige von Ihnen waren ausgezeichnet. Aber er brachte nicht genügend Selbstkritik und Strenge gegenüber sich selbst auf, um nur die schönsten Blüten zu bewahren.“⁸⁹⁸

Wie Liszts Kompositionsvorgang vor sich ging, können wir ebenso wenig nachweisen, wie die Antwort auf die Frage, wie ein kompositorischer Prozess überhaupt auszusehen hat.

Everett Helm schreibt in seinem Aufsatz „Franz Liszt: ein Opfer seiner Biographen?“ ganz klar, dass Liszts Persönlichkeit von Kontroversen geprägt war, mit „*menschlichen Irrwegen und künstlerischen Unzulänglichkeiten*“, denn „*wer den Werken Liszts aufmerksam lauscht, wird diese Spaltung in seiner Natur wahrnehmen.*“⁸⁹⁹

„*Generations will pass before he will be perfectly understood; he has hurled his lance much further into the future than Wagner*“⁹⁰⁰, so die Prinzessin von Wittgenstein. Auch Wagner selbst

⁸⁹⁶Ebd.

⁸⁹⁷DAHLHAUS, „Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik. Zum 150. Geburtstag des Komponisten“, S. 391

⁸⁹⁸GUT, *Franz Liszt*, S. 619

⁸⁹⁹HELM, „Franz Liszt: ein Opfer seiner Biographen?“, S. 177

⁹⁰⁰Ebd. S.350

kommentiert diese Haltung in einem Brief an Hans von Bülow, in dem er schreibt, dass er viel von Liszt lernen habe können.⁹⁰¹ Liszt beeinflusste Wagner, und er wurde von Wagner beeinflusst. Er verknüpfte Elemente, etwa aus alter Musik oder Volksmusik mit romantischer Kunstmusik und schuf neue Kunstwerke. Liszts Werke brechen die Grenzen der gängigen Gattungsschemata auf⁹⁰², dennoch ist das sogar eher typisch für Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Joachim Bergfeld sieht darin ein Problem:

„Nichts aber konnte zu seiner Zeit Liszt mehr schaden als die Behauptung A.B.Marx', die gleichwohl im Interesse seiner radikalen Zeitgenossen offenbar gut gemeint war: ‚Es muß ebenso viele Formen geben, als es Entwicklungen des Geistgehaltes gibt – [...] Daher darf die Reihe der Formen unendlich genannt werden.“⁹⁰³

Auffallend ist bei Betrachtung der analytischen Texte zu Liszts Musik, dass die Analyse ganzer Werke immer zu starker Kritik führt, die Analyse kurzer Abschnitte oder einzelner Akkorde führt bis zur Verklärung des Komponisten. Liszts Anhänger sehen sich oft als zu einer besonderen Gruppe gehörig, die Liszts Werk im Gegensatz zu dessen Kritiker_innen verstünde:

„But the public, which has now reached the time for which Liszt's bold works were written, shows by its rejection of him that still cannot distinguish between form and essence, and that its ear is not keen enough to separate the essential from the superfluous.“⁹⁰⁴

Dieter Torkewitz bemerkt treffend, dass das Liszt'sche Werk im Laufe des 20. Jahrhunderts oft und zu beinahe jeder Zeit mit zeitgenössischer Musik verglichen und als deren Vorläufer gesehen wurde, sei es der Impressionismus, die Wiener Schule, der Serialismus oder das Konzept einer offenen Form.⁹⁰⁵ Dadurch lag es auf der Hand, dass der analytische Blick immer mehr ins Detail gehen musste, um Zusammenhänge zu finden.

Der Einbezug der literaturtheoretischen Texte „Der Tod des Autors“ und „Was ist ein Autor?“ war für mich bei der Bewertung von analytischen Aussagen im Zusammenhang mit Liszts Biographie besonders aufschlussreich. In der Musikwissenschaft wurden solche Überlegungen erst viel später gemacht, daher stößt man bis heute noch auf Texte, die Liszts Werk aufgrund verschiedener Faktoren abwerten. Für mich stellte sich vor allem die Frage, ob die Bewertung überhaupt ein Kriterium sein könne. Die „*Abwesenheit des Autors*“⁹⁰⁶ konnte im 19. Jahrhundert

⁹⁰¹GUT, *Franz Liszt*, S. 603

⁹⁰²BARTOK, *Essays*, S. 50

⁹⁰³BERGFELD, *Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts*, S. 3

⁹⁰⁴BARTOK, *Essays*, S. 453

⁹⁰⁵TORKEWITZ, „Die neue Musik und das Neue bei Liszt – eine wechselvolle Beziehung“, S.122

⁹⁰⁶BARTHES, „Der Tod des Autors“, S. 189

noch nicht akzeptiert werden, hätte sie akzeptiert werden können, hätten wir eine völlig andere Art der überlieferten Musikgeschichte. Erst das Konstrukt des Autors Franz Liszt bringt die Notwendigkeit mit sich, sein Werk zu dechiffrieren.⁹⁰⁷ Dieses Werk kann nur „*entwirrt, nicht entziffert*“⁹⁰⁸ werden, ähnlich Nattiez’ Darstellung „Producer – Trace – Receiver“⁹⁰⁹. Es wäre interessant, Liszts Leben und Werk aus dieser Perspektive zu betrachten, leider wird das aufgrund der von Anfang an gefärbten Biographik nur schwer möglich sein. Fast alle Autor_innen bedienen sich einer Sprache, die gegenüber ihren Leser_innen ein Machtverhältnis generiert. Die Autor_innen wollen die Leser_innen glauben machen, dass sie wissen, was „gut“ oder „schlecht“ an einem „Autor“ sei, oder welche Kriterien ein „Werk“⁹¹⁰ definieren können. Michel Foucault fragt daher in seinem Aufsatz „Was ist ein Autor?“, wer „Werk“ überhaupt definieren könne, sogar, ob ein Eigenname wie Searle überhaupt als einfacher Verweis möglich sein kann.⁹¹¹

Ein lohnenswerter Forschungsansatz wäre sicherlich die Ikonographie. Noch im Lisztgedenkjahr 2011 wird der Komponist mit Sonnenbrille unter dem Titel „Born to be a superstar“⁹¹² dargestellt, was das überlieferte Liszt-Bild bloß weiterträgt, aber nicht verändert.

⁹⁰⁷ Ebd., S. 191

⁹⁰⁸ Ebd.

⁹⁰⁹ NATTIEZ, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, S. 16f

⁹¹⁰ FOUCAULT, „Was ist ein Autor?“, S. 205

⁹¹¹ Ebd., S. 208

⁹¹² http://www.lisztomania.at/no_cache/home/, zuletzt besucht am 24.6.2012

Literaturliste

ALTENBURG, Detlef. Artikel „Liszt, Franz“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Personenteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 11 (Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J.-B.-Metzler, Kassel u. a. 2004), Sp. 203-311

ALTENBURG, Detlef. „Schwerpunkte und Tendenzen der Lisztforschung in Deutschland nach 1945“, in: *Liszt heute. Bericht über das internationale Symposium in Eisenstadt 8.-11. Mai 1986*, WAB Heft 78, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), S. 87-101

ALTENBURG, Detlef. Artikel „Symphonische Dichtung“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 9 (Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J.-B.-Metzler, 1998), Sp. 154-167

AMBROS, August Wilhelm. *Bunte Blätter: Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst* (Leipzig : Leuckart, 1874)

ANGERER, Manfred. „Die Einsamkeit der meditierenden Seele. Zu Liszts Konzeption der musikalischen Großform“, in: *ÖMZ*, 41. Jahrgang, Heft 2, hrsg. von Prof. Elisabeth Lafite und Dr. Marion Diederichs-Lafite (Wien: Lafite, 1986), S. 71-76

ASSMANN, Aleida. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Aus: *Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik*, hrsg. von Rüdiger Ahrens, Wolf-Dietrich Bald und Edgar W. Schneider, Bd. 27 (Berlin: Erich Schmidt-Verlag GmbH, 2006)

BALDASSARRE, Antonio. „To be or not to be: Biography and music research. Thoughts on a burdened relationship“, in: *(Auto)biography as a musical discourse*, Ninth International Conference. Aus: *Musicological studies: Collections of papers 3*, hrsg. von Tatjana Markovič und Vesna Micič (Belgrad: Univ. of arts, 2010), S. 28-40

BÁRDOS, Lajos. „Die volksmusikalischen Tonleitern bei Liszt“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), S.168-196

BÁRDOS, Lajos. „Ferenc Liszt, the Innovator“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungariae*, T. 17, Fasc. ¼ (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976), S. 3-38

BÁRDOS, Lajos. „Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), S. 133-167

BARRY, Kevin. *Language, music and the sign. A study in aesthetics, poetics and poetic practice from Collins to Coleridge* (New York: Cambridge University Press, 1987)

BARTHES, Roland. „Der Tod des Autors“, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000), S. 185-193

BARTÓK, Bela. *Essays*. Selected and Edited by Benjamin Suchoff (Lincoln and London: Univ. of Nebraska Press, 1976)

BEKKER, Paul. *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* (Berlin: Schuster und Loeffler, 1918)

BEKKER, Paul. *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen* (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1926)

BELTING, Hans. *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst* (München: Beck, 1998)

BERG, Alban. „Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?“, in: *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 18. September 1924*. Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch*, Wien. 6. Jahrgang, August-September 1924, S. 329-341

BERGFELD, Joachim. *Die formale Struktur der „Symphonischen Dichtungen“ Franz Liszts*. Inaugural-Dissertation (Eisenach: Philipp Kühner, 1931)

BERLIOZ, Hector. *Instrumentationslehre*. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntnis aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters. Autorisierte deutsche Ausgabe von Alfred Dörffel (Leipzig: Gustav Heinze, 1864)

BERLIOZ, Hector. *Instrumentationslehre*. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss (Frankfurt/M.: C.F. Peters, 1986)

BERTAGNOLLI, Paul A. „Amanuensis or Author? The Liszt-Raff Collaboraton Revisited“, in: *19th-Century Music* Vol. 26, No. 1 (Univ. of California Press, 2002), S. 23-51

BÜCKEN, Ernst. *Früher und Probleme der Neuen Musik* (Köln: N.N., 1924)

BUSONI, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Wiebaden: Insel-Verlag, 1954)

BUSONI, Ferruccio. *Von der Einheit der Musik. Von Drittelönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken*. Verstreute Aufzeichnungen von Ferruccio Busoni (Berlin: Max Hesse 1922)

CASELLA, Alfredo. „Tone-Problems of To-Day“, in: *The Musical Quarterly*, Vol. X No. 2 April 1924 (Oxford Univ. Press, 1924), S. 159-171

CHARNIN MUELLER, Rena. „Liszt's Tasso-Sketchbook: Studies in Sources and Chronology“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* T. 28, Fasc. ¼ (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986), S. 273-239

CHOMINSKI, Józef Michał. „Einige Probleme der Klangtechnik von Franz Liszt“. Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók, in: *Studia Musicologia Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 5, Fasc. ¼ (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961(1963)), S. 37-47

DAHLHAUS, Carl (Hrsg.). *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Aus: Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 43 (Regensburg: Gustav Bosse, 1975)

DAHLHAUS, Carl. „Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik. Zum 150. Geburtstag des Komponisten“, in: *NZfM* 1961, Jahrgang 122, Heft 10 (Mainz: Verlag NZfM, 1961), S. 387-391

DAHLHAUS, Carl. *Klassische und romantische Musikästhetik* (Laaber: Laaber 1988).

DAHLHAUS, Carl. „Klassizität, Romantik, Modernität. Zur Philosophie der Musikgeschichte im 19. Jahrhundert“, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, hrsg. von Walter Wiora. Aus: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* Bd. 14 (Regensburg: Gustav Bosse, 1969), S. 261-276

DAHLHAUS, Carl. „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit“, in: *Die Musikforschung*, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Schriftleitung Detlef Altenburg und Ulrich Trank, Jahrgang. 1988 (Kassel und Basel: Bärenreiter 1988), S. 202-213

DAHLHAUS, Carl. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Aus: *Große Komponisten und ihre Zeit* (Laaber: Laaber 1987)

DAHLHAUS, Carl. „Über offene und latente Traditionen in der neuesten Musik“, in: *Die neue Musik und die Tradition. Sieben Kongreßbeiträge und eine analytische Studie*, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Bd. 19 (Mainz: Schott, 1978), S. 9-21

DAHLHAUS, Carl. „Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts ‚Prometheus‘“, in: *Die Musikforschung* 23, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Schriftleitung Detlef Altenburg und Ulrich Trank (Kassel: Bärenreiter, 1970) S. 411 – 441

DAHLHAUS, Carl. *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. Aus: *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan, Bd. 7 (München: Emil Katzschler, 1974)

DANCKERT, Werner. „Liszt als Vorläufer des musikalischen Impressionismus“, in: *Die Musik*, hrsg. von Bernhard Schuster, Jahrgang 21 (1928-29), erster Halbjahresband (Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt Schuster&Löffler), S. 341-344

DE LA MOTTE, Diether. *Musikalische Analyse*. Mit Kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus (Kassel: Bärenreiter, 1968)

DÖMLING, Wolfgang. „Die Symphonie fantastique und Berlioz' Auffassung von Programmmusik“, in: *Die Musikforschung*, hrsg. von der Gesellschaft der Musikforschung, Schriftleitung Christoph-Hellmut Mahling und N.N., 28. Jahrgang (Kassel und Basel: Bärenreiter, 1975), S. 260-283

DÖMLING, Wolfgang. „'Kein Klavierspieler für ruhige Staatsbürger'. Zum 100. Todestag von Franz Liszt“, in: *ÖMZ* 1986, 41. Jahrgang, Heft 2, hrsg. von Prof. Elisabeth Lafite und Dr. Marion Diederichs-Lafite (Wien: Lafite, 1986), S. 65-71

DÖMLING, Wolfgang. *Franz Liszt und seine Zeit*. Aus: Große Komponisten und ihre Zeit. (Laaber: Laaber 1985)

DÖMLING, Wolfgang. *Franz Liszt* (München: C.H.Beck, 2011)

DOFLEIN, Erich. „Historismus in der Musik“, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*. Aufsätze und Diskussionen, hrsg. von Walter Wiora, in: Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 14 (Regensburg: Gustav Bosse, 1969), S. 9-40

DUFOURCQ, Norbert (Hrsg.). Artikel „Franz Liszt“, in: *Larousse de la musique*, dictionnaire encyclopédique en 2 volumes, Bd. 1 (Paris: Larousse, 1957), S. 584-591

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. „Dichtung, Symphonie, Programmmusik. I. Symphonische Dichtung“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang 39, Heft 4 (Wiesbaden: Franz Steiner, 1982), S. 223-233

EGGLI, Eva. *Probleme der musikalischen Werkästhetik im 19. Jahrhundert. Ein Versuch zur schlechten Musik*. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät der Universität Zürich (Winterthur: P.G. Keller, 1965)

EINSTEIN, Alfred (Hrsg.). Artikel „Franz Liszt“, in: *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*. Neunte vom Verfasser noch vollständig umgearbeitete Auflage, nach seinem Tode (10. Juli 1919) fertiggestellt. Jubiläums-Ausgabe (Berlin: Max Hesse, 1919), S. 688

EINSTEIN, Alfred (Hrsg.). Artikel „Franz Liszt“, in: *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*. Elfte Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein. 1. Bd. A-L (Berlin: Max Hesse, 1929), S. 1050-1053

ENGEL, Hans. *Franz Liszt* (Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion mbH, 1936)

ENGEL, Hans. Artikel „Franz Liszt“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 8 (Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1960), Sp. 964-988

ERPF, Hermann. *Entwicklungszüge der zeitgenössischen Musik*. Aus: Wissen und Wirken. Einzelschriften zu den Grundfragen des Erkennens und Schaffens Bd. 1 (Karlsruhe: G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag, 1922)

FLOSOS, Constantin. „Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts“. in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 2: Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen (Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1977), S. 7-62

FORTE, Allen. „Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century“, in: *19th Century Music*, Vol. 10 No. 3, Special Issue: Resolutions I (Univ. of California Press, 1987), S. 209-228

FOUCAULT, Michel. „Was ist ein Autor?“, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000), S. 198-229

FRISCH, Walter. *The Early Works of Arnold Schoenberg 1893-1908* (Berkeley: Univ. of California Press, 1993)

GÁRDONYI, Zoltan. „Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), S. 197-225

GÁRDONYI, Zoltan. „Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen in Liszts Frühwerken“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), S. 226-273

GÄRTNER, Markus. *Eduard Hanslick versus Franz Liszt. Aspekte einer grundlegenden Kontroverse*. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft Bd. 39 (Hildesheim: Georg Olms, 2005)

GÖLLERICH, August. *Franz Liszt* (Berlin: Marquart & Co, Verlagsanstalt G.m.b.H., 1908)

GRABNER, Hermann. *Allgemeine Musiklehre als Vorschule für das Studium der Harmonielehre, des Kontrapunktes, der Formen- und Instrumentationslehre* (Stuttgart: Carl Grüniger, 1924)

GRIMM, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*, Band 5 Gefoppe – Getreibs. Nachdruck. (München: DTV, 1999)

GRUBER, Gernot. „Zum Formproblem in Liszts Orchesterwerken – exemplifiziert am ersten Satz der Faust-Symphonie“. Sonderdruck *Liszt-Studien*, Kongressbericht Eisenstadt 1975 (Graz: Akademische Druck- und Verlangsanstalt, 1975), S. 81-95

GÜLKE, Peter. „Über Liszts ‚inszenatorisches‘ Komponieren“, in: *Liszt heute*. Bericht über das internationale Symposium in Eisenstadt 8.-11- Mai 1986, WAB Heft 78, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), S. 16-28

GUT, Serge. „Das Liszt-Bild in Frankreich – gestern und heute“, in: *Liszt heute*. Bericht über das internationale Symposium in Eisenstadt 8.-11- Mai 1986, WAB Heft 78, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landes-museum, 1987), S.102-112

GUT, Serge. *Franz Liszt*. Aus: Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd.14 (Sinzig: studiopunkt-verlag, 2009)

GUT, Serge. „Berlioz’ Einfluss auf Liszt. Von der Symphonie fantastique und der Damnation de Faust zur Faust – Symphonie“, in: *Liszt und Europa*, hrsg. von Detlef Altenburg und Harriet Oelers. Aus: Weimarer Liszt – Studien, Bd. 5 (Laaber: Laaber, 2008). S. 89-98

HAHN, Arthur. *Franz Liszt. Symphonische Dichtungen*. Meisterführer Nr. 8. Einführungen in der Schaffen einzelner Tonmeister. Schlesinger’sche Musik-Bibliothek (Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung, ca. 1910)

HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Mit einem Vorwort von Markus Gärtner (Darmstadt: WBG, 2010)

HASCHEN, Reinhard. *Franz Liszt oder die Überwindung der Romantik durch das Experiment* (Frankfurt am Main: Althenäum, 1989)

HATTINGBERG, Magda von. *Franz Liszts deutsche Sendung* (Wien-Leipzig: Adolf Luser, 1938)

HELM, Everett. „Franz Liszt: ein Opfer seiner Biographen?“, in: *Festschrift für einen Verleger*. Ludwig Strecker um 90. Geburtstag, hrsg. von Carl Dahlhaus (Mainz: B. Schott’s Söhne, 1973), S. 167-177

HEUSS, Alfred (Hrsg.). *Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen*. Band-Ausgabe der „Kleinen Konzertführer“ (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1912)

HILMES, Oliver. *Franz Liszt. Biographie eines Superstars* (München: Siedler, 2011)

HINRICHSEN, Hans-Joachim. „Sonatenform, Sonatenhauptsatzform“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Schriftleitung Markus Bandur (Stuttgart: Franz Steiner, 1996)

HORVATH, Emmerich Karl. *Frauen um Franz Liszt. Die Sprache der Liebe* (Eisenstadt: Horvath, 1971)

HUBER, Annegret. „Was Mütter natürlicherweise hervorbringen. Anton Reichas „idée mère“ und andere Anforderungsprofile“, in: *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin, Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn: Reihe 4, Schriften zur Beethoven-Forschung 18, hrsg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach (Bonn: Beethoven-Haus, 2003), S. 77-95

HUBER, Annegret. „Meisterinnenwerke und Meisterwerkanalyse. Überlegungen zum Musikanalysieren in kulturwissenschaftlichen Kontexten“, in: *History|Herstory. Alternative Musikgeschichten*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr und Karin Losleben. Aus: Musik-Kultur-Gender Bd. 5 (Köln: Böhlau, 2009), S. 125-139

JOHNS, Keith. *The Symphonic Poems of Franz Liszt*. Revised, edited, and introduced by Michael Saffle. Aus: Franz Liszt Studies No. 3 (New York: Pendragon Press 1997)

JUNG, Hans Rudolf. „Liszt-Pflege in der DDR“, in: *Liszt heute*. Bericht über das internationale Symposium in Eisenstadt 8.-11. Mai 1986, WAB Heft 78, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), S. 113-126

KABISCH, Thomas. „Struktur und Form im Spätwerk Franz Liszts. Das Klavierstück „Unstern“ (1886)“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 42. Jahrgang, Heft 3 (Stuttgart: Franz Steiner, 1985), S. 178-199

KALLENBERG, Siegfried Garibaldi. *Musikalische Kompositionsformen II*. Kontrapunkt und Formenlehre. Aus: Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 413. Bändchen (Leipzig: B.G. Teubner, 1913)

KAPLAN, Richard. „Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered“, in: *19th Century Music*, Vol. 8, No. 2 (Univ. of California Press, Herbst 1984), S. 142-152

KAPP, Julius. *Liszt. Eine Biographie*. Von Dr. Julius Kapp. Mit 14 Abbildungen. Vierte und Fünfte Auflage (Berlin: Schuster & Loeffler, 1916)

KAPP, Julius. *Das Dreigestirn Berlioz- Liszt-Wagner* (Berlin: Schuster & Löffler, 1919)

KÁRPÁTI, János. „Wandelt sich das ungarische Liszt-Verständnis? Schwerpunkte der ungarischen Liszt-Forschung seit 1945“, in: *Liszt heute*. Bericht über das internationale Symposium in Eisenstadt 8.-11- Mai 1986, WAB Heft 78, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), S. 127-140

KINZLER, Hartmuth. „...mit einem gelegentlichen Zusatz von Liszt“. Erläuterungen zu einem „inoffiziellen“ Einfluß auf Schönberg“, in: *Bericht über den 2. Kongreß der internationalen Schönberg-Gesellschaft „Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“*, Wien, 12. bis 15. Juni. Im Auftrag der Gesellschaft herausgegeben von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann. Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Bd. 2 (Wien: Lafite, 1986), S. 260-279

KLAUWELL, Otto. *Geschichte der Programmmusik. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart* (Wiesbaden: Dr. Martin Sändig oHG, 1968, Nachdruck von Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910).

KNOTIK, Cornelia. „Das (traditionell-romantische) Lisztbild bis 1945 in Österreich und Deutschland“ in: *Liszt heute*. Bericht über das internationale Symposium Eisenstadt 8.-11. Mai 1986, Hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer, aus der Reihe: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland (WAB) Heft 78 (Eisenstadt: Burgenländ. Landesmuseum 1987), S. 31-44

KNOTIK, Cornelia. „‘Génie oblige‘. Selbstdarstellung und Stilisierung der Person Franz Liszts“, in: *ÖMZ* 1986, 41. Jahrgang, Heft 2, hrsg. Prof. Elisabeth Lafite und Dr. Marion Diederichs-Lafite (Wien: Lafite, 1986), S. 77-82

KÓKAI, Rudolf. *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken*. Aus: *Musicologia Hungarica*, Veröffentlichung des musikwissenschaftlichen Instituts in Budapest Bd. 3 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968)

KOLLERITSCH, Otto. „Bemerkungen zur neuen Liszt-Rezeption“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 25 Fasc. ¼ (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983), S. 135-143

KROPFINGER, Klaus. Artikel „Rezeptionsforschung“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Sachteil, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 8 (Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J.-B.-Metzler, 1998), Sp. 200-224

KURTH, Ernst. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* (Bern: Paul Haupt, 1920)

LA MARA. *Franz Liszt* (Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1911)

LEIBOWITZ, Rene. *L'Evolution de la Musique. De Bach à Schœnberg* (Paris: Editions Correa, 1951)

LEICHTENTRITT, Hugo. *Musikalische Formenlehre*. Vierte Auflage, unveränderter Neudruck der dritten, beträchtlich erweiterten Auflage (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1948)

LISSA, Zofia. „Musikalisches Geschichtsbewußtsein – Segen oder Fluch?“, in: *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Aus: Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsg. von Richard Schaal, Bd. 38 (Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1975), S.133-172

LISSA, Zofia. „Über das Wesen des Musikwerks“, in: *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Aus: Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsg. von Richard Schaal, Bd. 38 (Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1975), S. 1-54

LISZT, Dr. Eduard Ritter von. *Franz Liszt. Abstammung, Familie, Begebenheiten* (Wien: Braumüller, 1937)

LISZT, Franz: „Berlioz und seine Haroldsymphonie“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 43. 1855 II, hrsg. von Robert Schumann, redigiert von Franz Brendel. Photolithographischer Neudruck der Originalausgabe (New York: Annemarie Schnase, 1964), S. 25-32

LISZT, Franz. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (NLGA), Serie I: Werke für Klavier zu 2 Händen, zusammengestellt von Dr. Zoltán Gárdonyi, István Szélenyi, Bd. 7 *Années de pèlerinage, Deuxième Année - Italie* (Kassel u.a.: Bärenreiter/ Editio Musica Budapest, 1974)

LISZT, Franz. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen, zusammengestellt von Dr. Zoltán Gárdonyi, István Szélenyi, Bd. 9: *Verschiedene zyklische Werke*, hrsg. von Imre Sulyok und Imre Mezö (Kassel: Bärenreiter / Editio Musica Budapest, 1981)

LISZT, Franz. *Tagebuch 1827*. Hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Kleinertz. (Wien: Paul Neff, 1986)

MAC DONALD, Hugh. Artikel „Symphonic poem“, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.n 20 Volumes, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 18 (Spiridion – Tin Whistle) (London: Mac Millan, 1980), S. 428-433

MAC DONALD, Hugh. Artikel „Symphonic poem“, in: *A New New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, hrsg. Stanley Sadie (London: Grove Macmillan Publishers Limited, 2001), S. 802-807

MARX, Adolph Bernhard. *Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*. Zweite, vermehrte und verbesserte Ausgabe (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1841)

MARX, Adolph Bernhard. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Dritter Theil. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1845)

MARX, Adolph Bernhard. *Ueber Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruß an die Kunstphilosophen* (Berlin: G. Finck, Mai 1828)

MAUSER, Siegfried. „Modellfall Schönberg. Zur wissenschaftlichen Rezeption eines kompositorischen Rezeptionsverhaltens“, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher. Aus: Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, hrsg. von Richard Jakoby Bd. 3 (Laaber: Laaber 1991), S. 307-316

MAYER, Anton. *Franz Liszt. Musikgenie und Frauenschwarm* (Wien: Amalthea, 2010)

MEYER, Leonard B.. *Style and Music. Theory, History, and Ideology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989)

MICHEL, François (Hrsg.). Artikel „Franz Liszt“, in: *Encyclopédie de la musique*, Tome 3 (Paris: Fasquelle, 1961), S. 81

MÜLLER-OBERHÄUSER, Christoph. „Die Maske des Genies“, in: *History|Herstory. Alternative Musikgeschichten*. Herausgegeben von Annette Kreuziger-Herr und Karin Losleben. Aus: Musik-Kultur-Gender Bd. 5 (Köln: Böhlau, 2009), S. 105-124

NAGLER, Norbert. „Die verspätete Zukunftsmusik“, in: *Franz Liszt*, Musik-Konzepte Nr. 12, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (München: edition text+kritik, März 1980), S. 4-41

NAGLER, Norbert. „Das Liszt-Bild – ein wirkungsgeschichtliches Missverständnis?“, in: *Franz Liszt*, Musik-Konzepte Nr. 12, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (München: edition text+kritik, März 1980), S. 115-127

NATTIEZ, Jean-Jaques; ELLIS, Katharine. „Can One Speak of Narrativity in Music?“, in: *Journal of the Royal Musical Association (RMA)*, Vol. 115, No. 2, 1990, S.240 – 257

NATTIEZ, Jean-Jaques *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (Princeton: Univ. Press, 1990)

NEWCOMB, Anthony. „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies“, in: *19th-Century Music*, Vol. 11, No.2 (Univ. of California Press, 1987), S. 164-174

NIEMANN, Walter. *Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen* (Berlin: Schuster & Loeffler, 1913)

NIEMANN, Walter. *Die Musik seit Richard Wagner* (Leipzig: Schuster & Loeffler, 1913)

PRAHÁCS, Margit. „Franz Liszt und die Budapester Musikakademie. Liszts Pester Wohnung nach seinem Tode“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), S. 49-93

RAABE, Peter. *Liszts Schaffen*. Zweite ergänzte Auflage (Tutzing: Hans Schneider, 1968)

RAMANN, Lina. *Lisztiana*. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873-1886/87, hrsg. von Arthur Seidl, Textrevision von Friedrich Schnapp (Mainz: B. Schott's Söhne, 1983)

REDEPENNING, Dorothea. *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*. Aus: *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. von Constantin Floros, Bd. 27 (Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1984)

REHBERG, Paula. *Franz Liszt. Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens*. Mit einem Beitrag von Gerhard Nestler (Zürich: Artemis, 1961)

REHDING, Alexander. „Liszt's Musical Monuments“, in: *19th-Century Music*, Vol. 26,1 (Univ. of California Press, 2002), S. 52-72

RIEGER, Eva. „So schlecht wie ihr Ruf? Die Liszt-Biographin Lina Ramann“ in: *NZfM*, 1986, Jahrgang 147, Heft VII/VIII (Mainz: B. Schott's Söhne, 1986), S. 16-20

ROSEN, Charles. *Musik der Romantik* (Salzburg/Wien: Residenz Verlag 2000)

SAFFLE, Michael. „Liszt und der angelsächsische Raum“, in: *Liszt heute*. Bericht über das internationale Symposium in Eisenstadt 8.-11- Mai 1986, WAB Heft 78, hrsg. von Gerhard J.

Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), S. 141-151

SCHENKER, Heinrich. *Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Erster Band: Harmonielehre* (Stuttgart, J.C.Cotta, 1906)

SCHMALZRIEDT, Siegfried. „Durchführen, Durchführung“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Schriftleitung Markus Bandur (Stuttgart: Franz Steiner, 1996)

SCHÖNBERG, Arnold. „Franz Liszts Werk und Wesen“, in: *Allgemeine Musikzeitung. Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart*, hrsg. von Paul Schwers, XXXVIII. Jahrgang, Nr. 42 (Berlin u.a.: Breitkopf & Härtel, 1911), S. 1008-1010

SCHÖNBERG, Arnold. *Stil und Gedanke*, hrsg. von Ivan Vojtech (Frankfurt/Main: Fischer, 1992)

SCHRADER, Bruno. *Franz Liszt. Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister XXI* (Berlin: Schlesische Verlagsanstalt G.m.b.H., 1917)

SCHÜLER, Nico (Hrsg.). *Zu Problemen der 'Heroen'- und der 'Genie'-Musikgeschichtsschreibung* (Hamburg: Bockel-Verlag 1998)

SEARLE, Humphrey. Artikel "Franz Liszt", in: *A New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. Stanley Sadie, Bd. 11 (Lindeman – Mean-tone) (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), S. 28-47

SEARLE, Humphrey. „Liszt and 20th Century Music“ in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 5, Fasc. ¼, Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók 1961 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963), S. 277-281

SMYTH, Ethel. *Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin.* Hrsg. von Eva Rieger (Kassel: Bärenreiter Karl Vötterle 1988)

SOMFAI, László. „Die Gestaltwandlungen der ‚Faust-Symphonie‘ von Liszt“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), S. 292-324

STÖHR, Richard. *Formenlehre der Musik* (Leipzig: Fr. Kistner & C.F.W. Siegel, 1933)

STEPHAN, Rudolf (Hrsg.) *Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewusstsein*. Neun Versuche Herausgegeben von Rudolf Stephan. Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Band 13 (Mainz: B. Schott's Söhne, 1973)

SULZER, Johann George. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt. Erster Theil von A bis J. (Leipzig: Weidemanns Erben und Reich, 1771)

SZABOLCSI, Bence. *Franz Liszt an seinem Lebensabend* (Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1959)

SZELÉNYI, István. „Der unbekannte Liszt“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger (Budapest: Corvina Kiadó, 1978), S. 274-291

TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music. Volume 3, The Nineteenth Century* (New York: Oxford Univ. Press, 2005)

TORKEWITZ, Dieter. „Anmerkungen zu Liszts Spätstil. Das Klavierstück „Preludio funebre“ (1885)“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 35. Jahrgang, Heft 3 (Stuttgart: Franz Steiner, 1978), S. 231-236

TORKEWITZ, Dieter. „Die neue Musik und das Neue bei Liszt – eine wechselvolle Beziehung“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungariae* 28 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986), S. 117-124

TORKEWITZ, Dieter. „Franz Liszt und die neue Musik – aus der Perspektive von 1986“, in: *Liszt heute*. Bericht über das internationale Symposium Eisenstadt 8.-11. Mai 1986, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer, aus der Reihe: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland (WAB) Heft 78 (Eisenstadt: Burgenländ. Landesmuseum 1987), S.153-164

TORKEWITZ, Dieter. „Innovation und Tradition. Zur Genesis eines Quartenakkords. Über Liszts ‚Prometheus‘- Akkord“, in: *Die Musikforschung*, Jahrgang 33 (Kassel: Bärenreiter, 1980), S. 291-302

TORKEWITZ, Dieter. „Liszts *Tasso*“, in: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Archim Aurnhammer (Berlin:Walter de Gruyter, 1995), S. 321-347

VANDE MOORTELE, Steven. “Beyond Sonata Deformation: Liszt’s Symphonic Poem *Tasso* and the Concept of Two-Dimensional Sonata Form”, in: *Current Musicology*, Nr. 86 (Columbia University, 2008) <https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/232969/2/beyond> (zuletzt besucht am 26.8.2011), S. 41-62

VEJVAR, Andreas. „*Die Mathematik und die Mechanik können keine Lebewesen erzeugen.*“ *Zu einem Aspekt von Schönbergs Kritik an Liszts Formkonzept einer komplexen Einseitigkeit*. Diplomarbeit zu Erlangung des Magistergrades der Philosophie. Universität Wien, 1989

WALKER, Alan (Hrsg.) . *Franz Liszt. The man and his music* (London: Barrie and Jenkins, 1976)

WANGERMÉE, Robert. Artikel „François-Joseph Fétis“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 6 (Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J.-B.-Metzler, 2001), Sp. 1087-1094

WEBER, Josef. *Die Symphonischen Dichtungen Franz Liszts*. Dissertation Universität Wien, 1928/29

WEILGUNY, Hedwig; HANDRICK, Willy. *Franz Liszt* (Leipzig. VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980), Abb. 76

WESTPHAL, Kurt. *Genie und Talent in der Musik* (Regensburg: Gustav Bosse, 1977)

WINKLER, Gerhard J. „Liszt und Wagner. Notizen zu einer problematischen Beziehung“, in: *ÖMZ* 1986, 41. Jahrgang, Heft 2, hrsg. von Prof. Elisabeth Lafite und Dr. Marion Diederichs-Lafite (Wien: Lafite, 1986), S. 83-89

WIRTH, Helmut. „Symphonische Dichtung“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 12 (Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1960), Sp. 1906-1918

WÖRNER, Karl. *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte* Bd. 92 (Bonn: H. Bouvier u. Co., 1970)

Lebenslauf

Name	Angelika Silberbauer
Geburtsdatum und Ort	27.03.1985 in Wien
Schulische und universitäre Ausbildung	
09/1995 – 06/2003	Gymnasium BG3 Kundmanngasse , neusprachlicher Zweig
10/2003 – dato	Universität Wien , Studium der Musikwissenschaften – im Magisterstudium bei em. o.Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber
10/2004 – 06/2006	Universitätslehrgang Tonsatz nach Heinrich Schenker bei MMag. Patrick Boenke
10/2007 bis dato	Universität für Musik und darstellende Kunst Wien , ordentliches Studium der Komposition bei Univ.- Prof. Michael Obst Universität für Musik und darstellende Kunst Wien , ordentliches Studium der Musiktheorie bei Dr. phil. Univ.-Prof. i.R. Dieter Torkewitz, Univ.-Prof. ⁱⁿ Dr. ⁱⁿ phil Gesine Schröder und Univ.-Prof. ⁱⁿ Mag. ^a art. Dr. ⁱⁿ phil Annegret Huber
Ergänzende Tätigkeiten	
06/2004 – 03/2007	Lehrkraft bei Schülerhilfe Humer (Deutsch, Englisch, Französisch, Latein, Italienisch)
10/2008 – 09/2009	Studienassistentin am Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
06/2011 – 09/2011	Projektmitarbeiterin im Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
03/2009 – dato	Studentisches Mitglied im Arbeitskreis für Gleichbehandlungsfragen der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
10/2011 – dato	Vorsitzende des Arbeitskreises für Gleichbehandlungsfragen der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
03/2011 – dato	Mitglied des UFO (Unabhängiges Forschungskolloquium für musikwissenschaftliche Geschlechterstudien) der Mariann Steegman Foundation

Veröffentlichungen

- Artikel „Identität und Meisterschaft. Sonatensatzvisionen um Weberns Streichquartettsatz op. 5/1“, in: *Erträge der Lehre Bd. 4. Identität – Alterität – Musik*, hrsg. von Annegret Huber, Corneila Szabó-Knotik und Markus Grassel (Wien: millitre, 2011)
- ÖMZ 11/2009 Symposiumsbericht „**Frauen um Haydn**“ (18. und 19.9.)
- ÖMZ 7/2009 Bericht „**e_may 09**“, Wiener Konzerthaus (14. und 15.5.), gemeinsam mit Stephanie Probst
- ÖMZ 5/2009 Symposiumsbericht „**Wilhelmine von Bayreuth**“ (20. und 21. 3.), gemeinsam mit Stephanie Probst

Weitere wissenschaftliche und künstlerische Tätigkeiten

- seit 2007 - dato zahlreiche Aufführungen eigener Werke an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
- seit 2010 – dato Mitarbeit am **Gender-Forschungsprojekt** über die Komponistin und Sufrette **Ethel Smyth (1858-1944)** der HfM Detmold/Paderborn
- 06/2010 Aufführung der eigenen Kompositionen „TodesStimmen – Lieder nach Gedichten von C.W.“ in der **Alten Schmiede Wien**
- 07/2010 Aufführung der eigenen Komposition „Von Ewigkeit zu Ewigkeit I“ im Rahmen des **Filderstädter Orgelsommers/Stuttgart**
- 01/2011 Aufführung der eigenen Kompositionen „TodesStimmen – Lieder nach Gedichten von C.W.“ im **Wiener Künstlerhaus**
- 03/2011 Aufführung der eigenen Kompositionen „TodesStimmen – Lieder nach Gedichten von C.W.“ im Rahmen des Kongresses AufZuBeEin-schreiben. Praktiken des Wissens und der Kunst an der **Universität für Musik und darstellende Kunst Wien**
- 05/2011 Aufführung der eigenen Komposition „Von Ewigkeit zu Ewigkeit II“ im Rahmen der **Langen Nacht der Kirchen Wien**
- 12/2011 „Is there musical embodied cognition? Ethel Smyth: Three Moods of the Sea“, Referat im Rahmen des Kongresses **Women and the 19th century Lied** an der **National University of Ireland**
- 03/2012 Forschungsaufenthalt und Unterrichtstätigkeit in **Oxford/England** im Rahmen des opera research unit – Projekts (**OBERTO**). Thema: Approches to Opera, Ethel Smyth „The Wreckers“

Abstract

Die vorliegende Arbeit möchte anhand eines Einblickes in die Biographie- und Musikgeschichtsschreibung sowie in die Musikanalyse zeigen, wie das Bild des Komponisten Franz Liszt durch Eigen- und Fremdbilder gefärbt wurde, und wie sich diese Bilder in der Werkanalyse zum Teil bis heute widerspiegeln.

Eingangs werden die Eigenbilder aufgezeigt, danach werden Biographien, musikgeschichtliche und musiktheoretische Literatur im Hinblick auf Äußerungen zu Franz Liszt untersucht. Im zweiten Teil wird die Symphonische Dichtung *Tasso* in Bezug auf ihre Einschreibungen von verschiedensten Autor_innen betrachtet.

Zum Schluss soll mit Hilfe der literaturtheoretischen Texte von Roland Barthes und Michel Foucault zur Theorie der „Autorschaft“ gezeigt werden, dass erst dieses Konstrukt der Person Franz Liszt, das auf Eigen- und Fremdbildern beruht, den Wunsch nach der Dechiffrierung mit sich bringt, obwohl das Werk an sich ohnehin nicht dechiffriert werden könne. Diesem Konstrukt wurde und wird bis heute Glauben geschenkt. Bei der Darstellung der Person und der Werkanalyse kann gezeigt werden, wie die Rezeption das Liszt-Bild veränderte und das Werk durch die Haltung zur Person Liszt durch gängige, ohnehin fragwürdige Analysemethoden degradiert werden konnte.