

Zur Formkonzeption von Arnold Schönbergs *Pelleas und Melisande* op. 5

Arnold Schönbergs Symphonische Dichtung *Pelleas und Melisande* erfährt in der musikwissenschaftlichen Diskussion insbesondere unter dem Aspekt der formalen Gestaltung Beachtung. Das Werk wird hierbei in den Rahmen der Auseinandersetzung Schönbergs mit dem Problem der «integralen Einsätzigkeit»¹ gestellt, wie sie sich bereits in frühen Kompositionsskizzen ab 1897/1898 abzeichnet und über *Verklärte Nacht* op. 4, *Pelleas und Melisande* und das Streichquartett op. 7 schließlich zur Kammersymphonie op. 9 führt. Aus der Literatur lassen sich hierzu zwei Positionen herauskristallisieren. Gemäß der wohl vorherrschenden Meinung gilt *Pelleas und Melisande* als Ausprägung einer *double-function*-Form im Sinne einer Übereinanderblendung von Symphoniezyklus und Sonatenhauptsatz.² Dem Programm wird dabei in der Regel durchaus ein Einfluß auf die Formgestaltung eingeräumt, welcher sich allerdings nur auf die Details der musikalischen Faktur erstreckte. Peter Ackermann hingegen hat die bereits verschiedentlich geäußerten Bedenken, in *Pelleas und Melisande* eine *double-function*-Form verwirklicht zu sehen, radikalisiert und von einer «Dissoziation der großen Form»³ gesprochen. Gleichzeitig versucht er, sowohl die ästhetische als auch die formkonstituierende Relevanz des Programms so weit wie möglich zu reduzieren.

Demgegenüber soll hier die These vertreten werden, daß zwar einerseits die Ansicht einer sich in *Pelleas und Melisande* ausprägenden *double-function*-Form tatsächlich stark relativiert werden muß, auf der anderen Seite aber eine Vernachlässigung der formbegründenden und ästhetischen Relevanz des Programms dem Werk nicht angemessen ist. Darüber hinaus sollen im Zuge der Erörterung einige Probleme deutlich werden, denen Schönberg sich beim Versuch der Bewältigung der großen Form gegenüber sah. Im Versuch der Skizzierung dieser Probleme und der Darstellung der Schönbergschen Antworten, nicht im Hinweis auf ein Formschema, dem das Werk zu subsumieren wäre, soll ein Beitrag zum Verständnis seiner Formkonzeption geleistet werden.

*

Eine Diskussion der verschiedenen Äußerungen Schönbergs gegenüber außermusikalischen Einflüssen in seinen Werken kann hier nicht thematisch werden. Festzuhalten bleibt aber, daß Schönberg nie versucht hat, die ästhetische Geltung der literarischen Vorlage für *Pelleas und Melisande* zu leugnen. Seine diesbezüglichen Äußerungen in einem Brief an Alexander von Zemlinsky vom Februar 1918⁴ und einer Einführung in das Werk aus dem Jahr 1949 — welche für den Leser ohne Kenntnis des Maeterlinckschen Dramas unverständlich bliebe, während Schönberg in entsprechenden Erläuterungen zu *Verklärte Nacht* eigens darauf hinweist, daß eine Kenntnis des literarischen Vorwurfs nicht unumgänglich sei⁵ — weisen vielmehr in die Richtung einer verhältnismäßig engen Orientierung der Musik am Drama, welche der Hörer nachzuvollziehen habe. Erhaltene Skizzen belegen schließlich, daß der literarische Vorwurf auch bei der Disposition der Formanlage im Kompositionsprozeß eine Rolle spielte.⁶

1 Vgl. Sigfried Schibli, «Ein Stück praktisch gewordener Ideologie. Zum Problem der komplexen einsätzigen Form in Frühwerken Arnold Schönbergs», in: *AfMw* 41 (1984), S. 276.

2 Vgl. Alban Berg, *Pelleas und Melisande* (Nach dem Drama von Maurice Maeterlinck). *Symphonische Dichtung für Orchester von Arnold Schönberg Op. 5. Kurze thematische Analyse*, Wien/Leipzig o.J.; Carl Dahlhaus, «Schönberg und die Programmmusik»; in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 128f.; Wilhelm Pfannkuch, «Zu Thematik und Form in Schönbergs Streichsextett», in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel 1963, S. 260f.; Christian Martin Schmidt, «Formprobleme in Schönbergs frühen Instrumentalwerken», in: *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, hrsg. von Rudolf Stephan (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 1), Wien 1978, S. 185f.; Giselher Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8* (Collection d'études musicologiques 59), Baden-Baden 1975, S. 127.

3 Peter Ackermann, «Schönbergs «Pelleas und Melisande» und die Tradition der Symphonischen Dichtung», in: *AfMw* 49 (1992), S. 152.

4 Vgl. *Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker / Alexander Zemlinsky*, hrsg. von Horst Weber (*Briefwechsel der Wiener Schule* 1, hrsg. von Thomas Ertelt), Darmstadt 1995, S. 187 und S. 189. Schönberg unternimmt in diesem Brief lediglich eine Zuordnung von Themen und Passagen des Werks zu den Hauptpersonen und bestimmten Szenen des Dramas und schreibt, er habe nichts gegen die Anfertigung eines entsprechenden Programms für eine Aufführung des Werks einzuwenden.

5 Vgl. Arnold Schönberg, «Analyse von *Pelleas und Melisande*» und «Programm-Anmerkungen zu *Verklärte Nacht*», in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch (*Gesammelte Schriften* 1), Frankfurt/M. 1976, S. 437-439 und S. 453. In der Analyse von *Pelleas und Melisande* praktiziert Schönberg im Prinzip das gleiche Verfahren der Zuordnung von Passagen der Musik zu Szenen des Dramas wie im erwähnten Brief an Zemlinsky.

6 Vgl. Walter Boyce Bailey, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg* (*Studies in Musicology* 74, hrsg. von George Buelow), Ann Arbor 1984, S. 62 und S. 65f.

Zur Debatte steht allerdings, inwieweit Schönberg gleichzeitig eine auch immanent-musikalisch in sich begründete Form zu realisieren vermochte. Die Schwierigkeit der Konstruktion solch ausgedehnter Formen wie derjenigen von op. 5 stellte sich ihm vor allem als «Problem der Einsätzigkeit»⁷ dar — erst diese Einsätzigkeit schien gegenüber zyklischer Mehrsätzigkeit die Einheit des gesamten Werks zu garantieren und damit einer Auffassung gerecht zu werden, die gerade aufgrund dieser Einheit der Sonatenform den Vorrang vor anderen Formen einräumte.⁸ Die Beibehaltung der traditionellen vier Satzcharaktere konnte dabei für die mit zunehmender Ausdehnung der Form um so notwendige Auflockerung, für Kontraste und Mannigfaltigkeit sorgen. Offensichtlich beanspruchte sie aber im Denken Schönbergs keinen unbedingten Vorrang vor anderen Lösungsmöglichkeiten. Während, so Schönberg, op. 7 und op. 9 die vier Satztypen der Sonate miteinander verbänden, brächten *Verklärte Nacht* sowie *Pelleas und Melisande* lediglich Typen zuwege, die der kontrastierenden Wirkung herkömmlicher Sätze ähnlich seien.⁹ Gemäß der Gattungstradition der Symphonischen Dichtung war Einsätzigkeit bereits Voraussetzung, nicht erst Ergebnis einer Integration selbständiger Sätze zur Einsätzigkeit. Der Rückgriff auf traditionelle Satzcharaktere verstärkte sich also in Schönbergs Schaffen im Zuge der Abwendung von programm-musikalischer Gestaltung, er bildete keinen bewußten Gegenpol gegen außermusikalische Einflüsse.

Tatsächlich lassen sich die vier Satzcharaktere eines Symphoniezyklus in *Pelleas und Melisande* nur bedingt feststellen. Lediglich der erste und der dritte der vier großen Teile des Werkes können als in gewisser Weise in sich geschlossen betrachtet werden und die Stelle des Kopsatzes bzw. des langsamen Satzes eines Symphoniezyklus vertreten. Der zweite Teil hingegen stellt eine Reihung von Abschnitten unterschiedlichen Ausdruckscharakters dar, von denen nur der erste scherzhaft genannt werden kann, aber kein größeres formales Gewicht besitzt als die folgenden Abschnitte. Der vierte Teil schließlich weist bis zum Beginn des zumeist als *Epilog* bezeichneten Schlußabschnitts (Ziffer 62)¹⁰ ebenfalls klare Zäsuren und den Einschub einer deutlich abgesetzten, den Abschnitten des II. Teils verwandten Partie auf. Er bildet mithin, wenngleich weniger ausgeprägt als der II. Teil, bis zum *Epilog* eine Reihung von Formteilen, deren relativ großes Eigengewicht seiner Einheitlichkeit als «Finalsatz» Abbruch tut. In wieweit auch geringerer Maße gilt dies ebenfalls für die Abschnitte des Kopsatzes, welche Eigengewicht in dem Maße gewinnen, wie ihre funktionale Bezogenheit zum Ganzen sich als gefährdet erweist.

Dies zeigt sich bei ihrer Betrachtung als Teile einer Sonatenhauptsatz-Exposition. Die Einleitung und der Hauptsatz werden ihrer Rolle ohne jede Einschränkung gerecht. Bereits die «Überleitung» aber leitet zumindest harmonisch nicht mehr über. Sowohl zu Beginn (Ziffer 6) als auch an ihrem Ende (Takte 67-70/80-84) prägt sie dieselbe Tonart aus. Unmittelbar vor dem Eintritt des Seitenthemas finden sich jede Tonart verschleiende Quartenakkorde: der Seitensatz könnte praktisch in jeder Tonart beginnen, ohne Überraschung hervorzurufen. Durch solche Phänomene wird der Zusammenhang der Teile geschwächt. Bietet erst die deutliche Gliederung des Werks in vier Teile die Voraussetzung dafür, daß zumindest von einer Anlehnung an einen zu einem Satz zusammengefaßten Symphoniezyklus gesprochen werden kann, so läßt die deutliche Binnengliederung dieser Teile die Mannigfaltigkeit der Charaktere noch weit über die Vierzahl des traditionellen Symphoniezyklus hinaus ansteigen. Ebenso widerspricht die eher parataktisch reihende Gliederung der engen funktionalen Bezogenheit der Teile und der Entwicklungsdynamik, welche der Sonatenhauptsatzform idealtypisch eignen.

Weit davon entfernt, sich in jedem Moment gegenseitig zu stützen und dabei die immanent-musikalische Formkonstruktion gegen programmbedingte Aufweichung zu sichern, widersprechen sich zudem die Formkonzeptionen von Sonatenhauptsatz und Symphoniezyklus in ihrer Überlagerung nicht selten. Die der Reprise des Hauptthemas am Ende des I. Teils des Werks vorangehende Passage etwa wird von Alban Berg als Schlußsatz der Sonatenhauptsatz-Exposition bezeichnet.¹¹ Dies jedoch dürfte kaum mit dem Stellenwert des Abschnitts als Durchführung des Kopsatzes unter dem Blickwinkel des Symphoniezyklus konform gehen. Es zeigt sich, daß viele Formabschnitte nur noch ansatzweise einen eigenen Funktionscharakter ausprägen. Vielmehr fällt ihnen ihre Rolle nicht selten vor allem durch ihre Position im tradierten und in der Hörerwartung verankerten Formschema, mithin von außen zu. Auch wird deutlich, wie die Durchführungstechnik sich durch ihre Allgegenwart tendenziell selbst entqualifiziert.

Gerade aber der traditionelle Ort dieser Durchführungstechnik zerfällt im II. Teil des Werks in eine Statik nebengeordneter Abschnitte, deren Anordnung Gesichtspunkten des Ausdruckskontrastes, nicht aber einer Entwicklung oder zielgerichteten Verarbeitung motivischen Materials gehorcht. Diese mag innerhalb der Abschnitte durchaus zu finden sein. Daraus resultiert aber kein entsprechender über die Abschnittsgrenzen hinausgreifender Prozeß. Und der III. Teil bildet, auch wenn er an seinem Ende durchaus einen der ausdrucksmäßigen Höhepunkte des Werkes darstellt, als «langsamer Satz» ein retardierendes Moment. Er bringt zudem neues thematisches Material, führt also — mit Ausnahme des sogenannten Liebeserwachen-Motivs — keineswegs das bereits exponierte durch. Gerade was seiner Einheitlichkeit als langsamer Satz unter dem Blickwinkel des Symphonie-

7 Arnold Schönberg, «Über Musikkritik», in: *Stil und Gedanke*, S. 162.

8 Vgl. Schibli, «Ein Stück praktisch gewordener Ideologie», S. 276f.

9 Vgl. Arnold Schönberg, «Analyse der Kammer-symphonie», in: *Stil und Gedanke*, S. 440.

10 Angaben gemäß der Partitur Universal Edition Nr. 14408.

11 Vgl. Berg, *Pelleas und Melisande*, S. 6.

zyklus entgegenkommt — eigenes Themenmaterial und eigener Gestus — widerspricht also seiner Funktion als Durchführungsteil einer Sonatenhauptsatzform.

Dadurch ist auch die Funktion des Schlußteils als Reprise berührt, die sich nicht mehr als Ziel einer logisch-stringenten musikalischen Entwicklung darstellt. Zudem gehen auch die Funktionen von Reprise und Finalsatz — als überzeugender Abschluß eines ganzen Zyklus' — nicht bruchlos ineinander auf.¹² Schönberg bemüht sich, dieser Schwierigkeit auf motivisch-thematischer Ebene dadurch zu begegnen, daß durch Einführung neuer Gedanken, welche sich aber als Ableitung aus früherem Material erweisen, das vom symphonischen Denken der Zeit geforderte Finalgewicht erreicht und gleichzeitig die Reprise vor dem Schicksal der bloßen Wiederholung eines bereits Gesagten bewahrt werden soll. Die Übereinanderblendung von Reprise und Finalsatz birgt darüber hinaus aber noch Probleme im Hinblick auf die Tonartendisposition. Im selbständigen Finalsatz wird im Symphoniezyklus nach den in der Regel in anderer Tonart stehenden Mittelsätzen verhältnismäßig früh die Grundtonart wieder restituiert, welche aber selbstverständlich innerhalb des Satzes nicht durchweg beibehalten wird. Genau dies Verlassen der Grundtonart aber ist in einer Reprise, insofern sie der tonartlichen Gleichschaltung des exponierten Materials dienen soll, nur bedingt möglich. Eine solche Reprise muß daher in einem einsätzigen Gebilde soweit nach hinten verlagert werden, daß sie kaum mehr einen «Finalsatz» von Gewicht zuläßt. Pointiert formuliert: Die Ausprägung eines «Finalsatzes» erschwert den tonartlichen Reprisencharakter. Wird dagegen auf die tonartliche Gleichschaltung des zuvor exponierten Materials nicht verzichtet, ist der Finalsatzcharakter kaum zu bewahren.

Schönberg, so scheint es zunächst, legt das Schwergewicht auf die Erzielung einer Reprisenwirkung: Mittels der variierten und transponierten Wiederholung der Einleitung (Ziffer 50) und einer bald folgenden Hauptthemenpartie (Ziffer 55) erzielt er eine thematische Reprisenwirkung unter Umgehung eines zu frühen Erreichens der Schlußtonart, indem diese zwar bereits in der erwähnten Hauptthemenpartie prinzipiell festgelegt, in einem fein abgestuften Verfahren jedoch erst wesentlich später erreicht wird. Im sogenannten *Epilog* aber — der eigentlich erst die wirkliche Hauptsatzreprise darstellt¹³ — durchkreuzt Schönberg, wie noch gezeigt werden soll, die aufgebaute Erwartung einer Sonatensatzreprise, so daß der IV. Teil von *Pelleas und Melisande* «weder vollgültig als Reprise noch als Finale genommen werden»¹⁴ kann.

Die bislang konstatierten Probleme werden jedoch von Schönberg noch verschärft, indem er die Formteile der Symphonischen Dichtung im oft sehr engen Bezug zur literarischen Vorlage zur Darstellung des Dramengangs benutzt. In diesem Sinne wird für Schönberg auch die Formanlage der Komposition selbst zum Darstellungsmittel, was nicht zuletzt auch als Versuch gelten kann, die aus der Übertragung des Leitmotivverfahrens in die Instrumentalmusik¹⁵ resultierenden Probleme zu bewältigen. In dieser kann der semantische Gehalt der Leitmotive ja nicht aus der Verbindung mit einer gleichzeitig mit der Musik präsenten Bühnensituation hervorgehen. So erlaubt Schönberg erst die Anlehnung des I. Teils des Werks an den Aufbau einer Sonatensatzexposition die Einführung der männlichen Protagonisten des Dramas als Hauptthemen, durch deren Ausdruck und Gestus sie gleichzeitig charakterisiert werden. Und die klar formulierten Ausdruckscharaktere der deutlich voneinander abgesetzten Abschnitte des II. Teils ermöglichen die Zuordnung dieser Abschnitte zu den einzelnen, gleichfalls tableauhaft nebeneinander angeordneten Szenen des Dramas und geben damit Aufschluß über den Sinngehalt weiterer Motive. Der «langsame Satz» wird zur hochexpressiven Darstellung der Liebeszene. Sein abrupter, brutaler Abriß ergibt sich nicht als Kulmination einer stringenten Verarbeitung seines motivischen Materials. Dieses wird vielmehr kurz vor dem musikalischen Höhepunkt überraschend durch die der Handlung des Dramas — Golauds Bluttat an Pelleas — entsprechenden Leitmotive ersetzt.

Der IV. Teil endlich, zu dessen Betrachtung nun zurückgekehrt werden soll, gehorcht insoweit immanent-musikalischen Prinzipien, als er dem Gedanken reprisenhaften Wiederaufgreifens von Material aus der Exposition entspricht. Damit wird ein architektonischer Rahmen geschaffen, in den die mittleren Teile der Komposition eingelassen werden können. Wie bereits dargelegt, scheint Schönberg zunächst vor allem eine Reprisenwirkung anzustreben, während sich der Eindruck eines einheitlichen Satzcharakters erst ab dem sogenannten *Epilog* herstellt. Schönberg verzichtet aber darauf, diesen tatsächlich als Reprise, als echten Gegenpol zur Exposition auszugestalten. Zwar wird praktisch sämtliches thematisches Material verwendet, doch wirkt dies kaum als formal bedeutsame abschließende Zusammenfassung. Ein Blick auf die Seitenthemenpartie offenbart den Grund: sie ist gewissermaßen aus dem Kontinuum des musikalischen Verlaufs herausgesprengt. Die schon verhältnismäßig sicher befestigte Schlußtonart d-Moll wendet sich abrupt nach E-Dur — der Tonart des Seitensatzes in der Exposition —, der volle Orchestersatz wird plötzlich extrem reduziert und die musikalische Zeit durch die Tempoanweisung «Langsam» — ohne vorbereitendes Ritardando — und einen Orgelpunkt sistiert. Über diesem erklingt zweimal der erste Teil des Seitenthemas in der originalen Gestalt der Exposition. In einer Komposi-

¹² Vgl. Schibli, «Problem der komplexen einsätzigen Form», S. 278ff.

¹³ Im Hinblick auf die thematische Gestalt, die Satzart und die Instrumentation ist die Hauptthemenpartie bei Ziffer 55 noch als Station der Entwicklung des Themas zurück zu gewissermaßen reprisenfähiger Gestalt zu verstehen. Auch wird die Schlußtonart d-Moll hier noch durch die Baßführung verschleiert, durch die Orgelpunkte auf cis (Ziffer 53) und es (Ziffer 59) chromatisch angesteuert — Phänomene, wie sie auch aus op. 4 und op. 7 bekannt sind — und erst zu Beginn des «Epilogs» erreicht.

¹⁴ Schmidt, «Formprobleme in Schönbergs frühen Instrumentalwerken», S. 185f.

¹⁵ Die von Bailey, *Programmatic Elements*, S. 62 und S. 65f. mitgeteilten Skizzen Schönbergs deuten darauf hin, daß das Leitmotivverfahren einer der Ausgangspunkte des Kompositionsvorgangs war.

tionstechnik, welche stete Variation als ihr Prinzip verwirklicht, ist der Sinn dieses Verfahrens klar. Die Stelle ist nicht Reprise, sondern Zitat, ein Eingedenken an Vergangenes, genauer: an die dem Thema zugeordnete Gestalt des Pelleas. Erst nach und nach hebt der musikalische Fluß wieder an, und die folgenden Themen rekapitulieren gewissermaßen den Ablauf des vergangenen Geschehens. Die gesamte Partie, zwischen zweimaligem Auftreten des Hauptthemas eingespannt, ist somit «Erinnerungsmusik, [...] durchaus musikdramatisch».¹⁶

Spätestens mit einer solchen Gestaltung des formal so gewichtigen Schlußteils des Werkes erweist sich aber eine Ausblendung des literarischen Vorwurfs aus der Betrachtung der Formstruktur von *Pelleas und Melisande* als verkürzend. Schönberg wahrt auch hier, sozusagen nach Abschluß der Dramenhandlung, den Bezug zum Drama, indem er mit der Anlehnung an eine Sonatensatzreprise und der auf sie gerichteten Erwartungshaltung spielt, eine der Formtradition entsprechende Reprise zur «Erinnerungsmusik» umfunktioniert. Die klare Dominanz des Hauptthemas im Schlußteil und das fast völlige Fehlen des Seitenthemas können kaum aus dem musikalischen Geschehen in den Mittelteilen des Werks erklärt werden, sehr wohl aber unter Rekurs auf die Dramenhandlung. In dieser Hinsicht entfalten diese Phänomene jedoch ihren Bedeutungsgehalt erst, wenn sie als Besonderes, als Abweichung von erwarteten Gestaltungsweisen erkannt werden. Insofern bleibt auch *Pelleas und Melisande* an diese zurückgebunden.

*

Schönbergs Symphonische Dichtung stellt sich als ein Werk dar, in welchem — insbesondere in seinen mittleren Teilen — die Insistenz auf der Expressivität und Beredtheit des Einzelnen das funktionale Gefüge des Ganzen mitunter zu sprengen droht. Die Einheit der Komposition sah Schönberg durch das dicht gespannte Netz des motivisch-thematischen Gefüges gesichert. Architektonischen Zusammenschluß konnte bis zu einem gewissen Grad die Bewahrung der traditionellen Funktionscharaktere des Setzens und des reprisenartigen Wiederaufgreifens früher exponierten Materials in den Rahmenteil des Werks verbürgen — zu diesem eher neutralen Formprinzip zerrinnt hier die Sonatenform. Aber auch die traditionellen Satzcharaktere des Symphoniezyklus genügen nicht mehr der Mannigfaltigkeit des angestrebten Ausdrucks. Inwiefern für Schönberg die Orientierung am literarischen Vorwurf der Anlaß für die Formanlage der Komposition wurde oder ob Schönberg umgekehrt in der Anlehnung an das Drama ein Mittel gefunden zu haben glaubte, dem beabsichtigten, für die Tradition der Symphonischen Dichtung typischen «Wechsel der Töne und Charaktere»¹⁷ ästhetische Stringenz zu verleihen, dürfte sich kaum sicher entscheiden lassen. Solche Stringenz aber, als Stringenz der Abfolge von Ausdruckscharakteren, erlaubt, indem sie den Eindruck von Entwicklung statt den eines beliebigen Nacheinanders vermittelt, die Organisation solch großer Formen in der Zeit. Der Eindruck einer das Ganze der Form umgreifenden Entwicklung wiederum entsteht in *Pelleas und Melisande* vor allem auch dadurch, daß sich der Schlußteil im Wiederaufgriff früheren Themenmaterials auf den Expositionsteil bezieht, sich jedoch als in Gestus und Ausdruck erheblich verändert präsentiert. Die Möglichkeit der Gestaltung einer Großform als Folge von Ausdruckscharakteren zehrt hier von der Erinnerung an die Funktionscharaktere traditionellen Komponierens.

(Paderborn)

16 Ackermann, «Schönbergs «Pelleas und Melisande»», S. 151.

17 Vgl. Carl Dahlhaus, «Liszt's Idee des Symphonischen», in: *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1978*, hrsg. von Serge Gut (*Liszt-Studien 2*, hrsg. vom European Liszt-Centre), München/Salzburg 1981, S. 38.