

Oberösterreichisches  
Landesmuseum

I 91690/64

8

# JAHRBUCH DER WISSENSCHAFTLICHE ARBEITEN IM BURGENLAND

Heft 64

CORNELIA KNOTIK

MUSIK UND RELIGION IM ZEITALTER DES  
HISTORISMUS:  
FRANZ LISZTS WENDE ZUM  
ORATORIENSCHAFFEN ALS ÄSTHETISCHES  
PROBLEM



HERAUSGEGEBEN VOM BURGENLÄNDISCHEN LANDESMUSEUM  
IN EISENSTADT.



**WISSENSCHAFTLICHE ARBEITEN AUS DEM BURGENLAND**

**Heft 64**

**CORNELIA KNOTIK**

**MUSIK UND RELIGION IM ZEITALTER DES  
HISTORISMUS:  
FRANZ LISZTS WENDE ZUM  
ORATORIENSCHAFFEN ALS ÄSTHETISCHES  
PROBLEM**

**OÖLM LINZ**



**+XOM3722405**

**HERAUSGEGEBEN VOM  
BURGENLÄNDISCHEN LANDESMUSEUM, EISENSTADT  
(Amt der Burgenländischen Landesregierung, Abt. XII/3)  
Eisenstadt 1982**

REDAKTION UND VERTRIEB:  
BURGENLÄNDISCHES LANDESMUSEUM, 7000 EISENSTADT  
MUSEUMGASSE 1 — 5, BURGENLAND  
ÖSTERREICH

IP1690/64  
Oberösterreichisches  
Landesmuseum Linz/D.  
Bibliothek  
Inv. Nr. 582/1982

Schriftleitung Dr H Schmid — Dr P Krajasich  
Für den Inhalt verantwortlich  
Der Autor  
Jeder Nachdruck, auch auszugsweise,  
nur mit Genehmigung des Herausgebers  
Fotos Burgenländisches Landesmuseum Eisenstadt  
Druck Doncses, 7423 Pinkafeld

## INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort .	S 5
Einleitung	S 7
I. Kapitel: „Hunnenschlacht“	
I/1: Die „Hunnenschlacht“ als Battaglia.	S 11
2: Der innermusikalische Zusammenhang..	S 13
II/3: Das Verhältnis zur traditionellen Symphonik. Liszts Beethovenrezeption..	S 16
III/4: Verhältnis von Material und Idee in der „Hunnenschlacht“	S 19
5: Die „Hunnenschlacht“ als Endpunkt einer Entwicklung: Vergleich mit der „Bergsymphonie“	S 26
6: Schlußthesen .	S 32
II. Kapitel: „Christus-Oratorium“	
I/1: Die Wende zur „oratorischen Aufgabe“	S 38
2: Das gattungsgeschichtliche Umfeld.	S 38
3: Liszts Position in der Diskussion. .	S 40
II/4: Entstehung und Aufnahme des Christusoratoriums.	S 41
5: Der innermusikalische Zusammenhang. .	S 43
6: Der theologische Aspekt.	S 69
III/7: „Andacht“ als Postulat der Musik in der romantischen Geschichtsphilosophie	S 72
8: „Christus“ — „Parsifal“, Religionsmusik als ästhetisches Problem. . . .	S 75
9: Katholizismus als ästhetizistische Attitüde.	S 77
Bildteil.	S 89
Literaturverzeichnis . . .	S 95

## V O R W O R T

Durch die Beschäftigung mit der Symphonischen Dichtung Nr. 13 von Franz Liszt im Rahmen eines Seminars über die „Anfänge Neuer Musik“, gehalten in WS 1976/1977 von Univ. Doz. Dr. Gernot Gruber, sowie die Begegnung mit der unorthodoxen Darstellung der Person Franz Liszts in dem Film „Lisztomania“ von Ken Russel wurde mein Interesse für die eingehendere Beschäftigung mit seinem Schaffen geweckt.

In diesem Zusammenhang gilt mein Dank Univ. Prof. Dr. Othmar Wessely und Univ. Prof. Dr. Walter Pass vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien, die stets ein Forum für die diskursive Auseinandersetzung um die Klarstellung der Problematik bildeten und es verstanden haben, diesbezügliche Bemühungen vorsichtig zu leiten.

Schließlich sei ein Wort des Dankes auch an all jene gerichtet, die durch Bereitstellung von Materialien den Arbeitsprozeß gefördert haben.

Wien, Diss. phil. 1980

Mein Dank sei nicht zuletzt an die Burgenländische Landesregierung gerichtet, die die Drucklegung dieser Arbeit möglich gemacht und großzügig gefördert hat.



Der Problemzusammenhang vorliegender Arbeit hat sich nicht aus dem überlieferten Vorverständnis der Sache selbst durch logische Deduktion ergeben; er muß vielmehr, aus der Zusammenschau der Forschungsergebnisse, als Resultat einer bis zuletzt ständig stattfindenden Wechselwirkung von Befunden der aus Vorurteil und Interesse begonnenen Detailuntersuchung einerseits und der sich dabei in zunehmendem Maß konkretisierenden Fragestellung andererseits, verstanden werden.

Am Anfang stand ein ausgeprägtes Interesse, dem Wesen der Symphonischen Dichtung Franz Liszts nachzuspüren, die sich so ohrenfällig von den Werken gleicher Gattungsbezeichnung eines Respighi, Sibelius, aber auch und gerade eines Richard Strauss unterscheiden, mit denen sie in üblichen Konzertführern aller populärwissenschaftlicher Schattierungen in eine Reihe gestellt werden<sup>1)</sup> Der Drang nach allumfassender Illustration auch des trivialsten Details im Programm, wie ihn Ernst Bloch so geistreich für die Symphonischen Dichtungen von Richard Strauss als deren primäres Charakteristikum herausstreicht<sup>2)</sup>, versagt bei großen Partien der Lisztschen Programmsymphonien als Leitbild des Hörens. Schon die Programme sind von ihrer Formulierung her wenig geeignet, jeden Takt der Komposition mit gegenständlichen Assoziationen zu befrachten, wie es etwa auch bei Berlioz der Fall ist. Unbefriedigt entläßt den Interessenten aber ebenso die herkömmliche musikwissenschaftliche Literatur, die versucht, unter vollständiger Vernachlässigung der Existenz von Programm, die Werke für die Normen absoluter Musik zu retten, in ihnen formalästhetische Kunstfertigkeit als Legitimation aufzuweisen.

Besonders sei in diesem Zusammenhang an Joachim Bergfelds vielzitierte Dissertation erinnert<sup>3)</sup>, sowie an jene neueren ungarischen Arbeiten, die in vermeintlicher Nachfolge einer durch einschlägige Äußerungen Béla Bartóks vorgezeichneten Lisztforschung<sup>4)</sup>, durch Abstraktionen aus der Partitur zu Spuren der Vorausnahme von Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts gelangen wollen, wobei die historischen, sowie die näheren satztechnischen Zusammenhänge vernachlässigt werden und die so konstatierte „Fortschrittlichkeit“ Liszts den Wertmaßstab seines Schaffens bildet<sup>5)</sup>

Die vom Unbehagen an den eben geschilderten Versuchen, Liszts Symphonische Dichtungen in ihrer Erscheinung zu begreifen, angestiftete Untersuchung führte zur Klassifikation derselben als „Ideendichtung“, d.h. als Kunst, die weder im Formalen, noch im Nachzeichnen konkreter Vorgänge ihren Zweck sieht, sondern im Ausdruck eines ideellen Gehaltes, einer weltanschaulichen Konzeption. Als solche stellten sich Liszts Symphonische Dichtungen in direkter Nachfolge von Beethovens Symphonik dar, wobei im Unterschied zu jener, bei Liszt die tragende Idee zunehmend sakrale Züge trägt: Die Art der Verwendung des Chorales „Crux fidelis“ in der „Hunnenschlacht“ wird als Vollendung einer ästhetischen Konzeption verstanden, die schon in der sogenannten „Bergsymphonie“ und deren „Andante religioso“ ihren Anfang nimmt und im Zusammenhang von Material und Idee sämtliche Symphonische Dichtungen als Positionen einer Entwicklungslinie begreifbar macht.<sup>6)</sup>

Die Jahre 1858 — 61 bringen gleichzeitig Schwierigkeiten in Weimar, die zum Abschied Liszts führen und die Komposition der letzten Symphonischen Dichtun-



gen für die nächsten 25 Jahre. Es war an dem Punkt der Untersuchung naheliegend, nach dem Weiterwirken der in der Symphonischen Dichtungen erreichten ästhetischen Grundgedanken, gerade über diesen Bruch in Liszts Leben und Schaffen hinaus zu fragen. Dadurch wurde das Forschungsinteresse auf Liszts Oratorien schaffen gelenkt, besonders auf seinen „Christus“, zumal schon in Adlers „Handbuch der Musikgeschichte“ der Gedanke auftaucht<sup>7)</sup>, daß die ausgedehnten instrumentalen Teile des Werkes eine Anwendung der Errungenschaften der Symphonischen Dichtungen auf das Gebiet des Oratoriums seien; freilich ohne daß dazu Näheres, sei es auch nur zur Begründung einer derartigen Übertragung von Kunstmitteln, ausgeführt würde.

Damit konkretisiert sich die Problematik vom Kunstcharakter des Lisztschen Oeuvres in der Fragestellung nach Wesen und Stellenwert der Religion innerhalb desselben. Die hievon geleitete Darstellung des „Christusoratoriums“ führte endlich zur Relation von Werk und Biographie, getragen von der Einsicht in den Zusammenhang mit Liszts spezifischer historischer Situation, was im Weiteren auch zum Verständnis seines Altersstiles beiträgt. Freilich ist dieser große Zusammenhang nur als Ausblick anzudeuten und müßte durch neuerliche Detailuntersuchungen präzisiert werden.

Gerade aus dem Bewußtsein der Unvollständigkeit der Darstellung im Faktischen ist zu betonen, daß letztere gar nicht das eigentliche Prinzip einer historischen Arbeit ausmacht, der es am sinnstiftenden Zusammenhang gelegen ist, der auf „produktiven Erbantritt der Vergangenheit“ (Bloch/Eisler)<sup>8)</sup> zielt. Anstelle des additiven Prinzips, das besonders epische Geschichtsschreibung auszeichnet<sup>9)</sup>, muß hier ein im Sinne Walter Benjamins „konstruktives“ treten:

„Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet“

„Der materialistischen Geschichtsschreibung ihrerseits liegt ein konstruktives Prinzip zugrunde. Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung des Gedankens, sondern ebenso ihre Stillstellung, wo das Denken in einer von Spannung gesättigten Konstellation plötzlich einhält; da erteilt es derselben einen Choc, durch den es sich als Monade kristallisiert. Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampf für die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprenge[n]; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß i m Werk das Lebenswerk, i m Lebenswerk die Epoche und i n der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben  
„10)

Vor allem Kunstgeschichtsschreibung sieht sich in solchem Verfahren an ihr eigentliches Ziel gebracht; denn gerade darin besteht ja ihre Chance, entsprechend ihrer großen Tradition etwa bei Herder, Winckelmann, oder Burkhardt, zum Paradigma geschichtlicher Erkenntnis zu werden, daß sich ihr Tatsachenfundus erst durch

„Vergangene Kunst interessiert uns gleichermaßen nicht nur darum, weil sie war, sondern weil sie in gewissem Sinn noch ist und zu neuer Aneignung auffordert.“<sup>11)</sup>

Demnach stellt sich die Geschichte von musikalischen Werken als jene ihrer Aufnahme dar, an deren vorläufigem Endpunkt der auf sie zurückblickende Forscher anzusiedeln ist, der sich um Einsicht in ihre inneren Zusammenhänge und äußeren Verquickungen bemüht; der Ursprung seines Erkenntnisdranges liegt in der vom zunächst unreflektierten Vorwissen getragenen eigenen Begegnung mit der Komposition. Diese letztlich im Gegenwartsinteresse begründete Musikgeschichtsbetrachtung muß sich gleichwohl von ästhetischem Pragmatismus freihalten, vom Werturteil einer sich der Gesinnungskunst verschreibenden Dogmatik<sup>12)</sup>.

Zwar hat

„Kunstgeschichtsschreibung, die dem Prinzip der offenen Struktur und nie vollendbaren Interpretation der Werke folgt“, „dem Prozeß des produktiven Umdeutens entsprechend vor allem die aufklärerische und emanzipatorische Funktion der Kunst im Blick.“<sup>13)</sup>,

doch kann sie gerade von da her einerseits das Unvergängliche am Werk in den Spuren seiner Aufnahme, seiner Auswirkung, stets von Neuem dokumentieren, andererseits das starre Schema überlieferter Meisterwerke durch neu sich ergebende Be-deutungen sprengen.

- <sup>11)</sup> Dazu zählen u. a.: K l a u w e l l Otto: Geschichte der Programmmusik, Leipzig 1910, Neudr. 1968.  
K l o i b e r , Rudolf: Handbuch der Symphonischen Dichtungen, Wiesbaden 1967.  
M e y e r s Handbuch über die Musik. Hrsg. u. bearb. v. Heinrich Lindelar. Bibl. Inst. Mannheim — Wien — Zürich 1971<sup>4)</sup>.
- <sup>2)</sup> Vgl. B l o c h , Ernst: Philosophie der Musik, Frankfurt/M. 1974, S 46 ff.
- <sup>3)</sup> B e r g f e l d Joachim: Die formale Struktur der Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt, Berlin 1931.
- <sup>4)</sup> B a r t ó k , Béla: Liszt-Probleme. Antrittsvortrag als Mitglied der ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1936, deutsch in: ders.: Aufsätze. Leipzig 1972, S 138 — 154.
- <sup>5)</sup> Vgl. dazu etwa: B a r d o s , Lajos: Liszt Ferenc, a jövö zenésze, Budapest 1976.  
Auf deutsch zugänglich die Arbeiten in: H a m b u r g e r Klara (Hrsg.): Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren. Budapest 1978.  
S z a b o l c s i , Bence: Franz Liszt an seinem Lebensabend. Budapest 1959.  
Zu Bergfeld siehe schon M i l l e r Norbert: Musik als Sprache, in Stud. Mg. 19. Jh./43, Regensburg 1975, S 230, Anm. 24.
- <sup>6)</sup> „H u n n e n s c h l a c h t Symphonische Dichtung Nr. 11 für großes Orchester nach Kaulbach,  
C e q u o n e n t e n d s u r l a m o n t a g n e Symphonische Dichtung Nr. 1 für großes Orchester nach Viktor Hugo. Nähere Angaben siehe Textteil.  
Die Bezeichnung „Bergsymphonie“ stammt von Liszts eigenem Sprachgebrauch; vgl. M i l l e r Musik als Sprache, S. 232, auch Anm. 27 ebd., (wie Anm. 5).
- <sup>7)</sup> S c h n o o r , Hans: Das Oratorium von Ende des 18. Jahrhunderts bis 1880, in: Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. v. Adler Guido, Frankfurt/M. 1924, S. 853 — 864.
- <sup>8)</sup> Die Kunst zu erben, in: E i s l e r Hanns: Schriften I, München 1973, S. 406 — 413.

- 9) Vgl. dazu F r i e d r i c h E g o n : Was heißt und zu welchem Ende studiert man Kulturgeschichte. Einleitung zu: ders.: Kulturgeschichte der Neuzeit, München 1927, Sonderausgabe in einem Band, München 1974.
- 10) B e n j a m i n , Walter: Über den Begriff der Geschichte, (aus These XIV, bzw. These XVII vollständig bis auf den Anfangssatz und den Schluß), in: Ausgew. Schriften, Frankfurt/M. 1977, S 251 — 261.
- 11) J a u ß , Hans R.: Geschichte d. Kunst u. Historie, in: ders.: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/M. 1974, S 227.
- 12) Vgl. dazu: S c h n e i d e r Michael: Gegen die linke „Barbarei in den ästhetischen Kategorien“, 1972, in: ders.: Aufsätze, Hamburg 1975, S 335 — 342.
- 13) J a u ß , Hans: wie Anmerkung 11, S. 249.

## I/1: Die „Hunnenschlacht“ als Battaglia.

Im ersten Moment klingt die Symphonische Dichtung Nr. 11 für großes Orchester von Franz Liszt, „Hunnenschlacht“, wie eine herkömmliche Battaglia der abendländischen Musikgeschichte, d. h. wie irgendein Musikstück, welches kriegerische Handlungen, Schlachten, mit tonmalerischen Mitteln nachzeichnet<sup>1)</sup>. Kompositionen dieser Art reichen bis in 15. Jahrhundert zurück, zunächst als Formen der Vokalmusik existent, wie etwa Jannequins berühmte vierstimmige Chanson „La Guerre“, 1515 anlässlich der Schlacht bei Marignano geschrieben. Nachdem sich die Instrumentalmusik der Schilderung von Gefechten bemächtigt hatte, kam es um die Wende des 18. Jahrhunderts als Reaktion auf die kriegerische Wirklichkeit zu einer ungeheuren Zahl von Schlachtensonaten, die, da sie nicht imstande waren musikalisch das Geschehen auszudrücken, detaillierteste Programmanweisungen zur Verdeutlichung des Geschehens verwendeten<sup>2)</sup>. Mit der Übertragung dieser reinen Instrumentalbattaglien auf Orchester wurde es möglich, einen Katalog musikalischer, tonmalerischer Ausdruckselemente zu entwickeln, wie sie schon den Vokalbattaglien geläufig waren, die die Hinzuziehung eines Programmes vorerst wieder unnötig machten. Und diese letzterwähnte Ausprägung von Schlachtenmusik ist gemeint, wenn man die „Hunnenschlacht“ zunächst als Battaglia bezeichnet.

Zwei Bereiche sind es, die Liszt zur Charakterisierung des Umfeldes „Schlacht“, „kriegerische Auseinandersetzung“, zur Verfügung stehen.

Es ist dies erstens der Rhythmus  $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ , bzw.  $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ , der in Verbindung mit Akkordzerlegungen „Fanfaren“ zeichnet und der punktierte Rhythmus  $\downarrow \downarrow \downarrow$ , der für „Reiten“ entsteht. Der Fanfarenrhythmus findet sich bereits ab Takt 11 als Einwurf und prägt auch das schon ab Takt 77 (acht Takte vor C)<sup>3)</sup> im Fagott gespielte, jedoch erst in Takt 175 (vier Takte vor F), hier im Wechsel von Trompete, Tenorposaune und Baßposaune mit Tuba gebrachte, als „Schlachtruf“ überschriebene Motiv:




Zweitens bedient sich Liszt einer ausgefeilten Instrumentation, um das Aufeinanderprallen der feindlichen Heere zu schildern: Während die Streicher vorerst mehr der Untermalung dienen und beispielsweise in langen Ketten punktierter Achtel das Galoppieren der Pferde suggerieren, übernehmen die Blechbläser, (die Partitur sieht vier Hörner in F, drei Trompeten in C, zwei Tenorposaunen, Baßposaune und Tuba vor, was angesichts der insgesamt 35 Musiker des Weimarer Orchesters eine ungeheure Dominanz darstellt<sup>4)</sup>) unterstützt von Piccolo, zwei Flöten, vor allem zwei Oboen, zwei Klarinetten in B und zwei Fagotten die Fanfarensoli, die Schlachtrufe. Dabei erzeugt das Ineinanderklingen der auf verschiedene Stimmen aufgeteilten Motive ein stark räumliches Erleben: In Takt 135/136 (Buchstabe D und folgender Takt) beginnen die Hörner den „Schlachtruf“, dessen letzte drei Töne die Trompeten blasen; Takt 139/140 kommt derselbe Effekt nocheinmal. Das Motiv, das unbedingt kontinuierlich gehört wird, wandert durch den Wechsel der Klangfarbe gleichsam vom Ort seines ursprünglichen Auftretens weg, an eine andere Stelle.

Ein noch prägnanteres Beispiel für Raummusik begegnet ab Takt 175 (vier Takte vor F): Um einen Takt verschoben beginnen Trompeten und danach Baßposaune mit Tuba den Schlachtruf. Die Trompeten spielen das Motiv zu Ende, während für die Baßposaune mit Tuba die Tenorposaunen die letzten drei Motivtöne blasen, wobei gleichzeitig die Trompeten (ermöglicht durch den Einsatz um einen Takt früher haben sie ihr Motiv bereits beendet) ein zweites Mal den Schlachtruf anstimmen, nach dessen Ende die Posaunen noch die erste Hälfte des Motivs anhängen. Der kanonische Einsatz und die geteilte Instrumentation ergänzen sich zu verstärkter räumlicher Wirkung:

The image displays two systems of musical notation for a brass section. The first system, starting at measure 175, features a 4/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked '1.2.' and the dynamics are 'in F.' and 'ten.'. The Trompeten (Tr.) part begins with a motif marked '(Schlachtruf.)' and ends with a triplet of eighth notes. The Tenorposaunen (Tps.) part enters later, playing the same motif. The Bassposaunen (Bps.) and Tuba (Tb.) part enters even later, also playing the motif. The second system, starting at measure 182, shows the Trompeten (Tr.) and Tenorposaunen (Tps.) parts playing the motif again, with the Trompeten part marked '(II. Schl.)' and the Tenorposaunen part marked '(II. Schl.)'. The Bassposaunen (Bps.) and Tuba (Tb.) part continues to play the motif. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

Ähnliche Stellen finden sich im Verlauf des Stückes mehrmals. Weiters dient die Instrumentation dem Zweck, Kampfesstimmung zu erzeugen, wenn, wie z. B. ab Takt 166 (dreizehn Takte vor F), die Kombination von Piccolo und Flöten zu Oboen, Klarinetten, Fagotten und den Haltetönen der Hörner, verbunden mit Paukenwirbeln eine Übernahme der klassischen „Banda“ des ausgehenden 18., bzw. 19. Jahrhunderts darstellt. Jäh unterbrochen wird der bis dahin herrschende Eindruck von Kampf, Schlacht, durch die piano, dolce religioso einsetzende Orgel, die in die völlige Stille hinein in vierstimmigem Satz einen Choral intoniert (Takt 271, neun Takte nach I)<sup>5)</sup>:

1



Rux fidé-lis, inter ómnes Arbor úna nóbi-lis :

Nulla sílva tá-lem pró-fert, Frónde, fló-re, gérmi-ne :

Dúlce lígnum, dúlces clávos, Dúlce pón-dus sústi-net.

Schon nach vier Takten verstummt sie, da das volle Orchester samt Pauken und Becken in den mehrmals wiederholten Schlachtruf ausbricht. Nach neun Takten Kriegslärm setzt wieder plötzlich die Orgel ein und spielt die nächsten vier Takte Choral, wird aber bereits im vierten Takt durch nochmals neun Takte Schlachtrufe im *fff* übertönt. Nach dieser Stelle des Zusammenpralls zweier entgegengesetzter Bereiche wird das Stück bis zum Ende, d. h. noch 190 Takte lang einheitlich von der Choralosphäre bestimmt, das Orchester übernimmt die Orgelmotivik, bzw. es integriert sich in deren Klang. Nimmt man den „Schlachtruf“ und den „Choral“ als zwei verschiedene Themen, die sich bekämpfen, wobei der Choral den Sieg davonträgt, da er das Stück beendet, so kann man eine solche Kombination feindlicher Themen ebenfalls als Charakteristikum der Gattung „Battaglia“ erklären.

Beethoven kennzeichnet noch in seinem, zwar ursprünglich für ein mechanisches Musikwerk komponierten, dann jedoch am 8. 12. 1813 im überfüllten Wiener Universitätssaal aufgeführten opus 91 „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“ die sich bekämpfenden Engländer und Franzosen durch den Marsch „Rule Britannia“, durch „God save the Queen“ und durch das Spottlied der Franzosen aus den spanischen Erbfolgekriegen (1701 — 1714) „Marlborough s'en va-t-en guerre“; wobei etwa das aushauchende französische Lied am Ende des ersten Teiles den „Abzug der Geschlagenen“ darstellt<sup>6)</sup>.

In der Literatur wird deshalb auch immer wieder die Ansicht vertreten, daß die „Hunnenschlacht“ eine Battaglia sei und nichts weiter. Vor allem findet sich diese Meinung in einschlägigen Artikeln musikalischer Sachwörterbücher<sup>7)</sup>.

## I/2: Der innermusikalische Zusammenhang

Diesem Befund widerspricht aber die besondere, herausragende Einführung des Chorals, die völlig überhören läßt, daß seine Inzipittöne schon vorher, Takt 98 (dreizehn Takte nach C) in den Tenorposaunen, Takt 127 (acht Takte vor D) in den Trompeten und der Baßposaune mit Tuba und schließlich Takt 247 (fünfzehn Takte vor I) in Hörnern, Trompeten und Tenorposaunen erklingen.

Er wird hier, im allgemeinen Schlachtenlärm, noch nicht als Choral, als der sakralen Sphäre zugehörig, entziffert. Mit dem Stichwort „sakrale Sphäre“ ist auch ein

weiterer Unterschied der „Hunnenschlacht“ zu den Schlachtenschilderungen der beschriebenen Art gegeben, da die Nationallieder, die Märsche, ja selbst noch eventuell verwendete Hymnen nach Art von „God save the Queen“ bei Beethoven, einer gemeinsamen Musizierschichte angehören; sie alle sind unter dem Sammelbegriff „Vaterlandslieder“ zu fassen und beziehen ihren Gegensatz aus der verschiedenen nationalen Zuordnung. Der hergebrachte Rahmen ihrer Verwendung ordnet sie den einzelnen zu charakterisierenden Völkern bei, von der Substanz, der Machtart her sind sie ziemlich gleich. Demgegenüber bedeutet die Verwendung eines Chorals innerhalb eines symphonischen Werkes und nicht innerhalb der gewohnten liturgischen Umgebung, den Einbruch einer anderen Welt. Gleichzeitig wird dieser größtmögliche Gegensatz des verwendeten Materials in seiner Detailstruktur verhöhnt, wie ein Blick auf die Konstruktion der hauptsächlich verwendeten Motive zeigt.

Liszt verwendet außer dem Choral noch ein Motiv für das kriegerische Geschehen, den oben erwähnten Schlachtruf und eines, um die Atmosphäre des Stückes zu zeichnen, aus der dann die Fanfaren sich erheben. Dieses letztgenannte taucht schon ab Takt 2 auf, während der Schlachtruf, wie erwähnt, vor allem später, in der Gegenüberstellung mit dem Choral wichtig wird.

Liszt stellt den durch den gegensätzlichen Charakter der Motive dem Ohr zunächst verborgenen Zusammenhang ihrer Bauweise durch das Verfahren der Motivtransformation her, d. h. durch rhythmische Variation und/oder durch Änderung der Intervalle. Im vorliegenden Fall geschieht beides zugleich:

The image shows a musical score for four trumpet parts (Tps.). The top staff is a single melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. It features a motif with a rhythmic pattern of 1/2, 1, 1/2, followed by a choral melody with a rhythmic pattern of 1/2, 4, 1/2. The choral melody is marked 'Choral.' and 'mp marcato'. The bottom three staves show the trumpet parts, with the first staff having a '98' marking. The score illustrates the transformation of the motif into the choral melody through rhythmic and intervallic changes.

Bei verändertem Rhythmus werden die ersten Intervalle des Chorals — Sekund, kleine Terz, Sekund, — zu den ersten Intervallen des Motivs — kleine Sekund, Se-

kund, kleine Sekund, — zusammengezogen. Das zweite bis fünfte Achtel des zweiten Motivtaktes ist aus dem Vermindern der beiden Sekunden zu kleinen Sekunden und dem Vergrößern der kleinen Terz zur übermäßigen Quart abzuleiten. Wie weitgehend dieses Verfahren von Liszt angewandt wurde, läßt sich angesichts der vielzitierten Studie von Alfred Heuß über „Ce qu'on entend sur la montagne“, der ersten symphonischen Dichtung Liszts, ermessen. Diese Arbeit dürfte auch die erste sein, die wesentliche Einsichten in die kompositionstechnische Seite der symphonischen Dichtung bietet:

„Liszt geht nicht von fertigen Themen, sondern von **M o t i v e n** aus, die er charakteristisch umbildet; diese umgebildeten Motive gestaltet er dann zu kleineren und größeren Themen. Dadurch wird etwas ganz besonderes erreicht, nämlich, daß die Themen im engsten Zusammenhang mit dem **H a u p t m o t i v** stehen, so außerordentlich sie in ihrem Ausdruck sich von diesem auch unterscheiden können.“<sup>8)</sup>

Das von Heuß herausgeschälte Grundmotiv wird in jedem Takt der Bergsymphonie in einer der über 20 von ihm genannten Abwandlungen wirksam. Davon ausgenommen bleibt allerdings das Thema des von Liszt ohne Vorlage im Hugoschen Gedicht als Finale komponierten Andante religioso, das in der ersten Fassung von 1848 noch fehlt und erst 1854 als Errungenschaft der sogenannten Gothaer Fassung, die auch, da nur Kleinigkeiten nachher geändert wurden, als Stichvorlage dient, das ästhetische Problem des Stückes löst<sup>9)</sup>.

Demgegenüber geht die Konstruktion der „Hunnenschlacht“ einen Schritt weiter, indem auch das Gegenthema des Chorals, der Schlachtruf, im Zusammenhang mit ihm zu sehen ist. Allerdings wird dieser mit anderen Mitteln als dem der Motivumwandlung gestiftet:

The image displays three staves of musical notation. The top staff is for Trumpet (Tps.) and is labeled '98 Choral' with a dynamic marking of 'mp marcato'. It features a long note with a fermata and a handwritten note 'wird ausgespart' (is omitted). The middle staff is also for Trumpet (Tps.) and shows a similar long note with a fermata. A double-headed vertical arrow connects the middle and bottom staves. The bottom staff is for Violin (Fig.) and is labeled '77'. It contains a complex rhythmic passage with slurs and dynamic markings 'ten.' and 's'.

Diese beiden Motive sind reine Vertreter verschiedener Tonsysteme: Einerseits der Tonalität, kristallisiert im Molldreiklang und der Modalität andererseits, die, ohne aus diesem Beginn konkret bestimmt werden zu können, sich in einer Abwesenheit von klarer Dur-Molltonalität andeutet, und die vor allem durch den aperioidischen Bau, der zu ständigem Wechsel zwischen C und  $\frac{3}{2}$  führt, sowie durch die ausgesparte Terz, die die nähere Einordnung ins diatonische System ohnehin unmöglich



macht, entsteht. Dialektisch aufeinander bezogen sind die Motive dadurch, daß sie jeweils das gleiche Intervall verschieden ausfüllen. In der Partitur ist dieser Befund an jenen beiden Stellen sichtbar, in denen die Bläser den Beginn des Chorals, ohne daß er als solcher noch erkannt wird, intonieren. Die erste dieser Stellen, Takt 98 — 105 (vierzehn Takte nach C), bringt den Choralbeginn im Raum von c bis g, unmittelbar vorher, Takt 77 — 84 (acht Takte vor C), blasen die Fagotte zum ersten Mal den Schlachtruf, beginnend im Raum C bis G. Dann wiederholt sich diese Entsprechung Takt 106 — 113 (einundzwanzig Takte nach C), wo gleich im Anschluß an den Choralanfang wieder der Schlachtruf ertönt, diesmal von G bis d, wieder gefolgt vom Chormotiv, ab Takt 125 (acht Takte vor D), das nun entsprechend das Intervall  $g^1$  bis  $c^2$  umspannt.

Zusammen werden die beiden Motive ins Stück eingeführt, sie durchmessen dabei jeweils denselben Tonraum und zeigen damit eine Gemeinschaft, noch ehe ihre Gegensätzlichkeit durchbricht. Das geschieht mit dem Orgeleinsatz Takt 271 (neun Takte nach I), wo der Choral und der Schlachtruf durch die unterschiedliche Instrumentierung und sogar verschiedene Tempovorschrift ihre Zugehörigkeit zu völlig konträren Lebens- und Musizierbereichen betonen. Doch wird der Schlachtruf durch eine der vorhergehenden Choralzeile entsprechende Harmonisierung (Es, bzw. B) vor dem totalen Ausbrechen aus dem Kontext bewahrt.

## II/3: Das Verhältnis zur traditionellen Symphonik Liszts Beethovenrezeption

In der Ableitung der Motive aus einem Hauptmotiv, im Bezug aufeinander durch ihren Aufbau, zeigt sich eine Verwandtschaft zu Techniken des späten Beethoven. Gerade seine Klaviersonaten zeichnen sich durch eine diffizile Durchführungstechnik aus, die die Themen bereits in der Exposition abspaltet und verarbeitet. Musikalisch-formale Grundlage bleibt dabei für Beethoven die Sonatensatzform. Diese basiert auf der „Auslösung differenziertester Gefühlsspannungen und -entspannungen“<sup>10)</sup>, bedingt durch die funktionale Harmonik, deren Polarität von Tonika und Dominante damit den Kern und Sinn der Sonatensatzform darstellt. Schon Ende des 18. Jahrhunderts, bei Theoretikern wie Forkel und Sulzer, ist dieser Sachverhalt als bewußt gewordener wiedergegeben<sup>11)</sup>

Die Technik dichter motivischer Arbeit, wie sie Beethoven anwendet, läßt die Tonika-Dominantenspannung mehr und mehr an Wirkung einbüßen. Dieser Prozeß nimmt der Sonatensatzform ihre genuine Grundlage, was in der Symphonik zu formalen Konsequenzen führt, die in Bezug auf Liszt noch zu zeigen sein werden.

Ursache für das Übergreifen der Durchführungstechnik auf die Exposition ist Beethovens Ausdruckswille. Ihn vermittelt die zunehmende Übernahme rhetorischer Bindungen in die Detailstruktur der Themen und Motive.

Beethovens enges Verhältnis zur Verslehre ist durch eine Fülle von Äußerungen in Briefen und Konversationsheften zu erschließen: Schon sein erster Lehrer und Mentor Christian Gottlob Neefe und sein Mitschüler und Jugendfreund Anton Reicha haben Carl Philipp Emanuel Bachs Maxime vom „redenden Prinzip“<sup>12)</sup> in der Musik übernommen<sup>13)</sup>

Als weiterer Hinweis dient ein Exemplar von Matthesons „Vollkommener Kapellmeister“, das sich in der Bibliothek Beethovens gefunden hat<sup>14)</sup> Das sechste Hauptstück des Buches „Von der Geberden-Kunst“ handelt von der Länge und Kürze des Klanges, von der Verfertigung von „Klang-Füssen“ und beschreibt die musikalische Anwendung von insgesamt 26 Versfüßen auf Grundlage der antiken Metren. Matthesons Bindung an die Antike wird schlagartig erhellt durch sein Pseudonym „Aristoxenos der Jüngere“, mit dem er eine Verbindung zu jenem Aristoxenos von Tarent herstellt, der als einer der bedeutendsten Musiktheoretiker des Altertums gilt und von großer Nachwirkung war<sup>15)</sup>. Über alle diese erwähnten Belege für eine starke Antiken-Rezeption Beethovens hinaus gibt es ein unübersehbares Zeugnis für die Auswirkung dieses Tatbestandes auf sein musikalisches Denken, das seinerseits in seinem Schaffen zweifellos Wiederhall gefunden hat, nämlich die von Anton Schindler ergänzten Kommentare zu den Cramer-Etüden<sup>16)</sup>.

Bekannt ist, daß Beethoven seit 1818 den Plan zu einer Klavierschule hegt, die, wie er sagt, „etwas ganz Abweichendes“ geworden wäre<sup>17)</sup>

„Es wäre eine Schule der Diktion, der musikalischen Prosodik als Grundlage für ein vielstimmiges poetisches Klavierspiel geworden“<sup>18)</sup>

Folgerichtig setzt sich dieser gebundene Klavierstil in schroffen Gegensatz zur modernen Virtuositentechnik, wie sie Carl Czerny vorzüglich gelehrt hat. Deshalb hatte Beethoven trotz aller Verdienste seines Schülers um sein Werk schwere Einwände gegen dessen Darstellung ihres Inhalts<sup>19)</sup>. Daher wird auch die ohnehin nicht konsequente Ablehnung der Beethoveninterpretationen Liszts von seiten Schindlers verständlich. Ihr Wert als Gegenargument zur hier behaupteten Rezeption des rhetorischen Elements bei Beethoven durch Liszt wird durch zeitgenössische Zeugnisse noch weiter entkräftet<sup>20)</sup>

Auch hat Liszt in diesem Sinn die Bedeutung der musikalischen Detailstruktur für die von ihm im Klavierauszug edierten Beethovensymphonien hervorgehoben:

„J'eusse estimé, je l'avoue, comme un assez inutile emploi de mes heures la publication d'une vingtième variante des Symphonies dans la manière usitée jusqu'ici; mais je les regarderai comme bien remplies, si j'ai réussi à transporter sur le piano non seulement les grandes lignes de la composition de Beethoven, mais encore cette multitude de détail et d'accessoire qui concurent si puissamment à la perfection de l'ensemble.“<sup>21)</sup>

Liszts Verständnis von Beethovens Musik setzt sich dabei in Gegensatz zur Beethovenrezeption Brahmsens, der den späten Beethoven rein musikalisch in der „entwickelnden Variation“ sich manifestieren sieht, was wiederum Arnold Schönberg zum Ausgangspunkt seiner musikalischen Überlegungen macht<sup>22)</sup>.

Die Hervorhebung des Rhetorischen an Beethovens Musik verweist auf ihren Aspekt als Ideendichtung. In diesem Zusammenhang ist auch die Absicht des Verlegers Diabelli zu sehen, 1816 eine Neuauflage der Klaviersonaten zu veranstalten, die die innewohnende „poetische Idee“ jeweils abdrucken sollte. Wiederum ist es Schindler, dem wir eine interessante Erläuterung dazu verdanken:

„Dieser Terminus (erg: poetische Idee, C. K.) gehört Beethovens Epoche an und wurde von ihm ebenso oft gebraucht wie andere, z. B. poetischer Inhalt — im Gegensatz zu Werken, aus denen nur ein harmonisch und rhythmisch wohlgeordnetes Tonspiel erklingt. Ästhetiker unserer

Tage eifern gegen letzteren Terminus; mit Grund, wenn sie selbst auf die Programmmusik beziehen, ohne Grund, wenn sie ihre Negation auch auf alle Beethovensche Musik ausdehnen und ihr poetischen Inhalt absprechen. Woher sollte wohl die so häufig sich kundgebende Anregung und Lust zu bildlicher Erklärung, überhaupt zu Auslegung der Beethovenschen Symphonien und Sonaten kommen, wenn dieselben nichts als ein bloß harmonisch und rhythmisch wohlgeordnetes Tonspiel enthielten, wenn ihnen — wenigstens einzelnen darunter — keine besondere Idee zugrunde läge?“<sup>23)</sup>

Die nähere Bezeichnung dieser „besonderen Idee“ ist wohl im Zusammenhang mit der oft erörterten Affinität Beethovens zur Aufklärung, zu der Emanzipationsbewegung des Bürgertums im Sinne des Citoyen zu sehen, in deren Rahmen Beethoven seine künstlerische Mission gesehen hat:

„Er (erg: Der Künstler, C. K.) wählt nämlich nun frei und im Wissen um das dynamische Vorwärtsschreiten der Geschichte jenes Sprachmittel, das ihm bei der Darstellung eines bestimmten Gehaltes — wie erwähnt — als am besten geeignet erscheint. Die Stelle der einmal vorhandenen „Ordnungshüter“ vertritt nun die Idee in der vollen Größe und Weite des Begriffes. Sie wird von fundamentalen, sittlichen Forderungen bestimmt, weshalb dem Komponisten wie dem Dichter die Aufgabe zugesprochen wird, ‚erster Lehrer der Nation‘ zu sein.“<sup>24)</sup>

Wiederum läßt sich der Ursprung dieser weltanschaulichen Bestimmtheit im Einfluß eines Lehrers auf den jungen Beethoven erkennen: Es sind die Vorlesungen des ehemaligen Franziskanerpaters Eulogius Schneider, der für die Gedanken der Aufklärung und die Taten der Französischen Revolution in engagierten Worten eintrat. Beethovens Name findet sich auch noch in der Subskribentenliste für einen Gedichtband seines Lehrers,

noch in den Äußerungen des reifen Mannes Beethoven findet man manche von Eulogius Schneiders Gedanken, gelegentlich selbst in dessen Formulierung.“<sup>25)</sup>

Zweifellos war Beethoven also bis in sein Werk hinein von den Ideen der Aufklärung, des Aufstieges eines mündigen Bürgertums geprägt. Die Allgemeinverbindlichkeit seines ideellen Hintergrundes schwindet jedoch in dem Maß, in dem diese politischen Bestrebungen wieder in der Versenkung verschwinden: Der politischen Reaktion nach 1815 folgte schließlich die geistige nach 1848, in deren Folge sich die Resignation im Werk Liszts und besonders Wagners bemerkbar macht.<sup>26)</sup>

Von da her wird das schon erwähnte, zunehmende Bedürfnis nach einer Ausdeutung der Werke Beethovens verständlich, was schließlich zum Postulat von der schriftlichen Fixierung der grundlegenden Ideen jeder einzelnen Komposition führt:

„Der seiner (erg. Beethovens, C. K.) Cis-moll Sonate gegebene und, wenn auch ungeschickt romantisierte, aber doch allgemein angenommene Beiname *M o n d s c h e i n s o n a t e*, sowie die seit etwa fünfzehn Jahren immer häufiger werdenden Versuche, seine Symphonien, Quartette und Sonaten zu kommentieren und die Eindrücke, welche sie uns geben, die Bilder, die sie in uns wach rufen, in poetischen und philosophischen Abhandlungen zu erklären und zu fixieren, beweisen, wie groß ge-

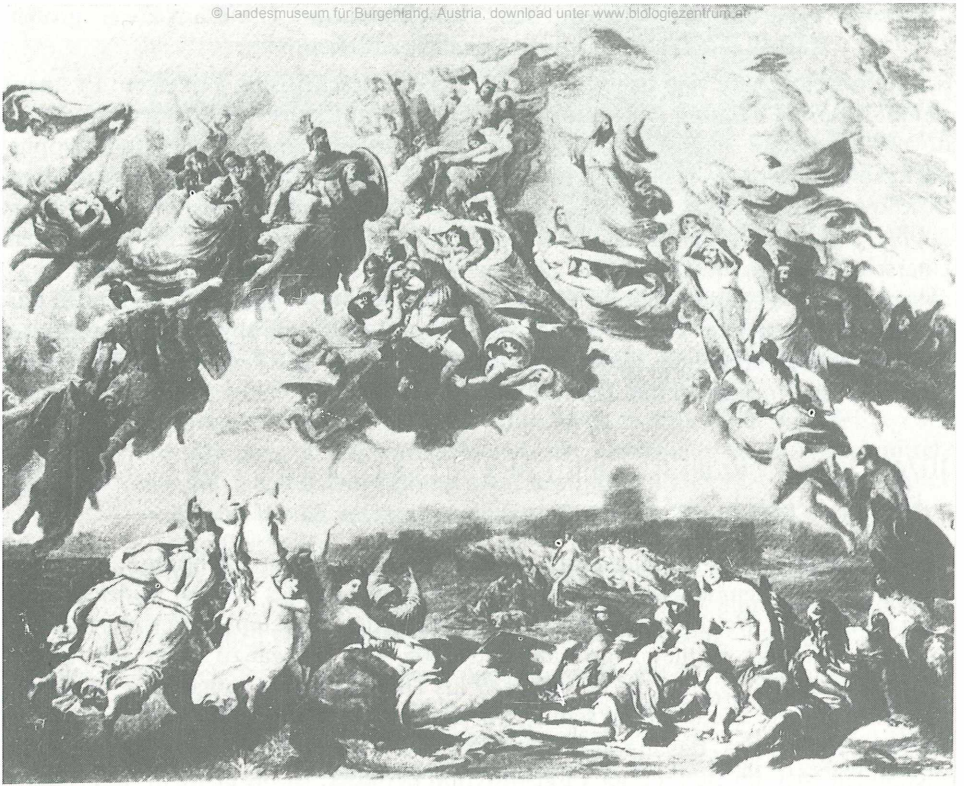
rade das Bedürfnis ist, den leitenden Gedanken großer Instrumentalwerke genau bezeichnet zu sehen.“<sup>27)</sup>

Schon in Details läßt sich das Bemühen Liszts um Beschriftung aufzeigen: Er übernimmt zwar die Technik der rhetorischen Fügung musikalischer Phrasen von Beethoven, aber nicht dergestalt, daß ganze Sätze dem Prinzip von Vers und Strophe nachgebildet werden, sondern nur für einzelne Motive, denen im Unterschied zu Beethoven ein bestimmter Vers unterlegt ist, den Liszt auch jeweils über den Noten angibt. Beispiele dafür sind das Inferno der Dante-Symphonie, mit der berühmten Überschrift zu den Höllenkreisen: „Per me si va nella città dolente: Lasciate ogni speranza, ” oder auch die Canzonetta del Salvator Rosa aus dem Band II der *Années de Pèlerinage*. Für die Großstruktur zog Liszt die Konsequenz aus diesem Bemühen um Deutlichkeit, indem er zu Beginn seiner Stücke Programme abdrucken ließ, oder die Vorlage zu den Stücken angab.

### III/4: Verhältnis von Material und Idee in der „Hunnenschlacht“

Den Vorwurf, den Ausgangspunkt seiner Symphonischen Dichtung „Hunnenschlacht“, bildet eindeutig das gleichnamige Fresko, welches sich vor seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin befunden hat. Sein Schöpfer, Wilhelm von Kaulbach (1805 — 1874), war zu seiner Zeit für seine monumentalen Bilder, die er seit 1849 als Direktor der Akademie in München dortselbst ebenso wie in Berlin schuf, sehr berühmt und beliebt<sup>28)</sup>. Auch ein großes Porträt Franz Liszts, das ihn als Fürsten der Musik darstellt, dessen Original, 1857 entstanden, sich im Budapester Liszt-Museum befindet, ist bis heute in Reproduktionen bekannt<sup>29)</sup>. Eine nähere Erläuterung der zugrundeliegenden Idee in einem Programm findet sich nicht in der alten Bandausgabe (Breitkopf & Härtel o. J., wahrscheinlich 1885), wohl aber im ersten Band der alten Gesamtausgabe (Leipzig 1907) und in der gängigen, auch hier verwendeten Taschenpartitur (vgl. Anm. 3), in diesem Fall sogar unter Liszts Namen. Das angesprochene französische Vorwort kann somit zwar nicht eindeutig Liszt zugeschrieben werden, eher ist das Gegenteil wahrscheinlich, weil sonst auch die alte Ausgabe nicht ohne Vorwort geblieben wäre, doch weisen Liszts spärliche Erläuterungen in den Briefen durchaus in dieselbe Richtung<sup>30)</sup>:

Die legendäre Schlacht auf den katalaunischen Feldern zwischen den Scharen des Hunnenkönigs Attila und einem Heer unter Führung des Gotenkönigs Theoderich, soll so erbittert geschlagen worden sein, daß die Geister der gefallenen Krieger noch in den Lüften einander verbissen bekämpften. Dabei geht es nicht nur um bloße Malerei eines Kampfgetümmels, es geht um die ideale Vergegenwärtigung eines welthistorischen Wendepunktes. Ein Kampf zwischen abendländisch-humanistischem Christentum und heidnischer Kultur, zwischen Barbarei und Zivilisation, personifiziert in der „Geißel Gottes“ Attila und im Gotenkönig mit seinen Verbündeten, der Kampf gleichsam um die Zukunft des Abendlandes, wird hier ausgetragen<sup>31)</sup>.



„HUNNENSCHLACHT“

Dieser ideelle Gehalt war es auch, der Liszt an Kaulbachs Werk so fasziniert hatte. Er faßte deshalb den Plan, auch die übrigen Fresken im Treppenhaus des Berliner Museums in Töne zu übertragen:

„Mon idée de composer tout ses tableaux du musée, peut-être sous le titre, das Drama der Geschichte, ou quelque autre analogue, se fortifie. Aussitôt que j'aurai rencontré le poète qu'il me faudrait, je l'exécuterai — car tous ses sujets s'adaptent merveilleusement à la musique, comme à la poésie. Il s'agit seulement de leur donner la forme que je sens d'instinct, mais qu'il n'est pas aisé de fixer de manière à ce qu'elle puisse être illuminée de tous les rayons de l'art.“<sup>32)</sup>

Ohne einen bestimmten Poeten gefunden zu haben, gelang es Liszt im Weiteren wenigstens dem ersten Bild, der „Hunnenschlacht“, die „Form, die, die ich instinktiv fühle“ zu geben, d. h. er entschied sich für jene Formgebung, die heute vorliegt. Das Zustandekommen des Projekts scheint jedoch schon zu einem früheren Zeitpunkt an Kaulbachs divergenter Vorstellung von der Art der Durchführung gescheitert zu sein. Dessen immer wieder in diesem Zusammenhang genannter Brief deutet zwar Begeisterung an:

„Die Darstellung dieser gewaltigen Gegenstände in poetisch-musikalischer Form muß ein harmonisch abgerundetes und sich gegenseitig ergänzendes Werk bilden. Das soll klingen und leuchten durch alle Lande!“<sup>33)</sup>

doch wird leicht übersehen, daß die Vorstellungen vom „harmonisch abgerundeten“ Werk, von der außergewöhnlichen Gestaltung durch Liszt, wie sie Gegenstand vorliegender Arbeit wurde, sehr verschieden gewesen sein mögen.

Auch hatte der Maler die „Hunnenschlacht“ in der Fassung seines Freundes noch nicht zu diesem Zeitpunkt zu Gehör bekommen. Folgendes berichtet nämlich seine Tochter in ihren Erinnerungen an den berühmten Vater, wenn sie der Feier zur silbernen Hochzeit ihrer Eltern im Jahre 1859 gedenkt:

„Erst viele Jahre später erfuhr ich, daß an diesem Abend von Franz Liszt und Dionys Pruckner auf zwei Klavieren zum ersten Mal die ‚Hunnenschlacht‘ gespielt wurde. Liszt hatte das Werk eigens für den Tag komponiert und für zwei Klaviere gesetzt. Das große Werk mit den geräuschvollen Tönen und den merkwürdigen Intervallen hat aber meinem Vater durchaus nicht behagt. Meine Mutter saß auf Kohlen, denn sie beobachtete die wetterleuchtende Miene ihres Gatten mit Sorge und fürchtete das Schlimmste.“<sup>34)</sup>

Trotz des Irrtums, was die Erstaufführung und wohl auch den Zweck der Komposition des Werkes betrifft (die Uraufführung ist für den 29. 12. 1857 überliefert), dürfte die Information über das Mißfallen des Vaters authentisch sein. Seine Erwartungen bezüglich der musikalischen Ausformung des Monumentalfreskos wurden nicht erfüllt, sicher stand er dem weiteren Projekt mit Mißtrauen gegenüber. Liszt scheint davon nichts bemerkt zu haben, wenigstens schreibt er noch 1861 an Bülow von der Absicht, einen nächsten Satz des Projekts, „Die Blüte Griechenlands“, zu verwirklichen<sup>35)</sup> Das Zentrum seiner Interessen hatte sich aber musikalisch wie geographisch zu diesem Zeitpunkt schon nach Rom verschoben. Vier Jahre später, 1865, ist er über einen Publikumserfolg seiner „Hunnenschlacht“ jedenfalls bereits überrascht<sup>36)</sup>.

Heidnische Vergangenheit versus humane Zukunft als Kurzformel für den Hintergrund der gemalten Geisterschlacht verdichteten sich für Liszt in der Idee des siegenden Christentums, der triumphierenden Kirche, als Garant für den Weiterbestand einer abendländischen Zivilisation. Die Inkarnation dieses Gedankens bildet der „gregorianische“ Choral „Crux fidelis“

„Wegen der Hymne ‚Crux fidelis‘ schrieb ich schlechthin die Hunnenschlacht“<sup>37)</sup>

Tatsächlich sind Text und Melodie von „Crux fidelis“ sehr alt. Es ist der Refrain des Hymnus „Pange lingua gloriosi, lauream certaminis“ des Bischofs Venantius Fortunatus (um 530 — nach 600). Seit den frühen Gradualen und Vollmissalen ist die Melodie zu diesem Hymnus durch das ganze Mittelalter hindurch überliefert, wobei „Crux fidelis“ selbständig als Antiphon vertont vielfach belegt ist<sup>38)</sup>. Noch das heute übliche Liber usualis führt in der Karfreitagliturgie, „de actione liturgica postmeridiae IV“, den Fortunatus-Hymnus an. „Crux fidelis“ gehört damit zum engsten Bereich der katholischen Liturgie, deren gehaltlichen Kern Leiden und Auferstehung Christi bildet. Der Kreuzessig und damit die Ausbreitung des Christen-

tums sind daher nicht von ungefähr durch gerade diesen Choral gezeichnet.

Liszts Quelle für die Melodie ist ungewiß. Sein Biograph Peter Raabe führt das Enchiridion chorale von Johann Georg Mettenleiter, Regensburg 1853, an und be-ruft sich auf die gegründete Dissertation von Heinrich Sambeth, „Franz Liszt und die gregorianischen Melodien in seinen Werken“, Münster 1923. Dieser schreibt je-doch dazu, daß er den Hinweis auf Mettenleiter dem Herrn Generalmusikdirektor Raabe verdanke, daß er die Frage der Quelle aber nicht eindeutig beantworten könne<sup>39)</sup> Auch er ist im Zweifel, ob nicht vielmehr die Kenntnis des Buches von Jo-seph d'Ortigue, „Dictionnaire liturgique, historique et théorique du plain chant“, Paris 1853, wie Liszt sie erwähnt<sup>40)</sup>, als Anregung gedient haben könnte. Unbestrit-ten bleibt hingegen, daß die Verwendung des Chorales wesentlich das ästhetische Gelingen des Werkes beeinflusst:

„Wie ich es Kaulbach schon in München andeutete, war ich durch die musikalischen Erfordernisse des Stoffes dahin geführt, dem solarischen Licht des Christentums, personifiziert durch den katholischen Choral ‚Crux fidelis‘, verhältnismäßig mehr Platz einzuräumen, als es in dem herrlichen Gemälde der Fall sein durfte, um somit den Abschluß des Kreuzes-Siegs, den ich dabei sowohl als Katholik wie als Musiker nicht entbehren mochte, zu gewinnen und prägnant darzustellen.“<sup>41)</sup>

Folgerichtig ist die Melodie nicht nur bloßes Etikett für einen Heerhaufen, ver-gleichbar dem Motiv des Schlachtrufs auf der Gegenseite, welches gemäß den ge-schilderten Verläufen auftritt und dann verschwindet. So dient es der musikalischen Stiftung von Einheit, indem es mit dem Schlachtruf verknüpft eingeführt wird, noch ehe es sich ihm entgegenstellt, wobei die Tatsache, daß es nicht als Choral gehört wird, verhindert, daß die Gegensätzlichkeit vorweggenommen, bzw. zerstört wird. Dem gleichen Zweck dient, wie ebenfalls schon erwähnt, die Verwandtschaft aller Motive untereinander, d. h. auch mit dem Choral. Seine musikalische wie seman-tische Funktion geht aber noch weit darüber hinaus.

Bei Eintritt des Chorals im Orgelsatz gewinnt die dadurch verkörperte christli-che Sphäre zwei Merkmale ihrer Charakterisation, nämlich das Motiv und seine in-strumentale Verkörperung, die Orgel. Von hier weg kann jedes Element für sich her-angezogen werden, wenn das Umfeld von „Christentum, Kirche“ beschrieben wer-den soll. Zunächst wird daher die dritte Choralzeile von einer dem Motiv abgeleite-ten Achtelpassage begleitet, darauf wird aus dem Chormalmotiv eine Art neuer Cho-ral, im Wechsel von  $C, \frac{6}{4}, \frac{3}{2}$ , ebenfalls pentatonisch und dabei trotz aller gehörsmäßi-gen Verwandtschaft nicht eigentlich aus dem Choral „Crux fidelis“ abgeleitet. Die begleitende Achtelpassage wächst zur Akkordzerlegung eines Dominant-Sept-Nonakkordes, der ebenfalls motivisch dem Choral verwandt empfunden wird:

ergibt transponiert:

und wird hier erweitert zu:

Die von den Violoncelli und Violinen alternierend aus dieser Zerlegung gespielten Tonhöhen, die in enharmonischer Verwechslung die Brücke über die Modulation (Takt 343 — 344) schlagen, sind außerdem die Rahmentöne der dritten Choralzeile (Takt 296 ff.): f — as — ces. Fazit dieser Beobachtung ist, daß der ganze eben geschilderte Abschnitt (Takt 312 — 351) den Choral ohne Orgel auf differenzierteste Art in sich selbst durchführt, von ihm abgeleitetes und ihm nachgebildetes Material miteinander verknüpft, ihn sozusagen auskomponiert. Dadurch gewinnt die christliche Sphäre noch ein drittes Element hinzu, ein rhythmisches. Damit kann die rhythmisch stark geprägte Schlachtenmotivik mit eigenen Mitteln, nämlich rhythmisch, bekämpft, unwirksam gemacht werden: bzw. Die charakteristischen Triolen des Schlachtrufes werden durch deutlich geradtaktige Bildungen überspielt.

Das geschieht jedoch nicht sofort. Zunächst wird der Schlachtruf dem Choral ohne Orgel integriert, indem er leise in seiner vergrößerten Form ertönt, was ihm das kriegerische Gehabe nimmt und die Szenerie gleichsam betriedet (Takt 352 — 391). Nun wird auch die Atmosphäre des Stückes, gezeichnet durch Motiv I (s. Seite 4), die zuerst den Schlachtruf und sein Getümmel hervorrief, von der neu herrschenden Schicht des Kirchlichen okkupiert:

Aus  
Motiv I

wird:

und die davon hervorgerufenen Elemente sind die Orgel, ohne ihre Motivik, für sich als Vertreter des Christentums stehend und der für diese Sphäre vorhin dazugewonnene Rhythmus (Takt 398 — 420).

Übrigens findet sich die chromatische Bauart von Motiv I fast wörtlich im Thema einer Arie in Carl Maria von Webers „Freischütz“ (1821). Es ertönt in der Overtüre zuerst Takt 42 in den Klarinetten, sowie im 1. Akt, vierter Auftritt, während Samiel „im Hintergrund mit großen Schritten langsam über die Bühne“ schreitet und Max singt:

„Doch mich umgarnen finstre Mächte,  
mich faßt Verzweiflung, foltert Spott





lautet das erwähnte Motiv, wobei noch die Tonartengleichheit auffällig ist.

Eine wörtliche Übernahme durch Liszt ist zwar nicht ausgeschlossen, da sich seine Kenntnis Weberscher Kompositionen durch viele Briefstellen belegen läßt und da er sowohl eine Freischütz-Fantasie verfaßt, wie auch die Overtüre für Klavier übertragen hat<sup>42)</sup>. Sie ist aber auch nicht unbedingt nötig, um die Tatsache anzumerken, daß hier ein ähnlicher Gehalt ähnlich musikalisch ausgedrückt wird, da die Worte Maxens durchaus auch die geisterhafte Atmosphäre der Hunnenschlacht und den grauisigen Schrecken kennzeichnen könnten, den Attilas Scharen verbreiten. Sind doch auch hier die „finsternen Mächte“ am Werk, die dem Licht des Kreuzes schließlich weichen müssen. Und gerade die Halbtonschritte des Motiv I werden in seiner Wandlung zum Wegbereiter nun des christlichen Triumphes verändert, es verläuft nun diatonisch.

Bereichert noch um den Beginn des Chorals ist der gesamte im Verlauf der Komposition erworbene Zeichenschatz des kirchlichen Bereiches nun imstande, sich den machtvoll auftönenden Schlachtruf (Takt 427, bzw. Takt 436) aller Streicher zu unterwerfen. Dieser kann auch dann nicht mehr dominant werden, als er in Celli, Bässen, Fagotten, Tenor- und Baßposaunen, rhythmisch vom ganzen Orchester unterstützt auftritt (Takt 453 f), denn die bis zur Sieben- und Achtsstimmigkeit verdoppelten Akkordtöne der Orgel (Takt 454: H-Dur; Takt 458: As-Dur) sind stärker.

Damit hat Liszt die zwei Motive nicht bloß einander entgegengestellt, er schafft wesentlich mehr, indem er mit dem ausdifferenzierten Arsenal an musikalischem Material für die christliche Sphäre, das er unmittelbar von der Gegenüberstellung und Durchführung des Chorals gewinnt (Takt 262 — 351), die denkbar verschiedensten Varianten von Integrieren, Überlagern und Dominieren des Schlachtrufs durch den christlichen Bereich auskomponiert, den Sieg der Kirche musikalisch unzweifelhaft macht und gleichzeitig die ästhetisch-formale Gestaltung des Stoffes in musikalisch-logischer Weise löst (Takt 352 — 461).

Nun ertönt der Choral nocheinmal ganz leise in den Holzbläsern (Takt 462 — 465). Daraufhin intoniert das ganze Orchester unisono, piano beginnend und in machtvолlem Crescendo in acht Takten zum Fortissimo anschwellend, die erste Zeile des Chorals (mit Ausnahme der letzten vier Töne): „Crux fidelis inter omnes ” Der Orgel bleibt nur mehr, diesen Triumph der Kirche musikalisch zu bestätigen. In dreifachem fff, wobei wörtlich die Anweisung: „Falls das Harmonium nicht genügend ausgiebig, um das Orchester am Schluß zu übertönen, soll es ganz wegbleiben“, die Wichtigkeit ihrer Dominanz über den Klangapparat deutlich ausführt, spielt sie in dicken Akkorden die Kadenz: IV — I, V — I, und noch einmal: IV — I, V — I, ein unüberhörbares Zeichen der Zustimmung: Ja, so ist es. Zuletzt spielt sie dann die Kadenz noch ein drittes Mal, wobei sie in vollstimmigem Griff über vier Takte noch die Tonika festhält, höher, himmelwärts geführt durch die Zerlegung des C-Dur Akkordes in der rechten Hand in die Folge e-g-c, wodurch die beiden Schlußakte den Akkord mit Fermate, „Die Orgel sehr lang nachhallend“ steht überdies noch in der Partitur gedruckt, im Umfang von vollen vier Oktaven ge-

spannt halten, gleichsam zum Zeichen für die Universalität der ecclesia triumphans.

Wie sehr die „musikalischen Erfordernisse des Stoffes“ den Choral notwendig machten, der auch schon von der Idee des Stoffes her seinen Platz in der Symphonischen Dichtung fand, dürfte nun eindeutig klar geworden sein. Demgegenüber behauptet eine Arbeit zur Kompositionstechnik Liszts am Beispiel der „Hunnenschlacht“<sup>43)</sup> ein formales Dilemma von Reihungsform und Sonatensatz als Hauptproblem der Komposition, das ob seiner Lösung in Richtung auf eine offene Form hin gleichzeitig die ästhetische Qualität des Werkes ausmache. Die analytische Betrachtung, der dieses Ergebnis sich verdankt, bleibt aber oberflächlich, weil die Funktion des Chorals nicht näher beleuchtet wird. Die beiden wichtigen Themen seien der Schlachtruf und das Motiv I (in der Diktion vorliegender Untersuchung), welche samt den rhythmischen Figuren der Streicher, die ungeachtet ihrer verschiedenen Herkunft und Funktion bei Kaiser als „Klanggefüge“ bezeichnet sind, die konstatierte formale Doppelgesichtigkeit ergaben. Die Beobachtung, daß dabei das Programm „für die Komposition nur Randfunktion“ einnimmt<sup>44)</sup>, wird dadurch fehlgedeutet, daß der Autor mit dem Programm offensichtlich auch die Idee der Komposition, die mit dem Programm in Verbindung steht, meint, weil er den Begriff „Idee“ nicht anwendet und mit seiner Feststellung über das Programm sich von jeder Überlegung dispensiert, die nicht auf Absolut-Musikalisches reflektiert.

Die Problematik einer solchen Vorgangsweise, die als Reaktion auf die Hervorkehrung des Illustrativen, die Absolutsetzung des schildernden Elements an Liszts Symphonischen Dichtungen im Gefolge der abgesunkenen Konzertführertradition verständlich ist, wird noch deutlicher durch die Schlußfolgerung des Autors am Ende seiner Untersuchung:

„All das bisher Dargelegte besagt nun u. a. auch, daß nicht das ‚Hören‘ einem die Vielfalt der Lisztschen Kompositionstechnik eröffnet, sondern ausschließlich das ‚Lesen‘ der Partitur, wonach man dann erst ersehen kann, welchen Stellenwert dieses Werk — sowie die übrigen Symphonischen Dichtungen Liszts — einnehmen“<sup>45)</sup>

Das Lesen einer Partitur ist doch ein Vergegenwärtigen des Klanges im Geist, eine Art inneren Hörens also. Freilich ist bedenkenswert, welchen Stellenwert das Partiturlernen in einem Zeitalter hatte, das die Tonträgerindustrie noch nicht kannte. So lassen die vielen eingestreuten Bemerkungen und ganzen Textstellen in verschiedenen Werken Liszts, etwa in der Dante-Symphonie, oder der Symphonischen Dichtung Nr. 12 für großes Orchester nach Schiller, „Die Ideale“, sicherlich das Mitleben der Partitur als sinnvoll erscheinen.

Bemerkenswert ist, daß die längsten Texteschübe sich in Klaviermusik finden, einer Gattung, die auf das Individuum als Publikum sicher stärker rechnen kann als eben Orchesterwerke; es sei hier beispielhaft auf die *Années de Pèlerinage* verwiesen, besonders auf „Vallée d’Obermann“ in Band I mit u. a. seinem ausgedehnten Zitat aus dem Roman von Senancourt. Wörtlich heißt es in der Vorrede zur ersten Ausgabe von 1841, daß Liszt mit der Herausgabe dieses Werkes,

„m’ adressant à quelques-uns plutôt qu’à la foule, ambitionnant non le succes mais le suffrage de petit nombre de ceux qui conçoivent pour l’art une destination autre que celle d’ amuser les heures vaines“<sup>46)</sup>

eine Kennerschaft ansprechen wollte, die geeignet ist, den kompositorischen Beson-

derheiten zu folgen. Nirgends aber legt das Partiturlernen, die literarische Rezeption von Musik, eine andere Vorstellung als eine akustische nahe, nirgends hat Musik dadurch eine nichtakustische Dimension. Warum also sollte man so etwas für Liszts Symphonische Dichtungen so ohne weiteres annehmen?

Die aus Kaisers Ausführungen ableitbare Grundtendenz ist die, Liszt zu legitimieren, indem man bei ihm unzeitgemäße, ins 20. Jahrhundert weisende Kompositionstechniken ausmacht. Ohne Sorge um den Kontext werden einzelne Befunde aus dem Notentext zum Bild von Liszt, „dem Zukunftsmusiker“, zusammengekittet<sup>47)</sup>. Paradoxerweise geht diese Tendenz, Liszt zeitgemäß zu machen, mit einer Art Kulturkonservatismus Hand in Hand, der vom Ideal einer absoluten, weder funktional, noch gehaltlich außermusikalisch gebundenen Musik ausgeht. Von da her ist der auch von Kaiser unternommene Versuch erklärbar, das Programm und damit jede Bindung an eine formulierte Idee von der Analyse auszuklammern. Die Liszt in den Dienst eines angenommenen musikalischen Fortschritts stellenden Untersuchungsergebnisse müssen ihre Basis im rein Musikalischen finden. Mit den Desideraten einer um Erkenntnisgewinn bemühten Wissenschaft von der Musik kann aber eine solche ahistorische, den Traditionszusammenhang außer acht lassende Betrachtungsweise, die auch das Produktionsumfeld aus der Untersuchung ausklammert, nicht vereinbart werden. Aufgrund derartiger Überlegungen soll im Folgenden die „Hunnenschlacht“ im Rahmen von Liszts Bemühungen um eine Weiterentwicklung der Symphonik gesehen werden.

### III/5: Die „Hunnenschlacht“ als Endpunkt einer Entwicklung Vergleich mit der Bergsymphonie

Liszts erstes Projekt einer symphonisch gestalteten Battaglia stammt aus dem Jahr 1830. Es ist dies die Fragment gebliebene „Revolutionssymphonie“, die mehrere Volksmelodien zur Kennzeichnung der feindlichen Truppen verwenden sollte, wie es der Tradition der Gattung entspricht<sup>48)</sup>. Die Randbemerkungen, die sich im Entwurf finden<sup>49)</sup>, geben vielleicht den besten Eindruck von der Fülle der intendierten Affekte und vom Chaos an beabsichtigten Wirkungen<sup>50)</sup>.

Auch ein Blick auf die Autographseite<sup>51)</sup> ist in diesem Falle aufschlußreich, überträgt sich doch ein starker Eindruck von Unordnung und Hektik auf den Beschauer.

„indignation, vengeance, terreur, liberté, désordre, cris confus fren (vielleicht: frenetiques) vague, bizarrerie, repos, Marche de la garde royale, doute, incertitude, (ein unleserliches Wort), 8 parties differentes, attaque, bataille, emoi (?), Marche de la garde nationale, enthousiasme, enthousiasme, enthousiasme, fragment Vive Henry IV, combiner ‚Al-lons enfants de la patrie‘ ”<sup>52)</sup>

27 28 29 Suite - Cant.

Symphonie C

*Wagner*

*Wagner*

*Wagner*

*Wagner*

*Wagner*

*Wagner*

*Wagner*

*Wagner*

*Wagner*

*Wagner*

*Wagner*

Enthousiasm  
Enthousiasm  
Enthousiasm

Jeune de Vore hangt *Jeune* *combines* „Alton efa 1846“

Entwurf einer Revolutionssymphonie 1830  
Handschrift Liszts

Einer solchen Vielfalt an vorgegebenen Themen und gegensätzlichen Gefühlshaltungen konnte Liszt niemals die angestrebte Form einer traditionellen Symphonie geben. Seine Revolutionssymphonie dürfte folglich nicht nur deshalb im Entwurf stecken geblieben sein, weil der politische Enthusiasmus, der den Vorwurf für das Projekt geliefert hatte, bald verloren ging, sondern besonders wegen der Divergenz zwischen Liszts ästhetisch-technischen Möglichkeiten und seinem Ausdruckswillen. Jenes Verfahren, durch welches in der „Hunnenschlacht“ die entgegengesetzten Motive musikalisch verknüpfbar werden, nämlich die Ableitung der Motive aus einem Grundmotiv, stand Liszt zu Beginn seines Schaffens noch nicht zur Verfügung. Es hätte die Einbeziehung so vieler vorgefertigter Themen auch garnicht zugelassen, dafür hätte eine potpourrihafte Form gefunden werden müssen, was offensichtlich nicht in Liszts Absicht lag. Auch waren seine Vorstellungen bezüglich der Entwicklung von neuen Formen für die Symphonik noch nicht entwickelt, wie die dem hergebrachten Schema entsprechende mehrsätzigige Konzeption zeigt.

Das Ringen um eine neue Ausdrucksform in der Orchestermusik, die geeignet war, den Rang der klassischen Symphonik einzunehmen, setzte erst mit dem Plan der Bergsymphonie ein, deren Gestaltung sich vom Zeitpunkt des Entwurfs im Jahr 1848 bis zur Fassung von 1854, die im wesentlichen die Stichvorlage bei Erscheinen des Werkes im Jahr 1857 bildet, immer wieder ändert.

„Liszt hat vielleicht bei keinem seiner Werke so mit dem Stoff gerungen, ehe er ihn bewältigt hat, wie bei diesem.“<sup>53)</sup>

Deshalb hat bereits Norbert Miller in seinem Aufsatz die Geschichte der Gattung „Symphonische Dichtung“ an der Entwicklung der verschiedenen Fassungen der Bergsymphonie festgemacht, ohne jedoch den nötigen Schritt ins musikalische Detail zu vollziehen<sup>54)</sup>

Die Vorlage zur Bergsymphonie, deren exakter Titel „Ce qu'on entend sur la montagne“ lautet, ist das gleichnamige Gedicht von Victor Hugo, das seiner 1831 erschienenen Gedichtsammlung „Feuilles d'automne“ entstammt. Tragender Gedanke des Gedichtes sind die vom Berggipfel aus im Meeresrauschen vernehmbaren Stimmen von Natur und Menschheit. Es schließt mit der Frage nach dem Zweck des Daseins, warum Gott den Schrei der Menschheit und den Gesang der Natur vereint:

„Et pourquoi le Seigneur, qui seul lit à son livre  
Mêle éternellement dans un fatal hymen  
Le chant de la nature au cri du genre humain?“<sup>55)</sup>

Die Übersetzung von Peter Cornelius, die neben dem Original zu Beginn der Partitur abgedruckt ist, irrt insofern, als sie das Wort von der „fatalen Gemeinschaft“ in Verwechslung des Wortes „hymen“ mit dem Wort „hymne“, mit „Liedes Mißton“ übersetzt<sup>56)</sup> Der Gegensatz von zwei Stimmen wird in dem von Liszt verfaßten, nur in der ersten Ausgabe abgedruckten Programm noch betont:

„Der Dichter vernimmt zwei Stimmen; die eine unermeßlich, prächtig und ordnungsvoll, dem Herrn ihren jubelnden Lobgesang entgegenbrausend — die andere dumpf, voll Schmerzenslaut, von Weinen, Lästern und Fluchen angeschwellt. Die eine sprach **N a t u r**, die andre **M e n s c h h e i t**! Die beiden Stimmen ringen einander näher, durchkreuzen und verschmelzen sich, bis sie endlich in geweihter Betrachtung aufgehen und verhallen.“<sup>57)</sup>

Die spezifisch von Liszt gefundene Lösung des Konflikts der beiden Prinzipie in Gott, in religiöser Zuversicht, bringt diese erste Symphonische Dichtung in gedankliche Nähe zur „Hunnenschlacht“, was Lina Ramann in ihrer Biographie bereits festgestellt hat<sup>58)</sup>. Musikalischer Ausdruck der frommen Befriedigung ist ein Andante religioso, das Liszt erst in der Fassung von 1854 als die wesentliche Neuerung schlechthin hinzugefügt hat<sup>59)</sup>. Im Unterschied zum „Crux fidelis“ der „Hunnenschlacht“ wird das Andante religioso weder eingeführt, noch kontinuierlich verarbeitet, sondern es erklingt in fast wörtlicher Wiederholung in der Mitte und am Ende der Komposition. Diese Zweiteiligkeit der Bergsymphonie, wo nach der Erlösung der Streit nochmals beginnt, war in der Literatur häufig Anlaß zu Kritik an dem Werk<sup>60)</sup>. Weder Liszts Frömmigkeit, noch seine schriftlich geäußerte Vorliebe für Wiederholungen<sup>61)</sup> können ausreichende Erklärungen für die Faktur der Bergsymphonie abgeben. Eine formale Analyse zeigt, daß von der Intention her der erste Teil (bis Takt 520) die Exposition der gegensätzlichen Prinzipie und ihrer Lösung, des Andante religioso, darstellt.

Zunächst wird auf die Situation eingestimmt (bis Takt 34), dann wird die Sphäre der Natur (bis Takt 96), dann die des Schmerzes, der Düsternis, vorgestellt (Takt 97 — 206), darauf wird der Gegensatz zwischen beiden ganz statisch, durch das Abwechseln von Natur- und Schmerzmotivik, die jeweils durch die Anweisung „longa pausa“ deutlich abgetrennt, wiederholt wird, dargeboten (Takt 207 — 308). Danach tritt wieder die düstere Sphäre in Kraft (bis Takt 478), die vom Andante religioso (Takt 479 — 520) abgelöst wird.

Der zweite Teil leistet die Durchführung des konstitutiven Konfliktes, Natur und Schmerz werden immer dichter, d. h. in immer kürzeren Abständen nebeneinander- und jetzt auch übereinandergestellt und so miteinander verwoben. Schließlich erklingt wieder das Andante religioso, eine Coda läßt das Stück enden. In diesem Aufbau von Exposition, Durchführung und Coda ist eine vage Erinnerung an die Sonatensatzform deutlich. Sie ist ein Symptom unter mehreren dafür, daß Liszts Bindung an die Tradition der klassischen Symphonie bei der Komposition der Bergsymphonie noch mitgeschwungen hat, während demgegenüber die „Hunnenschlacht“ konsequent ein eigenes Konzept verwirklicht. Wie dargestellt wurde, ist eines der wesentlichsten Mittel zur Gestaltung der Idee in der Hunnenschlacht die Einführung von prägnanten Motiven gewesen, die zum Zweck musikalische Einheit zu gewährleisten, in Verwandtschaft aufeinander bezogen waren. In der Bergsymphonie treten die Motive als längere Gebilde auf, die manchmal noch wie die klassischen Themen besonders eines Beethoven abgespalten oder erweitert werden.

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Horn (Hb.), Clarinet (Kl.), and Bassoon (Fg.). The tempo is marked "Alla breve." The score begins at measure 137, indicated by a handwritten "137" above the staff. The music features a melodic motif in the woodwinds, with some dynamics like "a 2" and "p" marked. The notation includes various note values and rests, typical of a woodwind part in a symphony.

Dieses Motiv kommt erstmals Takt 137 f. in Oboe, Klarinette und Fagott vor und gehört zum Arsenal der düsteren Sphäre, wie seine Verwendung beweist.

In Takt 309 — 328 wird es in den ersten Violinen gebracht, erweitert und abgespalten:

309 *Tutti*

313 *div.* *rinf.*

317 *rinf.*

321 *rinf.*

325

Seine Abspaltung in Takt 356 — 361, wieder in den ersten Violinen, dient zunächst dazu, um das musikalische Geschehen zu beschleunigen, zu steigern, außerdem aber verwandelt es sich dadurch in ein anderes der wesentlichen Motive:

356

361

*mf* *f*

Ab Takt 361 ist der Übergang zu folgendem, im Takt 84 ff. wirksamen Motiv gegeben:

The image shows a musical score for four instruments: Kl. Fl. (Clarinet in F), Fl. (Flute), Hb. (Horn in B-flat), and Kl. (Piano). The score is in 2/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). At the top left, there is a measure labeled '24' with a 'C' above it. The Flute part has a '2.' above it. The Horn and Piano parts have 'p marcato' written below them. The score consists of three measures, with the first measure containing a complex rhythmic pattern and the following two measures showing a continuation of the motif with some rests.

Dieses Verfahren ist für die Motivtechnik Liszts nicht günstig, da sie das semantische Verständnis des musikalischen Geschehens erschwert oder gar verhindert, welches nur erfassbar bleibt, solange die Motive ihre prägnanten Gestaltungsmerkmale und damit ihre Identität hörbar bewahren. Als Mittel ihrer Entfaltung bleibt ihnen im Wesentlichen die Sequenztechnik. Die Hunnenschlacht beschränkt sich auch auf diese und faßt außerdem die Motive knapper, wodurch sie leichter hörbar und zugleich technisch handlicher werden, indem sie besser miteinander verknüpft werden können. Außerdem zieht sich in der Hunnenschlacht das musikalische Geschehen fortlaufend durch, ohne die umständliche „Vorstellung“ der Situation, die an der Langatmigkeit der Bergsymphonie schuld ist und die nicht leicht verständliche Wiederholung des Geschehens nach dem Teil I (bis Takt 520) verursacht. Überdeutlich wird der Fortschritt in der Entwicklung einer eigenen symphonischen Ausdrucksform von der Bergsymphonie zur Hunnenschlacht im Vergleich der beiden extra vom Komponisten eingeführten, da nicht in der Vorlage derart angelegten Religioso-Abschnitte und der unterschiedlich durch sie bewältigten Finalbildung.

Das „Crux fidelis“ wird für die Hunnenschlacht von außen übernommen und ist damit vom Material her gesehen den übrigen Motiven fremd. Damit bildet sich ein Gegensatz beim Eintritt des Choralthemas, der geradezu schockartige Wirkung beim Hörer auszulösen geeignet ist. Danach wird das Motiv jedoch durch Verweben mit dem Schlachtruf, durch auskomponierte Dominanz über die feindlichen Sphären, in das kompositorische Geschehen voll integriert. Darüber hinaus ist es wiederum durch seine extrem verschiedene Substanz auf den Schlachtruf als absolutes Gegenteil bezogen. Ein zweites Mittel zur Gestaltung wird die Verbindung des Motivs mit der Orgel, einem dem Orchester fremden Instrument, das sogar Eduard Hanslick als von außergewöhnlicher Wirkung aufgefallen ist, wenngleich er die näheren Bezüge nicht sehen konnte oder wollte und pure Effekthascherei hinter dem Orgelinsatz vermutete<sup>62</sup>. Demgegenüber ist das Andante religioso der Bergsymphonie von Liszt selbst hinzukomponiert, und deshalb unterscheidet es sich im Klang und in der Bauart wenig von den anderen zahlreichen Motiven. Dennoch ist das Andante religioso in keiner musikalischen Art auf das übrige Stück bezogen. Schon Alfred Heuß hat in seiner berühmten Studie<sup>63</sup>, die als erste Arbeit das später „Motivtransformation“ benannte Verfahren als wesentlichstes Konstruktionsprinzip von Liszts Symphonischen Dichtungen herausstellt, hervorgehoben, daß ein Thema aus der Natursphäre (Takt 245—257 z. B.) und das Andante religioso sich in keiner Weise auf das übrige motivische Material beziehen lassen. Außerdem bildet es einen in sich geschlossenen Ab-



schnitt (Takt 479 — 520), der auf die Durchführung des Konfliktes in Teil II (Takt 521 — 948) überhaupt keine Auswirkung aufweist, sondern nur wieder im Anschluß an diesen Teil als eigener Abschnitt erklingt (Takt 949 — 989), der sich gegenüber seinem ersten Auftreten nur in der Instrumentation und der Tonart geändert hat. Die Lösung des Konfliktes von Natur und Menschheit in religiöser Betrachtung wirkt deshalb kompositionstechnisch gesehen aufgepfropft und gesucht. Im Gegensatz zur Hunnenschlacht hat das Religioso-Thema der Bergsymphonie keine Verbindung mit dem übrigen Werk. Der Gehalt der Bergsymphonie wird durch den aufgesetzten Schluß selbst zweifelhaft.

Ein weit krasserer Fall von Auseinanderklaffen von Vorwurf und musikalischer Ausführung liegt allerdings in der Symphonischen Dichtung Nr. 6, Mazeppa, nach Victor Hugo, entstanden 1851, vor. Dort ist zwar der erste Teil des Hugoschen Gedichts, der die Legende vom geschundenen und schließlich zum König erhobenen Mazeppa erzählt, durch sehr viel Realistik und Illustrationsmusik deutlich auskomponiert. Der zweite Teil, die Analogie des Legendenstoffes zum einsamen und getretenen Genie, das über sich selbst hinauswachsen muß, um zum Geisteskönig zu werden, wird in Liszts Komposition nicht hörbar. Die ausgedehnte Triumphmusik, mit der das Stück abschließt, kann ungebrochen dem Hetmann Mazeppa gelten.

Die zugrundeliegende Idee von den Schwierigkeiten der außerordentlichen Begabung bleibt dem Stück völlig äußerlich vorangestellt<sup>64)</sup>.

### III/6: S c h l u ß t h e s e n

Wie gezeigt wurde, ist das Verhältnis von Idee und Werk, ist der Grad des ästhetischen Gelingens in der Bergsymphonie ausführlicher und damit deutlicher zu bestimmen. Deshalb sollen abschließend die hauptsächlichen Befunde dieses Kapitels nocheinmal in Thesenform zusammengefaßt werden, was die Ergebnisse an diesem Punkt der Untersuchung eindringlicher vor Augen führen und den weiteren Weg der Arbeit weisen kann:

1. Die Entwicklung einer Symphonischen Dichtung als Gattung wird verständlich als Bemühen Liszts, eine neue Ausdrucksgestalt zu finden, welche imstande ist, den ästhetischen Rang der klassischen Symphonie einzunehmen<sup>65)</sup>.

2. Damit wird es nötig, an die Tradition der klassischen Symphonie anzuschließen. Die funktionale Harmonik war der Kern der auf dem Prinzip von Spannung und Entspannung beruhenden Sonatensatzform. Es konnte bereits gezeigt werden, daß schon Beethovens Ausdruckswille diese Form und damit auch die harmonischen Zusammenhänge, die sie bilden, beträchtlich ausgedehnt hat. Hinzu kommt bei Liszt der Verlust des gedanklichen Selbstverständnisses der Sonatensatzform, der historisch begründet werden muß. Er läßt ihn zur Forderung gelangen, daß die zusammenhangstiftende Idee genannt werden müsse<sup>66)</sup>.

3. Der biographische Ort, an dem dieses Bezugsverhältnis zur musikalischen Vergangenheit, das Liszts Entwicklung ständig bestimmt, am deutlichsten festzumachen ist, muß in der Bergsymphonie gesehen werden, die Liszt von Anfang an be-

schäftigt und später als erste Symphonische Dichtung von ihm gereiht wird; die Hunnenschlacht gilt im Vergleich dazu als ein Punkt der konsequenten Vollendung der angestrebten symphonischen Erneuerung.

Der vom Programm genannte Widerstreit von Natur und Menschheit, der nur mangelhaft auskomponiert ist, ist weniger für den Bau der Bergsymphonie bestimmend, als vielmehr das Ringen vom Prinzip klassischer Sonatensatzform mit den sich herausbildenden Konstruktionsmerkmalen einer neuen Form, der Symphonischen Dichtung. Als vage Erinnerung an den Sonatensatz mag der als Exposition und Durchführung mit Coda begreifbare formale Ablauf gelten. Im Detail rechnen zu Relikten aus der Vergangenheit die langen Motive, die abgespalten und erweitert werden, als ob sie Themen wären und die Vorliebe für Wiederholungen, die sich nicht immer zwingend aus dem Ablauf ergeben. Die Ankunft eines Neuen wird darin deutlich, daß auf Themen verzichtet wird, daß schon Motive ihre Stelle einnehmen und daß die Sequenztechnik an Bedeutung gewinnt, wenngleich sie noch nicht alleine vorherrscht. Auch die Einführung von Abschnitten, die den Einstimmungselementen gewidmet sind und eine Folie für das Geschehen bilden (s. These 6 dazu), kann als zukunftsweisend gelten.

4. Das sich daraus ergebende Verhältnis von Programm und Idee ist folgenderweise darzustellen:

Liszt läßt sich von Kunstwerken, etwa Gedichten oder Gemälden, anregen, die eine Idee besonders ausdrücken, beispielsweise den Sieg der Kirche, den Gegensatz von Natur und Menschheit, das Festhalten des Ideals als Erfüllung des Lebens u. ä. Diese Idee wird nun zur Vorlage für eine Symphonische Dichtung und nicht das Kunstwerk, dem sie entstammt, in allen Zügen. Darum sind Liszts Symphonische Dichtungen nur in Ausnahmefällen so illustrativ komponiert wie vieles, das seither unter diese Bezeichnung fällt<sup>67)</sup>. Nachdem die Idee zur Musik geworden ist, muß sie noch einmal in einem Programm formuliert werden, um dem Hörer die Gehalte der Musik zu verdeutlichen und so deren Aufnahme zu ermöglichen. Das erklärt auch die Tatsache, daß Liszt auf die genaue Formulierung seiner Programme im einzelnen kaum Wert gelegt hat und die Formulierung anderer Leute übernehmen wollte, wenn sie die Idee des Stückes besser faßten<sup>68)</sup>.

5. Die wesentlichen Bestandteile der neuen Form sind, wie erwähnt, in musikalischer Hinsicht die Motive, die sich umso besser zur Verknüpfung und Steigerung eignen, je kürzer und dabei prägnanter sie sind.

Die Technik, sie bei grundverschiedenem Gehalt innerlich aufeinander zu beziehen, ist eine weitere Anknüpfung an Techniken Beethovens. Dieser hat in seinen späten Klaviersonaten, die Liszt nachweislich gekannt hat<sup>69)</sup>, die Themen schon in der Exposition durchgeführt. Liszt führt nun ein Motiv durch, sodaß es zu mehreren anderen Motiven wird. Diese Motive können nicht wie Themen, die sich zu etwas anderem entwickeln, weitergeführt werden, weil sie ihre Identität einbüßen würden.

Das ist der Grund, weshalb aus der mit Themen konstruierten Entwicklungsform des Sonatensatzes bei Beethoven, die zu einer starren Reihungsform neigende Symphonische Dichtung Liszts wird. Ihre besondere Starrheit in der Bergsymphonie verdankt sie dem Nachschleifen von Konstitutiven des Sonatensatzes, die gleichwohl nicht zur Entfaltung kommen können, da der harmonische Rahmen fehlt. Freilich

trägt sie demgegenüber im Falle ihres Gelingens, die Hunnenschlacht beweist es, wieder eine Art von Entwicklung, von innerem dramatischen Verlauf in sich.

6. Solche dramatische Entwicklung sucht Liszt einerseits durch die charakteristische Bauform seiner Motive zu erreichen. Andererseits soll sie zu sprachlicher Aussagekraft gelangen, mittels Steigerungen dynamischer und rhythmischer Art, mittels Trübungen und Aufhellungen, die harmonische und klangfarbliche Grundlagen haben, ferner durch rhythmische Figuren u. a. m., also durch „elementare, genetisch sehr alte, unmittelbar sinnlich wirkende Ausdruckselemente“, die „der Übertragung eines emotiven Zustandes“ dienen<sup>70</sup>. Knepler verwendet dafür in Übernahme eines Fachausdruckes der Tierpsychologie den Begriff „akustische Einstimmungselemente“

Besonders deutlich als solche erkennbar sind die Takte 1 — 31 in der Bergsymphonie, die noch kein konstitutives Motiv einführen und ausschließlich eine Art von „Brüten“ darstellen. In der Hunnenschlacht dagegen liegen die Einstimmungselemente als Schichte unter den wesentlichen Motiven, sie bilden deren Rahmen und keinen eigenen Abschnitt. Zur Konstruktion des dramatischen Verlaufes zählen bei Liszt noch jene sich in Nebenstimmen, Spielfiguren und Haltetönen äußernden Elemente zur Einstimmung, die Naturvorgänge, etwa Wind, Donner, Pferdegetrappel oder Schlachtenlärm nachahmen.

7. Ein Blick auf die Chronologie der letzten Fassungen der Symphonischen Dichtungen:

„Ce qu'on entend sur la montagne“ 1857

Prometheus 1855

Hunnenschlacht 1857

Ideale 1857

Faust-Symphonie mit chorus mysticus (zunächst ohne denselben komponiert) 1857

Dante-Symphonie 1855 — 1856

zeigt eine Tendenz, die einheitsstiftende Idee der Werke, besonders was ihr Finalproblem betrifft, im Religiösen zu finden.

Sie führt schließlich weg von der Gattung selbst und zu Liszts Neuansätzen im Oratorium, die besonders im Fall des „Christus“-Oratoriums einen Anschluß an die Erregenschaften der Symphonischen Dichtungen vermuten lassen, der im weiteren Verlauf der Untersuchung nachzuweisen sein wird.

1) Vgl. Art. Battaglia; in: MGG, Bd. 1, Sp. 1405 — 1410.

2) Vgl. B i e n e n f e l d Elsa: Über ein bestimmtes Problem der Programmmusik, (Darstellung von Schlachten) in: ZIMG VIII, 1907, Heft 5.

3) Die Buchstabenangaben beziehen sich auf die hier verwendete Partitur der „Hunnenschlacht“: Franz Liszt Hunnenschlacht Symphonische Dichtung für großes Orchester nach Kaulbach, Leipzig o. J. = Eulenberg Part. Nr. 457, welche aus praktischen Gründen anstatt der Gesamtausgabe verwendet wurde.

4) Zur Zahl der Musiker vgl. H a m b u r g e r Klara: Franz Liszt, Budapest 1966, deutsch 1973, S. 119.

5) Liber usualis Missae et officii pro Dominicis et festis Rom 1964, Feria VI in Passione et Morte Domini. De actione liturgica postmeridiae IV

- 6) Vgl. dazu noch die näheren Ausführungen von: **G o l d s c h m i d t** Harry: Das ominöse Opus 91, in: Ders. (Hrsg.): Um die Sache der Musik, Leipzig 1976<sup>2)</sup>, S. 20 — 27
- 7) Vgl. dazu: **B i e n e n f e l d**, Elsa: wie Anm. 2, Art. Battaglia, in: **T h i e l** Eberhard: Sachwörterbuch der Musik, Stuttgart 1977<sup>3)</sup>, S. 49/50. Sachteil, S. 88/89. Riemann Musiklexikon, MGG, Band I, Sp. 1405 — 1410.
- 8) **H e u ß**, Alfred: Motivisch-thematische Studie In: ZIMG XIII, Heft I, S. 10 — 21; angeführtes Zitat: ebd. S. 10.
- 9) Vgl. dazu: **R a a b e** Peter: Die Entstehungsgeschichte der frühen Orchesterwerke Franz Liszts. Leipzig 1916.
- 10) Vgl.: **B a l e t** Leo/ **G e r h a r d**, E.: Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur Musik im 18. Jh., 1936, Frankfurt/M. 1973, S. 474.
- 11) Ebd., S 474 — 480.
- 12) **S c h e r i n g**, Arnold: C. Ph. E. Bach und das „redende Prinzip“ in der Musik, in: JbP 1938, Leipzig 1939, S. 13 — 29.
- 13) Vgl. dazu: **G o l d s c h m i d t**, Harry: Vers und Strophe in Beethovens Instrumentalmusik. in: **S c h e n k**, Erich (Hrsg.): Bericht des Beethoven-Symposiums Wien 1970, S. 97 — 120.
- 14) **J ä g e r** **S u n s t e n a u**, Hans: Beethoven-Akten im Wiener Landesarchiv, in: **S c h e n k** Erich (Hrsg.): Beethoven-Studien. Wien 1970, S. 11 — 36.
- 15) Vgl. dazu: Art. „Aristoxenos von Tarent“, in: Riemann Musiklexikon, Personenteil A — K, S. 49/50. **A b e r t**, Hermann (Curt Sachs): Antike, Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. Guido Adler.
- 16) Eine Ausgabe derselben mit den Kommentaren hat Hans Kann bei der Universal Edition, No 13353, herausgegeben.
- 17) **G.** **B r e u n i n g** Aus dem Schwarzspanierhause. Wien 1874, zit. **G o l d s c h m i d t** Harry: Beethovens Anweisungen zum Spiel der Cramer-Etüden. Wie Anm. 6, Anm. 108, S. 231.
- 18) Ebd., S 124.
- 19) Vgl. dazu: **S c h i n d l e r**, Anton: Biographie, Münster 1860, Nachdr. Leipzig 1973, S. 469 — 490.
- 20) Vgl. dazu: **H a u s e g g e r** Friedrich, zit. **R a a b e** Peter: Wege zu Liszt. Regensburg 1943, S. 135 — 136.
- 21) **L i s z t**, Franz: Symphonies de Beethoven. Partition de Piano, dediée au Baron Hans de Bülow par F. L., Volume I, Symph. I — 5, Leipzig, Breitkopf & Härtel v. a. 40 a, Vorwort.
- 22) Vgl. dazu: **S c h ö n b e r g**, Arnold: Brahms, der Fortschrittliche, in: ders.: Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik, hrsg. I. Vojtech, Fischer Verlag 1976, S. 35 — 71.
- 23) **S c h i n d l e r** Anton: wie Anm. 19; Anm. 169, S. 608.
- 24) **P a s s**, Walter: Beethoven und der Historismus, in: **S c h e n k**, Erich (Hrsg.): Beethoven-Studien. Wien 1970, S. 140 — 141, s. a. Anm. 83 ebd.
- 25) **K n e p l e r** Georg: Musikgeschichte, II. Band, Berlin 1961, S. 538, bzw. Tafel 44, Abb. 115.
- 26) Vgl. dazu die Ausführungen im letzten Teil des zweiten Kapitels dieser Arbeit.
- 27) **L i s z t** Franz: Gesammelte Schriften IV, Berlioz und seine Harold-Symphonie, 1855, S. 24 — 25.
- 28) Vgl. dazu: **F r i e d e l l**, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit. Viertes Buch: Romantik und Liberalismus. München 1931, Sonderausg. München 1974, S. 1101.
- 29) Kommentar von L. **R a m a n n** in Br. an L. II/105, 29. 8. 1870 an Sophie Menter, bzw. in Ung. Br., Kommentar zu Nr. 185, Pest 70er Jahre.
- 30) z. B. in: Br. I/183; s. Anm. 41.
- 31) Reproduktion des Freskos aus: **L á s z l ó**, Zsigmond/M á t é k a, Béla: Franz Liszt, Sein Leben in Bildern, Budapest 1967, S. 135. (Lichtbild staatl. Museum Berlin)

- 32) Br. IV/282, 17. 7. 1857. (Br. IV-VII an Carolyne Sayn-Wittgenstein: [entrum.at](http://entrum.at)  
hier entfällt Nominierung d. Adressaten bei Zitat)  
Zur möglichen geistigen Lokalisierung dieses Projekts der „Weltgeschichte in Bildern und Tönen“ als Produkt einer historischen Denkweise, die bes. im zweiten Kapitel dieser Arbeit näher beleuchtet wird, siehe hier schon:  
S c h l a f f e r Hannelore/ S c h l a f f e r Heinz: Studien S 32/33.
- 33) Br. a. L. II/105, Sommer 1858.
- 34) D ü r c k K a u l b a c h Josepha: Erinnerungen, München 1918, S. 61.
- 35) Br. B. — L./141, 24. 8. 1861.
- 36) Br. II/41, an Franz Brendel, 21. 7. 1865.
- 37) Br. II/182, an Eduard von Liszt, 23. 1. 1876.
- 38) Vgl. dazu: S t ä b l e i n , Bruno: Zur Geschichte der choralen Pange lingua Melodie,  
in: T a c k , F. (Hrsg.): Der kultische Gesang der abendländischen Kirche  
Köln 1950, S. 72 — 75.
- 39) S a m b e t h Heinrich: Franz Liszt und die gregorianischen Melodien in seinen Werken,  
Münster 1923, S. 54.
- 40) Br. IV/227, 9. 8. 1856.
- 41) Br. I/183, an Josepha Kaulbach, 1. 5. 1857.
- 42) Br. I/32, ;/5, IV/317 u. v. a. m.;  
R. 284, entst. 1841, R. 289, entst. 1846.
- 43) K a i s e r , Manfred: Anmerkungen zur Kompositionstechnik Franz Liszts. Am Beispiel der  
„Hunnenschlacht“, in: S u p p a n , Wolfgang (Hrsg.): Liszt-Studien I,  
Kongreßbericht Eisenstadt 1975, Graz 1977, S. 125 — 129.
- 44) Ebd., S. 128.
- 45) Ebd., S. 129.
- 46) Vorwort 1841, zit. bei: Guy P e r c h a u l t , in:  
Text zu: Franz Liszt, Années de Pèlerinage, Gesamtaufnahme mit Lazar Bermann,  
DG 2740 175.
- 47) Vgl. die Ausführungen im Vorwort vorliegender Arbeit, bzw. bes. Anm. 5 ebd.
- 48) Vgl. S. 1 vorliegender Arbeit, zur Tradition der Battaglia, bzw. B i e n e n f e l d , Elsa, Anm. 2.
- 49) Vgl. dazu: R a a b e , Peter: Die Entstehungsgeschichte der frühen Orchesterwerke Franz Liszts,  
wie Anm. 9 vorliegenden Kapitels, S. 18.
- 50) Vgl. auch: M i l l e r Norbert: Musik als Sprache, S. 225, Anm. 9.
- 51) Reproduktion der Partiturseite im Autograph aus:  
W e i l g u n y Hedwig / W i l l y H a n d r i c k Franz Liszt. Biographie in Bildern, S. 55.  
(Notenmanuskript: Nationale Forschungs- u. Gedenkstätten der klassischen deutschen  
Literatur in Weimar, Goethe- u. Schiller-Archiv).
- 52) R a a b e , Peter: wie Anm. 49.
- 53) Ebd., S. 43.
- 54) M i l l e r Norbert: Musik als Sprache, (s. Lit. Verz.) bzw. Anm. 5 d. Einleitung.
- 55) Das Gedicht ist der hier verwendeten Partitur vorangestellt:  
F r a n z L i s z t Ce qu'on entend sur la montagne (Bergsymphonie), Symphonische  
Dichtung Nr. 1 für großes Orchester nach Victor Hugo,  
Leipzig o. J. = Eulenburg Part. Nr. 447.
- 56) Eine Überprüfung des französischen Textes hat einwandfrei das Wort „hymen“ als richtig ergeben,  
es liegt hier tatsächlich ein Übersetzungsfehler vor.
- 57) R a a b e , Peter: Franz Liszt. Bd. II: Schaffen, S. 94.
- 58) R a m a n n Lina: Franz Liszt. Band II, 2. Abtheilung, S. 268.
- 59) R a a b e , Peter: Die Entstehungsgeschichte der frühen Orchesterwerke Franz Liszts, S. 45,  
(wie Anm. 9).
- 60) Vgl. dazu: R a a b e , Peter: wie Anm. 57.

B e r g f e l d , Joachim: Die formale Struktur der Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt, Berlin 1931.

- 61) L i s z t , Franz: Gesammelte Schriften II, Robert Schumanns Klavierkompositionen opus 5, 11, 14. S. 99 — 107.
- 62) H a n s l i c k Eduard: Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten 15 Jahre, 1870 — 85, Berlin 1886<sup>2)</sup>, S. 131.
- 63) H e u ß Alfred: Motivisch-thematische Studie, s. Anm. 8 dieser Arbeit.
- 64) Vgl. dazu u. a.: S e a r l e , Humphry: The Orchestral Works, in: W a l k e r , Allan (Hrsg.): F. Liszt. The man and his music, London 1970, p. 279 — 317, (bes. S 294).
- 65) Vgl. dazu auch: die Ausführungen Norbert M i l l e r s (s. Anm. 54, bzw. Lit. Verz.) zur Problematik der Terminologie, bes. S. 243 — 245.
- 66) Vgl. Anm. 27.
- 67) Vgl. dazu: die Ausführungen im Vorwort.
- 68) Vgl. dazu: Br. VII/268, 28. I. 1880.
- 69) U. a. bei R a m a n n , Lina: Franz Liszt, Band II, Abtheilung I, passim, u. a. S. 113; s. a. J e r g e r Wilhelm: Franz Liszts Klavierunterricht 1884 — 1886, dargestellt nach Tagebuchaufzeichnungen von August Göllicher, Regensburg 1975.
- 70) K n e p l e r Georg: Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Leipzig 1977, S. 81, bzw. S. 584.

I/1: Die Wende zur „oratorischen Aufgabe“

In seinen Symphonischen Dichtungen versuchte Franz Liszt das Erbe klassischer Symphonik weiterzuentwickeln. Dabei zog er im Bereich des Musikalisch-Technischen die Konsequenz aus der durch die zunehmende Bedeutung der Nebenstufen verminderten Tragfähigkeit der Tonika-Dominantenspannung, die den klassischen Sonatensatz formal ermöglichte<sup>1)</sup>, indem er für die Beziehung der Akkorde aufeinander das Prinzip der Terzverwandtschaften benützte und den formalen Ablauf mit Hilfe von Motiven und ihren Abwandlungen flexibel gestaltete.

Gleichzeitig änderte sich damit der ästhetisch-gehaltliche Hintergrund von Symphonik, der schon zu Zeiten Beethovens mit dem Verlust an Allgemeinverbindlichkeit die Forderung nach seiner Konkretisation verband<sup>2)</sup> Bei Liszts Symphonischen Dichtungen tritt die werkbildende Idee, angedeutet durch ein Programm, als Vermittler zwischen Werk und Publikum. Wie in These 7 am Schluß des ersten Kapitels dieser Untersuchung formuliert wurde, entstammt deren Grundgedanke mehr und mehr dem religiösen Bereich. Damit wird Religion zur Folie, um Kunstmusik als solche zu retten. Sie unterwirft sich dem ästhetischen Prestige von Symphonik indem sie hilft, es weiterhin aufrechtzuerhalten und stellt damit die Bedeutung christlicher Wertvorstellungen hinter jene von Musik und Kunst überhaupt. Der Grund für Liszts Abkehr von der Komposition Symphonischer Dichtungen für über zwanzig Jahre — Hamlet 1857/58, Von der Wiege bis zum Grabe 1881/82 — liegt in der Unvereinbarkeit obengenannter Vormacht von Kunstproduktion als Selbstzweck mit seiner christlich ausgerichteten Weltanschauung. Folgerichtig strebt er ab der Jahrhundertmitte danach, aus dem übermächtigen Mittel von Komposition deren Zweck werden zu lassen, d. h. nun die Musik in den Dienst der Religion zu stellen:

„Nachdem ich die mir gestellte symphonische Aufgabe in Deutschland, so gut ich es vermochte, zum größeren Teil gelöst habe, will ich nunmehr die oratorische (nebst einigen zu derselben in Bezug stehenden Werken) erfüllen

Anderen Leuten mag diese Sorge als etwas Geringes, Unnützes und jedenfalls Undankbares und wenig Erträgliches erscheinen; für mich ist es der einzige Kunst-Zweck, den ich anstreben muß und welchem ich alles Übrige zu opfern habe.“<sup>3)</sup>

I/2: Das gattungsgeschichtliche Umfeld

Durch die Wende zum Oratorisch-symphonischen wurde Liszt mit den Schwierigkeiten einer Gattung konfrontiert, die außer den im Geist einer Händel-Renaissance entstandenen Oratorien Mendelssohns (Paulus op. 36, 1836; Elias op. 70, 1846) kaum bedeutendere Werke aufzuweisen hatte — Kretzschmar spricht sogar von den „dürresten Jahren des geistlichen Oratoriums“<sup>4)</sup> — und die zudem im Kreuzfeuer musikästhetischer Auseinandersetzungen stand, die nicht nur die Normen des Gat-

tungsbegriffes, sondern die Daseinsberechtigung der Gattung überhaupt zum Gegenstand hatten. Bedingt durch den im 18. Jahrhundert aufkommenden Rationalismus schwand das Interesse an der Gattung in jedweder Gestalt<sup>5)</sup>

So betont Robert Schumann in einer Besprechung von Hillers „Die Zerstörung Jerusalems“ zwar den Wert der strengen Form zur Erlangung technischer Kunstfertigkeit:

„Was dem Künstler, der für die Kirche arbeitet und sich in den strengen Formen, die ihre Musik erheischt, bewegen muß, auch vom Beifall des großen Haufens abgehen möge, es kömmt ihm auf andrer Weise für seine Kunst und hundertfältig zu gute“<sup>6)</sup>,

doch sind für ihn Händel und Bach die Höhepunkte der Oratorienpflege, was bedeutet, daß die Gattung insgesamt keine zukünftige Weiterentwicklung haben kann. Außerdem sei, wie er meint, das Bedürfnis nach einer neuen deutschen Oper größer<sup>7)</sup>.

Auch Richard Wagner bezeichnet Gehalt und Form des Oratoriums als überlebt, wobei der tiefere Grund dafür im Mißverhältnis von Wort- und Tonkunst wurzelt:

„Das Oratorium will Drama sein, aber genau nur soweit, als es der Musik erlaubt, die unbedingte Hauptsache, die einzig tonangebende Kunstart im Drama zu sein.“<sup>8)</sup>

Unter dem Einfluß der Hegelschen Geschichtsphilosophie taucht schon seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts der Gedanke von der geschichtlichen Relativierung der Gattung Oratorium auf, die demnach als Vorstufe zur inhaltlich durch den Prozeß der Säkularisierung, sowie formal durch die Entwicklung der Poesie zum Drama fortgeschrittenen Oper gilt<sup>9)</sup> Insgesamt tritt der grundlegende Wandel in der Oratorientheorie dadurch ein,

„daß an die Stelle eines allgemein verbindlichen Oratorienbegriffs die **v e r g e n t e A u f f a s s u n g e n** treten.“<sup>10)</sup>

So unternimmt etwa Ferdinand Gotthelf Hand in seiner „Aesthetik der Tonkunst“ (Band I, Jena 1837, Band II, Jena 1841) den Versuch einer Klassifizierung der verschiedenen Formen nach ästhetisch relevanten historischen Werken<sup>11)</sup> Hierbei bilden neben Mendelssohns „Paulus“ vor allem Händels Oratorien den historischen Höhepunkt und prägen damit einen zeitlos gültigen Gattungsbegriff. Im Anschluß daran wird dann jener Ororientypus als Norm proklamiert, der gleich Händels „Messias“ auf dramatische Einkleidung des Stoffes verzichtet. Im Sinn des musikalisch-poetischen Fortschrittgedankens versuchen andere Theoretiker, beispielsweise der Musikkritiker des Hamburger „Korrespondent“ und Sekretär der dortigen Stadtbibliothek, Arrey von Dommer<sup>12)</sup>, das Oratorium im Gegensatz dazu als nichtszenisches Drama zu begreifen, dessen bedeutende Stoffe den Verzicht auf szenische Realisation geradezu forderten. Diese Vermischung der Oratorienform mit Elementen der Oper hatte im 18. Jahrhundert ihre Grenze durch die ausschließlich geistliche Bestimmung des mit einer Predigt gekoppelten Oratoriums gehabt. Erst das

„nüchterne Frömmigkeitsideal des Josephinismus und die Glaubensfeindlichkeit der Französischen Revolution“<sup>13)</sup>

entzogen der Gattung prinzipiell den geistigen Nährboden und gestatteten obener-



wähnte opernhafte Mischformen. In der Folge wurde auch erst im Lauf des 19. Jahrhunderts das Oratorium zum „Objekt des Konzertbetriebes“<sup>14)</sup>

### I/3: Liszts Position in der Diskussion

Eine rein dramatische Konzeption als formales Gestaltungsprinzip verbunden mit der Emanzipation des Gehaltes aus kirchlicher Bindung ins Allgemein-Religiöse stellt Adolph Bernhard Marx als für ein Oratorium verbindliches Gestaltungsprinzip dar. Seine Ansichten bezüglich der Gattungsnormen, praktisch im „Mose“ aus dem Jahr 1840, dessen Text der Komponist aus Bibelstellen selbst gebildet hat, zu verwirklichen gesucht, stoßen auf das Interesse Franz Liszts, der sich damit in einer ausgedehnten Besprechung von Marxens „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege“<sup>15)</sup> kritisch auseinandersetzt und gleichzeitig seinen eigenen Standpunkt erhellt. Dabei weiß er sich zunächst vor allem mit den theoretischen Postulaten von Marx in gutem Einverständnis:

„In dem Theil des Buches, welchen wir seine philosophische Einleitung nennen möchten, finden wir unter allem, was bis jetzt über Musik geschrieben wurde, das mit unserer eigenen Überzeugung am vollständigsten Übereinstimmende.“<sup>16)</sup>

Er beschreibt dessen Kunstideal in Abgrenzung vom Schaffen eines Wagner, Berlioz und Mendelssohn und sieht folglich den adäquaten Gegenstand von Kunst in einer Art Heros oder Übermensch:

„Ihm ist das Individuum ein so kümmerliches, schwaches, ohnmächtiges Wesen, daß es fast scheint, als könne er ihm die zur Idealisierung eines umfassenden Kunstwerkes nöthigen Dimensionen nur dann zugestehen, wenn es in seiner Person tausend andre Individuen repräsentirt, wenn in seinem Geschick tausend Geschicke sich zusammendrängen, wenn seine Seele sich mit dem Los einer jener Gruppen identificirt hat, die wir Volk, Nation, oder Menschheit nennen.“<sup>17)</sup>

In solcher Weise habe Marx auch die Figur des Moses in seinem Oratorium begriffen und mit Recht auf eine szenische Darstellung verzichtet, die die Möglichkeit des Ausdrucks durch die Beeinträchtigung der Einbildungskraft beschränkt hätte und der Größe des Gegenstandes nicht hätte gerecht werden können. Allerdings sei, und das ist vor allem im Hinblick auf Liszts derartiges Schaffen bemerkenswert, dieser Form eines unszenischen Dramas der Begriff „Oratorium“ nicht gemäß:

„Denn diese Werke beziehen sich nicht auf den Kultus, wie früher, sondern auf die Kunst und wenden sich mehr an unsere Phantasie als an unsern Glauben. Sie poetisiren die Gegenstände, ohne sie unserer Anbetung darzubieten; sie erheben, wie alle Kunstwerke, unser Gefühl, ohne diese Erhebung bis zur Andacht zu steigern und zum wirklichen Gebet — o r a t i o , Gottesdienst — zu stimmen, zu dessen ausschließlicherem Bereich vorzudringen — beiläufig gesagt — ohne ein Dogma einerseits und einen Glauben andererseits, ohne einen Altar und einen Priester nicht möglich ist.“<sup>18)</sup>

Lyrische und dramatische Elemente könnten wegen des ausgeprägt epischen Charakters im Oratorium nur spärlich Verwendung finden; Marxens unszenisches Drama fordere dergleichen jedoch in Hülle und Fülle. So sehr deshalb Liszt auch derart angelegte Werke für zukunftsfruchtig hält, so irreführend und unstatthaft sei es, dafür alte Begriffe zu verwenden, die dadurch unklar würden. Erstaunlicherweise ist sein erstes Oratorium, „Die Legende von der Heiligen Elisabeth“, nach einem Text von Otto von Roquette, nur zwei Jahre nach der zitierten Buchbesprechung 1857 entstanden, ebenfalls vorwiegend dramatisch gestaltet.

Die ziemlich opernhafte Musik überträgt die Wagnersche Leitmotivtechnik auf das Oratorium, indem alte ungarische Volks- und Kirchenmelodien, bzw. gregorianische Gesänge motivartig zur Charakterisierung von Personen, bzw. Situationen herangezogen werden. Liszt selbst hat diese sogenannten Leitmotive, fünf an der Zahl, am Ende der Partitur in einer „abschließenden Bemerkung“ angeführt<sup>19)</sup> Dementsprechend wurde die Elisabethlegende auch vom Publikum als zur Bühne neigendes Werk verstanden, was sogar zu szenischen Aufführungen Anlaß gab:

„Sie (erg. „Die Heilige Elisabeth“, C.K.) wird seit Jahren mit gleichem Erfolg als Oratorium in der Kirche wie als geistliches Drama auf der Bühne aufgeführt.“<sup>20)</sup>

Mag es auf eben jene Erfahrung zurückzuführen sein, daß die „Heilige Elisabeth“ mehr als Oper, denn als dem kirchlichen Bereich zugehörig rezipiert wurde — Liszts zweites Oratorium, „Christus“, im Jahr 1866 vollendet, stellt gleichsam die Rückbesinnung auf die 1855 geäußerten Forderungen an ein Oratorium im eigentlichen Sinn dar, d. h. jede Annäherung an das unszenische Drama ist, selbst für oberflächlichste Aufnahme merkbar, vermieden worden.

Deshalb eignet sich der „Christus“ besser als sein erstes Oratorium zum Gegenstand unserer Untersuchung von Liszts Art und Weise, Musikproduktion an Religion als Zweck zu binden.

## II/4: Entstehung und Aufnahme des Christusoratoriums

Der Plan, den Christusstoff zu behandeln, ist erstmals im Jahr 1853 nachzuweisen. Anläßlich eines Aufenthaltes in der Schweiz, um Richard Wagner im Exil zu besuchen, spricht Liszt mit dem Dichter Herwegh über eine mögliche Zusammenarbeit bei der Gestaltung des Sujets<sup>21)</sup>. Aus nicht überlieferten Gründen wird das Projekt erst 1857 wieder brieflich erwähnt, diesmal mit der Absicht, nach den Ideen der Fürstin Wittgenstein die Verse von Peter Cornelius unter Zuhilfenahme des Evangeliums und eines Werkes von Friedrich Rückert — ohne nähere Angabe ist wohl dessen „Leben Jesu“ von 1839 gemeint — schreiben zu lassen<sup>22)</sup>. Von 1862 an währt dann die Komposition des „Christus“<sup>23)</sup> bis zum Oktober 1866, wo Liszt an Franz Brendel schreibt:

„Mein Christus-Oratorium ist endlich seit gestern soweit fertig gebracht, dass mir nunmehr bloß die Revision, Abschrift und der Clavierauszug übrig bleiben.

Im Ganzen enthält es 12 Musik-Nummern (worumter auch die ‚Seligkeiten‘ und das ‚Pater noster‘ bei Kahnt im Verlag), die ungefähr drei Stunden dauern. Ich habe das Werk durchweg nach dem lateinischen Text aus der Schrift und der Liturgie componirt.“<sup>24)</sup>

Das Werk in seiner heute gedruckten Gestalt besteht aus vierzehn Stücken, zwei Sätze sind nachweislich erst später von Liszt eingefügt worden<sup>25)</sup> Seine Absicht, eine deutsche Übersetzung des Textes zu unterlegen, hat er nie verwirklicht<sup>26)</sup> Nach Teilaufführungen der zunächst ohne Bezug zum Oratorium entstandene Sätze „Die Seligkeiten“ und „Pater noster“ ist eine Aufführung des ersten Teils „Weihnachtsoratorium“ vom Jahr 1871 in Wien unter Leitung von Anton Rubinstein überliefert, bei welcher Anton Bruckner den Orgelpart übernommen hatte<sup>27)</sup>

Bereits diese erste Berührung mit der Öffentlichkeit bescherte dem Werk herbe Kritik von seiten Hanslicks und Brahms<sup>28)</sup> Auch die erste Gesamtauführung am 29. Mai 1873 in der Stadtkirche Weimar, von Franz Liszt persönlich dirigiert, bzw. die Aufführungen anlässlich seines 50-jährigen Künstlerjubiläums am 9. November des selben Jahres im großen Redoutensaal von Pest unter Hans Richter lösten selbst im eigenen Lager, unter Freunden, eher Befremden aus<sup>29)</sup> Als Beleg hierfür sei eine kurze Notiz Cosima Wagners vom 29., bzw. 31. Mai 1873, also unmittelbar nach der Weimarer Aufführung, zitiert:

„Seltsamer, eigenartiger Eindruck, der sich in den Worten zusammenfassen läßt, welche R. zu mir abends sagte: ‚Er ist das letzte große Opfer dieser lateinisch-romanischen Welt.‘ R. macht alle Phasen der Entzückung bis zur äußersten Empörung durch, um zur tiefsten und liebevollsten Gerechtigkeit zu gelangen.“

„Ich schreibe dem Vater eingehend unsere Empfindungen vom ‚Christus‘, weiß aber nicht, ob er sie richtig verstehen wird.“<sup>30)</sup>

Die Ratlosigkeit dem Oratorium gegenüber, nachdem die Elisabethlegende zur schönsten Popularität zu gelangen im Begriff war, ist die Grundfarbe jedweder Stellungnahme geblieben. Von Lina Ramanns zitierter „Studie“, die mit aufklärerischem Bewußtsein von Zeitnähe die Interpretation des Werkes versucht<sup>31)</sup>, bis zur Besprechung in Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal“<sup>32)</sup> läßt sich bis in die gängigen Liszt-Biographien diese fundamentale Verstörtheit dem Werk gegenüber beobachten:

„Man muß bis in die Periode der ersten Opern, die Jahre der ‚nuove musiche‘ zurückgehen, um Tonwerke nennen zu können, die sich als Ganzes von der gewöhnlichen Art ihrer Gattung und ihrer Zeit so scharf und oft fremdartig abheben wie dieser ‚Christus‘ Liszts von dem Oratorium — sagen wir überhaupt von der Vocalcomposition des 19. Jahrhunderts.“<sup>33)</sup>

Zunächst ist das Fehlen jeglicher Handlung, die undramatische Gestaltung des Stoffes ein Problem bei der Aufnahme des Werkes<sup>34)</sup> Aber selbst wenn man gewillt ist, keine geistliche Oper zu erwarten und sich auf die eher betrachtende Haltung der Sätze einläßt, stellt sich ein durch die große Divergenz der aufgewendeten musikalischen Mittel verursachter Eindruck mangelnder Einheitlichkeit als übermächtige Rezeptionsschwelle zwischen Werk und Publikum<sup>35)</sup>.

Diese bringt es gleichzeitig mit sich, daß der eingangs konstatierte Stellenwert des Oratoriums in der Entwicklungsgeschichte von Liszts musikalischer Sprache bisher nicht näher dargestellt wurde und dadurch der Erkenntniswert gerade dieser augenscheinlich so problematischen Komposition für Liszts Gesamtschaffen und damit weiter für die musikgeschichtliche Entwicklung im 19. Jahrhundert in keiner Weise geprüft hat werden können.

## II/5: D e r i n n e r m u s i k a l i s c h e Z u s a m m e n h a n g

Die ausnahmslos konstatierte Heterogenität des Werkes läßt zunächst die Frage nach dem tatsächlichen Fehlen eines innermusikalischen Zusammenhangs, bzw. dem Vorhandensein materialtechnischer Sachlogik vorrangig erscheinen. Die von jenem Erkenntnisinteresse gelenkte Beschreibung des Werkes muß ihr Augenmerk auf folgende Komponenten legen, welche die heterogenen Sätze so ohrenfällig voneinander unterscheiden:

Die Art der Verwendung überlieferten Tonmaterials, d.h. musikalischer Zitate. Der Einbezug von Elementen in Satztechnik und Klangfarbe, die gleichsam als Kürzel eine Periode musikhistorischer Entwicklung wiedergeben sollen, wobei jeweils die affektive Beladung solcher Zitate von Musikgeschichte erfragt werden muß.

Die Art der Rückgriffe auf musikalische Gattungsschemata und deren Bedeutung.

Das hinsichtlich ihrer Bezogenheit aufeinander stark ausdifferenzierte Verhältnis von Wort und Ton.

Der erste Teil des „Christus“, das „Weihnachtsoratorium“, beginnt mit einer ausgedehnten instrumentalen Einleitung (353 Takte), der das Motto:

„Rorate coeli desuper et nubes pluant justum;  
aperiatur terra et germinet salvatorem.“ (Isaias 45, 8.)

vorangestellt ist. Der erste Teil des Satzes (bis Takt 114) bringt, wie bereits von Müller-Reuter nachgewiesen<sup>36)</sup> in vier Abschnitten die vollständige Chormelodie, die den Worten liturgisch unterlegt ist<sup>37)</sup>:

Intr. 1.

**R** Ó-rá-te \* caé- li dé-su- per, et nú- bes plú- ant  
jú- stum ape-ri- á-tur tér- ra, et gérmínet Salva-  
tó- rem. *Ps.* Caéli enárrant gló-ri- am Dé- i \* et ópera  
mánu-um é- jus annúnti- at firmamén- tum. Gló-ri- a Pá-  
tri. E u o u a e.

Die Melodieabschnitte sind textausdeutend verarbeitet. Bis Takt 48 (bzw. 42) sind die Worte „Rorate coeli desuper“ Grundlage für die verwendete Intonation. Während der fugierte Einsatz kirchliche Archaik hörbar macht, ist die Steigerung des Geschehens hin zu Takt 42, der aus einem absteigenden F-Dur Dreiklang mit Tonwiederholungen besteht, durch die Betonung des „Herabtauens“ erklärbar. Verstärkt wird der Hinweis auf diesen Takt dadurch, daß der Dreiklang sich rein technisch deutlich von den ständig mit der gregorianischen Intonation verwandten oder identischen Motivbildungen der Takte davor abhebt<sup>38)</sup>:

42

VI. I  
VI. II  
Vle  
Vlc.-Cb.

Die Sechzehntelrepetitionen in den Streichern, die von da ab bis Takt 65 die folgenden Choraltöne bringen, sind ein deutlich allegorischer Hinweis auf das „Herabregnen“ der Gerechtigkeit. Fanfarenartig dröhnt in den Blechbläsern mit Pauke „con maestà“ die Tonfolge von „aperiatur terra“, auf gleicher Stufe wiederholt vom Chor der Holzbläser. Der letzte Abschnitt dieses Teils ist dem „germinet salvatorem“ gewidmet, wobei vor allem der im ppp und Streichertremolo aufsteigende und

in vierfacher Verlangsamung absteigende D-Dur Dreiklang die unmißverständliche Illustration des von oben kommenden Heils darstellt.

Der längere zweite Teil des Satzes trägt den Titel „Pastorale“ und ist von weit weniger einprägsamer Struktur. Sein melodisch-rhythmisches Material dient zum einen dem Schildern ländlichen Milieus, zum anderen gehört es zur Sphäre des Musikalisch-Weihnachtlichen. Das erste Motiv bildet schon durch das vorangehende Klarinettenostinato, sowie durch die Ausführung im Solo-Englischhorn, das zusammen mit der Oboe aus dem dritten Satz der Symphonie fantastique von Berlioz in derartiger Verwendung geläufig ist, ein Zeichen ländlichen Bereiches:

The image shows a musical score for the 'Pastorale' movement. It is in D major and 3/8 time, marked 'Allegretto moderato'. The score is for Clarinet in B-flat (Cl. (Sb)) and English Horn (Englischhorn). The first system (measures 115-118) features a clarinet solo with a dynamic marking of *mf*. The tempo is indicated as 'Allegretto moderato'. The second system (measures 119-121) includes a second solo part for the clarinet, marked '2. SOLO p marc.'. The third system (measures 122-124) features a clarinet solo with a dynamic marking of *p* and a 'dolce' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Der Rhythmus der übergebundenen Viertel und zwei Sechzehntel wird im weiteren Verlauf auch selbständig eingesetzt. Das erste Motiv, im Beginn mit der Rorate-Intonation verwandt, kann als Kombination von Elementen des deutschen und italienischen Pastorales verstanden werden, wie etwa Adolf Sandberger unterscheidet<sup>39</sup>;

die kleinräumig wiegende Melodik des zweiten Motivteils gemahnt ans Siciliano, der Quintsprung des Motivbeginns und der liegende Baß in Art eines Borduns erinnert an deutschen Volkston. Letzterer wird auch in den Terz- und Sextintervallen des Sechachtelrhythmus hörbar. Das zweite Motiv zitiert eine Alleluja-Intonation<sup>40</sup>

Mit diesen, aus der Pastoraltradition der abendländischen Musikgeschichte und der Rückbindung an kirchliches Musiziergut geformten Elementen schildert Liszt

ausführlich die Gehalte von ländlich-einfachem Treiben und weihnachtlicher Frömmigkeit, ganz dem Zweck des Satzes gemäß.

Anschließend erfolgt die „Verkündigung des Engels“ Der Solosopran singt die dritte Antiphon der Laudes in Nativitate Domini „Angelus ad pastores ait“ Frauenchor und Holzbläser antworten mit der schon in der Einleitung gebrachten „Alleluja“-Intonation<sup>41)</sup>, die hier erweitert wird. Der Solosopran stimmt die vierte Antiphon der Laudes an. Bei „Laudantium Deum“ fällt der Frauenchor imitierend ein.

Die folgende Vertonung des Gloria stammt von Liszt, lehnt sich aber durch die leeren Oktavklänge und die Vermeidung großer Intervallsprünge an gregorianische Bildungen an. Außerdem bildet die Orchesterbegleitung, wieder mit Streichertremolo, sich aus der unablässigen Wiederholung der Alleluja-Intonation. Dann wird das Gloria mit Solotenor und Chor in eine Atmosphäre rauschender Harfen- und Streicherarpeggien getaucht (Takt 75 - 91), wobei Horn und Oboe die ersten Choraltöne einwerfen.

Der nächste Abschnitt bringt die Gloria-Worte zum dritten Mal, frei mit gemischtem Chor und großem Orchester vertont, das immer wieder in Nebenstimmen den Choralbeginn, oft nur mehr dessen Rhythmisierung, zitiert. Die Melodieführung bei „et in terra pax hominibus“ in langen Notenwerten abwärts und im unisono erinnert an die Art der Textausdeutung in den klassischen Orchestermessen etwa eines Joseph Haydn (Takt 109 - 114), kann aber durchaus die Wiedergabe einer unbewußt aufgenommenen Tradition darstellen. Der Alleluja-Teil (Takt 125 - 197) zitiert zunächst im Orchester die Alleluja-Intonation (bis Takt 156), der Chor ruft die Worte rezitativisch auf einer Tonhöhe, immer in Terzen und abwechselnd zwischen Männern und Frauen, dann vereint unisono (Takt 145 ff). Die letzte Steigerung erreicht Liszt durch Einsatz der Orgel, mächtiger Orgelpunkt im Orchester mit Tremolo der Streicher. Nach einer doppelten Generalpause setzt der Chor sehr wirkungsvoll im piano mit einem nachempfunden gregorianischen Alleluja ein. Die Violinen übernehmen solistisch besetzt den Melodiebogen und führen ihn aufwärts zu einem mit Flöten verstärkten und durch Orgelpunkt in den Klarinetten unterstützten fortgesetzten Ausspielen der gregorianischen Alleluja-Intonation, bis sie sich im pp verliert.

Y

Hal le lu ja. Hal le lu ja. Hal le lu ja. Hal le lu ja. Hal le lu ja.

Das Stabat mater speciosa ist eine Parodie der bekannten Mariensequenz „Stabat mater dolorosa“ und findet sich zuerst in einer aus dem 15. Jahrhundert stammenden Handschrift der Bibliotheque nationale in Paris<sup>12)</sup>

Stabat Mater speciosa  
Juxta foenum gaudiosa  
Dum iacebat parvulus.

Quis non posset collaetari  
Christi Matrem contemplari  
Ludentem cum Filio?

Cuius animam gaudentem,  
Laetabundam et ferventem,  
Pertransivit iubilus.

Pro peccatis suae gentis  
Christum vidit cum iumentis  
Et algori subditum.

O quam laeta et beata  
Fuit illa immaculata  
Mater Unigeniti.

Vidit suum dulcem Natum  
Vagientem, adoratum,  
Vili diversorio.

Quae gaudebat et ridebat,  
Exultabat, cum videbat  
Nati partum inclyti.

Nato Christo in praesepe  
Coeli cives canunt laete  
Cum immenso gaudio.

Quis est, qui non gauderet,  
Christi Matrem si videret  
In tanto solatio?

Stabat senex cum puella  
Non cum verbo nec loquela  
Stupescens cordibus.

(Fortsetzung nächste Seite)



Eia Mater, fons amoris,  
Me sentire vim ardoris  
Fac, ut tecum sentiam.

Hunc ardorem fac communem,  
Ne facias me immunem,  
Ab hoc desiderio.

Fac, ut ardeat cor meum  
In amando Christum Deum  
Ut sibi complaceam.

Virgo, virginum praeclara,  
Mihi iam non sis amara,  
Fac me Parvum sapere.

Sancta Mater, istud agas,  
Prone nostro ducas plagas  
Cordi fixas valide.

Fac, ut portem pulchrum fortem,  
Qui nascendo vicit mortem,  
Volens vitam tradere.

Tui Nati caelo lapsi,  
Tam dignati foeno nasci  
Poenas mecum divide.

Fac me tui satiari,  
Nato tuo inebriari,  
Stans inter tripudia.

Fac me tecum congaudere  
Jesulino cohaerere  
Donec ego vixero.

Inflammatum et accensum,  
Obstupescit omnis sensus  
Tali de commercio.

In me sistat ardor tui  
Puerino fac me frui  
Dum sum in exsilio.

Fac me Nato custodiri,  
Verbo Dei praemuniri,  
Conservari gratia.

Quando corpus morietur,  
Fac, ut animae donetur  
Tui Nati visio.

Amen.

(Auctor anonymus)

Liszt erhält den Text von seinem Schwiegersohn Emile Ollivier 1858 zugesandt<sup>43)</sup> Er vertont den Text im vierstimmigen gemischten Chorsatz a capella, ab Takt 16 verstärkt durch eine Orgel; die rezitierend homophone, meist stufenweise fortschreitende, kaum je imitatorische und ganz auf Wortdeutlichkeit gerichtete Satzweise erinnert an die Bestrebungen um einen neuen Kirchenstil im Anschluß an die Palestrina-Rezeption des 19. Jahrhunderts<sup>44)</sup>, deren Problematik in folgender Feststellung deutlich wird:

„... der das vollendete Gleichgewicht zwischen polyphonen und homophonen Kräften herstellende Satzausgleich Palestrinas wird als homorhythmisch-akkordischer Satz im Sinne der modernen Harmonielehre mißverstanden, was bei Komponisten zweiter und dritter Ordnung häufig zu einem Vokalsatz führt, der frappante Ähnlichkeit mit braven Harmonielehraufgaben zeigt...“<sup>45)</sup>

# 3. Stabat Mater speciosa (Hymne)

Lento sostenuto, misterioso

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

pp Sta - bat Ma - ter spe - ci - o - sa Jux - ta foe - num gau - di - o - sa Dum ja -

pp Sta - bat Ma - ter spe - ci - o - sa Jux - ta foe - num gau - di - o - sa Dum ja -

pp

7

A

S.  
A.  
T.  
B.

pp - ce - bat par - vu - lus. Cu - jus a - ni - mam gauden - tem, Lea - ta - bun - dam et fer - ven - tem, Per - trans - i - vit

pp - ce - bat par - vu - lus. Cu - jus a - ni - mam gauden - tem, Lea - ta - bun - dam et fer - ven - tem, Per - trans - i - vit

pp

15

B

S.  
A.  
T.  
B.

p ju - bi - lus. O quam lae - ta et be - a - ta Fu - it il - la im - ma - cu - la - ta Ma - ter U - ni -

p ju - bi - lus. O quam lae - ta et be - a - ta Fu - it il - la im - ma - cu - la - ta Ma - ter U - ni -

p dim. dim. dim.

Org.

pp

22

C

Un poco meno lento

S.  
A.  
T.  
B.

p Quae gau - de - bat et ri - de - bat, Ex - sul - ta - bat, Ex - sul - ta - bat, Ex - sul - ta - bat,

[p] Quae gau - de - bat et ri - de - bat, Ex - sul - ta - bat,

[p] Quae gau - de - bat et ri - de - bat,

Org.

Mit sparsamen Mitteln wird die Ausdruckssteigerung erreicht. Überdeutlich sind die einzelnen Abschnitte durch Generalpausen, bzw. durch Tempoentsprechungen gekennzeichnet.

Strophe 1 bis 4 bilden eine Einheit von dreimal sich um eine Tonstufe steigender Rezitation im Vierertakt und einen Tripelabschluß.

Strophe 5 bis 8 verlaufen ähnlich, nur sind dem Text entsprechend die letzten Zeilen bei 5 und 6 als Frage vom Alt wiederholt.

Strophe 9 und 10 verweisen auf die beiden ersten Strophen, allerdings rutschen sie in die chromatisch terzverwandte Es-Sphäre.

Strophe 11 bis 14 sind ziemlich wörtlich den Strophen 5 bis 8 nachgebildet.

Strophe 15 bis 17 ändern das Bauprinzip und sind melodisch dreiteilig, a-a-b vertont.

Strophe 18 tritt noch stärker aus dem rezitativischen Tonfall und klingt eher nach Kirchenlied, ohne die regelmäßige Periodik eines solchen erreichen zu können.

Wie im vorangegangenen Abschnitt ist Strophe 19 gleich und Strophe 20 im Zusammenhang damit, jedoch motivisch unterschieden gestaltet, d.h. es ergibt sich eine ihm analoge dreiteilige Form.

War der Ausdrucksgehalt bisher einheitlich dolce, piano, misterioso, teneramente, mit einem Wort mehr verhalten, so sprengen die Worte der 21. Strophe „Inflammatum et accensus...“ diesen Rahmen, was in der Vertonung durch dramatische Gegenüberstellung der *ff* und wiederholt rufartig vorgetragenen Anfangszeile und dem im Oktavsprung, ohne Orgel im *pp* niedergehenden, gemurmelten Rest der Strophe bewerkstelligt wird. Im gewohnten dolce-espressivo Ton erklingen dann Strophe 22 und 23, wobei die Dreiteiligkeit der Abschnitte von Strophe 15 bis 17 und 18 bis 20 künstlich wiederhergestellt wird, indem die 22. Strophe als einzige des ganzen Textes zweimal, allerdings identisch, abgesungen wird.

In dieser deutlichen Gliederung, die sich vom Text her untermauern, jedoch nicht restlos begründen läßt, kann ein Bemühen um strenge Form gesehen werden, das dem archaisierenden Satz in seiner restaurativen Tendenz, besser gesagt in seiner Neigung gleichsam aus den vermeintlichen Quellen sakraler Tonkunst zu schöpfen, entsprechen würde.

Das „Hirtenspiel an der Krippe“ bringt erneut pastorale Töne in den Werkverlauf. Die Einleitung (bis Takt 24, bzw. 28) stellt durch Zitat der rhythmischen Modelle und des Klarinettenostinatos, sowie der Holzbläserbesetzung, die Verbindung zum Pastorale des ersten Satzes her.

Auch das folgende Thema ist dem ersten Motiv dieses Satzes verwandt:

105 Allegretto moderato useum für Burgenland, Austri [SOLO] load unter www.biologiezentrum.at

Cl.(Sb) 2. *mf*

2. SOLO *p marc*

1. *p*

Cl.(Sb) 1. *p*

Cl.(Sb) 2. *p*

„Hirtenspiel“

Allegretto pastorale *dolce*

Clarinete in La 1. *p*

Clarinete in La 2. *p*

*tranquillo*

8 *rall.* *G.P.*

Cl.(La) 1. *dim.* *ten.*

Fg 2. *pp smorz.*

25 *A a tempo*

Cl.(La) 1. *p*

Cl.(La) 2. *p*

Die 1. Klar. ein wenig hervortretend *mp*

32

Cl.(La) 1. *p*

Cl.(La) 2. *p*

Das „munter“ zu spielende zweite Thema taucht in der Oboe auf (Takt 51) und endet in den für Liszts Verständnis von weihnachtlichen Hirtenklängen charakteristischen Sechschtelketten, die zu weiterer Verarbeitung gut geeignet sind.

Das dritte Thema ist durch Triolenbegleitung, durch die Farben von Streicherpizzicati und Harfenakkorden und den ständigen Wechsel von Dreier- und Viertertakt bestimmt: es mündet im zwischen den Streichern verschachtelten Wiegerhythmus: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (bis Takt 120). Sechschtelketten leiten zu einer nahezu identischen Wiederholung dieses gesamten Abschnittes in den Takten 125 bis 225. Es folgt ein Andante religioso in den Bläsern, das trotz seiner regelmäßigen Bauweise seltsam unsänglich anmutet (bis Takt 245).

Die folgenden Takte musizieren mit dem Hirten- und Religiosomaterial zusammen: Zunächst findet eine Art Zwiegespräch zwischen den vom ersten Thema abgeleiteten Sequenzen des Solocellos und den durch Teile eben jenes Themas erweiterten Religioso-Zitaten in Flöte und Klarinetten statt (bis Takt 276). Hierauf werden Figuren aus Thema und Nebenstimmen des Pastorale-Teils und vom Einleitungs-pastorale kombiniert (bis Takt 301). Das Andante religioso ertönt danach in den Bläsern, unterbrochen von dem aus dem ersten Satz übernommenen Achtelmotiv der Streicher, die, bildkräftig genug, allerdings dem Andante religioso zuerst weichen, bis ab Takt 328 beide zusammen mit einer dem ersten Thema abgeleiteten Passage gebracht werden. Dieser Abschnitt leitet zu einer prunkvoll gesteigerten Abfolge der drei Themen in der Art des Satzbeginns (Takt 344 - 465), bis der rhythmisch befriedete Beginn des ersten Themas zum Ende des Hirtenspiels führt.

Der sogenannte „Marsch der Heiligen drei Könige“ ist durch seine besondere Art des Textbezuges mehr als der Titel vermuten läßt. Bis Takt 139 stellt die Musik nichts weiter als das angesprochene Marschieren der Weisen aus dem Morgenlande dar. Wie schon anlässlich der Einbindung beider Pastorale gemäß der Stimmung in ähnliche Motive, so beweist auch hier Liszt seine Fertigkeit der Motivumwandlung, die bereits das Fundament zur Kompositionstechnik der Symphonischen Dichtung gebildet hat. Schritt für Schritt gewinnt er aus dem Rhythmus der Einleitungs-takte und den folgenden gehenden Viertelnoten (Takt 19 ff) das Marschthema (Takt 18 - 23) und seine hungarisierte Abwandlung (Takt 47 - 50, bzw. Takt 51 - 57). Auch das zweite, ungarisch empfundene und daher oft als Selbstporträt Liszts gedeutete<sup>46)</sup> Marschmotiv ist dergestalt mit dem ersten verwandt (Takt 75 ff) und mit ihm kombinierbar (Takt 107 ff):

34

47

47 — 51 (Bläuersatz fehlt)  
(Fortsetzung nächste Seite)

### 71 — 80 (ab Takt 75: Streichersolo)

Dieses in Material und Ausdruck einheitliche Bild wird durch ein in die Partitur gedrucktes Schriftzitat unterbrochen:

„Et ecce stella, quam viderent in Oriente,  
antecebat eos, usque dum venitens,  
staret supra ubi erat Puer.“

(Matthaeus 2, 9)

das einen totalen musikalischen Stimmungsumschwung hervorbringt. War der Marschteil durch markante Rhythmen und lineare Melodik gekennzeichnet, so prägen jetzt lange Haltetöne in den Bläsern, Harfenakkorde und Achtelbrechungen in den Streichern den musikalischen Verlauf. Das Thema besteht aus langen Noten, die im melodischen Duktus von der Terzschichtung der Akkorde bestimmt sind, mithin das Gegenteil linearer Führung darstellen.

Fanfarenartige Triolen in der Trompete (ab Takt 180) dienen als Steigerungsmittel, die gleichzeitig in gehende Achtel sich wandelnde Begleitung der Streicher erinnert entfernt ans Marschieren. Auch diesen Abschnitt beendet ein Schriftzitat:

„Apertis thesauris suis,  
 obtulerunt Magi Domino aurum, thus et mirrhā.”  
 (Matthaeus 2, 11)

Es erklingt ein auf satten Streicherklang gebautes kantables Thema (die Celli sind dafür teilweise dreifach geteilt!), es wird abgespalten und zwischen den Instrumenten aufgeteilt (Takt 261 – 269). Ab Takt 294 regiert wieder das Thema des zweiten Abschnittes, das in immer neuer Steigerung zur Apotheose im wahrsten Sinn des Wortes wird. Der nun als Signal fungierende Rhythmus ab Takt 396 ist identisch mit der Keimzelle des Marschteils und stellt eine Verbindung zum Beginn des Stückes her, die aber weniger hörbar als vielmehr sichtbar bleibt. Mit den Schlußtönen des Satzes endet der erste Teil des Christusoratoriums.

Der zweite Teil heißt „Nach Epiphania“ und beginnt mit dem chronologisch ältesten Satz des Werkes, den „Seligpreisungen“, die Liszt bereits 1856 - 1859, allerdings noch ohne das Oratorium zu planen, komponiert hat<sup>47)</sup>. Der Beginn zitiert organo solo die Rorate-Intonation und leitet dann, mit Voraussnahme des später gesungenen Motivs (Takt 10 ff entspricht Takt 43 ff) zur eigentlichen Vertonung der Seligpreisungen. Ohne direkte Entlehnung einer Choralmelodie ist sie im Tonfall doch ganz der Gregorianik verpflichtet. Die ersten drei Verse werden vom Bariton-Solo vorgesungen und vom sechsstimmigen Chor wiederholt und sind motivisch verwandt:

30 *dolce* *poco rit.*  
 Bar. solo Be a ti pau-peres spi-tu, quo-ni-am pso-rum est re-gnum coe-lo rum.

47 (lunga pausa)  
 Bar. solo Be a ti mi-tes, quo-ni-am psi-pos-si-de-bunt ter-ram.

65 *P espi* *dolce* *C*  
 Bar. solo Be a qui lu-gent, quo-ni-am i-psi con-so-la-bun-tur.

Vers 4 bis 7 werden vom Bariton intoniert, vom Chor beendet. Melodisch gesehen entsprechen sie sich paarweise. Die Aufspaltung dieser regelmäßigen Solo-Chor Wechsel ab Takt 111 dient der zunehmenden Dramatisierung der Musik, die solchermaßen Vers 8 besonders hervorhebt, dem der Rest des Stückes gilt:

„Beati qui persecutionem patiuntur  
 propter justitiam  
 quoniam ipsorum est regnum coelorum.”

Wiederholte Rufe beschwören zunächst das „Beati“ immer wieder. Die erste Verszeile wird im Ausdruck höchster Erregung vom Bariton gesungen, noch während er das „justitiam“ bringt, fällt der Chor mit dem gesamten Vers, eher rezitierend, ein.

Das „regnum coelorum” schließt an das erste Motiv an, dessen drei letzte Takte es zitiert. Die Wiederholung des Verses durch den Chor wird durch „Beati”-Rufe des Solobaritons unterbrochen (Takt 134 - 155). Ab Takt 156 wird nur noch das „regnum coelorum” als Summe aller Seligpreisungen vertont, wobei Takt 171 - 178 das Ende von Motiv 1, welches wie gewöhnlich den Worten unterlegt ist, in seinen Anfang mündet, mithin das Motiv umgekehrt zitiert:

Im Rahmen strenger neo-gregorianischer Melodiewendungen versucht Liszt in diesem Satz ein Maximum an Ausdruck, ja durch Zitat sogar an Textausdeutung zu erreichen. Ein dreimal ppp gemurmelt Amen beschließt den Satz.

Es folgt das „Gebet des Herrn: Pater noster”, dessen musikalische Grundlage Liszt selbst wie folgt beschreibt:

„Comme petit renseignement musical notez que dans le P a t e r N o - s t e r je n'ai fait que moduler et developper quelque peu — dans les limites assez restreintes d'un sentiment de soumission confiante et pieuse — l'intonation gregorienne telle qu' elle se chante dans toutes nos engli-ses en suivant pour chaque verset l'intonation traditionnelle.”<sup>48)</sup>

Im Gegensatz zu den „Seligkeiten” bildet hier eine direkte Übernahme aus dem Choral die Keimzelle des Satzes, der gesamte Satzbau mutet allerdings durch kurze



Imitationen und die eher polyphone Stimmführung weniger neogregorianisch an, als vielmehr vom Geist der Palestrina-Rezeption getragen<sup>49)</sup> Wortwiederholungen dienen der Textausdeutung, melodische Entsprechungen dem musikalischen Zusammenhalt. Die Anrede „Pater noster qui es in coelis“ wird vom Solotenor gregorianisch intoniert, der Chor wiederholt in vier-, bzw. sechsstimmigem Satz mit Nachimitation das „qui es“ Das lieblich klingende, kontrapunktisch engegeführte „sanctificetur“ wird vom unisono, homophon gehaltenen „nomen tuum“ abgelöst, dessen noematische Wirkung als bewusstes Historisieren des Satzes erscheint<sup>50)</sup>, da die ganze Anlage des Oratoriums, wie der Gang unserer Untersuchung zeigt, vom Bewußtsein musikalischer Vergangenheit gezeichnet ist, die übernommen werden kann. Das „adveniat regnum tuum“ wird zuerst in Anlehnung an den Beginn des Stückes und danach in textausdeutender Weise mit signalartiger Oberstimme vertont. „Sicut in coelo et in terra“ weist nicht ganz verständliche Seufzerfiguren zu „et in“ auf, dann kommt es zweimal in homophon diminuendo gehaltenem Volksgemurmel vor. „Panem nostrum cotidianum da nobis hodie“ entspricht musikalisch dem „Pater noster“, „sanctificetur“; die Worte „sicut et nos dimitimus debitoribus nostris“ sind wie das „nomen tuum“ vertont; Motiv und kontrapunktische Verwendung sind bei „et ne nos inducas in tentationem“ dieselben wie bei „fiat voluntas tua“ Das „libera nos a malo“ wird zweimal als Ruf und zweimal dem zitierten „sentiment de soumission confiante“ entsprechend, als Kantilene gesungen. Dem abschließenden Amen ist verhältnismäßig viel Raum gegeben; ob die in mehrfacher Hinsicht zu abstrahierende Dreizahl symbolische Bedeutung hat, muß Spekulation bleiben, weshalb darauf nicht näher eingegangen wird.

Dringender wird der Verdacht, daß Liszt, aus welchen Gründen immer, sich teilweise auch einer Zahlensymbolik bedient, anlässlich der folgenden „Gründung der Kirche“ Als Ausgangspunkt der Komposition kann der 1863 — 1865 entstandene „Pio IX. Papsthymnus“ gelten. Die heute noch zugängliche Orgelfassung älteren Datums<sup>51)</sup> ist weit knapper und weniger ausgefeilt, was das Verhältnis der Teile zueinander betrifft, gehalten. Freilich weist sie keinen Text auf, zu dessen Untermauerung der spezielle Aufbau des Satzes im „Christus“ beiträgt. Die tiefen Instrumente jeder Gruppe (Viola, Celli, Kontrabässe, Fagotte) legen im ersten Teil Orgelpunkte unisono e-f-g-as, deren Basiston jeweils mit dem gleichbleibenden Zielton c in Tenor und Baß die Rufe bildet:

„Tu es Petrus et super hanc petram  
aedificabo ecclesiam meam.“ (Matthaeus 16, 18)

Daraus entwickelt sich organisch das von den Instrumenten allein gespielte Motiv I, dessen Gerüst der As-Dur Sextakkord bildet. Die folgenden Worte

„Et portae inferi non praevalent“ (ebd.,)

werden in ähnlicher Weise (mit des) aber a capella gerufen, die Instrumente fallen in den Pausen mit Akkordschlägen ein, die nach E-Dur modulieren. Wiederholt wird Motiv I gespielt, ehe der erste Teil schließt (Takt 44). Es folgt eine der schönsten und beliebtesten<sup>52)</sup> Melodien Liszts, das „Simon Joannis diligis me“, im Charakter sehr sanglich, im Ausdruck sehr dolce und innig vertont. Orgel und fünfstimmiger Chor beginnen die ersten acht Takte, danach setzen erst Bläser mit ein. Das ganze Lied wird mit vollem Orchester wiederholt, wobei sich alle Nebenstimmen dem Gesang

unterordnen (bis Takt 80). Erst der dritte Teil kombiniert die nach Text und Motiv getrennt vorgestellten Bestandteile der Komposition. Aus dem Lied stammt das Material für den dreimal gesungenen Text „amas me, diligis me“ (Takt 81-92), zu den auf „a“ rezierten Worten „pasce agnos meos, pasce oves meos“ wird Motiv I dreimal gespielt (Takt 93 — 104). Derselbe Text wird daraufhin motivisch dem Lied verwandt gesungen, der Ausweitung auf „confirma fratres Tuos“ entspricht eine musikalisch-motivische.

Anschließend wird das „Tu es petrus“ auf einen Ton reziert gesungen, die instrumentale Begleitung bildet sich aus dem ersten Motiv, dessen Dreiklangsgeprägtheit auf die Melodik der Worte „et portae inferi non praevalent“ Einfluß nimmt. Eine tabellarische Übersicht des Aufbaus möge die eingangs erwähnte These verdeutlichen, Liszt hätte sich in diesem Satz einer Art Zahlensymbolik bedient:

I. Teil: parlando M. I, „Tu es“ 3 mal M. I u. Schluß = 44 Tkt.	) 80 Tkt.
II. Teil: Lied M. II, „Simon Joannis“ 2 mal = 36 Tkt.	
III. Teil:	
M. II-Teile „amas, diligis“ 3 mal M. II = 12 Tkt.	) 79 Tkt.
M. I, parl. „pasce“ 3 mal M. I = 12 Tkt.	
M. II, „pasce“ 2 mal = 24 Tkt.	
parlando M. I, „Tu es“ 2 mal 3 M. I u. M. I = 31 Tkt.	

Die durch motivische Entsprechungen und regelmäßige Taktverhältnisse als mittlerer Abschnitt gekennzeichnete Partie (Beginn Teil III) bildet den Kern der Komposition. Die Zahl zwölf als Taktanzahl beider Teile, sowie die Zahl drei in der Detailstruktur der Motivverteilung sind als bedeutsam zu werten, wenn man ihre Rolle in der katholischen Glaubensüberlieferung bedenkt. Überdies entspricht auch der Text dieser Abschnitte, den „Auftrag“ an die Kirche zusammengefaßt formulierend, dem Kern des Satzgehaltes, was dem Befund noch größeren Nachdruck verleiht.

Der nächstfolgende Satz, „Das Wunder“, wird von einem Schriftwort eingeleitet:

„Et ecce motus magnus factus est in maris,  
ita ut navicula operietur fluctibus.“

(Matthaeus 8, 24)

welches eine, auf Tremolo-Orgelpunkt und chromatisch ausgefülltem Terzschrift basierende Sturmmusik hervorruft (bis Takt 14). Sie wird mit der Zeile „Ipse vero dormiebat“ durch langgehaltene leise Akkordfolgen abgelöst. Nach dieser Quasi-Exposition der Gegensätze von stürmischer Natur und heiliger Ruhe entfaltet sich eine breite Schilderung der ersteren, die alle denkbaren Mittel dramatischer Steigerung nutzt, beispielsweise die Instrumentalsymbolik von Piccolo-Läufen und Posaunenstößen, wie sie etwa in der Wolfsschluchtszene des Freischütz von Weber zu finden ist.

Ab Takt 100 erscheint eine markante Figur, meist in den Blechbläsern, die das Geschehen, so laut es auch tobt, noch übertönt. Sie ist als Kreuzfigur zu deuten, was durch ihre Verwendung beim Wort „cruce“ im auf Text komponierten „Stabat mater dolorosa“ im dritten Teil des Oratoriums erhärtet werden kann:

100

Cor.(Fa)  
1.  
2.  
*fff*  
*un poco tenuto ma non legato*  
*fff*

Tr.(Fa)  
1.  
2.

Trb.  
1.  
2.  
*a2*  
*fff un poco tenuto ma non legato*  
*fff*

Tuba  
3.

759

S.  
A.  
T.  
B.  
*dolce con grazia*  
Fac me cru ce

Takt 158 endet jäh das Toben der Naturgewalten, Tenor und Baß rufen im Intervall der kleinen Terz um Hilfe, während das Orchester Orgelpunkte unter die Singstimme legt: „Domine salva nos, perimus“ Nach einer Generalpause ertönt ein Rezitativ des Bariton Solo mit den Christusworten: „Quid timidi estis, modicae fidei?“ Ohne eine direkte Entsprechung zu den Seligpreisungen zu sein, ist es ihnen doch im Tonfall verwandt. Wie zur weiteren Bestätigung dieses Eindrucks wird das anschließende instrumentale Andante durch Zitat des Motivs „quoniam ipsorum est regnum coelorum“ aus eben jenem Satz eingeleitet. Nach Harfenarpeggien und Bläserakkorden über Streicherorgelpunkten, die durch Abwandlung der Kreuzfigur in den Celli und Bässen miteinander verbunden sind, rezitiert der Chor über einer Sequenz aus Kreuzfiguren „et facta est tranquillitas magna“ (Takt 225 — 234). Der Ausdruck der Musik bleibt bis Schluß des Stückes derselbe, das „regnum coelorum“ wird noch zweimal zitiert (Takt 266 f, Takt 248 f), einmal davon innerhalb des Zusammenhanges seiner ursprünglichen Gestalt, die vollständig ab der Stelle, die dem „pauperes spiritu“ entspricht, vorkommt (ab Takt 242):

30

Bar. solo  
*dolce*  
Be a ti pau-pe-res spi-ri-tu, quo-ni-am pso-rum est re-gnum coc lo rum.  
*poco rit.*

I.  
II.  
*[unite]*  
*mf*  
*sostenuto assai*  
*mf*  
*sostenuto assai*  
*div.*

Vor Schluß wird in den Bläsern die Kreuzfigur in langen Noten dreimal gespielt (Takt 301, 305, 316), wiederum Hinweis auf etwaige Zahlenbedeutungen.

Letzter Satz des zweiten Teiles ist der „Einzug in Jerusalem“ In fast allen Teilen des ausgedehnten Stückes herrscht das Motiv des „ite missa“, das neben einem marschartigen zweiten Motiv das einzige wiederkehrende Material bildet. Die Äuße-

zung Heinrich Sambeths, es handle sich daher um eine Art „Symphonische Dichtung über das ‚ite missa est‘“<sup>53)</sup>, zeugt von großer Oberflächlichkeit in der Verwendung des Gattungsbegriffes, da keine der erarbeitenden Bedingungen (Motivtransformation, Eigendynamik des Geschehens, Bedeutung der Idee) aufscheint. Entgegen den Erwartungen einer Illustration des Geschehens in durchweg feierlichem Marschcharakter, ist dies nur eine der in diesem Satz aufscheinenden Ausdeutungen des Textes. Zu Beginn steigert sich über ähnlichen Achtelfiguren wie beim Marsch der Heiligen drei Könige das vornehme (*nobile*) Marschmotiv bis zu einer heftigen Sequenzierung des „ite missa“ Motives, das mit ihm zusammen den Boden für die „Hosanna“-Rufe des Chores ergibt, der sich zu großer Prachtentfaltung über die Worte „Hosanna qui venit in nomine Domini Rex Israel“ steigert. In ruhigem Rezitationston singen die Männer, unterbrochen von einem „Hosanna“-Ruf des Chores, „Benedictus qui venit rex in nomine Domini“ (Takt 200 f). Liebhafte ruhige Töne schlägt das folgende Arioso des Solo-Mezzosoprans an, der sich über Akkordbrechungen in den Streichern und den murmelnden Chor erhebt (ab Takt 236). Danach wird die Musik durch eine nachschlagende Achtelfigur als Begleitung weitergetrieben, der Chor singt dazu eher homophon, gegen Ende dieses Teils gesellt sich wieder der Mezzosopran als Oberstimme, bzw. im Verein mit den Sopranen hinzu. Takt 384 ff ertönt das Marschmotiv des Beginns und entsprechend fröhlich singt der Chor sein „Hosanna qui venit Rex“ dazu. Das „Filio David“, motivisch dem „ite missa“ verpflichtet, beginnt als Fugato (Takt 404) und bedient sich der Imitation zwischen den Stimmgruppen, bzw. zwischen Chor und Orchester als Steigerungsmittel zur vollen Prachtentfaltung des Chores, die ähnlich dem Satzbeginn (Takt 147), jedoch mit verstärktem Orchester, gebaut ist (Takt 482 ff). Unerwartet endet dieser Abschnitt in einem Trompetensignal (Takt 523), welches zu einem homophonen *a capella* Chorsatz leitet, der nur die Schlußnoten jeder Phrase sparsam von jenem Trompetensignal, einer aufsteigenden Violinfigur und Bläserakkorden ausmusizieren läßt. Diese Mittel steigern sich gemeinsam mit dem aus der Mittellage tretenden Chor zu den Worten „in altissimis, hosanna“ (Takt 554 ff). Der ganze letzte Abschnitt (Takt 570 — 611) erinnert an die Stelle mit den nachschlagenden Achtelfiguren (Takt 312 ff) und führt den Satz dementsprechend an ein verhältnismäßig ruhig-bescheidenes Ende.

Der dritte Teil des Oratoriums ist der „Passion und Auferstehung“ gewidmet; er beginnt mit dem „Tristis est anima mea“, dem in seiner Chromatik und Expressivität „modernsten“, d.h. subjektivsten Satz des Werkes. Motivischer Kern des ersten Teiles (bis Takt 152) ist der Halbtonschritt aufwärts. Selbständig auftretend kommt ihm der Ausdruck des Seufzens zu, was durch Bezeichnungen wie „dolente“, oder „gemendo“ noch verdeutlicht wird.

Zwei derartige Seufzerfiguren im Abstand einer Quart entsprechen der bereits erwähnten, im *Stabat mater* durch Verbindung zum Text deutlich gemachten Kreuzfigur (dort Takt 444 f, 760 f; hier Takt 8 — 9, 18 — 19 etc.):

cresc. - © Landesmuseum für Burgenland, Austria, doppiu cresc. enter www.biologiezentrum.at - 444

S Cru fi xi - fi ge pla - gas, Cru - fi - Cru

A Cru fi xi - fi ge pla - gas, Cru - fi - Cru

T - fi - xi - fi ge pla gas, Cru - fi - xi, Cru -

B Cru fi xi - fi ge pla gas, Cru - fi - xi, Cru -

S fi - fi - ge pla - gas

A fi - fi - ge pla - gas


T fi - fi - ge pla gas

B fi - fi - ge pla gas

14

Vl. geminando dim. per - den - do - si

Nach einer schmerzliche Atmosphäre schaffenden instrumentalen Einleitung, die schließlich cis-moll als Tonart festlegt, setzt der Solobariton mit dem Rezitativ der Worte „Tristis est anima mea usque ad mortem“ ein; Seufzerfiguren in Bässen und Celli, bzw. unterstützende Akkorde auf „est“ sind die einzigen instrumentalen Zugaben dieser Passage. Nachschlagende Triolen beleben rhythmisch die einsetzenden Kreuzmotive, deren Quart konsequent hier vermindert ist, was den tragischen Eindruck des Motivs noch schärft. Auch Tremolos und chromatische Quart-, bzw. Quintfälle (Takt 82 ff) rechnen zum bewährten Rüstzeug, Leiden auszudrücken. Überhaupt zeichnet sich der ganze erste Teil dieses Satzes durch die Vereinnahmung derartiger traditioneller musikalischer Ausdrucksmittel in eine insgesamt sehr persönlich klingende Musiksprache aus, während bei den übrigen Sätzen umgekehrt eher die ganz persönlich verwendeten Versatzstücke von Tradition der Musik den Stempel des 19. Jahrhunderts stilistisch zu nehmen bemüht sind.

Dazu rechnet auch der als weiteres Steigerungsmittel eingesetzte punktierte Rhythmus der Hörner, bzw. der Pauken,  Takt 79, dann immer wieder bis Takt 111), der an die Geißelhiebe in Bachs Matthaeuspassion, an das Crucifixus im Credo von Beethovens Missa solemnis denken läßt.

Am Ende des Teiles singt wieder der Bariton die Textworte, wobei diesmal seiner Melodieführung die von Pausen unterbrochenen Halbtöne Schritte a-gis bei „anima“, „mea“, sowie „usque“, stockend-seufzenden Charakter verleihen. Während Bläser und Violinen den Gesang verdoppeln, bzw. mit Akkorden stützen, könnte die Baßfigur (Takt 127 — 131), besonders in der um die beiden Anfangstöne verkürzten Form (Takt 138 — 142) mit der Intervallfolge Halbton — kleine Terz — Halbton, als von der traditionellen B-A-C-H-Figur stammend gedeutet werden:

Lectusmusica für Burgenland Austria, download unter www.biologiezentrum.at

In Kontrast dazu steht der zweite Teil des Satzes, der in Des-Dur beginnt und im Anfang des Gesanges, der Rufterz auf „Pater“, wie auch in den Akkordbrechungen der Begleitfiguren (ab Takt 189) eher der gewohnten Dur - Moll Tonalität verpflichtet ist, als der, aufgrund der Chromatik und der Halbtonbestimmtheit gleichzeitig avancierter und archaischer, d. h. modaler klingende erste Teil. Auch entspricht der ganze Tonfall von Gesang und Orchester hier mehr dem einer durchkomponierten Oper. Technische Meisterschaft beweisen auch die, die Deklamationen auf einer Tonhöhe mit sparsamsten Mitteln unterstützenden Pizzicati zu den Worten (Takt 153 – 188)

„Pater si possibili est transeat a me calix iste  
sed non quod ego volo, sed quod tu“

(Marcus 14, 36),

die analog zum ersten Teil erst bei ihrer Wiederholung vom Orchester voll begleitet werden. Der Schluß setzt mit einem subito piano auf das vorhergehende fff ein, unter Paukenwirbel und abwechselnden Tonrepetitionen als Begleitung haucht der Bariton, wieder das Seufzermotiv verwendend, zweimal das „quod tu“ (Takt 224, bzw. Takt 238), ehe die Musik einstimmig im pizzicato auf dem Grundton verebbt.

Die bekannteste Textvorlage des ganzen Oratoriums ist zweifellos das folgende „Stabat mater dolorosa“, eine Sequenzdichtung, als deren Verfasser entweder der hl. Bonaventura (1221 – 1274), oder Jacopone da Todi (1240 – 1306) angesehen wird<sup>54)</sup>. Seit dem 15. Jahrhundert ist der Text immer wieder mehrstimmig vertont worden – „von Palestrina bis Friedrich Kiel sind 125 Kompositionen zuverlässig bekannt“<sup>55)</sup> Im genauen Gegensatz zum vorangehenden Satz fällt die musikalisch dominierende Rolle in der ganzen ausgedehnten Komposition den Stimmen zu, denen in Solo-Quartett, Mezzosopran und vierstimmig gemischtem Chor, sowie den zahlreichen Kombinationen von beiden eine Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten offenstehen. Liszt arbeitet vor allem mit drei Motiven: der Stabat mater-Melodie, die er einem Mainzer Gesangbuch aus dem 17. Jahrhundert entnommen hat<sup>56)</sup>; einem ruftartigen Motiv aus Ganzton- und Halbtonschritt in drei Vierteln und einem Achtel:

und dem schon erwähnten<sup>57)</sup> Kreuzmotiv aus Halbtonschritt aufwärts, fallender Quart und wieder Halbtonschritt aufwärts. Jedes motivische und besetzungsmäßige Detail versucht ein Maximum an Textausdeutung zu leisten. Aus diesem Grund taucht neben chromatischen Linien, Tremolos, Lagenwechsel und Seufzerfiguren (Strophe 2 bis 4, Strophe 7) auch der markante Rhythmus von Satz 11 wieder auf (Takt 461 – 506, Takt 629 – 699, Takt 863, im Satz 11 Takt 79 ff).

Sinngemäß formen die motivischen Elemente die Großform des Satzes:

- Strophe 1 bis 4 verwenden neben chromatischen Figuren M. I (die Melodie des Stabat mater).
- Strophe 5 bis 8 entsprechen sich paarweise und werden durch das Rufmotiv zur musikalischen Einheit.
- Strophe 9 bis 11 verwenden in kantablem, wie in dramatischem Tonfall hauptsächlich das Kreuzmotiv.
- Strophe 12 und 13 geben dem M. I durch Pausen am Anfang den textlich begründeten Seufzercharakter.
- Strophe 14 wird logisch begründet durch das „iuxta crucem tecum stare“, das an das „stabat mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa“ anschließt, ganz analog der ersten Strophe vertont.
- Strophe 15 entspricht der Strophe 9, d. h. der Solosopran singt das Kreuzmotiv, was vom Chor anschließend wiederholt wird.
- Strophe 16 bis 18 steigern mit Tremolo, Triolen, Bläusersignalen und dem markanten punktierten Rhythmus das M. I, bzw. auf die Worte „Inflamatus et accensus“ das Rufmotiv (statt dem Septsprung abwärts wird der vorletzte Ton hier repetiert) zu höchster Dramatik.
- Strophe 19 greift auf das Kreuzmotiv zurück, bei der Wiederholung des Textes geschieht dies auf dieselbe Art wie in Strophe 11, d. h. es steigert sich im Ausdruck durch paarweise Imitation des Halbtonschrittes, der Chor unterstützt schließlich das Soloquartett.
- Strophe 20 beginnt mit den Seufzern auf M. I, allerdings ändert sich der Tonfall entsprechend der himmlischen Verheißung der Textworte und die letzte Zeile wird im Wechsel von Soli - Chor immer höher sequenziert, wobei das Harmonium, sowie die insgesamt hohe Lage des Orchesters, das nur Akkorde hält, deren tiefster Ton das kl. b ist, die Wendung ins bessere Jenseits noch deutlicher hörbar machen.

Jene überirdischen Gefilde sollen auch im nachfolgenden Osterhymnus „O filii et filiae“ zum Ausdruck kommen: Sänger und Instrumentalisten, in diesem Fall acht bis zehn Soprane und Alte, sowie Flöte, Oboe und Klarinette, die, wenn möglich, alle drei durch ein Harmonium ersetzt werden sollen, haben laut Anweisung in der Partitur<sup>58)</sup> dem Zuhörer unsichtbar Aufstellung zu nehmen.

Der schlichte Satz, der die gregorianische Vorlage in der jeweils zweiten Verszeile, die der ersten melodisch entsprechend gebaut ist, und im Halleluja am Ende jeder Strophe zart vierstimmig und ansonsten unisono begleitet, geht dynamisch nie über ein leicht crescendiertes piano hinaus. Das Himmlische der mit sempre dolcissimo ausdrucksmäßig festgelegten Komposition rührt neben der Besetzung mit Frauen und einem typisch sakralen Instrument, was den Eindruck von Engelschören zu machen nicht vermeiden kann, vor allem von der Baßlosigkeit der Stimmführung her, da auch das Instrument dieselbe Lage wie Alt und Sopran einnimmt, d. h. nicht das kleine a unterschreitet, andererseits die Stimmen bis zum dreigestrichenen c hinauf verdoppelt.

Im krassesten Gegensatz dazu stehen die Töne, die das Schlußstück des Oratoriums anschlägt. Durch motivische Übernahme ist es sowohl an die Einleitung, wie

an das Benedictus, den „Einzug in Jerusalem“, am Schluß des zweiten Teiles gebunden, dessen triumphale Haltung es bei weitem noch übertrifft.

Das Rorate wird zunächst zum Resurrexit-Motiv umgebildet, wobei gegen Ende dieses Teiles (bis Takt 61) Hörner und Tuba das „ite missa“ des Benedictus ein erstes Mal zitieren:

The musical score is divided into two sections: **Andante sostenuto** and **Allegro mosso**.

**Andante sostenuto:** This section features Horns I and II, Oboe, and Clarinet in La. The Horns play a rhythmic pattern with dynamics *p* and *con sord.* The Oboe and Clarinet play a melodic line with dynamics *p* and *p un poco marc.*

**Allegro mosso:** This section features Horns I and II, Bassoon, and Contrabassoon. The Horns play a rhythmic pattern with dynamics *pp*. The Bassoon and Contrabassoon play a melodic line with dynamics *p marc.*

Aus der Anfangsquint des Rorate wird das Thema der Fuge zu den Worten der Laudes-Akklamation „Christus regnat, Christus imperat in sempiterna saecula“ (Takt 62; Takt 77 f), dessen Ausdruck militant-siegreichen Triumphes fast den ganzen Satz durchgehalten ist,

The musical score shows the vocal line for Soprano II (S.II-A) and the Bass line. The lyrics are: **Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat in sempiterna saecula in sempiterna saecula.** The music is marked *ff* (fortissimo).



sei es in der Siebenstimmigkeit des Chores zu „in sempiterna „ (Takt 127 bis 139), sei es in der wesentlichen Rolle, die ein ausgedehntes Schlagwerk — zur Pauke kommen noch Becken und Röhrenglocken Takt 341 ff hinzu —, die die Blechbläser Hörner, Trompeten, Posaunen, Tuba einnehmen; besonders ohrenfällig wird der dogmatische Charakter dieser Apotheose allerdings in zwei Stellen der Orgelstimme, die zunächst das Halleluja-Zitat (aus der Einleitung, bzw. dem Angelus) einfach mitspielt (Takt 261 ff):

### Einleitung

Cl. (Sib) 1. 2. *semplice il f.* *p*  
*un poco espr.*  
 I. *p*  
 II. *p* *arco tranquillo simile*  
 C. *[senza sord.]* *p* *simile*

### Angelus

Cl. (La) 1. 2. *pp*  
*p* *2. pp*  
 2 Soli (o Coro) *p* 4 Soli *p* 2. pp  
 Hal-le-ju. Hal-le-lu ja.  
 Hal-le-lu ja.

### Schlußfuge (fehlt Streicher, Bläser, Schlagwerk)

S. II. A. *ff*  
*f*  
 le-lu ja! Hal-le-lu ja. Hal-le

bei ihrem zweiten Einsatz Takt 323 allerdings immer dickere Akkorde aufwendet, bis sie schließlich am Ende dieses Teiles (Takt 368 — 375) den E-Dur Akkord acht volle Takte lang achtschimmig aushält, wobei sie die letzten vier Takte außer zwei kurzen und daher leiseren Orchesterschlägen alleine übrig bleibt. Die einzigen lyrischen Stellen des Satzes zeichnen sich durch Harfen- und Streicherarpeggien aus, über welchen die Stimmen in langen Tönen dahinsingen, was Liszt mit fortissimo esaltato bezeichnet (Takt 140 bis 187); eigenartig wirken die leeren Oktaven der Tremoli bei der zweiten Stelle (Takt 300 bis 322), zu denen in den tiefen Stimmen und Instrumenten ebenfalls in Oktaven ausgeführt, nur die Quinte kommt. Diese durchweg im piano gehaltene Passage mündet im fortissimo des mit oben erwähntem Schlagwerk verstärkten und bildkräftig genug in absoluter Dominanz der Orgel endenden „Halleluja hosanna“ (Takt 323 bis 375).

Das abschließende Amen wird über eine Andante maestoso Variante des Rorate-Zitates gesungen, wobei nach dem Motivanfang jene Dreiklangsbrechung mit Tonwiederholung zitiert wird, die in der Einleitung Takt 41 f als Betonung des „Herabtauens“ verständlich wurde, hier allerdings nur mehr als Reminiszenz ohne gehaltlichen Eigenwert in dem neuen Zusammenhang gedeutet werden kann:

### Einleitung:

#### a) Rorate

Viol. I  
Viol. II  
Vla.

Andante sostenuto

con sord.

p

con sord.

con sord.

p

#### b) Herabtauen

Fl. 1.  
Fl. 2.

Cl.(Sb)

Fg.

Cor.(Fa)

I

VI.

II

Vle

Vlc.-Cb.

espr.

CORO

ja! A - men.

ja! A - men.

R

Andante maestoso

[unite]

[unite]

men, A - men, A - men, A - men.

men, A - men, A - men, A - men.

[div.] [unite]

B

Als Resümee der vorangegangenen kurzen musikalischen Besprechung des Werkes kann die Verschiedenartigkeit der Einzelsätze in folgendem Gesamtbauplan dargestellt werden, der über nähere Zusammenhänge Aufschluß gibt:

Einleitung: Rorate Pastorale	→	Resurrexit: Schlußtriumph, Zitate
„Angelus Domini“ lat. Hymne, verarbeitet (Gloria frei; Alle- luja Nachschöpfung und Übernahme)	→	„O filii“ lat. Volkslied verarbeitet zu Sphärenklängen
„Stabat Mater speciosa“ Mariensequenz schlicht, objektiv nur Orgel	→	„Stabat Mater dolorosa“ Mariensequenz Fülle der Mittel, stark affektiv, textbezogen
Hirtenspiel Illustrativ Naturgenrebild	→	Tristis est Subjektives Aussingen des Schmerzes; Orchester
„Et ecce Stella“ Marsch Kantilene (religioso) Marsch (gesteigert) Musik durch Motti	→	Einzug in Jerusalem Marsch gregor. Motiv, lyr. Variante auch gesteigert, Worte eingebaut
Die Seligpreisungen Neogregorianischer Wechselgesang	→	Das Wunder Sturm — heilige Ruhe Lösung: Zitat Seligpr.
Pater noster a capella, Gebet im alten Stil (Gregorianik im Kirchenstil ausgesetzt)	→	Die Gründung der Kirche strenge Gliederung expressive Verarbeitung Stil Kirchenlied (Simon Joannis .)

Neben der musikalischen Umklammerung der drei Teile des Oratoriums durch das Zitat der Rorate-Intonation aus der Einleitung vor Beginn des zweiten Teiles, sowie durch ausgedehnte Verwendung des Ite-missa Motivs im letzten Satz sowohl von Teil zwei, als auch von Teil drei — was freilich durch den beiden Sätzen gemeinsamen Charakter eines Triumphmarsches tiefer begründet wird — zeigt sich im gesamten Werk eine zyklische Anordnung der Sätze derart, daß sie sich um einen angenommenen Mittelpunkt spiegelbildlich entsprechen, sei es durch Analogie, sei es aber auch durch die Ausbildung von Gegensatzpaaren, deren Gemeinsamkeit eine übergeordnete ist:

Der zweite Satz verarbeitet wie der dreizehnte eine vorgegebene Melodie mit lateinischem Text; Satz zwei fügt daneben melodische Neuschöpfungen an, die nur teilweise den gregorianischen Tonfall nachahmen, während im vorletzten Satz die Originalgestalt durch die sparsame Setzweise in einen von Liszt gewählten, der Vorlage nicht ursprünglich eigenen Ausdruckszusammenhang gebracht wird.

Die Vertonungen der beiden Stabat mater sind von gegensätzlicher Ausführung. Der mit Orgel verstärkte, rein homophone a capella Satz wirkt beherrscht, im Ausdruck Floskeln sich fügend, während die mit der ganzen Fülle von Chor und Solo-Quartett mit Orchester hergestellte Textausdeutung, obwohl auch ihre Mittel zum wenigstens musikgeschichtlich jüngeren Formelbestand zählen, stark affektive Wirkung hat.

Dem rein instrumentalen, hauptsächlich Naturbilder malenden Hirtenspiel, dessen Andante religioso von schlichter Frömmigkeit sich ins Bild musizierender Hirten fügt, stehen die heftigen Gefühlsausbrüche des ebenfalls mit instrumentalen Mitteln hauptsächlich gestalteten subjektiv-expressiven „Tristis est“ gegenüber.

Im „Ecce stella“ sind die im Ausdruck verschiedenen Abschnitte durch Motti deutlich voneinander getrennt, was auch für die jeweils mit ihnen verbundenen Motive gilt, die mit einer kurzen Ausnahme gegen Schluß des Stückes niemals gemeinsam verarbeitet werden. Dem entspricht auf der anderen Seite der Gesamtkonzeption des Oratoriums das kompliziert aufgegliederte, sich immer wieder steigende, Stimmen und Orchester einander gleichrangig gegenüberstellende Benedictus, das mit Satz fünf den Marschcharakter gemeinsam hat.

Die Seligpreisungen sind ohrenfällig durch Zitat an ihr Gegenstück, „Das Wunder“, gebunden. Die Verwandtschaft reicht, sich wiederum im Gegensätzlichen manifestierend, aber noch tiefer. Neogregorianischer Wechselgesang prägt den einen Satz, Sturmmusik in der Tradition bildkräftiger Orchestersprache und deren Auflösung in der heiligen Ruhe, die an die Versprechungen himmlischer Seligkeit in Satz sechs anknüpft, den anderen Satz.

Zwei musikalisch verschieden geprägte Formen des Gemeindegebets bilden demnach das Zentrum des Gesamtwerkes, der großformalen Gliederung des Oratoriums. Einerseits das mit Verwendung gregorianischer Motivik im alten Stil der a capella Sätze der sogenannten römischen Schule vertonte Pater noster, andererseits das von zeitgemäßer Orchestersprache im „Tu es petrus“ begleitete und mit diesen Rufen auch verarbeitete, in seiner Melodieführung typisch romantische Kirchenlied „Simon Joannis“ Die feinsinnige Hervorhebung zweier Textzeilen im formalen Zentrum letztgenannten Satzes, der zusätzlich noch mit Zahlensymbolik diese Absicht unterstützt, lenkt unser Interesse auf die Frage nach dem, durch eine anzunehmende sinnhafte Textwahl gegebenen theologischen Zusammenhang, der neben dem musikalischen eine weitere Schicht von Sachlogik im äußerlich disparaten Oratorium zum Vorschein bringen könnte.

Die Interpretation der Satzfolge nach Aspekten der vermittelten Glaubensinhalte unter Berücksichtigung der Art ihrer Vertonung macht die im rein Musikalischen festgestellte spiegelbildliche Anordnung aufs Neue sichtbar. Die Sätze der zweiten Seite zeichnet größere formale Kompliziertheit und/oder vermehrter Aufwand besetzungsmäßiger, klangfarblicher Mittel aus.

Im Rorate erfolgt die Bitte um Ankunft des Herrn, der Heil und Gerechtigkeit bringen soll, vereint mit der frohen naturgegebenen Gewißheit, daß dieser Bitte Erfüllung zuteil werde, ausgedrückt in den Tönen des Pastorales, besonders im Zitat des der folgenden Verkündigung entnommenen Allelujas. Am anderen Ende der angenommenen Mittelachse im Werk steht der freudige Triumph der Auferstehung, die ungebrochene, geradezu selbtherrliche Gewißheit — hörbar etwa in der kriegerischen, keinen Widerspruch duldenden Fuge mit den Worten „Christus regnat“, im Zitat des Rorate, aber *con maestà* — daß Gottes Herrschaft nun für alle Zeiten „in sempiterna saecula“ bestehen und Ordnung garantieren werde. Die Verkündigung von Christi Geburt und die Freude darüber steht der Verkündigung von seiner Wiederkunft gegenüber, die im Osterhymnus tonlich Gestalt findet. Die beiden Mariensequenzen beinhalten ihre Freude über die Geburt des Sohnes, dann aber auch den Schmerz, den die Mutter Gottes um Ihn zu leiden hat. Die im Pastorale sich ausdrückende naturwüchsige Frömmigkeit der Hirten auf dem Feld angesichts der Verkündigung des Herrn findet ihren Gegenpol im schmerzlichen Ringen um Frömmigkeit und Gottvertrauen, das dem menschengewordenen Christus in den Mund gelegt wird und mit welchem — man könnte die weltlich-opernhaften Töne des Satzes dahingehend erklären — auch jeder Mensch durch seine Gläubigkeit hindurch konfrontiert wird. Der Marsch der Heiligen drei Könige zeigt zugleich ihre Ergriffenheit angesichts des Sterns von Bethlehem und weiter angesichts des Kindes im Stall, dem sie opfern. Der Rückgriff auf den Marschcharakter, um das Geschehen der Epiphanie zu schildern, schließt an die lange Tradition der „Transeamus usque Bethlehem“-Kompositionen an. Die musikalische Wandlung und die Verdeutlichung des Gehaltes erfolgt durch Schriftstellen, was daran erinnert, daß es sich um „Weise aus dem Morgenland“, also um Schriftgelehrte, handelt. In den Seligpreisungen verspricht der Herr das Himmelreich. Das im musikalisch-religiösen Bereich dazu verwandte „Wunder“ bekräftigt dieses Versprechen durch seine Tat und bildet somit dessen Rückversicherung. „Quid timidi estis modicae fidei?“ wird als Solorezitativ vom Wirbel des vorherigen Sturmes abgehoben und leitet mit dem angesprochenen Zitat, das in Satz sechs die Worte „regnum coelorum“ trägt, die Beruhigung der Elemente ein. Die Exposition des grundlegenden Stimmungsgegensatzes von Sturm und Ruhe, bevor derselbe musikalisch ausgearbeitet wird, ist als Einbruch formalästhetischer Tendenzen zu bewerten.

Im Kern des Oratoriums stehen die im Gebet des Herrn auf eine offizielle Formel gebrachten Bitten der Gläubigen, wobei auch Liszts Vertonung möglichst „offiziell“ im Tonfall bleibt, und die Gründung der Kirche als Einsetzung seiner legitimen Stellvertreter auf Erden, die im „Simon Joannis, diligis me“ den Stil des sentimentalischen Kirchenliedes, wie es gerade im 19. Jahrhundert aufkommt, trifft<sup>59)</sup> Kurz gesagt wird diese Sentimentalität mit dem Genießen des eigenen Gerührtseins, einer

selbstgefälligen Rührseligkeit umschrieben, wovon die Kantilenen des Satzes sicherlich teilweise gezeichnet sind.

In ihrem Gehalt lassen sich die drei Teile des Oratoriums wie folgt zusammenfassen:

1. Bitte um Ankunft des Herrn  
Verkündigung derselben und als Resultat:  
Freude Mariens  
Freude der Hirten, der Natur  
Freude, Ergriffenheit der drei Weisen
  
2. Wirken des Herrn durch:  
Versprechen der ewigen Seligkeit  
Bitten an Ihn  
Kirchengründung als Vermittler und  
Stellvertreter, die eine Verbindung  
zu ihm ermöglichen  
Bekräftigung seines Wortes durch Taten unter  
Rückverweis auf das Wort  
Freude des Volkes am Herrscher,  
„Benedictus qui venit in nomine Domini“  
verweist ja wieder auf die Kirche, die  
ihrem Auftrag gemäß „im Namen des Herrn  
handelt“
  
3. Ringender, zweifelnder Christus  
Leiden Mariens führt zu:  
Verkündigung der Auferstehung Christi  
Schlußtriumph darüber

Bemerkenswert ist ferner, daß die aufgezeigte Konsequenz der gehaltlich-gestaltlichen Querverbindung und vor allem die zentrale Stellung des kirchlichen Bereichs in der Frühfassung, die ohne die Gründung der Kirche und ohne den Osterhymnus zusammengestellt wurde, noch fehlt. Eine weitere Bekräftigung der kirchlichen Bindung des „Christus-Oratoriums“ bedeutet die auch der Liturgie des Kirchenjahres entsprechende Satzabfolge.

Das „Rorate“ wird „Dominica quarta adventus“ als Introitus gesungen. Das „Angelus ad pastores ait“ bildet die dritte und vierte Antiphon zu den Laudes in Nativitate Domini<sup>60</sup>. Die im Marsch der Heiligen drei Könige wesentlichen Worte stammen aus dem Evangelium epiphaniae. Außer im Evangelium zu Allerheiligen werden die Seligpreisungen auch als Kommuniionsantiphon gesungen, wobei Alleluja und Psalm nachfolgen. Die Verwendung des Pater noster ist allgemein geläufig. Zum Fest Peter und Paul (29. Juni) wird das „Tu es petrus“ als Kommuniionsantiphon ad missam in die, das „Simon Joannis“ als Kommuniionsantiphon ad missam in vigilie gebraucht. Die Worte zum „Wunder“ entstammen dem Evangelium Dominica quarta post Epiphaniam, Liszt hat allerdings dem Text einige Verse entnommen, sich gleichsam auf die wesentlichen Zeilen beschränkt. Der Text des Benedic-

tus wird in der hier angeführten Form nirgends liturgisch verwendet, da die Erweiterung nach Liszts Angaben „Mastai, Evangelisti uniti et Commentati. Vol. II, lib. XIV, § III“<sup>61)</sup> entnommen ist, einem nicht nachweisbaren Werk; die hinzugefügten Worte „Rex Israel“ hat die Fassung jedoch mit der am Palmsonntag vor Prozessionsbeginn gesungenen gemeinsam. *Tristis est anima mea* wird als Responsorium nach der zweiten Lesung in *matutina Feria V in Coena Domini* gesungen, als Evangelium am Dienstag der Karwoche gelesen. Die Sequenz „*Stabat mater dolorosa*“ wird nicht nur am Fest *Mariae Schmerzen*, am Freitag vor Palmsonntag, sondern auch im Tageszeitenoffizium gesungen. Text und Melodie von „*O filii*“ findet sich unter *Varii Cantus in Resurrectione Domini* im Anhang des *Liber usualis*.

Die Verbindung zur Liturgie ist im Christus aber noch tiefgreifender gegeben, die Definition jenes Wortes trifft gleichzeitig den Aufbau des Werkes selbst:

„Der ‚katholische‘ Sinn von Liturgie, um den Ausdruck Stählins aufzugreifen, war *christozentrisch* Christus selbst handelt in und an der Gemeinde durch seine Gegenwart, durch Wort, durch Sakrament.“<sup>62)</sup>

Betrachtet man unter diesem Aspekt den zweiten Teil des Werkes, der

„den ‚Christus‘ durch den Inhalt von allen anderen bekannteren Oratorien, die ebenfalls den Heiland auf dem Titel nennen“<sup>63)</sup>

sondert, so werden Christi Gegenwart (im Wunder, im Einzug in Jerusalem), Christi Wort (in den Seligpreisungen) und der Ursprung aller Sakramente (in der Gründung der Kirche) vertont. Unmittelbar zu Wort kommt noch die Gemeinde im Gebet des Herrn, dem ältesten aller Gebete. „Christus“ dermaßen als Oberbegriff für katholisch vermittelte Glaubensinhalte, für „katholische Liturgie“ genommen, erweist sich das Oratorium formal gesehen als „Betrachtung“ zu diesem Thema. Die Betrachtung, oder Wortmeditation wird definiert als:

„die von einem einzelnen für sich geübte, rational-diskursive Erwägung der Wahrheiten und Forderungen des Glaubens in der praktischen Absicht der eigenen Heiligung und in Verbindung mit frei gestaltetem (innerem) Gebet.“<sup>64)</sup>

Die Zuhörerschaft des Oratoriums bildet sicherlich weniger eine Gemeinschaft, als vielmehr eine Ansammlung von im Hörererlebnis individuell (bei allen übergreifenden Gemeinsamkeiten) bestimmten Einzelnen, denen Raum für eigene Gedanken innerhalb der vertonten Inhalte bleibt. Zur Methode der Betrachtung werden folgende Schritte angeführt<sup>65)</sup>:

- „1. abgrenzende und einteilende Bestimmung des Betrachtungsstoffes.
2. Einleitung (Vorbereitungsgebet, plastisch-globale Vergegenwärtigung des Themas)
3. Sachlich vergegenwärtigende und analysierende Verarbeitung des Themas und Anwendung auf sich in einer Bemühung um ganz persönliches Beteiligtsein ”

Freilich hält sich das Oratorium nicht sklavisch an dieses Schema. Es trägt aber zum Verständnis des Werkes einiges bei, die Spuren dieser Schritte in ihm nachzuzeichnen:



Der Einleitung in die Meditation zur umfassenden, über das rein Biographische hinaus in die Wirkung der Person gehenden Bedeutung des Wortes „Christus“ dient die Vergegenwärtigung der mit der Verkündigung verknüpften Geschehnisse und Gefühle: Engel, Gottesmutter, Hirten und Schriftgelehrte (Volk und Oberschicht) freuen sich in jeweils angemessener Art und verschiedenem Grad von Verständnis an der Geburt des Herrn.

Einige Strophen des „Stabat mater speciosa“ stellen wörtlich den Bezug zu einem über die Situation Reflektierenden und dessen daraus folgenden Bitten her. Der erste Punkt des oben angeführten dritten Schrittes, die „vergegenwärtigende und analysierende Verarbeitung des Themas“ passiert im zweiten Teil des Werkes. Die, wie erwähnt, affektiv stärker geladenen Töne des dritten Teiles können als „Anwendung auf sich in einer Bemühung um ein ganz persönliches Beteiligtsein“ verstanden werden. Noch einmal sei die Verbindung des „Tristis est“, dem am Ölberg leidenden Christus, zu den Glaubensschwierigkeiten jedes Einzelnen erwähnt. Ähnlich dem ersten „Stabat mater“ kennt das im Text für jenes vorbildliche „Stabat mater dolorosa“ die Hinwendung zum meditierenden Gläubigen, dessen Beteiligtsein direkt angesprochen wird.

Als Resümee der ganzen Betrachtung kann der, auch musikalisch das Werk in den Zitate wie mit Scheinwerfern punktartig zusammenfassende Schlußsatz gelten. Die Tatsache der Auferstehung wird in ihm erweitert zum Triumph über das Reich Gottes.

Demnach kann Liszts Oratorium als Versammlung alles dessen, was die Summe des Glaubens an Christus ausmacht, in emotionsgeladenen Tonbildern aufgefaßt werden, die als Meditationsanstoß gleichsam wirken. In diesem Sinn erhält das Wort vom „Christus-Mysterium“, das Liszt selbst verwendet hat<sup>66</sup>, tieferen Sinn.

Auch Arnold Schering hat ja das Werk als „eine Art liturgisches Mystère, wie es Lesueur anstrebte“ bezeichnet<sup>67</sup>, ohne daß er den Nachweis dafür auch nur versuchsweise antreten würde. Über das Werk Lesueurs wissen wir, aufgrund der schlechten Quellenlage, so gut wie nichts<sup>68</sup>, wengleich die musikwissenschaftliche Literatur auch diesen Meister verarbeitet hat, da die Musik nur fachlichen Spezialstudien zugänglich ist. Aber die Verwandtschaft des Oratoriums mit religiösen Andachtsformen wie Betrachtung, bzw. Meditation sie darstellen, die weit eher den Schlüssel zu seinem Verständnis liefern können, als wie eingangs erläutert die Gattungstradition und die durch jene bestimmten Hörerwartungen, die von diesem Werk nur enttäuscht werden, liegt hiemit auf der Hand.

### III/7: „Andacht“ als Postulat der Musik in der romantischen Geschichtsphilosophie

Die im „Christus“ gestaltete Verbindung von Musik und Andacht wird weiter erhellt, wenn man sie in Zusammenhang mit Gedankengängen sieht, die Anfang des 19. Jahrhunderts auftreten, wo ein religiöser Tonfall die Äußerungen über Musik zunehmend prägt<sup>69</sup>. Es sind vor allem die Schriften von Herder, bzw. Wackenroder und Tieck — „Cäcilia“ 1793, „Kalligone“ 1800, beides von Johann Gottfried Herder; „Herzensergießungen eines kunstliebhabenden Klosterbruders“ 1796, „Phan-

tasien über die Kunst<sup>70</sup> 1799, von Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck — in denen Werken der Tonkunst religiöse Begeisterung entgegengebracht wird; etwa der Begriff „heilige Tonkunst“ hat hier seinen Ursprung. Ermöglicht wird diese Verbindung von Musik und Religion durch eine Kunstbetrachtung, die mittels der Verkettung von Dichotomien, beispielsweise dem Gegensatzpaar von klassisch — romantisch, als hermeneutischem Werkzeug, die Kunstgattungen als Gestalten religiösen Bewußtseins interpretiert<sup>70</sup>

Ehe kurz auf die Ausformung dieser Gedanken bei Schlegel, Schelling und Hegel einzugehen ist, die in unserem Zusammenhang wichtig werden, um nur die wesentlichsten Vertreter angesprochener Kunstphilosophie zu nennen, soll deren ideengeschichtlicher Ursprung in der „Querelle des Anciens et des Moderns“ erwähnt werden<sup>71</sup>. Jener „Streit zwischen Tradition und Fortschritt, Antike und Moderne“<sup>72</sup> beginnt an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert mit dem Gegensatz zwischen dem Bewußtsein von Modernität im Zeichen des wissenschaftlichen Fortschritts seit Kopernikus und Descartes und dem Glauben an die überzeitliche Vorbildhaftigkeit der Antike. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird diese Fragestellung nach dem Verhältnis von Neuzeit und Antike unter dem Eindruck der Ausführungen zur Kunst der Griechen des Archäologen Johann Joachim Winckelmann wieder aufgenommen und zeitigt als wesentlichstes Ergebnis das Eindringen historischen Bewußtseins in die ästhetische Betrachtung:

„Die immanente Logik dieses geschichtsmächtigen Topos, der die m o d e r n i von heute unentrinnbar zu den a n t i q u i von morgen werden läßt, mithin eine naturhaft-zyklische Vorstellung vom Geschichtsverlauf impliziert, löste immer neu die geschichtsphilosophische Frage nach Fortschritt, Dekadenz, oder Wiederkehr im Gang der Menschheitsgeschichte aus. Die Antwort der letzten großen, in Frankreich an der Epochenschwelle von Klassik und Aufklärung ausgetragenen Q u e r e l l e führte zu der neuen Erkenntnis, daß die Werke der Alten wie der Neueren als Hervorbringung verschiedener Epochen, also nach einem relativen Maß des Schönen und nicht mehr nach einem absoluten Begriff des Vollkommenen zu beurteilen seien.“<sup>73</sup>

Hier liegen die Wurzeln zum Phänomen der historischen Kunst des 19. Jahrhunderts, deren Spuren noch in den archaisierenden Partien des Christus-Oratoriums aufzuweisen sind. Vor allem aber entspringt hier jene Verbindung von Kunst und Geschichte in der Philosophie des deutschen Idealismus, als deren Ausdruck, wie oben erwähnt, der Begriff „Andacht“ Musik und Religiöses zusammendenkt. Friedrich Schlegel nimmt schon 1795 in seinem Aufsatz „Über das Studium der Griechischen Poesie“ die Zuordnung der Künste zu gewissen Epochen vor:

„Sondern es wird bei Schlegel, und dann bei Hegel, die Entsprechung festgestellt, die zwischen dem griechischen Ideal des Schönen und dem Stilprinzip der Plastik (bei Schlegel auch der Architektur) besteht, während Musik, Malerei und Dichtung auf Grund ihres Stilprinzips als moderne Künste begriffen werden.“<sup>74</sup>

Friedrich Wilhelm Schelling faßt in seiner „Philosophie der Kunst“ (1802/03, ersch. 1859) auf Schlegel basierend die philosophisch-ästhetischen Reflexionen um den Dualismus von Idealem und Realem in Kunst und Philosophie in ein System,

wobei sich dieses Wechselverhältnis vor allem für ihn in der Geschichte der Kunst im Gegensatz von Antike und Moderne ausbildet — Kunst gesehen als Identität von Ideal und Real im Realen. Überdies weist er der Kunst als Stoff die Mythologie zu, weshalb sie in der Moderne religiöse, d.h. christliche Züge trägt<sup>75)</sup> Auch dieser Gedanke, daß Kunst als höchsten Inhalt das Göttliche habe,

„so daß die Geschichte der Kunst als Geschichte des Gottesbegriffs, in der spekulativen Betrachtung: Als Geschichte des Göttlichen, erscheinen muß“<sup>76)</sup>

findet sich in Hegels ästhetischem System, dem Kulminationspunkt aller bisher dargelegten Gedankenströmungen, wieder.

Dem Gegensatz von antik — modern entspricht bei ihm der von klassischer und romantischer Kunst, wobei letztere die Kunst des Mittelalters einbezieht, d.h. alle Kunst des mit dem historischen Begriff „Neuzeit“ zu fassenden Zeitraums meint<sup>77)</sup> Sie ist eingebettet in den doppelten Prozeß der Dialektik von Idee und Gestalt, sowie der Selbstversöhnung der Geister dergestalt, daß sich in ihr Idee und Gestalt neuerlich entzweien, nachdem deren Einheit in der klassischen Kunst gegeben war, und der Geist sich in ihr in sich selbst bewußt wird. Von da führt sein Weg weiter in die Religion und Philosophie, wo der Prozeß seines „Sich-selbst-wissens“ zum Ziel gelangt. Damit ist romantische Kunst nach Hegel zwar Kunst, aber ihr Sinn liegt außerhalb, weist über sie hinaus. Schon in ihrem Ursprung hat sie den Boden der Kunst verlassen:

„ sie ist nicht das Medium, in dem das Göttliche statt hat, vielmehr findet sie im christlichen Heilsgeschehen eine Realität vor, auf die sie sich erst sekundär beziehen kann. Sie kann sie zu ihrem Gegenstand wählen, aber die Realität dieses Geschehens hängt nicht von ihr ab.“<sup>78)</sup>

Indem Hegel als dem Stilprinzip des romantischen Zeitalters entsprechende Kunst vor allem die Musik beschreibt, tritt sie bei ihm in ein besonderes Nahverhältnis zum Christentum. Freilich ist auch in der historischen Entwicklung der Musik das Verhältnis von Geist und Gestalt kein statisches: Bei Hegel gleichermaßen wie bei E.T.A. Hoffmann, der sich desselben Kategoriensystems von „klassisch — romantisch“, „heidnisch — christlich“ bedient<sup>79)</sup>, gelten zunächst die Werke der römischen Schule als „heilige Tonkunst“, deren fest umrissene Christlichkeit allerdings in neuere Zeit nicht unmittelbar transformierbar ist, da

„Jene Zeit, vorzüglich wie das Christentum noch in der vollen Glorie strahlte und mit ihr jene heilige Weihe der Künstler“<sup>80)</sup>

auf immer verschwunden scheint. Die im Christentum erwachte „Freiheit und Einzelheit des Subjekts“<sup>81)</sup> findet demnach ihre musikgeschichtlich letzte Ausprägung in der Instrumentalmusik.

Das Gefühl der „Andacht“, deren Anwendung auf Phänomene der Musik seit Anfang des 19. Jahrhunderts wir bereits konstatiert haben, wird deshalb mehr und mehr der sich emanzipierenden reinen Instrumentalmusik als Attribut beigegeben, Andacht wird zum Schlüsselbegriff in der Ästhetik der absoluten Musik<sup>82)</sup>

Zwar erscheint ästhetische Kontemplation als religiöse Andacht<sup>83)</sup>, bereits in den Schriften von Wackenroder und Tieck melden sich aber Glaubenszweifel an der Redlichkeit solchermaßen vermittelter religiöser Erfahrung durch Musik<sup>84)</sup>. In säkularisierter Bedeutungswandlung wird daher schließlich „kontemplativ“ etwa bei

Eduard Hanslick zum Begriff für die Hörhaltung gegenüber reiner Instrumentalmusik, die zum Inhalt „tönend bewegte Formen“<sup>85)</sup> hat und sonst nichts.

„Zieht aber die Musik sich schließlich — und die Tendenz dazu ist ihr gleichsam eingeboren — aus der Darstellung eines ‚Inhalts‘ gänzlich in sich selbst zurück, so gerät sie leer und abstrakt.“<sup>86)</sup>

Die Musik ist für Hegel als Leere aber nicht denkbar, da ihm Kunst in ihrer Kulturfunktion nur Inhaltsträger sein kann; deshalb stellt der zunehmende Substanzverlust das Weiterleben der Kunst in der Neuzeit in Frage<sup>87)</sup> An diesem Punkt unterscheidet sich Schellings vorhin erwähnte Identitätsphilosophie vom philosophischen System Hegels. Weil er die Dialektik des Geistes weniger mit dem historischen Prozeß verknüpft, erhält der Mensch auf jeder seiner Entwicklungsstufen die Chance, „seine Besonderheit zur Allgemeinheit hin zu öffnen“<sup>88)</sup>

Daraus ergibt sich das Postulat, daß die für die Kunst nötige „Universalität“ jedem herstellbar ist, der sich selbst einen abgeschlossenen Kreis, eine Mythologie, schafft, die anstelle der in der Moderne zunächst rein christlichen tritt. Als Bemühen in diesem Sinn wird die Philosophie Arthur Schopenhauers und Friedrich Nietzsches verständlich<sup>89)</sup>.

### III/8: „Christus — Parsifal“ Religionsmusik als ästhetisches Problem

Auch Franz Liszt stützt seine Forderung nach Programmmusik im Sinn eines musikalischen Fortschrittgedankens anlässlich der Beurteilung von Berlioz' Harold-Symphonie mit Argumenten, die er aus Hegels Ästhetik ableitet<sup>90)</sup>

Dessen Unterscheidung von Kennern, die sich an technischen Kunstfertigkeiten in der Rezeption der Musik freuen können und Liebhabern, die demgegenüber „bestimmtere Vorstellungen und einen näheren Inhalt zu finden“<sup>91)</sup> bemüht sind, erweitert er zu einer allgemeinen Forderung nach Gefühlsinhalt der musikalischen Formen. Liszt gelangt von da her zur Unterscheidung von Musiker und Tondichter, die er mit einem weiteren ausgedehnten Hegel-Zitat, das von „virtuosem Machwerk“ spricht, wo nicht der „Ausdruck eines freilich unbestimmten Inhalts“ die musikalische Struktur prägt, belegt. Von hier ist es dann vom allgemeinen Inhalt zur unzweideutigen „Folge von Seelenzuständen“, vom „spezifischen Symphoniker“ zum vielzitierten Begriff des „dichtende(n) Symphonist“ nur noch ein Schritt in seiner Argumentation.

In diesen Überlegungen liegt die Keimzelle von Liszts Gesamtchaffen ab der Weimarer Zeit, das, wie ausgeführt, Musik zunehmend im Ausdruck auf eine Art christlichen Geistes ausrichtet. Diese Entwicklung findet ihren Höhepunkt im „Christus“-Oratorium, das sich um vollständige Integration beider Elemente bemüht. Selbst die drei textlosen Sätze des ersten Teils: Einleitung, Hirtenspiel an der Krippe und Marsch der Heiligen drei Könige sind nicht reine Instrumentalmusik, sondern in ihrer rhythmisch-melodischen Faktur mit „gregorianischem“ Zitat oder Instrumentation auf deutlichste Fixierung ihres Inhaltes angelegt, der nötigenfalls durch eingeführte Schriftzitate, wie es im Marsch der Fall ist, zusätzlich ausgesprochen wird. Die auf diese Art erweckte „religiöse Andacht“ ist allerdings nicht der

Musik von vornherein als Wirkung eingeboren, wie Herder und Wackenroder es noch ausgesprochen haben<sup>92)</sup>, sondern ihre Entstehung fordert die absichtsvolle Anstrengung des Komponisten, wie die angewendeten Mittel deutlich zeigen: „Gregorianischer“ Choral als melodische Substanz, bzw. ein, im Sinn der im Lauf des Jahrhunderts entstehenden, sich an den wohl lautenden Akkordfolgen begeisternden Palestrina-Rezeption<sup>93)</sup> historisierender Vokalstil, garantieren kirchlichen Tonfall. Auch der Text aus Schriftstellen, in lateinischer Sprache, welchen auszudeuten den Sinn aller musikalisch moderneren und affektgeladeneren Stellen ausmacht, bildet ein Emblem des Sakralen. Choralartige Wendungen, die gleichwohl nicht gregorianische Melodien zitieren, archaisierende Einstimmigkeit und modale Harmonik finden sich auch in einem wesentlich verbreiteteren Werk aus der Zeitgenossenschaft des „Christus“, nämlich in Richard Wagners Oper „Parsifal“

Als erklärenden Oberbegriff für derartige Kunst, die nach Hegels Definition „als eigenwertige formale Gestaltung ihren Inhalt vom Mythos nur übernimmt“ und nicht wie die klassische Kunst „Vollzug des Mythos selbst“ ist, führt Adolf Nöwak im Anschluß an H. Lützeler den Terminus „memoria“ ein, den er folgendermaßen definiert<sup>94)</sup>:

„Die zweite Grundweise der memoria (als erste wird das Epische genannt, C.K.) ist die Allegorie als beabsichtigte Symbolik im Gegensatz zu einer Symbolik, in der sinnliche Erscheinung und Bedeutung nicht getrennt werden können.“<sup>95)</sup>

„Kunst der memoria“ tritt als Folge des historischen Bewußtseins in der Spätphase einer Kunstperiode auf und bedeutet das Ende der Beschränkung auf eine gewisse Kunstform, mit anderen Worten, die Verfügbarkeit über die Summe überlieferter Ausdrucksmittel und -formen. Die sakral-christliche Sphäre bildet im Parsifal allerdings nur ein Element in einem heterogenen Stilgemisch, das Ernst Bloch als „christbuddhistisch-rosenkreuzerische Kunstreligion oder Religionskunst“<sup>96)</sup> beschreibt. Sie wird primär als Vergangenes gezeichnet, innerhalb eines ästhetischen Kultes „im zeitlich und räumlich abgegrenzten Bezirk, also mit eigenem tempus und templum“<sup>97)</sup>

Erklärbar wird diese Relativierung des Christlichen in seiner Bedeutung durch Charakterisierung als vorwiegend geschichtlich-altertümliches Phänomen aus Wagners spezifischer Stellung zum Verhältnis von Kunst und Religion, wie sie 1880 in einem Aufsatz zum Ausdruck gebracht wird<sup>98)</sup> Durch seine Rezeption der Philosophie Arthur Schopenhauers wird er zur Beschäftigung mit dem Buddhismus ange-regt, die sogar Anlaß zu einem, nicht verwirklichten, Dramenprojekt gibt<sup>99)</sup>. Sie führt ihn zu einem neuen Verständnis des Christentums als Religion des Mitleids und der Resignation. Ausweg aus der Verzweiflung, die er Anfang der Siebziger Jahre gekannt haben muß<sup>100)</sup>, erwartet er sich von einer Modifikation des Christentums, dessen Kern er in einem Kunstwerk retten will;

„Ihr edelstes Erbe hinterließ uns die christliche Kirche als alles klagende, alles sagende, tönende Seele der christlichen Religion.“<sup>101)</sup>

Die praktische Konsequenz solcher Ideen ist wohl im 1877 begonnenen, 1882 uraufgeführten „Parsifal“ zu sehen, der demnach als eigener Kult mit Integration des Vergangenen verstanden werden kann.

Im Vergleich dazu liegt der fundamentale Unterschied von Liszts

„Christus“-Oratorium zu Wagners „Parsifal“ darin, daß ersteres sich in dieser Hinsicht stilistisch einheitlich als Kult des Vergangenen präsentiert, der nichts grundlegend Neues schaffen will; außer im „Tristis est“, wo traditionelle Ausdrucksmittel persönlichen Klang annehmen, dominiert der Eindruck des „Alten“ bei den übrigen Sätzen, obwohl die Elemente des antiquierten Bereichs im Einzelnen unkonventionell, d. h. sehr subjektiv verwendet sind, was schon die Stilmischung garantiert:

„Ci-joint 3 ou 4 articles de journaux, dont l'un critique le C h r i s t d'une façon qui me semble aux 3 quarts élogieuse — car le principal reproche qu'il fait à cet ouvrage est d'être catholique. A cela je réponds que j'ai composé le C h r i s t tel qu'il m'a été enseigné par le curé de mon village et l'Eglise des fidèles, catholique, apostolique et romain ”

„Je remercie Dieu de m'avoir accordé une enfance pieuse. Les mêmes sentiments de religion animent mes compositions depuis la Messe de Gran jusqu'à l'oeuvre que vous avez entendue hier ”<sup>102)</sup>

Diese ungebrochene Bewahrung erinnert an die museale Reproduktion von Kunstwerken im Geist des Historismus<sup>103)</sup>, der vergangene Phänomene in ihrem eigentümlichen Wesen gerade deshalb der Moderne erkennbar machen und somit unter ihre Verfügbarkeit stellen kann, weil sie der Gegenwart im Traditionsbruch infolge der Aufklärung fremd geworden sind.

Der Hintergrund von Liszts Verwendung der gregorianischen Melodien, bzw. deren Tonfall in seinem Oratorium wird erhellt durch eine Bemerkung von E.T.A. Hoffmann in seinem bereits zitierten Aufsatz zur Kirchenmusik:

„Die Erfindung der echtkirchlichen Melodien ist das, woran jeder nicht wahrhafte Komponist scheitert.“<sup>104)</sup>

Wobei angefügt wird, daß schon die veränderten Zeitumstände die Komponisten am Ideal kirchlicher Tonkunst scheitern lassen. Franz Liszt nun entbindet sich von dieser Problematik weitgehend dadurch, daß er, statt kirchliche Melodien zu erfinden, das Substrat kirchlichen Tonvorrats, den „gregorianischen“ Choral einbaut, bzw. imitiert. Die Belebung, die durch die so geschaffene Stilheterogenität im „Christus“ zu erzeugen getrachtet wird, enthüllt sich aber als Schein von Verfügbarkeit, die nicht wirklich hergestellt wird:

Die Versammlung von Stilmerkmalen bricht sie aus ihrem ursprünglichen Produktions- und Aufnahmezusammenhang. Das wird an jenen gregorianischen Übernahmen deutlich, die, gleich ob Zitat oder Kopie, als solche in jedem Fall aus einer stilistisch unterschiedlichen Umgebung herausragen und aus dem ursprünglichen Zusammenhang klösterlicher Gebetspraxis gerissen sind.

### III/9: K a t h o l i z i s m u s a l s ä s t h e t i z i s t i s c h e A t t i t ü d e

Derartige Vereinnahmung von Vergangenem führt damit zur Entfunktionalisierung von Kunst, gerade wenn sie den

„verlorenen Anlaß zur Produktion wiederfinden oder als wiedergefunden vortäuschen“<sup>105)</sup>

will. Während Wagner im „Parsifal“ also bemüht ist, mittels Gegenüberstellung von alter christlicher und neu inspirierter Stilebene einen neuen gesellschaftlichen Bezug für Kunst herzustellen, verzichtet Liszt ausdrücklich auf ihn, wenn er ein — trotz aller verwendeten fortschrittlichen Wendungen — ungebrochen katholisches Oratorium als Komponist des 19. Jahrhunderts schreibt:

„Quant à l’oratorio du C h r i s t , c’est une autre affaire — et n’est pas du tout une affaire! Si on l’appelle une banalité je trouve le terme qui vous indigne, une concession affable. Quoi de plus banale en effet que la foi en N.S. Jésus Christ. La crèche et la croix ne sont-elles pas les divines banalités des pauvres et des infirmes en ce monde? J’en reste là — et laisse aux habiles et aux puissants d’outrepasser!

Le fait est que ma pauvre musique de C h r i s t non seulement semble banal, mais répugne au grand personnage que feu notre rugeux ami Gozze intitulait H e r r v o n Z e i t g e i s t — dont l’épouse plus ou moins légitime est F r a u v o n ö f f e n t l i c h e M e i n u n g Ce ménage souverain, s’il daignait s’occuper de pareilles bagatelles, dirait:

‘A quoi bon chanter latin ailleurs qu’à l’église, où l’on ne va guère, à moins d’être convoqué à quelque cérémonie officielle? Qui nous délivrera, non plus des Grecs et des Romains, mais des oripeaux catholiques, usées jusqu’à la corde? L’abbé Liszt n’a qu’à baiser le pantoufle de l’auguste prisonnier du Vatican, ou à se faire trappiste — mais surtout à nous laisser tranquilles!’ Heureusement mon scepticisme de Juillet 1830 — comme vous l’appellez — me rend la digestion de beaucoup d’opinions contraires assez aisée. Je ne prétends nullement à vaincre — mais si tant est que les professions honnêtes sont encore libre, je maintiendrai les miennes en parfaite tranquillité de conscience. Le Destin que nul ne peut fuir, mais qui n’en reste pas moins anti-chrétien, me relègue à l’ombre! Je m’accommode sans murmure!’<sup>106)</sup>

Im vollen Bewußtsein der Problematik, die das „Christus“-Oratorium im Hinblick auf eine Wirkung aufwirft, wird eine solche von vornherein nicht angestrebt, wird unter Berufung auf die unabänderliche Tatsache, daß das Christentum unzeitgemäß sei, der Gehalt des Werkes zu Liszts Privatsache erklärt. Statt eines Versuches, die Kluft zum Publikum in der Gestaltung des Stoffes zu überbrücken, tritt die Resignation des Auf-sich-selbst-Zurückziehens. Die Erweckung religiöser Andacht zielt, da sie nicht mit Aufnahme rechnet, ins Leere. Schon der Vergleich mit der Form der „Betrachtung“ hat ja ergeben, daß sie im Kern ihres Wesens das Publikum in Individuen spaltet, die jeweils für sich der Kette gelenkter Assoziationen nachhängen. Das Bestreben um unzweifelhafte Fixierung von Inhalt, wie es zum Ausgangspunkt für die Symphonischen Dichtungen wurde, erscheint hier, da nach außen hin der religiöse Inhalt so deutlich fixiert ist, eigentlich aufgeweicht, weil unter diesem der eigentliche Gehalt im Sinn theologischer Meditation unbestimmt bleiben muß.

Gleichzeitig fällt auf, daß nirgends mit einem Wort zu erfahren ist, wie die zahlreichen in die Partitur gedruckten Schrift-Motti bei einer Aufführung im Konzertsaal dem Publikum nahegebracht wurden. Die einzig vorliegende Plattenaufnahme<sup>107)</sup> behilft sich mit einem Sprecher, der aber einerseits innerhalb der Sätze eher störend wirkt (auch kann er ja nur im Vorhinein lesen, wozu dann sozusagen die

„falsche“ Musik erklingt), andererseits ist ohne technische Hilfsmittel das Orchester von einer Sprechstimme kaum zu übertönen. Ein ähnlicher Fall ungeklärter Aufführungspraxis liegt bezüglich Liszts Symphonischer Dichtung Nr. 12, „Die Ideale“, 1857 nach dem gleichnamigen Gedicht von Friedrich Schiller komponiert, vor, wo die Strophen noch dazu um des Schlusses willen von Liszt umgestellt wurden, also nicht, wie selbst einem kundigen Publikum geläufig, in die Partitur gedruckt sind. Sollte dieses Werk, sollte gar das ganze „Christus“-Oratorium Musik zum Lesen sein, zum stillen Hören für den Kenner, wie es die *Années de Pèlerinage* nach Liszts eigenen Worten sind<sup>108)</sup>? Wenngleich diese Frage nicht zu beantworten ist, muß doch als merkwürdig festgehalten werden, daß sich derlei Gedanken angesichts eines Oratoriums überhaupt einstellen. Faßt man resümierend die Auswirkungen der Wendung zum Oratoriumschaffen auf Liszts Vorrat musikalischer Ausdrucksmittel zusammen, so kristallisiert sich im Unterschied der Gestaltung zu den Symphonischen Dichtungen das ästhetische Problem des „Christus“-Oratoriums heraus:

War in ersteren noch ein ideeller Gegensatz angelegt, welcher Anlaß zu musikalischer Entwicklung bot, indem seine Komponenten aneinander durchgeführt und schließlich einer musikalischen Lösung zugeführt werden konnten, wobei, wie ausgeführt, die Transformation eines Motivs in verschiedene Gestalten und Tonfälle ein besonders wichtiges Mittel darstellt, so sind in letzterem Kunstmittel und -zweck eins geworden, die antreibende Idee bildet nicht ein Gegensatzpaar, sondern sie ruht gleichsam in sich selbst. Daher sind ihr alle kompositorischen Details und alle Stimmungsgehalte, sind ihr Inhalt und Form subsummierbar, nirgends stellt sich ihr ein anderes gegenüber. Daraus ergibt sich, daß sie sich nicht in einer musikalisch-dynamischen Entwicklung darstellt, sondern in äußerlich verschiedenen, durch den einheitlichen Gehalt innerlich homogenen Einzelsätzen, deren Abfolge Vielfalt vortäuscht; die häufig verwendeten, oft ungewöhnlichen und dabei auf den Bereich von *nobile*, *maestoso*, bzw. *dolce espressivo* zu reduzierenden Vortragsbezeichnungen lassen an die kritische Auseinandersetzung mit religiöser Musik, die sich im Bereich des „Erhaben-Sentimentalen“ bewegt, diese Tatsache aber verschleiert, denken<sup>109)</sup> Freilich ist das Verhältnis von Qualität und Aufwand im „Christus“-Oratorium differenzierter, ist die Wertungsproblematik nicht so eindeutig zu bewältigen wie angesichts von Friedrich Schneiders „Weltgericht“, doch bleibt die Tatsache festzuhalten, daß die musikalische Eigendynamik der Symphonischen Dichtungen am Punkt ihres Gelingens durch eine Art Revueprinzip ersetzt wird. Der Katholizismus aber, der diese alleinherrschende, allumfassende Idee trägt, der der ungebrochene Kunstzweck geworden ist, jener Katholizismus stellt sich als Liszts Privatsache heraus, beleuchtet man die kompositorische Absicht näher<sup>110)</sup> Schon die Partitur des Oratoriums hat — man bedenke das ungeklärte Problem der Beschriftungen — Anhaltspunkte für diese These geliefert. Weitere Indizien sind die formalen Entsprechungen, die den Begründungszusammenhang textlicher Erfordernisse überschreiten. Sie lassen sich zum einen aus der Aufnahme altertümlicher Gestaltungsweisen (beispielsweise im „*Stabat mater speciosa*“, im „*Pater noster*“), zum anderen auch aus der Notwendigkeit, innermusikalischen Zusammenhalt zu schaffen, erklären. Anders verhält es sich mit den ausgeklügelten Maßverhältnissen, wie sie in der „Gründung der Kirche“ aufzuweisen sind:

Sie können nur dem Leser der Partitur auffallen, die Zahlensymbolik der zweimal zwölf Takte mit je dreimaligem Ertönen der beiden Hauptmotive kann nicht ge-



hört werden. Auch die großformale Gliederung aller Sätze um einen Mittelpunkt in Spiegelung stellt eine Kunstfertigkeit dar, die am Rezipienten vorbeigeht: Das Werk, das sich schon vom Gehalt her von der Öffentlichkeit seiner Zeit distanziert, führt hier ein formales Eigenleben.

Die von diesen Befunden gelegte Spur verdichtet sich zu der noch weiter zu belegenden Erkenntnis, daß das Oratorium von jener Haltung Liszts geprägt ist, die sich zunehmend in seinen Briefen feststellen läßt und der das Attribut „ästhetizistisch“ beikommt:

„Daß der Künstler sich isoliert weiß, weder Auftraggeber, noch Publikum als fördernd oder hinderlich empfindet, daß er sich als Spezialist einer produktiven Tätigkeit sieht, die nichts einbringt, nicht einmal Ruhm zu Lebzeiten, viel eher Skandale: Das ist die eine Seite der Sache. Daß es Vorstellungen von Schönheit gibt, die weniger dem Gegenstand als vielmehr einem Stil, einer Sehweise verbunden sind, ist die andere“<sup>111)</sup>

Diese auf Flaubert und Baudelaire gemünzten Sätze lassen sich, was die Haltung des Künstlers betrifft, ungemindert auf Liszts Äußerungen und Lebenssituationen anwenden.

Schon der rege Briefwechsel, der ihm Gelegenheit gibt, sich über Kunst zu unterhalten, deutet auf einen Funktionsverlust von Werk und Komponist innerhalb der Gesellschaft, da nur mehr dem Künstler gleichgestellte, mit ihm in der Kunst vereinte Individuen, mit ihm geistigen Austausch pflegen; und diese hat er meist nicht bei sich<sup>112)</sup> Offen tritt Liszts Rückzug aus der Öffentlichkeit im Verlauf seiner Biographie zutage: Aus den brausenden Jahren seiner Virtuosität, im geistig anregenden Klima von Paris, der „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ (W Benjamin), siedelt er auf die Weimarer Altenburg, wo er sich zwar besinnen, großangelegte Kompositionen schaffen kann, wo aber ein Austausch von Gedanken, wo niveauvolle Kunstaübung erst herzustellen ist, da seit der hehren Zeit der Weimarer Klassik eher der Geist der Provinz über der deutschen Kleinstadt schwebt. Vollends fällt Liszts Abstand zur Gesellschaft seiner Zeit in den Jahren nach 1860 auf, wo er ohne festen Wohnsitz sein zwischen Weimar, Budapest und Rom dreigeteiltes Leben führt, äußerlich abgeschirmt durch die Soutane des Abbé<sup>113)</sup>

Oberflächlich an die dandyhafte Verkleidung seiner Jugendjahre gemahnend, als er das ungarische Ehrenkleid und den Säbel trug, wobei auch das unstete Leben dieser Jahre der Lebensweise im Alter bogenförmig verwandt zu sein scheint, entspricht nun diese Abgrenzung seiner Erscheinung von den übrigen Menschen der Art und Weise, in der Liszt seine Werke von ihnen löst: Nämlich durch die Insignien von Katholizismus. Darin unterscheiden sich seine Kunstschöpfungen von jenen, die man unter der Bezeichnung „art pour art“ beschreibt: Nicht purer Formalismus, nicht Schönheit um ihrer selbst willen ist die Antwort auf die empfundene Kluft zur Gesellschaft, sondern die Fremdartigkeit und Unzugänglichkeit strenger Religiosität entziehen sie der Welt.



ABBÉ LISZT

Katholizismus nimmt bei Liszt als Refugium doppelte Funktion ein: Er schließt an die „Klosteranhänglichkeit romantischer Musikergestalten“<sup>114)</sup> an, erklärbar aus der Sehnsucht nach dem sicheren Schoß der Kirche, der Kunst seit dem frühen Mittelalter in sich aufnahm, und außerdem bildet er als „glühender Kern“<sup>115)</sup> von Liszts Seelenleben die Voraussetzung seines Schaffens. Zwar wird die aus jenem Geist geschaffene Kunst ebenso Selbstzweck wie die sinnentleerte, auf sich selbst verwiesene, die eigentlich als „Kunst des Ästhetizismus“ gilt, da dem Katholizismus als Idee die Allgemeinverbindlichkeit fehlt, aber die Tatsache der Weltfremdheit ist dem äußeren Anschein nach verschleiert.

Daß Franz Liszt auf der Suche nach einem Mythos, der seine Kunst tragen könnte, auf der Suche schließlich nach eigener innerer Festigung, da das Selbstverständnis eines Künstlers in der mehr und mehr auf das Nutzprinzip und den wissenschaftlich-technischen Fortschritt ausgerichteten Gesellschaft zum Problem wird, den Katholizismus gleichsam wiederentdeckt, hat nicht nur die äußerlichen Gründe einer religiösen Erziehung in seiner Jugend, einer überaus frommen Lebensgefährtin in seinen reifen Jahren; ersteres hätte er während seiner Pariser Jahre überwinden können und die Freundschaft mit Caroline Sayn-Wittgenstein setzt eine Seelenverwandtschaft gleichsam voraus. Es liegt, wie bereits mehrfach erwähnt, an der unbefriedigenden Produktionssituation, mit der sich ein um Legitimation bemühter Künstler konfrontiert sah, in der Notwendigkeit, inneren Halt zu finden, ein erster Hauptgrund für die Wendung zur Religion:

„Nirgends hatten sie Befriedigung gefunden, und so war ihnen, um wenigstens einem gänzlich haltlosen und alle Thatkraft lähmenden absoluten Skepticismus zu entgehen, schließlich nichts anderes übrig geblieben, als dahin zurückzukehren, von wo sie ursprünglich ausgegangen waren, zum G l a u b e n“<sup>116)</sup>

In ursächlichem Zusammenhang stehen diese existenziellen Schwierigkeiten, steht damit die Wendung ins Religiöse, mit der historischen Entwicklung im Lauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts:

Die französische Julirevolution von 1830, die sich zunächst als Wiedergeburt und Vollendung der Ereignisse von 1789 darstellte, brachte eine von optimistischem Zukunftsglauben getragene Aufbruchsstimmung, von der auch der junge Liszt erfaßt wurde: Seine Beschäftigung mit den aufkommenden sozialreformerischen Ideen eines Saint-Simon, eines Lamartine, dem er noch später „Les Préludes“ als Symphonische Dichtung Nr. 3, die auf einer spätestens 1848 geschriebenen Einleitung zu Männerchören über Texte von Lamartine basiert, widmet, schließlich auch sein eingangs dieser Arbeit erläuteter Versuch, eine „Revolutionssymphonie“ anlässlich der Juliereignisse zu komponieren, legen dafür Zeugnis ab. Das Endergebnis der Revolution, die Herrschaft des „Bürgerkönigs“ Louis Napoleon III., ist der Anfang steter Erhebungen und Attentate bis 1840, in deren Folge die Repression wieder zunimmt<sup>117)</sup>. In der Folge kommt es zur Revolution von 1848, die ja auch auf andere europäische Länder übergreift. Obwohl anfangs eine Übergangsregierung unter Lamartine Anlaß zu Hoffnungen auf Änderung der Umstände bietet, bleibt letzten Endes auch in Frankreich, so wie in Deutschland, alles beim Alten, der Traum von liberalen Lebensbedingungen ist wieder einmal zerbrochen.

Der aus dieser historischen Entwicklung resultierende „intellektuelle Katzen-

jammer“<sup>118)</sup> legt als weltanschaulichen Fluchtpunkt den Katholizismus nahe, als dessen „praktischer Kern“ die Entsagung gilt:

„Also blieb ihm nichts anderes übrig, als die von der Kirche gebotene Lösung des Widerspruchs zwischen den unendlichen Gefühlsansprüchen unseres Herzens und der Unzulänglichkeit ihrer Erfüllung zu acceptiren und mit ihr anzuerkennen, daß der einzige Weg, auf dem schon hienieden ein Vorgeschmack der himmlischen Seligkeit zu erlangen sei, in der *R e s i g n a t i o n* bestehe, in der vollkommenen Unterordnung des menschlichen Wollens und Wünschens unter die göttliche Notwendigkeit des Schicksals, in einem widerstandslosen Sich-Bescheiden und Verzichten.“<sup>119)</sup>

Daß diese Interpretation der inneren Befriedigung, die gerade aus dem jenseitsorientierten Katholizismus für Liszt erwuchs, nicht aus der Luft gegriffen ist, kann an seinen eigenen Äußerungen ermessen werden; das Wort „*soumission confiante et pieuse*“, bzw. seine Bedeutung in anderer Formulierung finden sich immer wieder<sup>120)</sup>

Schon 1853 schreibt er an Richard Wagner:

„Deine Größe macht auch Dein Elend — beide sind unzertrennlich verwunden und müssen Dich quälen und martern (Punkte original, C.K.) . bis Du sie nicht beide im *G l a u b e n* hinsinkend aufgehen läßt.“<sup>121)</sup>

„ Durch Christus, durch das in Gott resignierte Leben wird uns Rettung und Erlösung!“<sup>122)</sup>

Eben genannter Resignation verdankt sich auch Liszts Testament vom 14. September 1860, geschrieben am Fest der Erhöhung des hl. Kreuzes, wo „*Jesus-Christ crucifié*“, *la folie et l'exaltation de la croix*“ als „*ma veritable vocation*“ beschrieben werden<sup>123)</sup>.

Die Stringenz der aufgezeigten Entwicklung, die nach Innen führt, belegt vollends Liszts Altersschaffen: Nachdem diese Werke durch wohlmeinende Schüler verborgen worden waren, um die vermeintliche Vergreisung des verehrten Meisters zu verheimlichen, werden sie seit ihrer Wiederentdeckung zu Unrecht einseitig auf technische Novitäten im Sinne einer falschverstandenen „Neuen Musik“ abgetastet, die musikalischen Fortschritt rückblickend in Vorläufertum zum jeweils rezenten Schaffen aufsuchen will, was von Grund auf ahistorisch genannt werden muß<sup>124)</sup>. Zu leisten wäre eine Untersuchung, die Kategorien wie Gestus von Musik, Idee in der Musik, mitdenkt, die nachforscht, welches Kunstideal hinter diesen Stücken erkennbar wird.

Das „Christus“-Oratorium aber ist im Lauf vorliegender Darstellung als wichtige Station auf dem Weg in die „Resignation in Gott“, als daraus resultierende Konsequenz im kompositorischen Schaffen von Franz Liszt deutlich geworden.

1) Vgl. die Darstellung bei *B a l e t*, Leo / *G e r h a r d*, E: wie Anm. 10, Kap. I vorliegender Arbeit, bzw. Lit. Verz.

2) Vgl. dazu: Kap. I vorliegender Arbeit, S. 13 ff.

3) Br. II/9, 8. 11. 1861, an Franz *B r e n d e l*

- 4) K r e t z s c h m a r Hermann: Führer durch den Konzertsaal, plogiezentrum.at  
II. Abtheilung, 2. Theil, Leipzig 1890, S. 259 — 260.
- 5) Vgl. dazu auch: S c h e r i n g , Arnold: Geschichte des Oratoriums,  
Nachdr. d. Ausg. 1911, S. 382 — 444 passim.
- 6) S c h u m a n n Robert: Gesammelte Schriften, Bd. 3, hrsg. v. H. Simon,  
Leipzig o. J., S. 45.
- 7) Ebd., S. 44.
- 8) W a g n e r Richard: Ges. Schr. Bd. 3, Leipzig 1897<sup>3)</sup>, Das Kunstwerk der Zukunft, S. 119.
- 9) Vgl. dazu: R e i m e r , Erich: Art. „Oratorium“ im Handwörterbuch der musikalischen  
Terminologie (Reimer I), sowie: ders.: Kritik und Apologie des Oratoriums im 19. Jhd.  
(Reimer II), in: Studien z. Musikgeschichte, 19. Jhd./51, Regensburg 1978, S. 247 — 256.
- 10) Reimer I
- 11) zit. ebd.
- 12) Vgl. Art. „Dommer“ in: Riemann Musiklexikon, Personenteil A — K, S. 271.
- 13) W e s s e l y Othmar: Musik. Darmstadt, o. J., S. 192; vgl. ebd. ab S. 189.
- 14) Ebd., S. 190.
- 15) L i s z t , Franz: Ges. Schr. V,  
Marx und sein Buch „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege“,  
S. 183 — 217.
- 16) Ebd. S. 217.
- 17) Ebd., S. 211.
- 18) Ebd., S. 214.
- 19) Siehe: H a m b u r g e r Klara: Vorwort (1974) zu:  
„Die Legende von der Heiligen Elisabeth“ von Franz Liszt. Klavierauszug.  
Editio Musica Budapest (Musicotheca Classica 1).
- 20) R a m a n n , Lina: Franz Liszt, Band II / Abtheilung 2, S. 444.
- 21) Br. IV/114, 6. 7. 1853.
- 22) Br. IV/277, ohne Datum.
- 23) Br. II/11, 19. 11. 1862, an Eduard Liszt.  
Br. II/46, 19. 6. 1866, an Franz Brendel.
- 24) Br. II/47, 2. 10. 1866, an denselben.
- 25) Vgl.: R a a b e , Peter: Franz Liszt, II. Band, S. 317 — 318, „Entstehung“
- 26) s. Anm. 24.
- 27) Bezügl. der Daten vgl.: M ü l l e r R e u t e r Theodor:  
Lexikon der deutschen Konzertliteratur, Bd. 1, Leipzig 1909, S. 370 ff.
- 28) Ebd.; bzw.: R a m a n n Lina: wie Anm. 20, S. 459.
- 29) Vgl. dazu: R a m a n n , Lina: Franz Liszts Oratorium Christus.  
Eine Studie als Beitrag zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben,  
Leipzig o. J. passim.
- 30) W a g n e r Cosima: Die Tagebücher, Bd. I, München 1976, S. 689.
- 31) R a m a n n Lina: wie Anm. 29.
- 32) K r e t z s c h m a r Hermann: wie Anm. 4, S. 284 — 293.
- 33) Ebd., S. 284.
- 34) Vgl. dazu: H a m b u r g e r Klara: Franz Liszt. S. 228:  
„Dies ist einer der Gründe, warum das Werk sich bis heute wie Anm. 4,  
Kap. I vorliegender Arbeit.
- 35) H a m b u r g e r , ebd.; bzw. N o w a k , Leopold: F. Liszt,  
Wien — Innsbruck 1936, S. 47.
- 36) M ü l l e r R e u t e r , Theodor: Christus. Oratorium von Franz Liszt.  
Textbuch und Erläuterungen, Leipzig o. J. bes.: Anhang S. 16 — 34.

- 37) Liber usualis missae et officii für Burgenland, Austria, download unter [www.biologiezentrum.at](http://www.biologiezentrum.at)  
Romae (Societas S. Joannis Evang.) 1932, S. 320.
- 38) Die Notenbeispiele entstammen der benutzten Taschenpartitur:  
L i s z t Ferenc: Christus Oratorium. Partitur, hrsg. v. Darvas Gabor, Editio musica  
Budapest o. J.
- 39) S a n d b e r g e r , Adolf: Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie,  
in: ders.: Aufsätze II, S. 154 — 200.
- 40) Vgl.: M ü l l e r R e u t e r Textbuch (wie Anm. 36),  
S a m b e t h Heinrich: Die gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszts,  
Münster 1923, S. 132 ff.
- 41) Vgl. dazu Notenbsp. bei der Besprechung des letzten Satzes, das alle vorkommenden Varianten des  
Allelujas im Überblick zeigt.
- 42) Vgl. M ü l l e r R e u t e r Theodor: wie Anm. 36.
- 43) Br. V/14, 11. 7. 1860, zit. bei Müller-Reuter, Lexicon, S. 370 ff.  
Er sei hier abgedruckt, da er im Unterschied zum „Stabat mater dolorosa“ — Text nicht  
verbreitet und dennoch für Liszts Vertonung wichtig ist.
- 44) H o f f m a n n , E.T.A.: Alte und neue Kirchenmusik.  
In: Musikal. Schriften und Aufsätze II, Regensburg o. J., S. 113 — 128.
- 45) W e s s e l y , Othmar: Vergangenheit und Zukunft in Bruckners Messe in d-moll,  
ÖMZ 5/1974, S. 412 — 418.
- 46) Vgl. z. B.: S e g n i t z , Eugen: Franz Liszts Kirchenmusik, Langensalza 1911, S. 12.
- 47) Vgl. dazu: S a m b e t h , Heinrich und M ü l l e r R e u t e r wie Anm. 40.  
Br. IV/332, 22. 4. 1859.
- 48) Br. II/52, 24. 5. 1867, Mme. Jessie Laussot (?)
- 49) Vgl. Anm. 44.
- 50) Vgl. Art. „Noema“, in: Riemann Musiklexikon, Sachteil, S. 636: „In der Kompositionslehre des  
17. und 18. Jh. die aus der Rhetorik entnommene Bezeichnung für eine musikalische  
Figur, die als Kompositionsmittel bis ins 14. Jh. zurückgeht: Hervorhebung eines Text-  
höhepunktes durch einen homophonen, nur aus Konsonanzen bestehenden Abschnitts  
innerhalb einer polyphonen Komposition.“
- 51) In: Franz L i s z t Sämtliche Orgelwerke, hrsg. v. S. Margittay, Budapest 1970 — 73,  
Band III. Vgl. dazu: R a a b e , Peter: Franz Liszt, Bd. II, S. 295, zu 391.
- 52) Vgl. die Anzahl der Bearbeitungen in: R a a b e , Peter: wie Anm. 51, S. 318,  
„Bearbeitungen“ von 478.
- 53) S a m b e t h Heinrich: wie Anm. 40, S. 150.
- 54) Vgl. dazu: Riemann Musiklexikon, Sachteil, Art. „Stabat mater“, S. 835.
- 55) M ü l l e r R e u t e r Theodor: Textbuch (s. Anm. 36), S. 29.
- 56) S. Anm. 55, S. 30.
- 57) Siehe Notenbeispiel S. 86, S. 90 vorliegender Arbeit.
- 58) Siehe Partitur wie Anm. 38, bzw. Lit.-Verz., S. 371.
- 59) Vgl. dazu: B u r b a c h , Hermann-Joseph: Das „Triviale“ in der katholischen Kirchenmusik  
des 19. Jahrhunderts, in: Studien zur Musikgeschichte des 19. Jh. / 8,  
Regensburg 1967, S. 71 ff.
- 60) Vgl. Riemann Musiklexikon, Sachteil S. 505, Art. „Laudes“:  
„heißt im Offizium (Stundengebet, C. K.) der römisch-katholischen Kirche das alte und  
eigentliche Morgengebet, welches heute im Anschluß an die Matutin den Ablauf der  
täglichen Horen eröffnet.“  
Ebd., S. 548, Art. „Matutin“: die erste Hore im Stundengebet der römisch-  
katholischen Kirche, das sogenannte Officium nocturnum. Nach der Regel des  
hl. Benedict soll sie zur 8. Nachtstunde (etwa 2 Uhr) beginnen, doch wird sie seit ältester  
Zeit meist schon am Vorabend, oder in den frühen Morgenstunden des betreffenden  
Tages gefeiert.“

- 61) Siehe Text zur Plattenaufnahme des Oratoriums „Hungaroton Budapest 1970, LPX 11506-08.
- 62) S ö h n g e n Oskar: Theologische, geistes- und musikgeschichtliche Voraussetzungen für die Entstehung der außerliturgischen religiösen Musik im 19. Jh., Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh./51, Regensburg 1978, S. 42, Hervorhebung C. K.
- 63) K r e t z s c h m a r Hermann: wie Anm. 4, S. 289.
- 64) Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg 1957, Band II, Sp. 317 — 320, Art. „Betrachtung“
- 65) Ebd.
- 66) Ungar. Br./119, 29. 9. 1860, an Mihály Mosonyi.
- 67) S c h e r i n g Arnold: Geschichte des Oratoriums, Nachdr. d. Ausg. 1911, S. 524 ff.
- 68) Vgl. die Fülle der als Bibliotheksmanuskripte überlieferten Werke in Art. „Lesueur“, in: E i t n e r Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon, Bd. 6, S. 152 — 154; Art. „Lesueur“ in: Riemann Musiklexikon, Personenteil L — Z, S. 62; „Ausg“ Ebd., Ergänzungsteil L — Z, S. 46, „Ausg.“
- 69) Vgl. dazu: D a h l h a u s Carl: Ästhetische Kontemplation als Andacht. Instrumentalmusik und Kunstreligion, in: ders.: Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978, S. 81 — 104.
- 70) N o w a k Adolf: Religiöse Begriffe in der Musikästhetik des 19. Jh., in: Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh./51, Regensburg 1978, S. 49.
- 71) Vgl. im Folgenden: J a u ß Hans Robert: Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein von Modernität (= Jauß I), Schlegels und Schillers Replik auf die „Querelle“ (= Jauß II), in: ders.: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/M. 1974<sup>1)</sup>, S. 11 — 66, S. 67 — 106.
- 72) H a u s e r Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953 (1978), S. 516.
- 73) J a u ß Hans Robert, II, wie Anmerkung 71, S. 70 — 71.
- 74) S z o n d i Peter: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung, in: Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. II, Frankfurt/M. 1974, S. 141.
- 75) Ebd., 223 — 237 passim.
- 76) Vgl. im Folgenden: Ebd., S. 424 — 446.
- 77) Ebd., S. 431.
- 78) Ebd.
- 79) Vgl. dazu: D a h l h a u s , Carl: wie Anm. 69, S. 97 f.
- 80) H o f f m a n n E.T.A.: Alte und neue Kirchenmusik, in: ders.: Musikal. Novellen und Aufsätze II, (hrsg. v. E. Istel) Regensburg o. J., S. 134.
- 81) N o w a k , Adolf: wie Anm. 70, S. 52.  
Vgl. dasselbe auch im Folgenden.
- 82) Ebd.
- 83) D a h l h a u s Carl: wie Anm. 69, S. 87.
- 84) D a h l h a u s , Carl: wie Anm. 69, S. 92 f.  
N o w a k Adolf: wie Anm. 70, S. 55.
- 85) H a n s l i c k Eduard: Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig 1902<sup>10)</sup>, S. 74.
- 86) D a h l h a u s , Carl: wie Anm. 69, S. 99.
- 87) H e g e l Georg W. Fr.: Ästhetik, hrsg. v. F. B a s s e n g e , Frankfurt/M. o. J., Bd. I. S. 21 f.
- 88) S z o n d i Peter: wie Anm. 74, S. 238.
- 89) Ausgeführt bei: N o w a k Adolf: wie Anm. 70, S. 56.
- 90) L i s z t Franz: Ges. Schr. IV, Berlioz und seine Harold-Symphonie, S. 44 — 50 bes.
- 91) Ebd., S. 45.
- 92) D a h l h a u s , Carl: wie Anm. 69, S. 82 f.
- 93) H o f f m a n n E.T.A.: wie Anm. 80, S. 114 — 118.

- 94) N o w a k Adolf: Wagners Parsifal und die Idee der Kunstreligion, in: *mat* Studien zu Musikgesch. d. 19. Jh./26, Regensburg 1971, S. 171, bzw. S. 163, Anm. 9.
- 95) Ebd., S. 173.
- 96) B l o c h , Ernst: Paradoxa und Pastorale bei Wagner, in: *Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt/M. 1974, S. 238.
- 97) N o w a k Adolf: wie Anm. 94, S. 167
- 98) W a g n e r Richard: Religion und Kunst, in: *ders.: Ges. Schriften und Dichtungen*, Bd. 10, 3. Aufl. Leipzig o. J., S. 211 — 253.
- 99) Vgl. dazu: N o w a k , Adolf: wie Anm. 94, S. 166,  
M a y e r Hans: Richard Wagner in Bayreuth 1876 — 1976, Frankfurt/M. 1978, S. 40.
- 100) M a y e r Hans: wie Anm. 99, S. 39.
- 101) W a g n e r Richard: wie Anm. 98, S. 250.
- 102) Beides: *Br. VII/37*, 11. 11. 1873.
- 103) Vgl. dazu: S c h l a f f e r Heinz / S c h l a f f e r Hannelore:  
Studien zum ästhetischen Historismus, Frankfurt/M. 1975.
- 104) H o f f m a n n E.T.A.: wie Anm. 80, S. 137.
- 105) S c h l a f f e r Heinz / S c h l a f f e r Hannelore: wie Anm. 103, S. 16.
- 106) *Br. VII/10*, 25. 3. 1873.
- 107) Siehe Anm. 61.
- 108) Vgl. dazu: Kap. I, S. 31/32, bzw. Anm. 46.
- 109) Vgl. dazu: G e c k Martin: Friedrich Schneiders „Weltgericht“ Zum Verständnis des Trivialen in der Musik, in: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jh. / 8*, Regensburg 1967, S. 97 — 109.
- 110) Es soll hier auch des problematischen Verhältnisses gedacht werden, das die historisierenden Bestrebungen der offiziellen Kirche, die man unter dem Schlagwort des Cäcilianismus meint, zu Liszts kirchenmusikalischem Werk, zu seinem „Christus“-Oratorium haben; schon hierin liegt ein Verdachtsmoment der Privatheit von Liszts religionsmusikalischen Restaurationsversuchen, die offensichtlich nicht ganz amtlich brauchbar waren.  
Vgl.: F e l l e r e r , K. G.: Geschichte d. katholischen Kirchenmusik II, „Der Cäcilianismus“, speziell: H a b e r l F. X.: Über Liszts „Missa choralis“ und prinzipielle Fragen, in: *musica sacra* 23, 1890.  
S ö h n g e r Oskar: Liszt und die Kath. Kirchenmusik, in: *musica civina* 15, 1927, u. a. m. dgl.
- 111) W u t h e n o w Ralph-Rainer: Entgötterte Welt und Kunstreligion, in: *ders.: Muse, Maske, Meduse*. Frankfurt/M. 1978, S. 82.
- 112) Vgl. dazu: Ebd., S. 52 — 102 passim.  
Speziell interessant: *Br. Liszt Wagner, Br. Liszt Bülow*, aber auch in *Br. an Carolyne Sayn-Wittgenstein*, (= *Br. IV — VII*) derartige Stellen.
- 113) Reproduktion „Liszt als Abbé“ aus:  
L á s z l ó Zsigmond/Béla M á t é k a Franz Liszt. Sein Leben in Bildern, S. 168.  
Lichtbild: Történelmi Arcképcsarnak Budapest, (= histor. Bildergalerie des ungar. Nationalmuseums), siehe Seite 134 vorl. Arbeit.
- 114) W u t h e n o w Ralph-Rainer: wie Anm. 111, S. 26.
- 115) Ebd., S. 71.
- 116) L o u i s , Rudolf: Franz Liszt, Berlin 1900, S. 133.
- 117) Vgl. dazu: G e b h a r d t , Bernhard: Handbuch der deutschen Geschichte, Stuttgart 1960<sup>8)</sup>, S. 107 — 115; als kulturgeschichtlich umfassende Darstellung dieser gesamten Epoche ist lesenswert:  
K r a c a u e r Siegfried: Jaques Offenbach und das Paris seiner Zeit, München 1962 (Sonderausgabe Zürich o. J.), zu den Grundsätzen dieser Biographie interessant: Vorwort, S. 7 — 9.



119) Ebd., S. 146.

120) Br. II/52, 24. 5. 1867, an Mme. Jessie Laussot, besonders der Tonfall in Briefen an Carolyne Sayn-Wittgenstein, aber auch an seinen Cousin Eduard (Ritter von) Liszt, ist von unterwürfiger Religiosität.

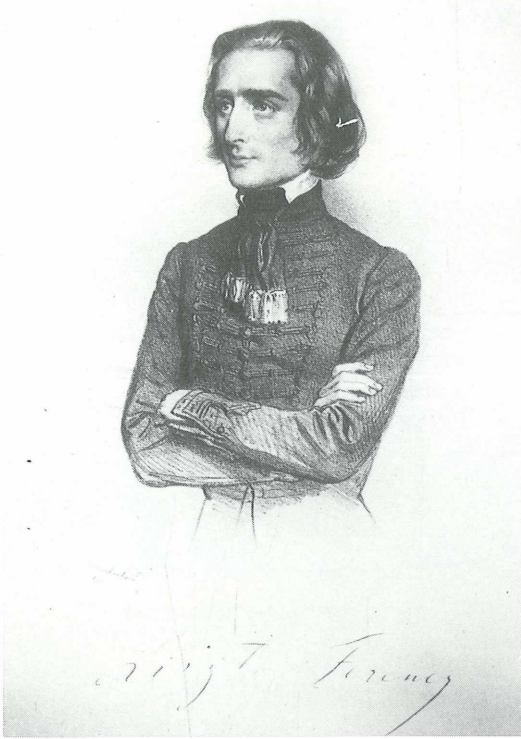
121) Br. Liszt — Wagner / I, 105, 8. 4. 1853.

122) Ebd.

123) Br. V/27, 14. 9. 1860.

124) Vgl. dazu: Einleitung vorliegender Arbeit, S. II, bzw. die in Anm. 5 derselben genannte Literatur.

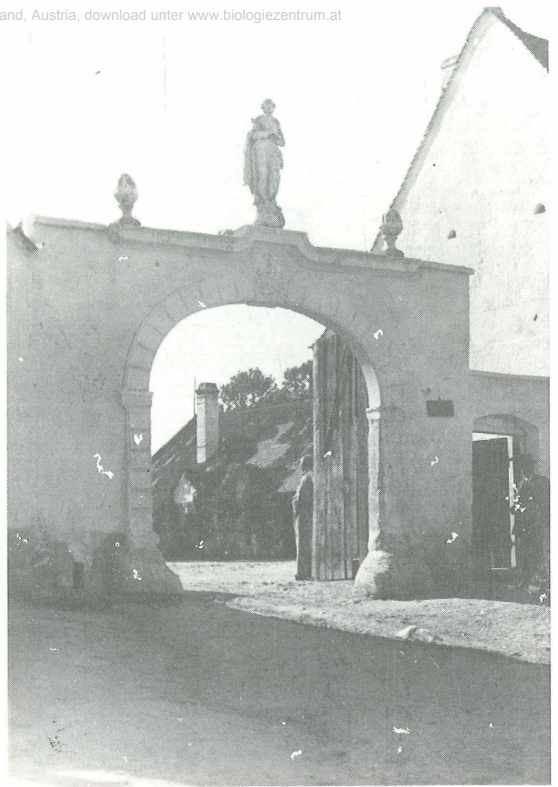
*Franz Liszt*  
in ungarischer Attila 1838  
Portrait nach einem Aquarell  
von Ferdinand Kriehuber  
(Original Liszt-Museum, Weimar)



*Raiding-Unterfrauenhaid 1936*  
(Burgenländisches Landesmuseum,  
Photosammlung)



*Blick durchs Haustor auf*ndesmuseum für Burgenland, Austria, download unter [www.biologiezentrum.at](http://www.biologiezentrum.at)  
*Liszt's Geburtshaus, 1936*  
*(Burgenländisches Landesmuseum,*  
*Photosammlung)*



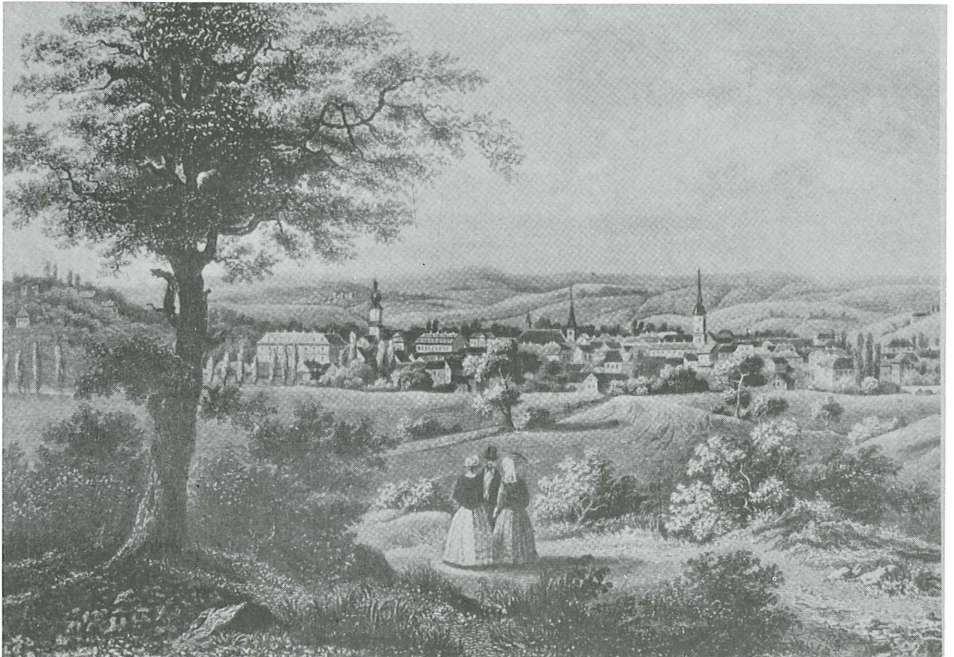
*Liszt's Geburtshaus 1936*  
*(Burgenländisches Landesmuseum,*  
*Photosammlung)*





*Die Altenburg in Weimar. Aquarell von C. Hoffmann, 1859 (Original verschollen. Photogr. Reproduktion nach einem Photo im Lisztmuseum Weimar)*

*Weimar um 1850. Stahlstich, gedruckt beim Bibliographischen Institut Hildburghausen (Goethe-Schiller Archiv, Weimar. Photogr. Reproduktion)*

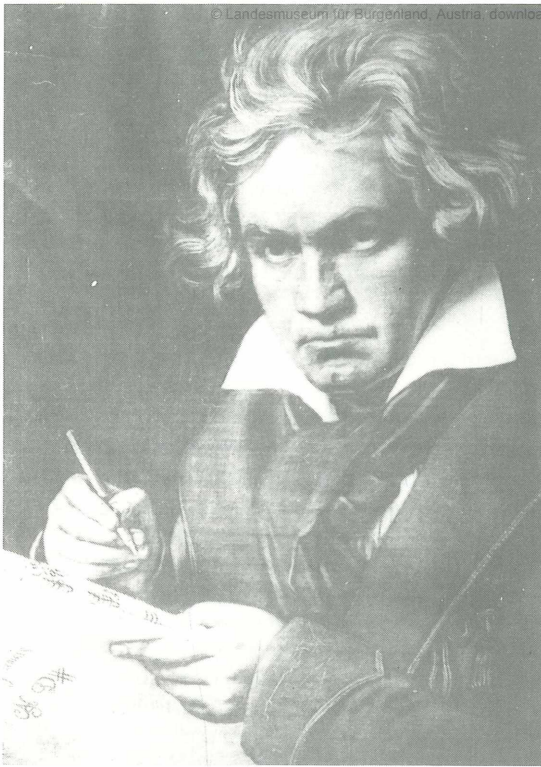


*Fürstin Carolyne v. Sayn-Wittgenstein  
in Rom  
(Burgenländisches Landesmuseum,  
F. Liszt-Gedächtniszimmer)*



*Cosima Wagner, Ferdinand Kriehuber(?)  
Franz Liszt, Hans v. Bülow  
(Burgenländisches Landesmuseum,  
F. Liszt-Gedächtniszimmer)*





*Ludwig van Beethoven,  
nach dem Originalportrait  
von Stieler  
(Burgenländisches Landesmuseum,  
Kunstsammlung)*

*Franz Liszt im Arbeits- und  
Musikzimmer in der Hofgärtnerei  
in Weimar  
(Burgenländisches Landesmuseum,  
F. Liszt-Gedächtniszimmer)*





## A T e x t e

- L i s z t Franz: Ce qu'on entend sur la montagne  
(„Bergsymphonie“). Symphonische Dichtung Nr. 1 für großes Orchester, nach Victor  
Hugo, Leipzig o. J. Eulenburg Partitur Nr. 417
- Ders.: Hunnenschlacht. Symphonische Dichtung Nr. 11 für großes Orchester, nach Kaulbach,  
Leipzig o. J. = Eulenburg Partitur Nr. 457
- Ders.: Christus-Oratorium. Partitur hrsg. Darvas Gábor Editio musica Budapest o. J.

## B O r i g i n a l q u e l l e n

- L i s z t Franz: gesammelte Briefe, hrsg. v. La Mara (= Marie Lipsius), VIII Bände:  
Leipzig 1893 — 94, 1899 — 1902 (= Br. 1 — VIII).
- Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans Bülow, hrsg. La Mara, Leipzig 1898 (= Br. B. — L.).
- Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 2 Bände, Leipzig 1887 (= Br. L. — W.).
- Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, hrsg. La Mara, 3 Bände, Leipzig 1895, 1904.
- L i s z t Franz: Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835 — 86, hrsg. Margit Prahács,  
Budapest 1966 (= Ung. Br.).
- Ders.: Gesammelte Schriften, 5 Bände, Hrsg. La Mara,  
bes.: Band II, Leipzig 1881, Band IV, V, Leipzig 1882.
- Ders.: Symphonies de Beethoven. Partition de Piano dédiée au Baron Hans de Bülow par Franz Liszt.  
Volume I, Symp. 1 — 5, Leipzig, Breitkopf & Härtel, V a. 40 a, Vorwort.
- S c h u m a n n , Robert: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, hrsg. Heinr. Simon,  
Leipzig o. J. bes.: Band 3.
- W a g n e r Cosima: Die Tagebücher. 2 Bände, ediert und kommentiert v. M.-Gr. Dellin und  
D. Mack, München 1976/77
- W a g n e r Richard: Gesammelte Schriften und Dichtungen.  
Band 10, Band 3, 3. Aufl., Leipzig o. J.
- Ders.: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Band 12, 5. Auflage, Leipzig o. J.

## C L e x i k a H a n d b ü c h e r I k o n o g r a p h i e n

- E i t n e r Robert: Biographisch — Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten  
der christl. Zeitrechnung bis Mitte des 18. Jh. bes.: Band 6.
- G e b h a r d t Bernhard: Handbuch der deutschen Geschichte. Stuttgart 1960.<sup>8)</sup>
- L á s z l ó Zsigmond/Béla M á t é k a Franz Liszt.  
Sein Leben in Bildern. Bärenreiter 1967
- Meyers Handbuch über die Musik, hrsg. bearb. v. Heinrich L i n d e l a r  
Bibl. Inst. Mannheim-Wien-Zürich, 1971.
- Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Cr. Michael Buchberger, 2. völlig neu bearb. Aufl.,  
hrsg. v. Josef H ö f e r u. Karl R a h n e r Innsbruck-Freiburg 1957, bes. Band 1,  
Band 2.
- R e i m a r Erich: Art. „Oratorium“ in: Handwörterbuch d. musikal. Terminologie,  
hrsg. v. H. H. E g g e b r e c h t Lieferung II, 1973.
- W e i l g u n y , Hedwig/Willy H a n d r i c k Franz Liszt.  
Biographie in Bildern, Leipzig 1967

## D S e k u n d ä r l i t e r a t u r A u f s ä t z e

- B a l e t Leo/ G e r h a r d E.: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im  
18. Jh., 1936, hrsg. v. G. Mattenklott und mit einer Einleitung versehen, Frankfurt/M. 1973.
- B á r d o s Lajos: Liszt Ferenc, a jövő zenésze, Budapest 1976.



- Bartók, Béla: Musiksprachen: Aufsätze und Vorträge, hrsg. v. Bence Szabolcsi, übers. v. Jörg Buschmann, Leipzig 1972.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, 1940, in: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, hrsg. v. S. Undsel, Frankfurt/M. 1977.
- Bergfeld, Joachim: Die formale Struktur der Symphonischen Dichtungen Franz Liszts, Diss. Berlin 1931.
- Bienenfeld, Elsa: Über ein bestimmtes Problem der Programmusik (Darstellung von Schlachten), in: Zeitschr. d. Intern. Musikges. VIII, 1907, Heft 5, S. 163 — 174.
- Bloch Ernst: Zur Philosophie der Musik, Frankfurt/M. 1974.
- Brendel Franz: Franz Liszt als Symphoniker, Leipzig 1859.
- Burbach Herm.-Jos.: Das „Triviale“ in der katholischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, Dahlhaus (Hrsg.): Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh./8, Regensburg 1967, S 71 — 82.
- Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts / 43, Regensburg 1975, s.a.: Miller Norbert.
- Dahlhaus Carl: Die Idee der absoluten Musik. Kassel 1978.
- Dahlhaus, Carl: Richard Wagner — Werk und Wirkung. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jh. / 26, Regensburg 1971, s. a.: Nowak, Adolf.
- Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jh. / 8, Regensburg 1967, s. a.: Burbach Herm.-Jos. Geck Martin.
- Draeske, Felix: Franz Liszts 9 Symphonische Dichtungen, in: Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft, hrsg. v. Fr. Brendel u. R. Pohl, Leipzig 1859, bes. S. 142 — 147, S 171 — 189.
- Dürck Kaulbach, Josepha: Erinnerungen an Wilhelm von Kaulbach und sein Haus. Mit Briefen, 160 Zeichnungen und Bildern, München 1918.
- Eisler Hanns: Schriften I. Musik und Politik 1924 — 1948, München 1973.
- Fellerer Karl G.: Geschichte der kath. Kirchenmusik, 2 Bände.  
Bd. I: Von den Anfängen bis zum Tridentinum, Kassel 1972,  
Bd. II: Vom Tridentinum bis zur Gegenwart, Kassel 1976,  
s. a.: Schmit J. P., Schwermer, Joh., Hüsch, Heinr.
- Fellerer Karl G.: Oratorium und geistliche Musik in Frankreich, in: Massenkeil (Hrsg.): Stud. z. Mg. d. 19. Jh. /51, Regensburg 1978, S. 221 — 231.
- Geck, Martin: Friedrich Schneiders „Weltgericht“  
Zum Verständnis des Trivialen in der Musik, in: Dahlhaus (Hrsg.):  
St. z. Mg. d. 19. Jh./8. Regensburg 1967, S. 97 — 109.
- Goldschmidt, Harry: Beethovens Anweisungen zum Spiel der Cramer-Etüden, in: ders. (Hrsg.): Beethoven Studien I. Die Erscheinung Beethoven, Leipzig 1974, S. 115 — 129.
- Goldschmidt Harry: Das ominöse Opus 91, in: ders.: (Hrsg.): Um die Sache der Musik, Leipzig 1976 (2. Aufl.), S. 20 — 27.
- Goldschmidt, Harry: Vers und Strophe in Beethovens Instrumentalmusik,  
in: Bericht des Beethovens-Symposiums Wien 1970. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Heft 12, hrsg. v. Erich Schenk, Wien 1971, S. 97 — 120.
- Hamburger Klara: Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren, Budapest 1978.
- Hamburger Klara: Franz Liszt, Budapest 1966, deutsch 1973.
- Hamburger, Klara: Vorwort zu „Die Legende von der Heiligen Elisabeth“ von Franz Liszt, Klavierauszug. Editio Musica Budapest, (Musicotheca Classica 1).  
„Die Quelle unserer Ausgabe ist die 1. Partiturausgabe des Werkes bei C. F. Kahnt, Leipzig 1869.“
- Hanslick, Eduard: Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten 15 Jahre, 1870 — 1885, Berlin 1886 (2. Aufl.).
- Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen.  
Ein Beitrag zur Revision d. Ästhetik d. Tonkunst, Leipzig 1902.

- H a u s e r** Arnold: Sozialgeschichte der Kunst u. Literatur, München 1953, Sonderausg. in 1. Bd., München 1975, 43. — 53. Tsd.
- H e u s z**, Alfred: Motiv.-Themat. Studie zu „Ce qu'on entend  
Zur 100. Wiederkehr von Franz Liszts Geburtstag am 22. 10. 1911,  
in: Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft XIII/1, S. 10 — 21.
- H o f f m a n n**, E.T.A.: Alte und neue Kirchenmusik,  
in: ders.: Musikalische Novellen und Aufsätze, hrsg. E. Istel, Bd. II, S 108 — 142.
- H ü s c h e n**, Heinrich: Frühchristliche Hausmusik,  
in: Fellerer, Geschichte d. kathol. Kirchenmusik, Bd. I, S. 43 — 50.
- J a u ß** Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/Main 1974.
- J e r g e r** Wilhelm: Franz Liszts Klavierunterricht von 1884 — 1886.  
Dargestellt nach Tagebuchaufzeichnungen v. A. Göllerich, Stud. z. Mg. d. 19. Jh./39,  
Regensburg 1975.
- K a i s e r** Manfred: Anmerkungen zur Kompositionstechnik Franz Liszts. Am Beispiel der  
„Hunnenschlacht“, in: Suppan, W (Hrsg.): Liszt-Studien I, Kongreßbericht Eisenstadt  
1975, Graz 1977, S. 125 — 129.
- K l a u w e l l** Otto: Geschichte der Programmusik, Leipzig 1910, Neudr. 1968.
- K n e p l e r** Georg: Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte  
der Musikgeschichtsschreibung, Leipzig 1977
- K n e p l e r** Georg: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 2 Bd., Berlin 1961.
- K ó k a i** Rudolf: Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken, (= Musicologia Hungarica NF 3),  
Budapest/Kassel/Basel u. a. (Akademiai kiado/Bärenr.) 1969, (urspr. Diss. Freiburg 1933).
- K r a c a u e r** Siegfried: Jaques Offenbach und das Paris seiner Zeit. München 1962, Sonderausgabe.
- K r e t z s c h m a r**, Hermann: Führer durch den Konzertsaal.  
II. Abteilung, 2. Teil: Oratorien und weltliche Chorwerke, Leipzig 1890.
- L o u i s**, Rudolf: Franz Liszt.  
Vorkämpfer des Jahrhunderts. Eine Sammlung von Biographien, Bd. 2, Berlin 1900.
- M a s s e n k e i l / N i e m ö l l e r / W i o r a** (Hrsg.): Religiöse Musik in nicht- liturgischen Werken  
von Beethoven bis Reger. Studien z. Musikgeschichte d. 19. Jh. /51, Regensburg 1978,  
s. a.: F e l l e r e r K. G., N i e m ö l l e r K. W. N o w a k A., R e i m e r  
E., S ö h n g e n, O.
- M a y e r** Hans: Richard Wagner in Bayreuth 1876 — 1976, Frankfurt/M. 1978, Lizenz von 1976.
- M e y e r** Kathi: Das Offizium und seine Bedeutung für das Oratorium,  
in: A.f.Mw. 1921, S. 371 — 404.
- M i l l e r** Norbert: Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen,  
in: Dahlhaus (Hrsg.): St. z. Mg. d. 19. Jh. /43, S. 223 — 287.
- M i l s t e j n**, Jakov Iszakovics: Liszt.  
2 Bände, Moskau 1956, ung. Übersetzung Budapest 1965.
- M ü l l e r R e u t e r** Theodor: Christus. Oratorium von Franz Liszt.  
Textbuch und Erläuterungen von Th. M.-R., C. F. Kahnt, Leipzig o. J.
- M ü l l e r R e u t e r** Theodor: Lexicon der deutschen Konzertliteratur, Bd. I, Leipzig 1909.
- N i e m ö l l e r** Kl. W. Zur religiösen Tonsprache im Schaffen Franz Liszts,  
in: Massenkeil etc. (Hrsg.): St. z. Mg. d. 19. Jh. /51, Regensburg 1978, S. 119 — 142.
- N o w a k** Adolf: Religiöse Begriffe in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts,  
in: Massenkeil etc. (Hrsg.): St. z. Mg. d. 19. Jh. /51, Regensburg 1978, S. 47 — 58.
- N o w a k** Adolf: Wagners Parsifal und die Idee der Kunstreligion,  
in: St. z. Mg. d. 19. Jh. /26, Regensburg 1971, S. 161 — 174.
- N o w a k** Leopold: Franz Liszt, Innsbruck — Wien 1936.
- R a a b e**, Peter: Die Entstehungsgeschichte der ersten Orchesterwerke Franz Liszts, Leipzig 1916.
- R a a b e**, Peter: Franz Liszt, 2 Bände.  
I: Liszts Leben, II: Liszts Schaffen, Tutzing 1968.

- R a m a n n Lina: Franz Liszt als Künstler und Mensch. 2 Bände. [www.musikologiezentrum.at](http://www.musikologiezentrum.at)  
Bd. I: Leipzig 1880,  
Bd. II: 1. Abteilg. Leipzig 1887, 2. Abteilg. Leipzig 1894.
- R a m a n n Lina: Franz Liszts Oratorium Christus.  
Eine Studie als Beitrag zur zeit- u. musikgeschichtl. Stellung desselben. Mit Notenbeispielen, 3. Aufl. Leipzig o. J.
- R e i m e r Erich: Kritik und Apologie des Oratoriums im 19. Jh.,  
in: Massenkeil etc. (Hrsg.): St. z. Mg. d. 19. Jh. /51, Regensburg 1978, S. 247 — 256.
- S a m b e t h , Heindr. Mar.: Franz Liszt und die gregorianischen Melodien in seinen Werken.  
Diss. Münster 1923.
- S a n d b e r g e r , Adolf: Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie,  
in: ders.: Ausgewählte Aufsätze II, München 1924, S. 154 — 200.
- S c h e r i n g Arnold: Geschichte des Oratoriums, Nachdr. d. Ausg. 1911, Wiesbaden 1966.
- S c h i n d l e r Anton: Biographie von Ludwig van Beethoven. 3. neu bearbeitete und vermehrte Auflage Münster 1869, nachgedr. und mit Vorwort versehen von E. Klemm, Leipzig 1973.
- S c h l a f f e r , Heindr. / S c h l a f f e r Hannel.: Studien zum ästhetischen Historismus,  
Frankfurt/M. 1975.
- S c h m i t Jean Pierre: Die Choralbewegung im 19. Jahrhundert,  
Fellerer, K. G.: Geschichte d. kathol. Kirchenmusik, Bd. II, S. 253 — 261.
- S c h n e i d e r Michael: Gegen die linke „Barbarei in den ästhetischen Kategorien“ 1972,  
in: ders.: Die lange Wut zum langen Marsch. Aufsätze zur sozialistischen Politik und Literatur, Reinbeck 1975, S. 335 — 342.
- S c h n o o r Hans: Das Oratorium v. Ende des 18. Jhdts. bis 1820,  
in: Adler, Guido (Hrsg.): Handbuch d. Musikgeschichte,  
Frankfurt/M. 1924, S. 853 — 864.
- S c h ö n b e r g , Arnold: Brahms der Fortschrittliche,  
in: ders.: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik, hrsg. v. J. Vojtech, Fischer Verlag 1976,  
S. 35 — 71.
- S c h w e r m e r , Johann: Der Cäcilianismus,  
in: Fellerer, K. G.: Geschichte d. kath. Kirchenmusik, Band II, S. 226 — 236.
- S e a r l e Humphry: The Orchestral Works,  
in: Walker, A.: Franz Liszt, p. 279 — 317.
- S e g n i t z , Eugen: Franz Liszts Kirchenmusik, Langensalza 1911.
- S ö h n g e n , Oskar: Theologische, geistes- und musikgeschichtl. Voraussetzungen für die Entstehung der außerliturg. religiösen Musik im 19. Jahrhundert,  
in: Massenkeil etc. (Hrsg.): St. z. Mg. d. 19. Jh. /51, Regensburg 1978, S. 19 — 45.
- S t ä b l e i n Bruno (Hrsg.): Monumenta Monodica Medii aevi I, Kassel 1956.
- S t ä b l e i n , Bruno: Zur Geschichte der choralen Pange lingua Melodie,  
in: Tack, F. (Hrsg.): Der kultische Gesang der abendländischen Kirche.  
Ein gregorianisches Werkheft aus Anlaß des 75. Geb. von Dominicus Johner,  
Köln 1950, S. 72 — 75.
- S z a b o l c s i Bence: Franz Liszt an seinem Lebensabend, Budapest 1959.
- S z o n d i , Peter: Poetik und Geschichtsphilosophie I, Studienausgabe der Vorlesungen Bd. 2,  
hrsg. v. S. Metz und H. H. Hildebrandt, Frankfurt/M. 1974.
- W a l k e r Alan (Hrsg.): Franz Liszt. The man and his music, London 1970,  
s. a. S e a r l e Humphry.
- W e s s e l y Othmar: Musik, Darmstadt o. J.
- W u t h e n o w Ralph-Rainer: Muse, Maske, Meduse.  
Europäischer Ästhetizismus, Frankfurt/M. 1978.



# WISSENSCHAFTLICHE PUBLIKATIONEN

Herausgegeben vom Burgenländischen Landesmuseum,  
7000 Eisenstadt, Museumgasse 5, Österreich, Telefon 0 26 82/26 52

## „WISSENSCHAFTLICHE ARBEITEN AUS DEM BURGENLAND“

- Heft 1 BAUER, M.: Der Weinbau des Nordburgenlandes in volkskundlicher Betrachtung. 197 Seiten, davon 53 Abb., mit Notenbeispielen.  
Eisenstadt 1954 ISBN 3-85405-000-3 S 138,—
- Heft 2 PESTA, O.: Studien über die Entomostrakenfauna des Neusiedler Sees. 83 Seiten, davon 41 Abb.  
Eisenstadt 1954 ISBN 3-85405-001-1 S 60,—
- Heft 3 TAUBER, A. F.: Die fossilen Terebinthiden der burgenländischen und niederösterreichischen Tertiärablagerungen. 59 Seiten, 8 Bildtafeln.  
Eisenstadt 1954 ISBN 3-85405-002-X S 52,—
- Heft 4 BARB, A. A.: Geschichte der Altertumforschung im Burgenland bis zum Jahre 1938. 38 Seiten, davon 13 Abb.  
Eisenstadt 1954 ISBN 3-85405-003-8 S 40,—
- Heft 5 GÖBL, R.: Der römische Münzschatzfund von Apetlon. 41 Seiten, 1 Abb. und 2 Tafeln.  
Eisenstadt 1954 ISBN 3-85405-004-6 S 40,—
- Heft 6 SCHMIDT, L. u. RIEDL, N.: Die Johann-R.-Bunker-Sammlung zur Sachvolkskunde des mittleren Burgenlandes. 36 Seiten, 15 Bildtafeln.  
Eisenstadt 1955 ISBN 3-85405-005-4 S 40,—
- Heft 7 BAUER, K., FREUNDL, H. und LUGITSCH, R.: Weitere Beiträge zur Kenntnis der Vogelwelt des Neusiedler-See-Gebietes. 123 Seiten.  
Eisenstadt 1955 vergriffen
- Heft 8 TAUBER, A. F.: Die Talkschieferlagerstätten von Glashütten bei Langeck, Burgenland. 30 Seiten, davon 10 Abbildungen.  
Eisenstadt 1955 ISBN 3-85405-006-2 S 24,—

- Heft 9 SCHILLER, J.: Untersuchungen an den planktischen Protophyten des Neusiedler Sees, 1950—1954. 1. Teil. 66 Seiten, 13 Bildtafeln.  
Eisenstadt 1956 ISBN 3-85405-007-0 S 70,—
- Heft 10 TOLLMANN, A.: Das Neogen am Nordwestrand der Eisenstädter Bucht. 74 Seiten, 1 Farbkarte, 15 Tab.-Beil.  
Eisenstadt 1955 ISBN 3-85405-008-9 S 88,—
- Heft 11 SCHMIDT, L.: Burgenländische Volkskunde 1951—1955. 104 Seiten und 1 Karte.  
Eisenstadt 1956 ISBN 3-85405-009-7 S 63,—
- Heft 12 GUNHOLD, P. und PSCHORN-WALCHER, H.: Untersuchungen über die Mikrofauna von Verlandungs-, Steppen- und Waldböden im Neusiedler-See-Gebiet. 34 Seiten, 6 Abb. und 4 Tabellen.  
Eisenstadt 1956 ISBN 3-85405-010-0 S 30,—
- Heft 13 PETROVITZ, R.: Die koprophagen Scarabaeiden des nördlichen Burgenlandes. 24 Seiten, 1 Abb.  
Eisenstadt 1956 ISBN 3-85405-011-9 S 26,—
- Heft 14 RIEDL, A. und KLIER, K. M.: Lieder, Reime und Spiele der Kinder im Burgenland. Sammelwerk mit 3852 Texten, viele mit Notenbeispielen. 320 Seiten.  
Eisenstadt 1957 ISBN 3-85405-012-7 S 166,—
- Heft 15 SAUERZOPF, F.: Das Neusiedler-See-Gebiet und seine Malakofauna. 47 Seiten, 9 Abb. und 2 Profile.  
Eisenstadt 1957 vergriffen
- Heft 16 KEPKA, O.: Ein Beitrag zur Verbreitung und Biologie der Trombiculinae im Burgenland. 28 Seiten, 3 Bildtafeln.  
Eisenstadt 1956 ISBN 3-85405-013-5 S 33,—
- Heft 17 MITSCHA-MÄRHEIN, H.: Der AWARENFRIEDHOF VON LEITHA-PRODERSDORF. 48 Seiten und 12 Tafeln.  
Eisenstadt 1957 vergriffen
- Heft 18 SCHILLER, J.: Untersuchungen an den planktischen Protophyten des Neusiedler Sees, 1950—1954. II. Teil, 44 Seiten, 12 Bildtafeln.  
Eisenstadt 1957 vergriffen
- Heft 19 TAUBER, A. F.: Zur Morphologie und Systematik von Textularia carinata D'Orb. (Foraminifera) aus burgenländischen Tortonablagerungen. 16 Seiten, davon 4 Abbildungen.  
Eisenstadt 1958 ISBN 3-85405-014-3 S 20,—

- Heft 20 RIEDL, A. und KLIER, K. M.: ~~A~~Lied-Flugblattdrucke aus dem Burgenland. 195 Seiten, davon 10 Tafeln, 1 Karte.  
Eisenstadt 1958 vergriffen
- Heft 21 SCHMIDT, L.: Die Entdeckung des Burgenlandes im Biedermeier. 170 Seiten und 16 Bildtafeln.  
Eisenstadt 1959 ISBN 3-85405-015-1 S 130,—
- Heft 22 PAPP, A.: Morphologisch-genetische Studien an den Mollusken des Sarmats von Wiesen. 39 Seiten, davon 11 Abbildungen und Tafeln.  
Eisenstadt 1958 ISBN 3-85405-016-X S 40,—
- Heft 23 SAUERZOPF, F.: Landschaft Neusiedler See.  
Eisenstadt 1959 vergriffen
- Heft 24 LÖFFLER, H.: Die Entomotrakenfauna der Ziehbrunnen und einiger Quellen des nördlichen Burgenlandes. 32 Seiten, 8 Abb., 1 Karte, 2 Tab.-Beil.  
Eisenstadt 1960 ISBN 3-85405-017-8 S 45,—
- Heft 25 RIEDL, H.: Die befahrbaren Klüfte im Steinbruch von St. Margarethen. 46 Seiten, 2 Beilagen.  
Eisenstadt 1960 ISBN 3-85405-018-6 S 44,—
- Heft 26 LÖFFLER, H.: 2. Beitrag zur Kenntnis der Entomotrakenfauna burgenländischer Brunnen und Quellen. 14 Seiten, 4 Abb., 5 Tabellen.  
Eisenstadt 1960 ISBN 3-85405-019-4 S 20,—
- Heft 27 ZAKOVSKA, G.: Jahreszyplische Untersuchungen am Zooplankton des Neusiedler Sees. 85 Seiten, zahlreiche Tabellen, 12 Beilagen.  
Eisenstadt 1961 ISBN 3-85405-020-8 S 140,—
- Heft 28 RIEDL, A.: Die Hirtenzunft im Burgenland. Ein Beitrag zur Geschichte des Hirtenwesens im burgenländischen Raum. 80 Seiten, davon 20 Abbildungen.  
Eisenstadt 1962 vergriffen
- Heft 29 NATURWISSENSCHAFTEN 1961—1962. Mit 17 Beiträgen von Wendelberger, Kaltenbach, Husz, Bernhauser u. a. 180 Seiten, zahlreiche Abbildungen und Tafeln, 1 Farbkarte.  
Eisenstadt 1962 ISBN 3-85405-021-6 S 200,—
- Heft 30 INTERNATIONALES SYMPOSION FÜR ANGEWANDTE GEOWISSENSCHAFTEN, Eisenstadt 1961. Mit 19 Beiträgen von Carlé, Dombrowski, Fricke, Küpper, Mosetti, Quentin, Steinhauser, Schroll, Vendel u. a. 173 Seiten, zahlreiche Abbildungen und Tafeln in Farbe.  
Eisenstadt 1965 ISBN 3-85405-022-4 S 490,—

- Heft 31 NATURWISSENSCHAFTEN 1962—1963. Mit 8 Beiträgen von Löffler, Riedl, Bernhauser u. a. 216 Seiten, zahlreiche Abbildungen, 4 Karten- und 1 Profilbeilage.  
Eisenstadt 1964 ISBN 3-85405-023-2 S 270,—
- Heft 32 NATURWISSENSCHAFTEN 1963—1964. Mit 10 Beiträgen von Csapody, Fischer, Kraus, Maurer, Wagner u. a. 205 Seiten, zahlreiche Karten und Tabellen.  
Eisenstadt 1965 ISBN 3-85405-024-0 S 360,—
- Heft 33 GAAL, K.: Angaben zu den abergläubischen Erzählungen aus dem südlichen Burgenland. 172 Seiten, 7 Abbildungen.  
Eisenstadt 1965 ISBN 3-85405-025-9 S 144,—
- Heft 34 NATURWISSENSCHAFTEN 1964—1965. Mit 13 Beiträgen von Riedl, Bernhauser, Sauerzopf, Schiemer, Schubert, Kasy, Samwald, Spitzenberger, Steiner und Tauber. 303 Seiten, zahlreiche Abbildungen, 2 Farbkarten.  
Eisenstadt 1965 ISBN 3-85405-026-7 S 360,—
- Heft 35 Festschrift für Alphons A. Barb. Mit 34 Beiträgen von Pittioni, Betz, Egger, Noll, Novaki, Ohrenberger, Saria, Vettters, Willvonseder, Schmidt, Csatkai u. a. 632 Seiten, zahlreiche Abb., Karten und Pläne.  
Eisenstadt 1966 ISBN 3-85405-027-5 S 420,—
- Heft 36 KRISTAN-TOLLMANN, E. und TOLLMANN, A.: Crinoiden aus dem zentralalpinen Anis (Leithagebirge, Thörlers Zug und Radstädter Tauern). 33 Seiten, 11 Tafeln.  
Eisenstadt 1967 ISBN 3-85405-028-3 S 44,—
- Heft 37 GÖBL, R.: Zwei römische Münzhorte aus dem Burgenland: Illmitz (1960) und Apetlon II (1961). 23 Seiten, 20 Tafeln.  
Eisenstadt 1967 ISBN 3-85405-029-1 S 47,—
- Heft 38 NATURWISSENSCHAFTEN 1966—1967. Mit 10 Beiträgen von Wendelberger, Jeanplong, Husz, Schweiger, Fischer u. a. 260 Seiten, zahlreiche Abbildungen, 3 Kartenbeilagen.  
Eisenstadt 1967 ISBN 3-85405-030-5 S 240,—
- Heft 39 GRABNER, E.: Martinisegen und Martinigerte in Österreich. 95 Seiten, 3 Kartenbeilagen.  
Eisenstadt 1968 ISBN 3-85405-031-3 S 78,—
- Heft 40 NATURWISSENSCHAFTEN 1968. Mit 11 Beiträgen von Schmid, Bernhauser, Guglia, Sauerzopf, Schubert, Malicky und Festetics. 2 Farbbeilagen, 18 Tafeln, 112 Seiten.  
Eisenstadt 1968 ISBN 3-85405-032-1 S 170,—
- Heft 41 SCHMID, H.: Das Jungtertiär an der SE-Seite des Leithagebirges zwischen Eisenstadt und Breitenbrunn (Burgenland). 5 Kartenbeilagen und 6 Tafeln, 74 Seiten.  
Eisenstadt 1968 ISBN 3-85405-033-X S 140,—



- Heft 42 GAAL, K.: Wolfau, Bericht über die Feldforschung 1965/66. 415 Seiten, 30 Tafeln.  
Eisenstadt 1969 ISBN 3-85405-034-8 S 240,—
- Heft 43 MITSCHA-MÄRHEIM, H. und BENNINGER, E.: Das Langobardische Gräberfeld von Nikitsch, Burgenland. 47 Seiten, 13 Tafeln.  
Eisenstadt 1970 ISBN 3-85405-035-6 S 50,—
- Heft 44 NATURWISSENSCHAFTEN 1969—1970. Mit 15 Beiträgen von Wiche, Bernhauser, Schmid, Kurzweil, Malicky-Schlatter, Jeanplong, Tuschl, Gadella, Kliphius, Kramer, Holzner, Schubert, Schweiger, Fischer, Festetics und Sauerzopf. 454 Seiten, zahlreiche Abbildungen und Tafeln, 4 Kartenbeilagen.  
Eisenstadt 1970 ISBN 3-85405-036-4 S 420,—
- Heft 45 WEISSER, P.: Die Vegetationsverhältnisse des Neusiedler Sees. Pflanzensoziologische und ökologische Studien. 83 Seiten, zahlreiche Abbildungen und Tafeln.  
Eisenstadt 1970 ISBN 3-85405-037-2 S 118,—
- Heft 46 ISSEKUTZ, L.: Die Schmetterlingsfauna des südlichen Burgenlandes, 1. Teil: Macrolepidoptera. 165 Seiten, 6 Abbildungen, Karten und Tabellen.  
Eisenstadt 1971 ISBN 3-85405-038-0 S 150,—
- Heft 47 HARLFINGER, O.: Hydrometeorologische Studien im Gebiet des Seewinkels. 74 Seiten, 4 Bilder, zahlreiche Abbildungen.  
Eisenstadt 1971 ISBN 3-85405-039-9 S 74,—
- Heft 48 NATURWISSENSCHAFTEN 1971. Mit 15 Beiträgen von Ofner, Schreiber, Sauerzopf, Lukas, Schmid, Wimmer, Eernhauser, Diakonoff und Kuznetsov, Graefe und Aspöck, Malicky, Neugebauer, Sixl, Schubert, Wittenberger G. und Wittenberger H. 139 Seiten, zahlreiche Abbildungen und Tafeln, 1 Farbbild, zahlreiche Kartenbeilagen.  
Eisenstadt 1971 ISBN 3-85405-040-2 S 196,—
- Heft 49 ISSEKUTZ, L.: Die Schmetterlingsfauna des südlichen Burgenlandes, 2. Teil: Microlepidoptera. 130 Seiten, zahlreiche Abbildungen, 1 Farbtafel.  
Eisenstadt 1972 ISBN 3-85405-041-0 S 98,—
- Heft 50 GRABNER, E.: Die Bilderwand zu Rattersdorf. 52 Seiten, 35 Abb. und Tafeln.  
Eisenstadt 1972 ISBN 3-85405-042-9 S 64,—
- Heft 51 GABLER, D.: Italische Sigillaten in Nordwestpannonien. 44 Seiten mit Typen sowie Töpferstempelkatalog, 6 Abb. und Tafeln.  
Eisenstadt 1973 ISBN 3-85405-043-7 S 70,—

- Heft 52 DARNHOFER, T.: Verdunstungsstudien im Schilfgürtel des Neusiedler Sees. 151 Seiten, zahlreiche Abbildungen.  
Eisenstadt 1973 ISBN 3-85405-044-5 S 120,—
- Heft 53 NATURWISSENSCHAFTEN 1974. Mit Beiträgen von Wendelberger, Holzner, Meyer, Schmid. 81 Seiten, zahlreiche Tafeln und Kartenbeilagen.  
Eisenstadt 1974 ISBN 3-85405-045-3 S 96,—
- Heft 54 Carolus Clusius und seine Zeit. Symposion in Güssing 1973 (Vorträge). 71 Seiten.  
Eisenstadt 1974 ISBN 3-85405-046-1 S 50,—
- Heft 55 PETREI, Bertl: Die Burschenschaften im Burgenland. 108 Seiten, 6 Abb.  
Eisenstadt 1974 ISBN 3-85405-047-X S 96,—
- Heft 56 TADTEN. Eine dorfmonographische Forschung der Ethnographia Pannonica Austriaca 1972/73. Leitung: Károly Gaál und Olaf Bockhorn. 185 Seiten, 9 Abb. und 5 Kartenbeilagen.  
Eisenstadt 1976 ISBN 3-85405-048-8 S 292,—
- Heft 57 KULTURWISSENSCHAFTEN. Mit 12 Beiträgen von Langmann, Krajasich, Schuhmann, Vielmetti, Schmidt, Mertin, Petrei, Schmid, Kaus, Meyer, Ratz. 194 Seiten, 7 Abb.  
Eisenstadt 1975 ISBN 3-85405-049-6 S 288,—
- Heft 58 NATURWISSENSCHAFTEN 1976. Mit Beiträgen von Bernhauser A., Grosina H., Kurzweil H., Rammner R., Schmid H., Traxler G., Weisser P., Wendelberger G. 122 Seiten, 15 Abbildungen.  
Eisenstadt 1977 ISBN 3-85405-050-X S 180,—
- Heft 59 Archäologische Eisenforschung in Europa, mit besonderer Berücksichtigung der ur- und frühgesch. Eisengewinnung und Verhüttung im Burgenland. Vorträge zum Intern. Symposion Eisenstadt 1975.  
Eisenstadt 1977 ISBN 3-85405-051-8 S 140,—
- Heft 60 MEYER W Bestandsaufnahme von Grabhügelgruppen im Raume Oberwart, Burgenland. 31 Seiten, 25 Abb. = 2 Karten, 23 Pläne.  
Eisenstadt 1977 ISBN 3-85405-052-6 S 120,—
- Heft 61 PLANK, St.: Ökologie und Verbreitung holzabbauender Pilze im Burgenland. 207 Seiten, 117 Abb.  
Eisenstadt 1978 ISBN 3-85405-073-9 S 360,—
- Heft 62 EIBNER-PERSY, A.: Hallstattzeitliche Grabhügel von Sopron (Ödenburg).  
Eisenstadt 1980 ISBN 3-85405-073-9 S 560,—

Heft 63 NATURWISSENSCHAFTEN 1977 — 1981. Mit Beiträgen von:  
G. Buda, H. Frühstück, W Meyer, F Nobilis, H. Sieghardt,  
R. Maier, K. Burian, F Solar

S 120,—

Eisenstadt 1981

ISBN 3-85405-075-5

Heft 64 KNOTIK, C.: Musik und Religion im Zeitalter des Historismus;  
Franz Liszts Wende zum Oratorischaffen als ästhetisches Problem.

Eisenstadt 1982

ISBN 3-85405-077-1

- Sonderheft 1 der „Wissenschaftlichen Arbeiten aus dem Burgenland“ —  
 „Biologisches Forschungsinstitut Burgenland 1“; mit 33 Beiträ-  
 gen, 148 Seiten, zahlreichen Abbildungen und Tafeln.  
 Illmitz und Graz 1973 ISBN 3-85405-060-7 S 264,—
- Die Fundmünzen der römischen Zeit in Österreich — Burgenland, Teil 1;  
 „Der Schatzfund von Jabing, 1934 (313—375 n. Chr.)“ von  
 bara Czurda-Ruth; 34 Seiten.  
 Eisenstadt 1970 ISBN 3-85405-061-5 S 50,—

## KATALOGE „NEUE FOLGE“

- Kat. NF 1 - Krippenausstellung — Eisenstadt 1966. 24 Seiten, 5 Abb.,  
 1farbig,  
 Eisenstadt 1966 ISBN 3-85405-053-4 S 15,—
- Kat. NF. 2 - Seemuseum Neusiedl am See. 64 Seiten, 20 Abb., 1 Karte,  
 3farbig,  
 Eisenstadt 1967 ISBN 3-85405-054-2 S 15,—
- Kat. NF. 3 - Turmmuseum Breitenbrunn. 84 Seiten, 24 Abb., 1 Karte,  
 2farbig,  
 Eisenstadt 1969 ISBN 3-85405-055-0 S 20,—
- Kat. NF. 4 - Ortsmuseum Pinkafeld, 86 Seiten, 19 Abb., 1farbig  
 Eisenstadt 1969 ISBN 3-85405-056-9 S 20,—
- Kat. NF. 5 - Burgenland Naturschutz. 47 Seiten, 9 Abb., 2 Karten, 1farbig  
 Eisenstadt 1970 ISBN 3-85405-057-7 S 20,—
- Kat. NF. 6 - Burgenland - Biologische Station Neusiedler See - Biologi-  
 sches Forschungsinstitut. 28 Seiten, 8 Abb., 6 Pläne, 1 farbig,  
 Eisenstadt 1971 ISBN 3-85405-058-5 S 20,—
- Kat. NF. 7 - Die burgenländischen Kroaten vom 16. Jahrhundert bis  
 heute. (Auch mit Beilage in burgenländisch-kroatischem  
 Text erhältlich.) 100 Seiten, 31 Abb., 1 Karte, 1farbig,  
 Eisenstadt 1972 ISBN 3-85405-059-3 S 50,—
- Kat. NF. 8 - Albert Kollmann 1878—1962. Gedächtnisausstellung zum  
 100. Geburtstag. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnung, Graphiken,  
 Druckwerke. 56 Seiten, 38 Abb., 15 farbig,  
 Eisenstadt 1978 ISBN 3-85405-064-X S 50,—
- Kat. NF. 9 - Burgenländisches Feuerwehrmuseum. —  
 Eisenstadt 1979 ISBN 3-85405-066-6 S 50,—
- Kat. NF. 10 - Erwin Moravitz. Aquarelle, Zeichnungen, 1980.—  
 Eisenstadt 1980 ISBN 3-85405-068-2 S 50,—

Kat. NF. 11 - Edgar Schenk: Ölbilder, Aquarelle, Pastelle. — Eisenstadt 1980	ISBN 3-85405-067-4	S 50,—
Kat. NF. 12 - Lebzeltmodel aus dem Liszt-Ferenc-Múzeum/Sopron und dem Bgd. Landesmuseum. — Eisenstadt 1980	ISBN 3-85504-070-4	S 25,—
Kat. NF. 13 - Haydn-Museum Eisenstadt. — Eisenstadt 1980	ISBN 3-85405-071-2	S 40,—
Kat. NF. 14 - Liszt-Museum Raiding. — Eisenstadt 1981	ISBN 3-85405-069-0	S 40,—
Kat. NF. 15 - Seemuseum Neusiedl am See (neubearbeitete Auflage). — Eisenstadt 1981	ISBN 3-85405-072-0	S 40,—
Kat. NF. 16 - Franz Liszt — Gedächtnisausstellung. — Eisenstadt 1981	ISBN 3-85405-074-7	S 50,—
Kat. NF. 17 - Burgenland in alten Ansichtskarten. — Eisenstadt 1981	ISBN 3-85405-076-3	S 50,—

## SCHALLPLATTEN

Aus dem Haydn-Haus 1

Sonate G-Dur HV. XVI/27, Sonate A-Dur HV. XVI/26 (Esterházy-  
Sonate Nr. 6) mit dem Krebsenmenuett

Franz Eibner auf dem Eisenstädter Walter-Flügel

Schallplatte mit Textbeilage

**vergriffen**

Aus dem Haydn-Haus 2

Barytontrio A-Dur HV. XI/51, Deutsche Tänze HV. IX/9, Nr. 2 u. Nr. 5,  
aus: Menuetti ballabile HV. IX/7, Nr. 7, Divertimento a 8 G-Dur HV.  
X/5, Streichquartett D-Dur HV. III/34

Es spielen die Instrumentisten. Schallplatte mit Textbeilage,

Eisenstadt 1975

S 160,—

Vogelparadies Neusiedlersee

Aufnahme und Gestaltung Alfred Jilka

21 Vogelstimmen mit erklärendem Text,

Eisenstadt 1977

S 50,—

Aus dem Burgenländischen Landesmuseum 3

Haydn-Liszt Schallplatte

J. Haydn: Stücke für Flötenuhr, Abendlied zu Gott, Te Deum.

F. Liszt: Geistliche Chorwerke — Ave verum corpus, Ave maris stella,

Ave Maria A-Dur, Pater Noster, O Roma nobilis, Pro Papa: Dominus conservet.

Interpretationen: Haydn-Kammerchor Eisenstadt; Ensemble des Niederösterr.

Tonkünstlerorchesters; Soproni Liszt Ferenc Pedagógus Enekkar.

Eisenstadt 1981

S 160,—

- Nr. 1 Burgenländisches Landesmuseum Eisenstadt. 24 Seiten, 36 Abb.  
Eisenstadt 1976 S 15,—
- Nr. 2 Museen im Burgenland.  
Burgenland-Faltkarte 1:200.000 mit Portraits v. J. Haydn, F. Liszt;  
43 Museen und Sammlungen. 23 farb. Abb.  
Eisenstadt 1979 gratis
- Nr. 3 Freilichtmuseum Bad Tatzmannsdorf.  
Faltkarte, 8 Seiten, 12 Abb., 6 farbig.  
Eisenstadt 1979 S 6,—
- Nr. 4 Landschaftsmuseum südliches Burgenland in Stegersbach.  
8 Seiten, 18 Abb., 1 farbig.  
Eisenstadt 1979 S 6,—
- Nr. 5 50 Jahre Landhaus.  
52 Seiten, 81 Abb., 1 farbig.  
Eisenstadt 1979 vergriffen
- Nr. 6 Bunte Mineralienwelt  
14 Seiten, 1 Abb.  
Eisenstadt 1982 vergriffen
- Nr. 7 Burgenland.  
60 Jahre bei Österreich.  
Katalog z. Sonderausst. in der  
Ostarrichi Gedenkstätte Neuhofen an der Ybbs S 15,—

## SONSTIGE PUBLIKATIONEN

- Naturschutzhandbuch Burgenland  
270 Seiten, 12 Kartenbeilagen, 74 Farbabbildungen  
Eisenstadt 1965 ISBN 3-85405-063-1 S 160,—
- 3 ridl, 3 radl  
Model und Spruch aus dem Burgenland  
Gestaltung Elfe und Wil Frenken,  
Eisenstadt 1969 ISBN 3-85405-062-3 S 120,—
- Haydn-Autographe aus dem Haydn-Haus Eisenstadt  
(Faksimile Drucke). Enthält 1 Haydn-Porträt und 13 Autographe,  
Eisenstadt 1976 S 180,—
- LANDESMUSEUMS ILLUSTRIERTE —  
Mit Beiträgen von A. J. Ohrenberger, K. Kaus, W. Gürtler,  
H. Schmid, R. Zachs, A. Hahn, W Meyer. 36 Abb., 10 farbig.  
Eisenstadt 1980 S 25,—