

Peter GÜLKE (Wuppertal/BRD)

Zunächst muß ich belastende Erwartungen dämpfen: was das ‚inszenatorische Komponieren‘ genau sein könnte, weiß ich nicht. Ich möchte den Begriff ‚inszenatorisch‘ benutzen — und Sie gestehen mir bitte die Naivität desjenigen zu, der als ausübender Musiker gewöhnt ist, seinen Objekten sehr direkt und höchst unwissenschaftlich zu begegnen —, um an einer Problematik mitzuarbeiten, die uns sicherlich immer wieder zu schaffen machen wird — einer Problematik, die Herr Winkler implicite angesprochen hat, als er sagte, am Ende würden wir wohl alle auf verschiedene Art die Größe Liszts definiert haben, einer Problematik, die auch in Wolfgang Dömlings² überaus gescheitem Liszt-Buch anklingt in der Formulierung, das Werk seines Protagonisten sei eine Herausforderung sowohl an den Analytiker wie an den Historiker und den Ästhetiker, eine Herausforderung, für die wir noch immer schlecht gerüstet seien. Vielleicht kann der Begriff ‚inszenatorisch‘ dazu dienen, die Problematik genauer zu umschreiben und einzukreisen; zuweilen bedeutet es ja bereits einen Fortschritt, wenn abzugrenzen bzw. auszugrenzen gelingt, was man vorderhand nicht zu erkennen vermag.

Bei der Ergründung des ästhetischen Phänomens Liszt, so scheint mir, hat die Wertfrage bislang eine allzu geringe Rolle gespielt, die Tatsache, daß er es sich hat leisten können, teilweise höchst avantgardistisch klingende Musik zu komponieren und daneben ziemlich schlechte oder auch großmäulig anmutende — nicht nur, aber auch die nachmalige Sondermeldungsmusik der Nazis (ich bekenne gern, daß ich keine Lust habe, *Les Préludes* zu dirigieren). Wir müssen uns um die Hintergründe bemühen, vor denen es möglich war, so unterschiedliche Musik zu komponieren. Der Begriff ‚inszenatorisch‘, der dabei helfen soll, ist unscharf, das soll hier nicht unterschlagen werden; schon gar nicht, wenn er dazu dient, einige wichtige ästhetische Fragestellungen außerhalb der abgeklapperten Antinomie ‚programmatisch‘-, ‚absolut‘ zu lokalisieren und abzuhandeln, einer Antinomie, in der sich allzu viele Diskussionen um Liszt, teilweise auch mit seinem Zutun, mißverständlich verfangen haben. Unschwer läßt sich bei ihm herauslesen, daß ihm die — heute erklärungsbedürftige — Entgegensetzung einer ‚poetischen‘ und einer ‚prosaischen‘ Musik triftiger erschien, zumal zu einer Zeit, da er noch nicht bevormundet war von Leuten, die seine Schriften weitergeschrieben haben und die er leider hat weiterschreiben lassen. Bei der Vermeidung der Antinomie ‚absolut‘-, ‚programmatisch‘ kann ich mich also halbwegs auf Liszt berufen — ‚halbwegs‘ eben jener dubiosen Authentizität wegen, ohne die sich ja auch die Musik des unermüdlichen Bearbeiters nicht vorstellen läßt: wie in einer jüngeren Arbeit³ festgestellt wird, ist nur rund ein Fünftel seiner Werke nicht auch in ir-

gendwelchen von ihm selbst stammenden weiterführenden Bearbeitungen bekannt.

Wie seine Werke sind auch seine Einsichten, und besonders die ästhetischen Einsichten, in unterschiedlichen Versionen überliefert, und so wird eine wichtige Aufgabe der Forschung darin bestehen, die Konstellationen und Zielrichtungen bestimmter Formulierungen zu erkennen. Solange wir nicht wissen, zu welchem Zweck und in welchem Zusammenhang bestimmte Äußerungen getan wurden, fällt es uns verdächtig leicht, bei Liszt Widersprüche zu entdecken, gar so viele, daß es ähnlich leicht fiele wie bei einem oberflächlich verstandenen Goethe, fast jeden Standpunkt mit einem einschlägigen Zitat zu untermauern. Immerhin begegnen zur Programmfrage so überlegte und überlegene Auskünfte wie z.B. diejenige,

„. . . daß Programm oder Titel nur dann gerechtfertigt erscheinen, wenn sie eine poetische Nothwendigkeit, ein unablösbarer Theil des Ganzen und zu seinem Verständniß unentbehrlich sind, was durchaus nicht der Fall ist, wenn sie nur als ein Zierrath oder als Lockvogel des Herausgebers figuriren . . .“⁴.

Das hat Gewicht auch dort noch, wo Liszt in Verdacht gerät, eben diesen Lockvogel benutzt zu haben — wobei wir abermals bei *Les Préludes* hielten. Gerade, weil er auch gegen eigene Versuchungen und Verstöße eine Barriere meinte setzen zu müssen, mögen die Sätze schwer wiegen als Verallgemeinerung, an der ihm viel lag.

Um auf inszenatorisches Komponieren zurückzukommen: Zunächst müssen wir zweierlei unterscheiden; Musik kann in bestimmte Zusammenhänge hinein-, inszeniert werden — so im Grunde jede Opernmusik; aber auch innerhalb von ‚absoluter‘ Musik kann inszeniert werden, ist immer inszeniert worden, z.B. der ‚Königsauftritt‘, den Beethoven nach einer Introduction dem ersten Thema eines Allegro-Satzes bereitet; oder denken Sie an Adornos Vergleich der klassischen Durchführung mit den erbrochenen Kästchen und all den veranstalteten Imbroglis in Schillers „höheren Indianerspielen“ (Thomas Mann)⁵. Hierher gehört auch, daß man bei Leuten, die von den Platzhaltern der ‚absoluten‘ Musik zu allererst in Anspruch genommen werden, Beethoven oder Brahms, den Solopart der Klavierkonzerte nicht angemessen analysieren kann, wenn nicht mitkalkuliert ist, daß hier in effigie das kompositorische Subjekt selbst spielt. Das Klavierkonzert hat eine besonders persönliche Note, gewinnt zuweilen eine Intimität, welche man nicht ablösen kann von dem Umstande, daß der Komponierende sich persönlich in die Rolle des Solisten hineindenkt und diese wiederum identifiziert mit dem das Ganze überwachenden kompositorischen Subjekt — als ein Gesichtspunkt, der der Disziplin, die sich fatalerweise ‚Formal-Analyse‘ nennt, nicht gefällt, der sich aber jedem aufdrängen muß, der mit diesen Werken als lebendiger Musik zu tun hat. Dies im voraus, um zu betonen, daß, wenn hier von Liszts ‚inszenatorischem Komponieren‘ gesprochen wird, keine bestimmte Neuerung gemeint ist, daß die

© Landesmuseum für Bienenkunde, Augsburg, Foto: J. Schmid, 2014, unter: www.bienenkunde.de

Elemente dieses Komponierens in der Musik vor Liszt — und zwar gerade in derjenigen, die als ‚klassische‘, ‚absolute‘, sich selbst genügende ihm polemisch entgegengehalten worden ist, längst vorhanden waren und von ihm dort wahrgenommen wurden.

Denn, nicht zu vergessen: In einem für eigenschöpferische Anliegen schon fast verderblichen Maß hat Liszt sich die großen Werke der Zeitgenossen und noch mehr die der Vergangenheit zu eigen gemacht, hat sich — da erscheint Schumann als der einzig mögliche Vergleichsfall — in einer für ein schöpferisches Ingenium gefährlichen Weise hineingedacht und -gefühlt in Werke sehr anderer Art und Herkunft. Zur schöpferischen Tätigkeit gehört normalerweise auch Abgrenzung, und sei sie als Arbeitshypothese gerechtfertigt. Eben das — ein überaus merkwürdiges Phänomen — fehlt bei Liszt oft, und nicht nur als Bearbeiter erscheint er geradezu beflügelt durch ein Moment hemmungsloser Bewunderung großer Werke, von Beethoven, Schubert, Wagner, Verdi. Da dies ein wichtiges Agens seiner Arbeit war, kann kaum wundernehmen, daß der bearbeitende, Schubert sich aneignende, Klavierauszüge Beethovenscher Sinfonien herstellende Liszt vom komponierenden Liszt sich kaum trennen läßt und die Unterscheidung von produktivem und reproduzierendem Künstler fraglich macht.

Ich möchte Sie nun einladen, sich die erste der *Franziskus-Legenden* in Erinnerung zu rufen, die den über die Wogen schreitenden Franziskus von Paula schildert. Wenn wir dieses Stück sehr schematisch analysieren, und zwar im Hinblick auf eine Unterscheidung, die am Ende von dieser Musik abprallt — der Unterscheidung zwischen thematischen Passagen und solchen, die hinleiten oder wegführen oder einen Höhepunkt aufbauen, modern gesprochen: ‚redundanten‘ Passagen, — so stellen wir fest, daß deren Verhältnis geradezu unglaublich unausgewogen ist. Die letzteren haben ein Übergewicht, das wir aus vergleichbarer Musik anderer Komponisten (es sei denn schlechten) kaum kennen. Man könnte sagen, das ‚weiße Rauschen‘ im Kanal sei allzuoft vernehmlich, jedoch: ist es tatsächlich ein ‚weißes Rauschen‘? Allein deshalb nur eingeschränkt, weil Liszt das Thema in sich schon sequenzierend anlegt, raffinierterweise so, daß es durch melodische oder rhythmische Sequenzierung leicht in eine Fortspinnungsfigur hineinverlängert werden kann, eine eindeutige Grenze zwischen dem, was im engeren Sinne ‚Thema‘ ist, und dem anderen sich also nicht ziehen läßt. Hinzu kommt eine spezifisch Lisztsche Kunst, die der kluge Wagner, nicht zuletzt ein Genie an Lernfähigkeit, bestaunt und übernommen hat: die Verquickung von Sequenzierung und chromatischer Fortführung. Sie spielt bei Liszt allenthalben eine große Rolle, in der ersten *Legende* so auffällig, weil es dort anfangs so schrecklich tonal, fromm und einfach zugeht, wie es einem Heiligen ansteht. Nun ist interessant zu beobachten, daß Liszt jene ‚redundanten‘ Passagen zuweilen fast ge-

braucht wie einen Scheinwerfer, der das Hauptthema sucht, anleuchtet, erreicht und dabei gewissermaßen zum Organ der Erwartungen des Zuhörers wird. Nicht selten erschöpfen sich die Passagen in dieser Funktion, d.h., sie erscheinen, genau und für sich betrachtet, arm. Natürlich gibt es solche Passagen in früherer Musik auch; der Unterschied thematisch wichtiger und weniger wichtiger Abschnitte gehört wesentlich zu den Konstituentien der klassischen Form. Wenn aber z.B. Haydn moduliert, so tut er in einer solchen Passage, nachdem das Thema absolviert ist, zugleich noch etwas anderes, er erreicht nicht nur eine neue Tonart, sondern vertieft einen Seitengedanken, eine motivische Absplitterung oder Variante, in irgendeiner Brechung hält er das Hauptthema — als gewesenes oder erst kommendes, als erinnertes oder anvisiertes — gegenwärtig. Bei Liszt begegnen häufig eigentümlich leere Passagen — und die führen uns zu einem Punkt, wo der Begriff ‚inszenatorisch‘ sich in doppelter Weise anbietet: Zum einen gewinnt der Wiedereintritt, das Wiederhören, das Wiedererblicken des Themas ungeheuer an Eindringlichkeit, weil wir so lange ein Erlebnis von Erwartung und Leere gehabt haben und uns an der Drehung des ‚Scheinwerfers‘ so unmittelbar beteiligt fühlen. Zum anderen handelt es sich bei diesen Passagen natürlich zugleich um solche, in denen wir die Komposition, die *res facta*, die da aufgeschrieben ist, am wenigsten trennen können von dem, der da spielt. Je geringer die kompositorische Vorgabe, desto mehr bleibt dem Interpreten zu tun, ganz und gar, wenn Abstoß- und Zielpunkt präzise vorgegeben sind. Was hier ‚Leere‘ hieß, läßt sich von dem Faszinosum des vortragenden Liszt nicht trennen: Der bedarf eines Leerraumes, den er zum Ausfüllen vorfindet — was zuweilen dem ‚großartig Nichtssagenden‘ von Thomas Manns Mynheer Peeperkorn recht nahekommt. Das Interpretatorische greift in einer Weise in die musikalische Faktur hinein, daß es sinnlos wäre, jene ‚Leere‘ oder ‚Armut‘ als Mangel zu denunzieren — der Hinblick auf die unmittelbare Realisation erscheint so sehr in die Sache selbst hineinkomponiert, daß man sie und ihre Vermittlung nicht auseinanderdividieren kann. Hier mag der Hilfsbegriff ‚inszenatorisch‘ einiges Wichtige treffen.

Vergegenwärtigen wir uns noch etwas ganz anderes — eine der bekannten Symphonischen Dichtungen, vielleicht die beste, den *Tasso* — und von diesem das wiederum Beste, den ersten Teil. Da erhebt sich eine großbogige Melodie, die eigentümlich zerrissen, zerfurcht, immer neu versickernd und schwer wieder in Gang gebracht erscheint — auch da eine Einheit von Inszeniertem und Inszenierung, die übrigens jeder *Ungarischen Rhapsodie* Ehre gemacht hätte. Natürlich hat der Gestus der Melodie, dies Sich-Aufraffen, Schwer-in-Gang-Kommen, das ermattete Hängenbleiben auf wichtigen Tönen etc. viel mit dem zu tun, was das romantische Tasso-Bild ausmacht, wozu außerdem noch Byron assoziiert ist. Einem von Melancholie angekränkelten Zigeunerprimas, der als kompositori-

sches Ich hinter mancher *Ungarischen Rhapsodie* zu stehen scheint, hätte sie auch gut angestanden, dank einer eigentümlichen Auswechselbarkeit bzw. Identität, welche wesentlich jenem Zusammenfall von Inszenierung und Inszeniertem zu danken ist. Hier mögen, wenn er sie auch nicht benannt hat, wichtige Gründe gelegen haben, die Wagner, der dem Liszt'schen Wege zunächst skeptisch gegenüberstand, Mitte der fünfziger Jahre zur Revision seines Urteils bewogen. In der „sprechenden Bestimmtheit“, von der er redet⁶ — er komponierte damals am Siegfried — traf ein Wesenszug Liszt'scher Musik mit Wagnerschem Anliegen zusammen, in einem — moderner gesprochen — ‚gestischen Charakter‘ der Melodie, welcher Momente des Vortrages auf eine Weise in das Vorgetragene integriert, die uns daran hindern sollte, bestimmte Maßgaben eines als ‚opus perfectum et absolutum‘ kompositorisch autonomen Ganzen anzuwenden. Autonom, als Form in sich geschlossen und sich selbst genug will diese Musik nicht sein, sie will auf uns einreden und uns zum Zuhören zwingen, indem sie uns die Haltung zudiktirt, in der wir zuzuhören haben, sie ist nicht das Ereignis selbst (das uns die Freiheit ließe, zu entscheiden, wie wir es erleben), sondern zugleich dessen Beleuchtung, Auftritt und Bühne, eben: dessen Inszenierung. Dazu paßt die Möglichkeit, aus der *Tasso*-Melodie (ähnlich wie aus der *Franziskus-Legende*) ein dahinter stehendes, einfacheres ‚Original‘ herauszufiltern und vor dessen Maßgabe die Abweichungen, die Verformungen zu erkennen, die Liszt ihm auferlegt. Da ergäben sich erstaunliche Ähnlichkeiten mit der Art und Weise, in der Liszt mit den Gegenständen seiner Bearbeitungen umgeht. Was geschieht in den Opernparaphrasen, was tut er mit dem *Erlkönig*, mit dem *Lindenbaum*? Auch diese Inszenierung, mit klavieristischen Mitteln, für die Bühne des Virtuosenkonzerts, wo es weniger um die Musik geht (die muß da mancherlei Federn lassen, wird mit mancher fremden Feder geschmückt) als um Musik über Musik. Aber es gibt wenig Anlaß, hierbei eine obere und eine untere Etage zu unterscheiden — der bearbeitende Liszt war auf seine Leistungen sehr stolz, gewiß von einem etwas aggressiven Stolz im Hinblick auf Anfeindungen, denen er sich ausgesetzt sah. Derlei läßt sich erschließen u.a. aus einer der Annotationen zur Ramann-Biographie: „Das Wort Transcription ward von mir zum 1^{ten} Mal gebraucht, desgleichen Réminiscences, Paraphrase, Illustration, Partition du Piano“⁷. Dieser Stolz scheint überdies beflügelt durch eine Aufrichtigkeit, die sich gegen die Illusion des ab ovo wendet und fast auf so etwas wie einen Offenbarungseid ausgeht: daß man gestehen möge, wie sehr schon der ‚originale‘ Komponist von vorhandener Musik lebt, in wie hohem Maße Kunst aus Kunst entsteht — man denke an die *Années de Pèlerinage*. In Zeiten einer oft unreflektierten Originalitätstümelei will Liszt mit solchen Geständnissen vorangehen — auch dies ein Moment einer ganz ihm eigenen schöpferischen Bescheidenheit; er begreift sich als ein Fortbildender, egal, ob er ‚bearbeitet‘ oder nicht.

oder: ob er spielt. Denn in den Zusammenhang des Inszenatorischen, des Bearbeitens, des aus zweiter Hand Übernehmens und Neu-Aufarbeitens gehört auch der große Vortragskünstler Liszt, dessen Wirkung wir kaum nachvollziehen können, schon deshalb nicht, weil das Erlebnisklima unserer Konzertsäle ein so anderes geworden ist. Wenn so unterschiedliche Leute so ähnlich darüber berichten, darf man dem wohl Glauben schenken. Ich rede weniger von späteren Schülern und dem — wie immer auch — verständlichen Kult mit dem Alternden, wie ihn etwa der zuweilen unsäglich Göllicher treibt, möglicherweise nicht unbedingt gegen Liszts Intentionen. Er ist auf rührende Weise, als müsse er sich den Ruhm des Emporkömmlings immer neu widerlegen lassen, stets für Akklamationen empfänglich gewesen. Es gibt genug Gewährsleute, die nicht dazu disponiert waren, das Faszinosum Liszt, den Gott der Salons etc. von vornherein herrlich zu finden, etwa der aufklärerisch spöttische Heine oder die ihm mit großer Reserve begegnende Clara Schumann, die sich der Suggestion des Klavierspielenden selten hat entziehen können. Heine, der in einer früheren Besprechung in *Lutetia* sehr häßlich von Liszt als der „prahlerischen Wanze“⁸ gesprochen hat, schildert ihn später (1841) so: „... Wenn er z.B. damals auf dem Pianoforte ein Gewitter spielte, sahen wir die Blitze über sein eigenes Gesicht dahinzucken, wie vom Sturmwind schlotterten seine Glieder, und seine langen Haarzöpfe träuften gleichsam vom dargestellten Platzregen. Wenn er jetzt auch das stärkste Donnerwetter spielt, so ragt er doch selber darüber empor wie der Reisende, der auf der Spitze einer Alpe steht, während es im Tal gewittert: die Wolken lagern tief unter ihm, die Blitze ringeln wie Schlangen zu seinen Füßen, das Haupt erhebt er lächelnd in den reinen Äther.“⁹ Nun, das ist literarisch-artistisch zugespitzt wie vieles bei Heine, aber es besteht wenig Anlaß, darin allein die spöttische Distanzierung zu erkennen. Eine Pariser Kritik schließt, wie um den oben angedeuteten Gedanken zu bestätigen, so: „Daher kommt es, daß Liszts Vortrag kein mechanisches, materielles Exercitium, sondern vielmehr, und im eigentlichen Sinn, eine Komposition, eine wirkliche Schöpfung der Kunst ist.“¹⁰ Erstaunlich, wie direkt da die Kongruenz von musikalischem Vortrag und Kompositionsvorgang postuliert wird. Dies ließe sich präzise flankieren etwa durch den Brief an Adolphe Pictet (1838), in dem Liszt das Klavier beschreibt als seine eigentliche Seele und als das Zentrum seiner Arbeit¹¹.

Merkwürdig und aufschlußreich, wie sehr die Initiationen von Wagner und Liszt sich ähneln: wie es für den jungen Wagner ein wegweisendes Erlebnis war, Weber dirigieren zu sehen, hat für Liszt — den allerdings schon etwas reiferen Liszt — das Erlebnis Paganini ähnlich sprengende Wirkung gehabt. Beides ist von beiden als Schlüsselerlebnis dokumentiert, beidemale handelt es sich weniger um Erlebnisse von Kunst-Werken als von Kunst-Wirkungen. Jede Darstellung des dirigierenden Liszt, der in

Kathedralen die Massen befehligt, seine *Krönungsmesse* dirigiert oder die *Heilige Elisabeth*, gehört in diesen Zusammenhang: Liszt ist nie nur großer Künstler, sondern immer zugleich großer Künstler-Darsteller, seine Musik entsprechend nie nur einfach Musik, sondern Musik-Darstellung. Dies mochte und konnte er nicht trennen — als ein Moment der Überschreitung, das dem moralisch hochambitionierten Manne auch in anderer Richtung selbstverständlich war: wenn er fragt, wozu und für wen er Musik mache; der nicht müde wird, für die Einweihung von Denkmälern zu spielen, Denkschriften zu verfassen und Institutionen zu gründen. Wieviel hat er allein in Weimar und für Weimar versucht; wenn er sich nicht in die Stille des „Musenwitwensitzes“ gefunden hätte, wären gar Wagners Festspiele dorthin geraten. Weil er Musik von vornherein als mehr versteht denn nur als Musik, hat er es nicht weit zu einer sozialutopisch gefärbten Konzeption von Kunst samt einer eigentümlich unreflektierten, dafür umso begeisterteren Rezeption von Lamennais und Saint-Simon. Menschen zu beschenken oder gar zu bessern, immer neu sich dem Motto „Volk und Gott“ zu verschreiben ist allemal wichtiger als die isolierte *res facta*. Immer denkt er über das, was er produziert, und während er produziert, hinaus in große Zusammenhänge und läßt sie in gewisser Weise mitkomponieren. Daher nicht zuletzt rührt die eigentümliche Durchlässigkeit der Gattungsgrenzen. Als eher bescheidenes Beispiel wird beim *Tasso* aus einer Ouvertüre, indem ein dröhnender Triumphmarsch dazukommt, eine Symphonische Dichtung. Überschreitung — diesmal ins Bühnenhafte — z.B. bei einem Oratorium wie der *Heiligen Elisabeth*: in der Konzeption sind verschiedenartige Räume mitkomponiert und mitgedacht. Es beginnt als Ritual — mit einer quasi gregorianischen, im Sinne seiner Zeit diatonisierten Melodie, und die drei Flöten verraten das Leitbild Orgel deutlich genug; und, wie häufig bei Liszt: es ist etwas zu lang; diese Musik — und wie gern gesteht Liszt ihr das zu — will sich „auferlegen“, wir befinden uns in einem Gottesdienst. Ähnliches geschieht — und hier mit synästhetischen Kontexten — bei der Schilderung des *Rosenwunders*. Gewiß handelt es sich um einen veritablen kompositorischen Fund. Aber Liszt wird nicht müde, ihn wieder und wieder vorzuzeigen, er will uns in dieses Wunder einhüllen — übrigens in auffallender Korrespondenz mit Dolf Sternbergers Konzeption des Panoramas im 19. Jahrhundert¹². Oder denken wir an ein anderes grandioses Stück dieser Partitur, den *Kreuzfahrer marsch*, diesen aufhauerischen, makaber lustigen Geschwindmarsch: die Herren machen sich auf und davon ins Morgenland und denken sicher auch an unheiligere Dinge als an die Befreiung des Grabes; wie sehr ist bei ihrer niedertretenden Lustigkeit unterstellt, daß eine junge Frau dabeisteht, deren Leben darüber zerstört wird. Dazu der dröhnende Ruf „Gott will es! Gott will es!“, hier kaum noch anders vernehmbar denn als gewalttätige Indoktrination. Gewiß gibt es da Berührungen mit der Ästhetik von Meyerbeer und

Berlioz, also einigen Abstand zu einer sehr deutschen Identifikations-Ideologie, so daß die Frage, ob Liszt derlei kritische Lesart intendiert habe, zweitrangig erscheint. Jedenfalls stellt sie sich unfehlbar her, und der lustige *Kreuzfahrermarsch* — wieder, aber aus guten Gründen, nämlich moralischen, zu lang — erhält eine Qualität wie mancher der katastrophischen Märsche von Mahler, auch mit Hilfe der gedachten Szenerie, die er unvermeidlich beschwört — die zarte Frau, die ihren Mann verliert, darüberhinaus das Gegeneinander der Zurückbleibenden und der Meute, die nicht oft genug ihr „Gott will es!“ grölen kann.

Diesem Abschied, der die szenische Assoziation herbeiruft, weil die Musik so eindeutig für die Lustigen und Lauten Partei ergreift, folgt die Verstoßung der Elisabeth von der Wartburg, die man, wie sie ist, als Opernszene spielen könnte. Da begegnet u.a. die traditionelle Sturmmusik als willkommene Mithilfe der Elemente, vor allem aber in der Figur der Bösen und ihrem Gehabe perfekte Operndramaturgie. Am Schluß des Oratoriums befinden wir uns wieder in der Kirche, noch mehr: im Gottesdienst, will die Komposition keine Grenze mehr dulden zwischen der Form und ihrem Gegenstande und nimmt, wiederum auch die angesprochene Panoramakonzeption erfüllend, die Realität der Heiligenverehrung so liturgisch wahr wie nur irgend möglich. Womit genug Stoff vorhanden scheint, um die Betrachtung solch szenenhafter Überschreitung — wird die Szene zur Kirche, die Kirche zur Szene? — fortzuspinnen anhand von Stichworten wie ‚Gesamtkunstwerk‘ und ‚Religionsersatz‘. Jedenfalls lassen sich die Momente des Theatralischen und des Religiösen bei Liszt nicht auseinanderdividieren geschweige denn das eine als Gegensatz zum anderen ansehen, eher als eine — sehr katholische — Veräußerlichung von Innerlichem, Verinnerlichung von Äußerlichem im Zeichen eines ungebrochen naiven Verhältnisses zu Monumentalität. Damit korrespondiert, was er 1835 als sein musikalisches Ideal beschrieben hat¹³: eine kolossalische Musik, die das Theatralische ebenso wie das Religiöse einbegreift, Produkt eines Wirkenwollens um jeden Preis und mit allen Mitteln, um dessentwillen, da ihm das gute Gewissen des guten Zweckes schlägt, kein prinzipieller Unterschied besteht zwischen stiller Frömmigkeit und nach außen gewendeter Theatralik. Wenn ein so ernsthafter Mann wie Peter Cornelius gesagt hat, er habe nie einen Menschen erlebt, der so inbrünstig und weltabgeklärt hat beten können wie Liszt, dann müssen wir das ernst nehmen und keinen Widerspruch heraustüfteln zu demjenigen, der in der Soutane des Priesters zuweilen zu posieren scheint.

Zu dem Moment des inszenatorischen Komponierens gehört auch der Unterschied von Nähe und Ferne, Vorder- und Hintergrund. Wir kennen ihn auch von früherer Musik: Jeder empfindet am Beginn des Finales von Beethovens Pastoralsinfonie, daß Horn und Klarinette einander zunächst wie aus der Ferne zurufen und das Instrumentarium sich erst allmählich

sammelt. Derlei Eindrücke sperren sich gegen analytische Kategorisierung, aber das taugt schwerlich als Argument gegen die Triftigkeit des Eindrucks — wie Mahler ihn beispielsweise realisierte, als er in Beethovens *Freude*-Finale die 6/8-Marcia von einem Fernorchester beginnen ließ. Derlei begegnet auch und oft bei Liszt und schafft oft besonders anrührende und eindringliche Momente. Um noch einmal von demselben Stück zu sprechen: wenn die vertriebene Elisabeth sich ihrer Heimat erinnert, klingt ein Motiv neu auf, das Liszt sich als spezifisch ‚ungarisch‘ für die Komposition hat liefern lassen. Es kommt nun sehr leise daher, in einem eigentümlich abgeblendeten Klang und in einem etwas zu langsamen Tempo; und eben in diesem Durchblick, dieser Brechung gewinnt die Wendung eine Direktheit, die sie vordem nicht gehabt hat, schon gar nicht am Beginn, da der ungarische Magnat die kleine Elisabeth zum Verheiraten auf der Wartburg ablieferte, und da sie als Marsch etwas plakathaft und großmäulig daherkommt. Ohne dieses aber wäre wohl auch jenes nicht möglich, um solcher stillen Momente, solcher Brechungen willen auch mag Liszt die lauten komponiert haben, die zuweilen brutal heranfahrenden Orchestertutti, mit denen sich Nähe wenn nicht taktile Belästigung nur zu leicht assoziieren. Dabei geht es nicht um Lautheit per se; laut sind andere auch. Bruckner ist oft laut und belästigt uns nicht, nie fühlen wir uns bei ihm überredet — von Liszt hingegen nicht selten. Da fehlt oft eine bestimmte Beglaubigung der Massivität durch die Einarbeitung der großen orchestralen Dimension, das Moment der Vermittlung und Aneignung einer musikalischen Idee durch den Apparat¹⁴. Ein Stück wie *Les Préludes* mag auch deshalb fragwürdig sein, weil z.B. in der Aufeinanderfolge der massiven Momente nicht reflektiert erscheint, daß da ein großer Apparat ist, der die Prägungen sich aneignet. Denken wir zum Vergleich daran, wie Beethoven, Wagner oder Bruckner an ihre großen Expansionen heranfahren, sie sich entwickeln lassen — oft genug als Folgeerscheinungen, als Akkumulationen. Bei Liszt — und da verrät sich abermals der Inszenierende — klingt auch ein originärer Orchestersatz zuallermeist wie eine Bearbeitung — und ist es tatsächlich, insofern der Apparat nicht gehandhabt wird als eine Masse, die sich die musikalische Idee allmählich zu eigen macht, die an dieser Aneignung langsam heranwächst und daran sich als Tutti aufbaut. Das steht erstaunlichen instrumentatorischen Funden ganz und gar nicht im Wege und vielerlei orchestrierender Könnerschaft. Dennoch kommt auf diese Weise das Paradoxon zustande, daß das Derivat des Klaviersatzes fühlbar bleibt, deutlicher als bei anderen Komponisten, die mit dem Orchester nachgewiesenermaßen mehr Schwierigkeiten gehabt haben, Schumann zum Beispiel.

Auch die Klavierkonzerte stehen in dieser Perspektive. Vorhin sagte ich, wir könnten das private Moment bei Brahms oder Beethoven nicht übersehen und kämen an bestimmten Punkten der Betrachtung nicht wei-

ter, ohne dies einzubeziehen; ganz und gar bei Liszt. Dömling gibt in seinem schon erwähnten Liszt-Buch eine interessante Analyse des A-Dur-Klavierkonzertes, in der er ein Übereinander verschiedener Formkonzeptionen konstatiert¹⁵ und das ist sehr überzeugend. Nun darf man weiterfragen, wie sehr es Liszt primär auf irgendeine Pluralität der Konzeptionen angekommen oder dies das Produkt einer Situation sei, bei der das kompositorische Subjekt — das seine Subjektivität sehr wichtig nehmende kompositorische Subjekt — in effigie am Klavier sitzt und mit bestimmten Erwartungen spielt, aus ihnen Spielbälle einer ostentativ unberechenbar subjektiven Phantasie macht. Am Anfang präsentieren die Holzbläser eine sehr einfache Melodie mit dem chromatischen ‚effet‘ im Sinne einer eher französischen Ästhetik, der sie unverwechselbar kennzeichnet. Sie erweckt zunächst einmal die Erwartung Introdution, Einstimmung — mehr im Ton als ihrer schon zu präzis definierten Gestalt. Der Solist kommt hinzu, und zwar so, daß die Bescheidenheit mitkomponiert erscheint von einem, der das Recht hätte, unbescheiden zu sein. Er untermalt den Bläser-Satz zunächst nur, bringt ihn aber, die fast gleiche Melodie, zum Stocken. Für seine meditativ gestimmten Arpeggierungen braucht er Zeit, und so bleibt die Melodie auf bestimmten Tönen einfach hängen. Endlich geht der Solist mit größerer Aktivität ins Treffen, und allmählich kommt ein Gespräch zustande, in das er mehrere Partner hineinzieht: Horn, Oboe, Solo-Cello; sie geraten gemeinsam auf einen Abweg, phantasieren sich von der Hauptsache weg, scheinen von der Existenz einer solchen nichts zu wissen, ehe der Solist sie zur Ordnung ruft und im Allegro-Tempo etwas erklingt, was sich wie ein erstes Thema aufspielt. Da kalkuliert der Komponist unsere Erwartung ein, das Aha, mit dem wir einen tempo giusto-Eintritt begrüßen und die Exposition einer Sonate gewärtigen. Weit gefehlt: das Thema erweist sich — zumal, wenn vom Tutti übernommen — als ein Marschthema, als eher geeignet, ein auftrumpfendes Finale einzuführen.

Wir wollen das hier nicht weiter verfolgen, weil schon dieser Beginn ausreicht, um die Sensibilität und Raffinesse zu veranschaulichen, mit der immer wieder der Anprall der Phantasie komponiert wird, einer demonstrativ verspielten, inkommensurablen Phantasie, die sich nur zu gern abwendet, wo die Einladungen üblicher Erwartungen allzuviel Geradlinigkeit erheischen. Oder das Es-Dur-Konzert: Da gibt es zwei Stellen, wo man meint — und das Modell Beethoven scheint da in der musikalischen Situation, weniger den Prägungen, überdeutlich durch — jetzt beginne die Exposition. Die regelmäßigen Achtel der 2. Violinen und der Bratschen geben Geradlinigkeit vor, doch bevor in ihr sich etwas realisieren kann, stört der Solist hinein. Und so geht es fort mit einer, freilich stets wirkungsbeußten, musikalischen Querdenkerei. Fast als Schlüsselstelle könnte man die Hinleitung zum Finale ansehen, die die Themen des Werkes ‚voreilig‘ vereinigt. Im herkömmlichen — und nicht nur herkömmlichen — Ver-

ständnis müßte die Vereinigung errungen werden, müßte ein Ergebnis sein. Worauf wir warten, ist aber längst geschehen, freilich auf ‚falscher‘ Weise, die den Bedeutungsanspruch der Themen spielerisch unterläuft — die fungieren dort nämlich fast nur als Vehikel der Hinleitung, und wir haben es überhört, weil alle Erwartung auf den Eintritt dieses Finales hin gepolt ist — und dort spielt die vorweggenommene Kombination der Themen dann tatsächlich auch eine Rolle, formal betrachtet im Sinne einer Rehabilitation. Was normalerweise als eine krönende Besonderheit dastehen müßte, läuft scheinbar versehentlich ‚unter‘; die Darstellung des Virtuosen spielt auch noch mit den heiligsten Gütern struktureller Zusammenfassung.

Ich will mich nun nicht einlassen auf die naheliegende Frage, ob Liszt vielleicht gar nicht imstande war, mit seinen Themen viel anzufangen, denn hier verschränken sich, viel mehr noch als im Bereich der Orchesterbehandlung, Geniales und Ungekonntes auf eine Weise, der nur eine sehr ausführliche Betrachtung eines Werkes wie der h-Moll-Sonate gerecht werden könnte. Immerhin soll aber doch wenigstens angesprochen sein, daß bei Liszt eine bestimmte Unfähigkeit mit einer sehr spezifischen Fähigkeit auf rätselhafte Weise kooperiert, geniale Kompensation der allzumenschlichen Schwäche, daß wir, was wir nicht bewältigen oder begreifen, für nicht gar so wichtig halten. Insofern handelt es sich bei dem gezielt Unstabilen der Formgebung, von dem Dömling spricht, seltener um eine bewußt verfolgte Intention des Komponisten als um eine in der Sache der Musik gelegene, gewissermaßen hinterrücks realisierte. Die Werkstruktur bleibt porös, zu größeren Teilen als anderswo realisiert sich das Werk erst, wenn es gespielt wird. Kaum zufällig existieren viele Lisztsche Werke in verschiedenen Versionen; im A-Dur-Konzert hat er selber einen Sprung vorgeschlagen. Ob *Faust-Symphonie* oder *Mephisto-Walzer* — allenthalben begegnen mehrere gleichberechtigte Versionen und in ihnen ein Schwebezustand, kraft dessen die Musik, als in sich ruhende Architektur nicht autonom genug, immerfort auf den Vorgang der Vermittlung bzw. dessen Adressaten angewiesen erscheint.

Der rätselhafte, sehr ungleiche, faszinierende Liszt der Spätzeit muß auf dem Hintergrund auch dieser Vorgeschichte gesehen werden — nicht ein ganz anderer, sondern vor allem einer, der den Adressaten seiner Inszenierungen verloren hat. Vielleicht sollte man weniger, wie lange üblich und wohl notwendig gewesen ist, nur die Kühnheiten dieses Alterswerkes sehen und den Komponisten anhand ihrer, welche übrigens oft in schaurige Belanglosigkeiten eingestreut sind, zum einsamen Propheten hochstilisieren, einer Gegenfigur zum Salonlöwen von ehemals. Mit dessen Musik haben sie u.a. den Kontext gemeinsam, der derlei leichter zuläßt als z.B. derjenige einer strikt und streng durchgeformten Brahms'schen Komposition — da würden sie kompositorisch schwer wiegen. In bezug auf Liszt

wiegen sie schwer, weil er aufs Inszenieren verzichtet, wie in den enigmatischen geistlichen Klavierkompositionen, und weil der Verzicht fast so etwas darstellt wie eine Abdankung des Kunstcharakters. Bei der im Verstummen endenden *Trauer gondel* verstummt mehr als nur die Gondelmusik und in effigie gar mehr als diese Komposition.

Die schaurige Wahrheit der späten Stücke, und das verbindet die nahezu dilettantischen mit den aufregend vorgreifenden, hat viel zu tun mit Offenbarungseid. Was hat er noch, wenn er nicht mehr inszenieren, beleuchten, umspielen, sich annähern oder entfernen kann, da das Objekt dieser Prozeduren stets weniger sein eigen war als die Prozeduren selbst? Anders gefragt: war er nicht radikaler als andere, immerfort unterwegs, realiter und musikalisch fast immer irgendwo zu Gast, ein virtuoser, polyglotter Dolmetscher letztlich ohne ganz eigene Sprache, der möglicherweise Emigrantengefühle nie losgeworden ist und so viel brillante musikalische Eloquenz auch aufbot, um zu bemänteln, was als Schmach immer fühlbar blieb: daß er nirgends hingehörte, nirgends ganz dazugehörte und noch als magyarischer Nationalheros Gast blieb? Gewiß, Emigranten waren auch andere: Chopin sowieso, auch Brahms, der in Wien nie endgültig heimisch wurde, und Wagner, der selbst in Bayreuth nie ganz ‚angekommen‘ ist, Meyerbeer, auch der in Wien fremdgebliebene Bruckner. Liszt aber, der besonders Erfolgreiche, blieb auch der besonders Heimatlose, und beides bedingt einander insofern, als keiner so sehr wie er sein Komponieren geöffnet hat hin zu den Umständen und jeweiligen Gegebenheiten der Darbietung — Ungar mit heißem Herzen, aber zugleich einer ganz nach dem Bilde, das man sich z.B. in Pariser Salons von einem Ungarn machte.

Freilich läßt sich die Problematik auch umgekehrt betrachten, indem man fragt, inwiefern nicht eben das Bewußtsein, nicht ganz dazu zu gehören, ein Außenseiter zu sein, der Zwang, sich immer neu auszuweisen, ein fast unabdingbares schöpferisches Movens darstelle — ganz und gar, wenn es durch die Privata so schlagend bestätigt wird wie bei Liszt, bei dem man am wenigsten von Kunst als Ersatz oder Sublimation nicht gelebten Lebens sprechen möchte. Vielleicht hat auch die emphatische, gewiß effektvolle Identifikation mit den Zigeunern mit jenem perennierenden Emigranten- und Unterwegs-Gefühl zu tun. Die Zigeuner waren Schicksalsgenossen — und allemal Landsleute für den Burgenländer, dem Kleinlichkeiten in Nationalitätsfragen fremd waren. Wie sehr bleiben die Inszenierungen der Lisztschen Musik auf Suche? Man fragt das angesichts mancher ganz und gar uninszenierter, rührend stiller Momente, die uns das Gefühl geben: da ist er ganz bei sich, da ist er zuhause. Und vor dem Hintergrund solcher — seltenen — Momente erscheint alle auf vielerlei Weise virtuose Musik endgültig nur als ‚Musik über Musik‘, als ein Umweg, auf dem er sich fast ständig befand, um eben bei jener Musik anzukommen, die ganz bei sich und mit sich identisch wäre, im Sinne meines Themas: die nicht nötig hätte, inszeniert zu werden.

- 1 Mit guten Gründen ist dem vorliegenden Beitrag der Charakter eines Extempores belassen worden; für tatkräftige Mithilfe bei der Umarbeitung eines Tonbandprotokolls zu einem Manuskript ist der Verfasser Herrn Dr. Gerhard Winkler zu großem Dank verpflichtet.
- 2 Vgl. Wolfgang Dömling, *Franz Liszt*, Laaber 1985, S. 202.
- 3 Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen* (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 27), Hamburg 1984, S. 11.
- 4 Franz Liszt, *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 43 (1855), S. 40.
- 5 Vgl. Theodor W. Adorno, *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis*, in: ders., *Moments musicaux*, Frankfurt 1964, S. 83; (wieder abgedruckt in: ders., *Gesammelte Schriften* 17, Frankfurt 1982; Zitat hier S. 159); Thomas Mann, *Versuch über Schiller* (1955), in: ders., *Essays*, Band 1, hrsg. v. Michael Mann, Frankfurt 1977, S. 203.
- 6 Richard Wagner, *Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Leipzig o. J., Bd. V, S. 195.
- 7 Zitiert nach Dömling, (siehe Anm. 2), S. 163.
- 8 Heinrich Heine, *Lutezia*, Erster Teil, *Spätere Notiz zu V*, Leipzig 1959, S. 38.
- 9 Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Klaus Briegleb, Band 5, München 1974, S. 358.
- 10 Joseph d'Ortigue, zitiert nach Dömling, (siehe Anm. 2), S. 258.
- 11 Vgl. Franz Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique*, III. A.M. Adolphe Pictet, in: *Pages romantiques*, hrsg. v. Jean Chantavoine (Reprint, hrsg. v. Serge Gut, Plan de la Tour 1985), S. 135.
- 12 Vgl. Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Frankfurt 1974.
- 13 Vgl. Franz Liszt, *De la situation des artistes*, in: *Pages romantiques*, (siehe Anm. 11), S. 66.
- 14 Vgl. Peter Gülke, *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven*, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 15 (1970), Berlin 1971, S. 67—95.
- 15 Vgl. Wolfgang Dömling, (siehe Anm. 2), S. 140ff.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 1987

Band/Volume: [078](#)

Autor(en)/Author(s): Gülke Peter

Artikel/Article: [Über Liszts "inszenatorisches" Komponieren. 16-28](#)