Das Liszt-Bild in Frankreich — gestern und heute

© Landesverband Bayern, Deutschland, Österreich und Ungarn der Liszt Gesellschaft www.liszt-museum.at

Serge GUT (Paris)

Es ist immer schwierig, den gegenwärtigen ‚impact' eines Komponisten richtig einzuschätzen, denn je nach dem gegebenen soziologischen Aspekt können die Resultate ziemlich verschieden ausfallen. Der ‚Mann auf der Straße', der Gebildete, der Musikliebhaber und der Berufsmusiker werden ganz unterschiedliche Antworten zu dem gestellten Problem geben. Diese soziologischen Komponenten einer Wertung werden nur allzu oft von der musikwissenschaftlichen Forschung ignoriert. Ich erwähne sie hier jedoch, da sie eine echte Problematik bei der Einschätzung darstellen.

Meine Wertung wird vom Standpunkt des Musikliebhabers und des Berufsmusikers ausgehen. Dabei muß ich zuerst den Klaviervirtuosen Liszt von dem Komponisten Liszt trennen.

Zum besseren Verständnis der französischen Position hinsichtlich des Liszt-Bildes dürfte eine kurze Retrospektive hilfreich sein.

Seit Liszt mit zwölf Jahren 1823 nach Paris gekommen war, lebte er bis 1835 fast dauernd in der französischen Hauptstadt und blieb auch anschließend, von 1835 bis 1844, noch sehr stark mit ihr verbunden. In kürzester Zeit wurde dort sein Ruhm so groß, daß er bald neben Rossini, Bellini und Meyerbeer zu den musikalischen Zelebritäten der Zeit zählte. Allerdings galt die Aufmerksamkeit der Pariser ausschließlich dem Virtuosen, ein Werturteil, das Jahrzehnte lang hartnäckig aufrecht erhalten bleiben sollte. Warum nicht dem Komponisten? Der wichtigste Grund dafür muß wohl in einem musikalischen Fiasko gesehen werden, das Liszts ambitiöser Vater heraufbeschworen hatte. Dieser nämlich veranlaßte den vierzehnjährigen Sohn, eine Oper zu komponieren, um dadurch dessen Image noch mehr Glanz zu verleihen. So entstand mit der Hilfe Ferdinando Paërs die belanglose und unreife Oper *Don Sanche, ou Le château d'amour*, die am 17. Oktober 1825 auf der Bühne der Pariser Grand Opéra uraufgeführt wurde, aber nur drei Vorstellungen erlebte, um danach nie wieder aufgenommen zu werden[1]. Diesen Faux-Pas sollte Liszt, der Komponist, sehr teuer bezahlen, denn für das Pariser Publikum galt seitdem das Urteil: Il ne sait pas composer (er kann nicht komponieren). Diese Meinung wurde selbst von den musikalischen Freunden Liszts vertreten, von Berlioz[2], Chopin[3] und d'Ortigue. Nur der berühmte Feuilletonist Jules Janin unterstützte Liszt weiterhin auf dem Gebiet der Komposition[4]. So überrascht es auch nicht, daß selbst die Tätigkeit des Weimarer Liszt (1848—1861) in Paris kaum wahrgenommen wurde. Was den Pianisten Liszt betrifft, so war sein Ruhmesstern — nachdem er 1847 seine glanzvolle Virtuosenlaufbahn abgebrochen hatte — immer mehr verblaßt.

© Landesmuseum für Burgenland, Austria; download unter www.biologiezentrum.at

Erst 1861 wendete sich die Situation schlagartig noch einmal zugunsten Liszts, als dieser nach einer Unterbrechung von acht Jahren erstmals wieder (von Anfang Mai bis zum 8. Juni) in Paris weilte. Da ihm nämlich der französische Kaiser Napoleon III. sehr gewogen war, wurde Liszt mehrmals in die Tuilerien zu Hofe geladen und erhielt sogar die höchste Auszeichnung der Ehrenlegion, die des Commandeurs[5].

So wurde er plötzlich wieder zum glänzenden Stern der eleganten Pariser High Society[6]. Allerdings galt auch diese Gunst genau wie früher dem gewandten Gesellschaftsmenschen und dem Pianisten, nicht aber dem Komponisten, der doch zu dieser Zeit u.a. bereits auf die *Faust-* und die *Dante-Symphonie*, die *Graner Messe* und den *13. Psalm* zurückblicken konnte. Beweis für dieses einseitige Pariser Urteil war die Aufführung der *Graner Messe* in der Kirche Saint-Eustache am 15. März 1866, die ein gesellschaftlicher Erfolg, aber wegen der schlechten Kritik und der abweisenden Wertung der Musiker ein künstlerisches Fiasko war[7].

Doch nach 1870 begann sich Liszt auch als Komponist bei den Franzosen durchzusetzen, nicht zuletzt dank des unermüdlichen starken Einsatzes von Saint-Saëns für seine Musik[8]. Dieselbe *Graner Messe*, die 1866 durchfiel, wurde in derselben Kirche zwanzig Jahre später — also 1886 — in Anwesenheit des Komponisten mit Begeisterung umjubelt. Von da an war der Bann der Pariser Vorurteile gegenüber Liszts Kompositionen gebrochen.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts haben sich die beiden größten französischen Komponisten der Zeit — Debussy und Ravel — sehr positiv, wenn auch nicht ohne Einschränkungen, über Liszts Musik geäußert. Debussy schätzte sein „génie tumultueux"[9], und anläßlich einer Aufführung von *Mazeppa* durch Felix Weingartner schrieb er[10]:

„Ce poème symphonique est rempli des pires défauts; il est même parfois commun, et pourtant la tumultueuse passion qui ne cesse de l'agiter finit par vous prendre avec une telle force que l'on trouve ça très bien sans plus songer à s'expliquer pourquoi. ... La beauté indéniable de l'oeuvre de Liszt tient, je crois, à ce qu'il aimait la musique à l'exclusion de tout autre sentiment. Si parfois il va jusqu'à la tutoyer et la mettre carrément sur ses genoux, cela vaut bien la manière gourmée de ceux qui ont l'air de lui être présentés pour la première fois. Assurément c'est très convenable, mais ça manque de fièvre. La fièvre et le débraillé atteignant souvent au génie de Liszt, c'est préférable à la perfection, même en gants blancs."

(Diese Symphonische Dichtung steckt voll von Mängeln schlimmster Sorte. Sie ist manchmal sogar ausgesprochen billig, und dennoch nimmt einen dieser unaufhörliche Sturm der Leidenschaft am Ende so gefangen, daß man alles sehr gut findet, ohne noch lange zu überlegen, warum ... Die unleugbare Schönheit des Werkes von Liszt kommt, meine ich, daher, daß er die Musik mit einer Ausschließlichkeit liebte, die jedes andere Gefühl verdrängte. Wenn er manchmal so weit geht, sie zu duzen und zärtlich auf seine Knie zu ziehen, so wiegt das immerhin die steife Haltung derer auf, die so tun, als ob sie ihr zum erstenmal vorgestellt würden. Das ist sicher sehr schicklich, aber es fehlt das Fieber. Das Fieber und das exhibitionistische Gebaren, wie sie Liszts Genie oft überkommen, sind jedenfalls besser als die Vortrefflichkeit, selbst wenn sie in weißen Handschuhen einhergeht.)

© Landesmuseen Bonn und Bundesland Austria, Wissenschaftliche Dienste Bonn

Ravel war sehr beeindruckt von der Lisztschen Klavierkunst. Man kann sagen, daß seine *Jeux d'eau* eine Art Replik auf *Jeux d'eaux à la Villa d'Este* sind. Als die Symphonische Dichtung *Die Ideale* am 15. Februar 1912 bei den Concerts Lamoureux aufgeführt und vom Publikum ziemlich kühl aufgenommen wurde, schrieb Ravel einen lobenden Artikel darüber, woraus ich die folgenden Zeilen zitieren möchte[11]:

> „Sans doute cette image géniale paraissait un peu longue à première audition. . . . N'y-a-t-il pas assez de qualités dans ce bouillonnement tumultueux, dans ce vaste et magnifique chaos de matière musicale où puisèrent plusieurs générations de compositeurs illustres?"
> (Ohne Zweifel mag dieses geniale Stück beim ersten Anhören ein wenig lang erscheinen. . . . Gibt es nicht genug gut Gelungenes in diesem tumultuösen Brodeln, in diesem unermeßlichen und großartigen Chaos von musikalischem Stoff, der mehreren Generationen von berühmten Komponisten als Quelle diente?)

Debussy und Ravel hatten nicht nur die Lisztsche Musik geschätzt, sondern sie wußten sich auch deren besondere Eigentümlichkeiten selbst anzueignen. Die Rolle Liszts als Vorläufer des französischen Impressionismus ist daher auch seit längerer Zeit von der Musikforschung hervorgehoben worden[12].

Diese Situation vor dem Ersten Weltkrieg hat Jean Chantavoine 1910 in seinem schönen Buch über Liszt gut erfaßt. Seine allgemeinen Beobachtungen im folgenden Zitat treffen ganz besonders auf Frankreich zu[13]:

> „Après avoir connu en plus d'un pays la triple conspiration du silence, du dédain et des sarcasmes, l'œuvre de Liszt reprend son rang depuis que l'on peut mesurer son action sur les destinées de la musique d'hier et sur celle d'aujourd'hui."
> (Nachdem in mehreren Ländern dem Werk Liszts die dreifache Verschwörung von Totschweigen, Verachtung und Sarkasmus widerfahren war, nimmt es den ihm gebührenden Rang wieder ein, seit man seine Einwirkung auf die Entwicklung der Musik von gestern und heute beurteilen kann.)

Zwischen den beiden Kriegen scheint sich das Liszt-Bild in Frankreich kaum verändert zu haben: was 1910 galt, galt zwanzig Jahre später immer noch. Liszt war als ‚echter' Komponist angenommen, wurde aber nicht als einer der größten betrachtet. Die ganze Entwicklung der Liszt-Wertung in Frankreich von 1830 bis zur Schwelle des Zweiten Weltkriegs könnte, knapp zusammengefaßt, wie folgt formuliert werden: vom Zauberkünstler zum anerkannten Komponisten.

Nach 1945 wurde das Liszt-Bild, wie überall, so auch in Frankreich, allmählich aufgewertet, ein Prozeß, der sich besonders in den letzten fünfzehn Jahren ersichtlich beschleunigte. Dieser positive Rezeptionstrend verläuft allerdings je nach Musikgattung unterschiedlich.

Die Klaviermusik war schon längere Zeit vorher besonders günstig aufgenommen worden, und bestimmte Stücke gehörten bereits seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts zum festen Repertoire der internationalen Virtuosen. Die außerordentlich geschickte pianistische Schreibart sowie die glänzende Technik des Meisters hatten schnell Anklang sowohl bei den

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

Pianisten als auch beim Publikum gefunden. In Frankreich hatte der Ruhm eines Francis Planté (1839—1934)[14], einer Marie Jaell (1846—1925)[15] und eines Alfred Cortot (1877—1962)[16] stark dazu beigetragen.

Auch ist seit über einem halben Jahrhundert eine ernsthafte pianistische Ausbildung nicht denkbar ohne das eingehende Studium einer ganzen Reihe von Liszts Klavierstücken.

Nach 1945 erfreute sich seine Klaviermusik weiterhin großer Beliebtheit. Allerdings ist dabei jetzt eine bemerkenswerte Verschiebung des Geschmacks zu beobachten. Während um die Jahrhundertwende noch die Opernparaphrasen, die Fantasien und die *Ungarischen Rhapsodien* die meistgespielten Stücke Liszts waren, wurden im Laufe der folgenden Jahrzehnte die ‚ernsteren' Stücke wie die *Années de Pèlerinage*, die *Harmonies poétiques et religieuses* und die h-Moll-Sonate immer mehr bevorzugt. In dieser Veränderung der Prioritäten zeigt sich auch ein Wandel in der Werteinschätzung des Komponisten. Wenn man früher immer noch den Pianisten, der für sein Instrument komponiert hatte, betonte, wurde später der Komponist an die erste Stelle gesetzt.

Das zunehmende Interesse für das Klavierwerk Liszts wird auch dadurch bestätigt, daß in Frankreich zwischen 1968 und 1974 die erste Gesamtaufnahme der Originalstücke durch die Pianistin France Clidat unternommen wurde und bei der Schallplattenfirma Véga erschien. Sogar die bis vor kurzem verkannten Spätwerke sind manchmal zu hören. Eine weitere dankenswerte Initiative ist eine neue Gesamtaufnahme der *Ungarischen Rhapsodien*, in der zum ersten Mal einige der ersten Fassungen — die der *Magyar Dallok* und *Magyar Rhapsodiák* — dargeboten wurden. Dieses kühne Schallplattenwerk ist eben in der Interpretation von Setrak erschienen[17].

Genauso begünstigt wie die Klavierstücke sind die beiden Klavierkonzerte, die *Ungarische Fantasie* und, mit Abstand, der *Totentanz*. Auch sie alle gehören zu dem festen Repertoire der meisten bekannten Pianisten.

Viel weniger rosig sieht das Schicksal der Orchesterwerke aus. Wenn man von *Les Préludes* absieht — die sich schon zur Lisztzeit durchgesetzt hatten, und die er spöttisch seine „Gartenmusik" genannt hatte — findet man höchstens noch *Tasso* und *Mazeppa* ab und zu auf dem Konzertprogramm. Die anderen Symphonischen Dichtungen, die *Faust-* und die *Dante-Symphonie*, warten immer noch auf ihre Stunde, die ihnen jedoch nicht so bald zu schlagen scheint.

Erfreulich ist es dagegen festzustellen, wie in den letzten zwanzig Jahren einige Hauptwerke der geistlichen Chormusik ihren Weg in die französischen Konzertsäle gefunden haben. Aufführungen der *Graner Messe*, des *13. Psalm* und der *Ungarischen Krönungsmesse* sind keine Seltenheit mehr. Man wagte sogar den umfangreichen *Christus* dem Publikum anzubieten,

© Landesmuseum für Burgenland, Austria; download unter www.biologiezentrum.at

und diese gelungene französische Erstaufführung in der Pariser Salle Pleyel am 27. Juni 1977, mit Dietrich Fischer-Dieskau in der Rolle des Jesus und Miklos Forrai als Dirigenten, wird ein denkwürdiges Datum bleiben. Seitdem wurde dieses Meisterwerk zwar sehr selten, aber doch noch einige Male in Frankreich aufgeführt, wie z.B. anläßlich des Festivals Berlioz im September 1985 erstmals in Lyon.

Auch die *Legende von der heiligen Elisabeth* — bisher leider viel zu sehr vernachlässigt — profitiert nun von diesem neuen Interesse an der geistlichen Musik des großen Romantikers. Sie erklang z.B. in Paris, unter der Leitung von Pierre Cao, am 21. August 1986. Es wäre wünschenswert, daß auch die kühne und eindrucksvolle *Via Crucis* aus ihrer jetzigen Vergessenheit zu neuem Leben erweckt werden könnte.

Liszt ist heutzutage als geistlicher Komponist in Frankreich durchaus anerkannt, ohne daß man jedoch seine eigentliche Größe auf diesem Gebiet richtig wahrgenommen hat.

Die Orgelmusik Liszts wird hinreichend gepflegt, und seine beiden Hauptwerke für dieses Instrument — *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam"* sowie *Präludium und Fuge über den Namen BACH.* — werden regelmäßig angeboten. Das anhaltende Interesse für diese Gattung hat sich dadurch konkretisiert, daß 1974 eine Gesamtaufnahme der Orgelwerke von Jean Costa unternommen wurde[18]. Dagegen sind die Lieder, trotz sporadischer Aufführungen, stark vernachlässigt.

Alles in allem hat sich in Frankreich das Bild von Liszt als Komponist dauernd verbessert, besonders seit dem letzten Krieg.

Um aber die Anerkennung Liszts durch das französische Publikum wirklich einschätzen zu können, wird ein knapper Vergleich mit der Rezeption der Musik seiner Freunde und Rivalen Berlioz und Wagner hilfreich sein, die, wie Liszt selbst, den Stempel der sogenannten Neudeutschen Schule trugen.

Der acht Jahre ältere Berlioz errang mit der Uraufführung der *Symphonie fantastique* am 5. Dezember 1830 allgemeine Aufmerksamkeit. Seitdem galt er für das Pariser Publikum als ein origineller, ideenreicher Komponist, der zur Sensation neigte. Doch blieb er wegen seiner Neigung zur sogenannten musikalischen Exzentrizität immer stark umstritten, und ein echter Durchbruch ist ihm zu Lebzeiten nie gelungen. Beweis dafür war das wiederholte Scheitern seiner Versuche, sich an der Grand Opéra durchzusetzen[19]. Einnahmen und Erfolge, wie er sie in Deutschland und Rußland erlebte, wären für ihn in Paris undenkbar gewesen[20]. Als er 1869 starb, war er ziemlich verbittert und von seinen Landsleuten recht enttäuscht[21].

Wie bei Liszt war es auch hier wiederum Saint-Saëns, der sich für den ‚grand ainé' einsetzte. Dank seiner Aktivität wurden die Hauptwerke des

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

großen französischen Meisters aus der Vergessenheit gerettet. Sie wurden jedoch bis 1945 nur sporadisch gespielt, und das Genie Berlioz blieb weiterhin, besonders bei den Musikern, in Frage gestellt. Die folgende Feststellung Debussys ist symptomatisch für die Haltung vieler Franzosen[22].

> „D'ailleurs, par son souci de la couleur et de l'anecdote, Berlioz a été immédiatement adopté par les peintres; on peut même dire sans ironie que Berlioz fut toujours le musicien préféré de ceux qui ne connaissaient pas très bien la musique . . . les gens du métier s'effarent encore de ses libertés harmoniques (ils disent même ses ‚gaucheries'), et le ‚va te promener' de sa forme. Sont-ce les raisons qui rendent presque nulle son influence sur la musique moderne et qui resta, en quelque sorte, unique?"
> (Gerade die Maler fühlten sich wegen seiner Vorliebe für das Farbige und Erzählende unmittelbar zu Berlioz hingezogen, man kann sogar allen Ernstes sagen, daß er immer der bevorzugte Komponist aller jener war, die keine großen Musikkenntnisse besaßen. Die Leute vom Fach entsetzen sich noch heute über seine harmonischen Kühnheiten (sie nennen sie sogar „Ungeschicklichkeiten") und über seine Unbekümmertheit gegenüber der Form. Sind dies die Gründe, warum er nahezu keinen Einfluß auf die moderne Musik ausübt, und warum er gewissermaßen ein Vereinzelter blieb?)

Nach 1945 sind größere Anstrengungen unternommen worden, um das Image des französischen Romantikers aufzuwerten. Bücher und Studien über Leben und Werk, ein erfolgreicher Film mit einem berühmten Schauspieler[23], neue Inszenierungen von *La damnation de Faust* in der Grand Opéra und verschiedene Festspiele zu seinen Ehren haben dazu beigetragen, ein positiveres Berlioz-Bild zu prägen. In dieser Hinsicht müssen besonders die jährlichen *Festivals Berlioz*, die seit 1979 unter der Leitung von Serge Baudo in Lyon stattfinden, hervorgehoben werden. Trotz all dieser Bemühungen und Erfolge erscheint sein Werk jedoch auch heute noch manchen Musikern als problematisch. In dieser Hinsicht besteht also in Frankreich eine Art ‚Schicksalsgemeinschaft' zwischen den Werken Liszts und Berlioz', so unterschiedlich sie sonst auch sein mögen: beide haben ab 1880 durch Saint-Saëns einen gewissen Anklang gefunden, und beide haben seit dem letzten Krieg einen starken Aufschwung erlebt, ohne sich jedoch völlig durchgesetzt zu haben.

Ganz anders verlief das Schicksal des Wagnerschen OEuvres in Frankreich. Trotz hartnäckiger und wiederholter Versuche ist es dem sächsischen Meister nie gelungen, zu seinen Lebzeiten in der Pariser Grand Opéra Fuß zu fassen[24], und sein anti-französisches Pamphlet *Eine Kapitulation* sowie der verlorene Krieg von 1870 haben nicht dazu beigetragen, das Bild Wagners zu verbessern. Der Mensch und sein Werk waren bei vielen Franzosen verpönt. Nach dem Tod des Meisters jedoch veränderte sich die Situation schlagartig. In den 1890er Jahren erlag Paris einem wahren Wagner-Kult (Wagneromanie), der sogar mehr von den Schriftstellern als von den Musikern ausging. Schon 1861 hatte sich Baudelaire als Vorläufer dafür angekündigt[25]. Nach 1885 zeigte die wichtige symbolistische Bewegung große Sympathie für Wagners Musik, unter ihren Vertretern vor allem Stéphane Mallarmé, der den Schöpfer des *Parsifal* vergötterte und des-

sen Andenken durch sein berühmtes Sonett *Hommage* ehrte[26]. Die *Revue wagnérienne*, die von 1885 bis 1888 regelmäßig erschien, akzentuierte diese Anbetung[27]. Die Kritiker, Catulle Mendès, Judith Gautier — die letzte Geliebte des Meisters — und Edouard Schuré, trugen ebenfalls dazu bei, das Image Wagners mit Glorienschein zu umgeben. Auch die junge Generation der Komponisten, wie Fauré, Chabrier, Vincent d'Indy, Duparc und der junge Debussy, hat sich dieser neuen Kunstrichtung begeistert zugewandt. Eine Pilgerfahrt nach Bayreuth, zum ‚heiligen Hügel', war für viele ein unentbehrliches Unternehmen[28]. Wenn sich auch am Anfang des 20. Jahrhunderts die Wagner-Idolatrie etwas gelegt und die Situation ‚normalisiert' hat, so wird Wagner seitdem als einer der allergrößten Komponisten betrachtet.

Um Wagner als Menschen dagegen waren Empörung und leidenschaftliche Angriffe entbrannt. Die Franzosen brandmarkten ihn wegen seines schlechten Charakters, seines Antisemitismus, seiner antifranzösischen Bemerkungen, seines antizipierten Nazismus sowie seines ‚Germanentums'. Aber all diese Stürme der Kritik taten schließlich der Bewunderung seiner Musik keinen Abbruch. Die Franzosen stellten sie neben die Werke Bachs, Mozarts und Beethovens auf höchste Ebene. Das Wagner-Jahr 1933 bot noch einmal die Gelegenheit, in verstärktem Maße dem Meister zu huldigen, aber insgesamt kann man doch sagen, daß sich etwa seit 1900 am Ruhm Wagners in Frankreich nichts mehr grundsätzlich geändert hat[29].

Aus diesen vergleichenden Betrachtungen geht hervor, daß Wagners Musik, obwohl sie oft scharf und polemisch angegriffen wurde, sich im Gegensatz zu den Werken Liszts und Berlioz' in jeder Hinsicht vollkommen durchgesetzt hat.

Zum Abschluß möchte ich kurz auf das heutige Menschen- und Künstler-Bild von Liszt in Frankreich eingehen. Woher stammt er? Welche Sprache benutzte er? Von welchen Kulturen wurde er beeinflußt? Diese Fragen sind sicher viel einfacher für Beethoven, Berlioz, Verdi oder Mussorgski zu beantworten als für Liszt. Schon daran allein erkennt man, wie problematisch Liszts Wesen ist, sowohl als Mensch, als übrigens auch als Künstler. Als aktuellen Beitrag zu dieser Problematik habe ich einen Fragebogen für die Studenten des musikwissenschaftlichen Institutes der Pariser *Sorbonne* konzipiert. Wir haben also hier die Meinung eines beruflichen und gebildeten Publikums vorliegen. Das Resultat entsprach einigermaßen meinen Erwartungen, obwohl manche Antworten mich überraschten[30].

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

1. *Welche Staatsangehörigkeit hatte Liszt?*

Ungarische:	60
Sonstige:	3

2. *Welche Sprache(n) benutzte er gewöhnlich?*

Französisch:	51
Deutsch:	42
Ungarisch:	24
Italienisch:	13
Andere Sprachen:	4

3. *Zu welchem Kulturkreis(-kreisen) gehörte er im besonderen?* Zu dem:

germanischen (deutschen)[31]:	28
französischen:	25
ungarischen:	6
italienischen:	5
slawischen:	4
zu sonstigen:	7

4. *In welche nationalen Traditionen ordnen Sie seine Musik ein?* In die:

ungarische:	28
deutsche:	26
französische:	11
slawische:	7
zigeunerische:	3
in andere:	6

5. *Ist seine Musik*

— *neuartig?*	Ja:	50	Nein:	5
— *Vorläuferin der heutigen Musik?*	Ja:	45	Nein:	7

6. *Hat seine Musik immer noch einen Anklang beim heutigen Publikum?*

Sehr stark:	4
Ziemlich stark:	37
Mäßig:	23
Schwach:	1

7. *Besteht, seit zehn Jahren, ein gesteigertes Interesse für seine Musik?*

Ja:	30
Nein:	19

Fazit:

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

Für die große Mehrheit der Befragten ist Liszt zweifellos ein ungarischer Komponist, was sicher auch verallgemeinert werden kann.

Als benutzte Sprache wird das Französische an erster Stelle genannt und danach mit leichtem Abstand das Deutsche. Diese beiden Sprachen werden oft zusammen zitiert, was auch den Tatsachen entspricht. Überraschender erscheint die relativ häufige Erwähnung der ungarischen Sprache, die der Meister in Wirklichkeit kaum kannte[32].

Interessant und lehrreich sind die Antworten, die die kulturelle Zugehörigkeit betreffen: die deutsche Kultur kommt an erster Stelle, aber nur mit kurzem Abstand vor der französischen. Die anderen Kulturen treten stark zurück: infolge dessen ist Liszt für die Franzosen, was den ‚Kulturkreis' betrifft, ein deutsch-französischer Musiker.

Nicht damit übereinstimmend sind die Antworten betreffs der National-Tradition seiner Musik. Diesmal erscheint das Ungarische an erster Stelle, aber nur knapp vor dem Deutschen. Merkwürdigerweise tritt das Französische ziemlich stark zurück, nimmt jedoch den dritten Platz ein. Für die Franzosen also nährt sich die Musik Liszts hauptsächlich an der ungarischen und an der deutschen Quelle.

Im allgemeinen werden die zukunftsträchtigen Aspekte seiner Musik von fast allen anerkannt.

Interessanterweise wird die heutige Popularität Liszts immer wieder hervorgehoben: aber, das möchte ich betonen, diese Popularität wird lange nicht als hundertprozentig empfunden. Mit anderen Worten, und dies bestätigt meine anfänglichen Überlegungen: Liszts Musik wird zwar positiv bewertet, hat sich aber bis heute noch nicht ganz durchgesetzt.

Anmerkungen:

1 Bisher in tiefste Vergessenheit geraten, erlebte diese Oper 1986 ihre erste Schallplattenaufnahme (Hungaroton, SLPD 12744-5).

2 Vgl. Serge Gut, *Franz Liszt*, Lausanne 1988, Kapitel XIX, *Liszt et Berlioz.*

3 Vgl. Serge Gut, *Frédéric Chopin et Franz Liszt: une amitié à sens unique*, in: *Sur les traces de Frédéric Chopin*, Paris 1984, S. 58—59 und 62—63.

4 Vgl. den ausgezeichneten Artikel von Jacqueline Bellas, *Janin et Liszt ou Le critique et l'amitié*, in: *Publications de l'Université de Rouen*, Paris 1974, S. 61—84.

5 Liszt wurde schon im April 1845 zum Chevalier ernannt. Viel später, am 25. August 1860, erlangte er den Rang eines Offiziers und kaum ein Jahr später, am 31. Mai 1861, den des Commandeurs.

6 Man findet eine eingehende Chronik dieses Aufenthaltes in: Serge Gut, *Franz Liszt* (Anm. 2), Kapitel X/4, *Départ en apothéose.*

7 Vgl. Emile Haraszti, *Franz Liszt*, Paris 1967, S. 226—227. Man kennt auch den Kommentar von Berlioz in seinem Brief vom 16. März 1866: „Hier, on a donné à Saint-Eustache la Messe de Liszt. Il y avait une foule immense. Mais, hélas, quelle négation de l'art!" (Gestern hat man in Saint-Eustache die Messe von Liszt gegeben. Dort war ein un-

© Landesmuseum für Burgenland, Austria; download unter www.biologiezentrum.at

geheures Gedränge. Aber ach, was für eine Verneinung von Kunst!), Hector Berlioz, *Lettres intimes*, hrsg. v. Charles Gounod, Paris 1882, S. 296.

8 So wie Liszt Saint-Saëns für den besten französischen Komponisten seiner Generation hielt, zeigte sich dieser wiederum als ein unermüdlicher Verteidiger der Musik des ungarischen Meisters. Er hat auch zwei nennenswerte Artikel zu Liszts Gunsten geschrieben (*Liszt*, in: *Harmonie et Mélodie*, Paris 1885, S. 155—172; *Franz Liszt*, in: *Portraits et Souvenirs*, Paris 1899, S. 15—34) und widmete ihm seine 3. Symphonie. Selbst Debussy hat Saint-Saëns gelobt „d'avoir fait connaître et imposé le génie tumultueux de Liszt" (Liszts tobendes Genie [uns] nahegebracht zu haben) (Vgl. Anm. 9).

9 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, hrsg. v. François Lesure, Paris 1971, S. 118. Man weiß auch, daß Debussy Liszt in Rom hörte, der ihm seine *Jeux d'eaux à la Villa d'Este* vorspielte, und wie er davon „verblüfft" war (Vgl. Ferruccio Busoni, *Briefe an seine Frau*, Zürich 1936, S. 335).

10 Debussy, *Monsieur Croche*, S. 95. Deutsche Übersetzung nach: Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, Stuttgart 1982, S. 99—100.

11 Zitiert nach Emile Haraszti, in: *Histoire de la musique*, in der Enzyklopädie der *Pléiade*, Paris 1963, Vol. II, S. 566. Deutsche Übersetzung von Inge Gut.

12 Vgl. Serge Gut, *Franz Liszt — Les éléments du langage musical*, Paris 1975, Kap. *Liszt et l'impressionnisme*, S. 452—455.

13 Jean Chantavoine, *Liszt*, Paris 1910, S. 237—238.

14 Vgl. Arthur Dandelot, *Francis Planté, une belle vie d'artiste*, Paris 1920.

15 Marie Jaell war seit 1866 mit Liszt befreundet und bewunderte seine Kompositionen. Sie war die erste, die in Paris, im Jahre 1891, das gesamte Klavierwerk des Meisters öffentlich spielte.

16 Vgl. Bernard Gavoty, *Alfred Cortot*, Paris 1977, S. 256—257: Cortot hatte sich auf Liszts h-Moll-Sonate spezialisiert.

17 Liszts 19 *Rhapsodies hongroises* sind zusammen mit seinen *Magyar Dallok* Nr. 1, 2, 3, 6, 8, 9, 10 und die *Magyar Rhapsodiák* Nr. 12 und 20 auf insgesamt vier Schallplatten aufgenommen worden und im Sommer 1986 bei der Firma Chant du Monde (LDX 78801-4) erschienen.

18 Bei der Firma Decca.

19 Die einzige Oper von Berlioz, die in der Grand Opéra aufgenommen wurde, *Benvenuto Cellini*, erlebte nur sieben Vorstellungen (1838). *La prise de Troie* (erster Teil von *Les Troyens*) wurde im Jahr 1899 aufgenommen und erreichte 19 Vorstellungen. *La damnation de Faust* wurde zum ersten Mal in der Pariser Grand Opéra am 10. Juni 1910 aufgeführt (Bühnen-Fassung). *Les Troyens* (als Ganzes) wurden erstmals am 7. Juni 1921 in der Grand Opéra gespielt.

20 Es seien hier besonders die drei „Berlioz-Wochen" erwähnt, die Liszt für seinen Freund in Weimar veranstaltete: 1.) vom 14. bis 21. November 1852; 2.) vom 17. bis 21. Februar 1855; 3.) vom 16. Februar bis 1. März 1856.

21 Vgl. Serge Gut, *Franz Liszt*, (siehe Anm. 2).

22 Debussy, *Monsieur Croche*, S. 165; deutsche Ausgabe S. 172.

23 *La Symphonie fantastique*, mit Jean-Louis Barrault in der Rolle des Berlioz.

24 Es sei hier an das denkwürdige Durchfallen des *Tannhäuser* am 19. März 1861 an der Pariser Grand Opéra.

25 Der berühmte Artikel Baudelaires über Wagners *Tannhäuser* erschien am 1. April 1861 in der *Revue européenne*. Am 8. April schrieb Baudelaire ein Postscriptum *Encore quelques mots*. Die beiden Artikel erschienen Ende 1861 als eine Broschüre von 70 Seiten.

26 1886 in der Januarnummer der *Revue wagnérienne* erschienen. Am Ende seines Sonetts spricht Mallarmé vom „Gott Richard Wagner".

27 Vgl. André Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris 1965, Kapitel IX, S. 249—269.

28 In seinem berühmten Buch *Le voyage artistique à Bayreuth*, Paris 1897, schreibt Lavignac, daß der richtige Pilger auf den Knien nach Bayreuth gehen sollte.

29 Aus der umfangreichen Literatur über die Beziehungen zwischen Wagner und Frankreich seien hier nur die folgenden Titel angegeben: *Wagner et la France* (Spezialnummer der *Revue musicale*, Oktober 1923); Léon Guichard, *La musique et les lettres au temps du wagnérisme*, Paris 1963; das in Anm. 27 zitierte Werk von André Coeuroy; Danièle Pistone, *Wagner à Paris*, in: *Revue Internationale de Musique Française*, Februar 1980; Martine Kahane und Nicole Wild, *Wagner et la France*, Paris 1983.

30 Der Fragebogen wurde von 64 Studenten beantwortet, die alle im mindestens dritten Universitätsjahr sind, also wenigstens fünf Semester hinter sich haben.

31 Für die Franzosen ist der Begriff „germanique" mit der Bedeutung „zum deutschen Kulturraum gehörig" gleichgestellt.

32 Dies resultiert einfach aus der Tatsache, daß es für einen Franzosen kaum denkbar ist, zu einer ‚Nation' zu gehören, ohne die Sprache dieser Nation zu kennen.

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): Gut Serge

Artikel/Article: Das Liszt-Bild in Frankreich - gestern und heute. 102-112