

Peter Raabes Standpunkt eigentlich als sehr besonnen zu bezeichnen: es entsprach einem Stück Wahrheit, wenn er in seiner großangelegten — und noch heute benutzten — Monographie die Gestalt Liszts als die eines ‚Heimatlosen‘ darstellte¹:

„. . . ganz in die Seele dieses Volkes einzudringen war Liszt schon durch seine Unkenntnis der Sprache verwehrt.

Aber selbst wenn er ungarisch gesprochen hätte, wäre ein so enges Verhältnis zum Magyarentum, daß man es als Heimatgefühl bezeichnen könnte, bei ihm ebensowenig zustande gekommen, wie ein enges Verhältnis zu Frankreich oder Deutschland zustande gekommen ist, den Ländern, in denen er noch lange Jahre gelebt hat und zu deren Volk, Dichtung und Musik ihn vieles hinzog.“

Die musikalische Öffentlichkeit Ungarns *mußte* auf eine solche Herausforderung reagieren, und neben den verblendeten Nationalisten, die sinnlos herumfuchtelten, gab es einige wirklich große Musiker, die an diesem Streit mit nüchternen und unwiderlegbaren Argumenten teilnahmen. Der erste und wichtigste unter ihnen war Béla Bartók, der am 3. Februar 1936 unter dem Titel *Liszt-Probleme* an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften seine Antrittsvorlesung hielt und noch am Abend des selben Tages in dem Festkonzert der Philharmonischen Gesellschaft in der Budapester Oper unter der Leitung von Ernő Dohnányi den *Totentanz* von Liszt spielte.

Bartók, der als Pianist und Komponist die Kunst Liszts ‚von innen‘ sah und kannte, erörterte in dieser Vorlesung neben den musikalischen und ästhetischen Problemen auch das ‚Problem‘ des Patriotismus mit Überzeugungskraft, und nachdem er die Frage von Liszts Sprach-Unkenntnis aufgrund der spezifischen ungarischen Gegebenheiten zu einer Frage zweiten Ranges degradiert hatte, beendete er seine Argumentation mit folgender Konklusion²:

„Es ist allgemein bekannt, daß sich Liszt jederzeit . . . beharrlich als Ungar bekannte.

Einer so großen Künstlerpersönlichkeit wie Liszt gebührt es jedoch, daß alle Welt diesen seinen Willen zur Kenntnis nimmt . . .“

Wir wissen wohl, daß dies freilich nur die ‚subjektive‘ Seite des Problems ist; die Forscher suchen im Zusammenhang mit der Frage der Nationalität eines Künstlers die ‚objektiven‘ Zeugnisse, die in den Werken verkörpert sind. Auch diese Richtung hatte ihre Vertreter. Im Erscheinungsjahr (1931) von Raabes Monographie schrieb ein junger ungarischer Musikwissenschaftler, Zoltán Gárdonyi, in Berlin eine Dissertation mit dem Titel *Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts*³. Diese Arbeit sowie sein Buch *Der ungarische Stil Franz Liszts*⁴, das 1936 in ungarischer Sprache erschien, begründeten das wissenschaftliche ungarische Liszt-Bild, in vielerlei Hinsicht gut ergänzt durch eine andere deutschsprachige Dissertation, die 1933 in Leipzig geschriebene Studie *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken* von Rezső [Rudolf]

Kókai⁵. Schließlich, als das fünfte bedeutende Werk der ungarischen Liszt-Forschung zwischen den beiden Weltkriegen, muß die Arbeit von Aladár Tóth erwähnt werden, die 1940 publiziert wurde, und die unter dem Titel *Franz Liszt auf dem Weg der ungarischen Musik*⁶ die Frage des Ungarn-tums von Liszt mit einer ganz neuen Beweisführung analysiert. Tóth geht von der Erkenntnis aus, daß Liszts Spätwerk von Béla Bartók auf unmittel-barste Weise fortgesetzt werde — und so findet Liszt im Werdeprozeß der ungarischen Musik Platz und Rolle sozusagen mit rückwirkender Gültig-keit.

Das neue Liszt-Bild, das sich nach 1945 in Ungarn entfaltete, wich von dem der Zeit zwischen den Kriegen in seinen wesentlichen Konturen zunächst nicht ab, denn die wichtigsten Züge jenes früheren waren von unseren hervorragendsten Musikern: Béla Bartók, Zoltán Gárdonyi, Rezső Kókai und Aladár Tóth, entworfen worden. Von diesen war es Gárdonyi, der auch in der neuen Periode seine Arbeit fortsetzte; so kann in ihm eine Persönlichkeit der ungarischen Liszt-Forschung begrüßt werden, die — nunmehr auch international berühmt — Kontinuität, Authentizität und das hohe Niveau unserer Forschungen gewährleistete. Nicht nur musikalische Analysen von außerordentlicher Bedeutung knüpfen sich an seinen Namen: *Erscheinungsformen des Distanzprinzips in Liszts Musik* (1955)⁷, *Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken* (1969)⁸, *Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen in Liszts Frühwerken* (1978)⁹, sondern auch Entwurf und Herausgabe der Neuen Liszt-Gesamtausgabe.

Die neue Gesamtausgabe stellt übrigens eines der größten und weitestgreifenden Ergebnisse der ungarischen Liszt-Forschung dar. Es ist all-gemein bekannt, daß heutzutage auch die Werke jener Komponisten in neuen, besser redigierten Ausgaben erscheinen, deren frühere Gesamtausgaben bereits das ganze Oeuvre enthielten. Im Falle Liszts bedarf es aber der neuen Gesamtausgabe auch deshalb, weil die alte — trotz ihrer lobens-werten Absicht und allen Bemühungen der Redaktion — nicht alle Kom-positionen enthält. Die 1970 unter der Redaktion von Zoltán Gárdonyi¹⁰ und István Szelényi begonnene neue Ausgabe ist gerade zum Abschluß der 18 Bände der I. Serie: *Werke für Klavier zu zwei Händen, Originalwerke* gelangt, und bei der Herausgabe der einzelnen Bände wirken so hervorra-gende Liszt-Forscher mit wie Imre Sulyok, Imre Mező oder der junge Antal Boronkay. Für die ungarische Liszt-Forschung ist es eine ehrenvolle Tradition, an der Redaktion der neuen Gesamtausgabe mitwirken zu kön-nen, denn — wie bekannt — an der alten Gesamtausgabe arbeitete auch Béla Bartók mit; aber gerade seine Anregungen und seine Schwierigkeiten zeigten, mit wie vielen unlösbaren Problemen das große Unternehmen von Breitkopf & Härtel damals zu kämpfen hatte. (Es ist z.B. bekannt, daß der *Csárdás macabre*, den Bartók für die Ausgabe vorbereitet hatte, schließ-

lich nicht erschien, und daß Bartók auch im Zusammenhang mit anderen Bänden von der Zusammenarbeit mit dem Verlag zurücktrat.) Eine solche Gesamtausgabe stellt freilich ein außerordentlich umfangreiches Vorhaben dar; die 33 Bände der alten Ausgabe wurden zwischen 1907 und 1936, also in beinahe dreißig Jahren, fertiggestellt. Wenn man bedenkt, daß die 18 Bände der I. Serie der neuen Ausgabe in 15 Jahren fertig wurden und den Plänen zufolge noch weitere 9 Serien zu erwarten sind, verliert sich der Zeitpunkt des Abschlusses tatsächlich in ferner Zukunft, die Mitwirkung noch von künftigen Generationen an Liszt-Forschern erforderlich.

Die gegenwärtige Arbeit an der Gesamtausgabe zeigt übrigens, daß die neuere ungarische Liszt-Forschung methodisch ausgefeilter und vielfältiger ist als die vor dem Krieg. Der Plan, Liszts Lebenswerk vollständig zu publizieren, ist natürlich mit dem Anspruch auf Einheit von Wissenschaft und Praxis verknüpft; einerseits wird betont, daß die Aufführungspraxis, das Musikleben den Hintergrund wissenschaftlicher Forschung nicht entbehren können; die Wissenschaft andererseits zieht mit in Betracht, wie ihre Ergebnisse nutzbar gemacht und in die lebendige Praxis übertragen werden können.

Das große verlegerische Unternehmen brachte übrigens einen besonderen philologischen Forschertyp hervor: Musiker, die den heutigen Ansprüchen gemäß die letzte, authentische Form aus der komplizierten Kette der Manuskripte und anderer Quellen auswählen können und die sich durch ein schwer lesbares Autograph oder durch eine fehlerhaft gedruckte Erstausgabe nicht beirren lassen. Die ungarische Musikwissenschaft kann auf diesem Gebiet besonders große Erträge und bedeutendes quantitatives Wachstum aufweisen.

Außer dem schon erwähnten Unternehmen der Neuen Gesamtausgabe gehören die Publikationen von Margit Prahács zur Kategorie der herausragenden philologischen Leistungen, unter ihnen vor allem eine umfangreiche Briefsammlung mit dem Titel *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835—1886* (Budapest 1966). Diese mit großem kritischen Apparat zusammengestellte Sammlung von 605 Briefen kann dann wirklich hochgeschätzt werden, wenn man bedenkt, daß die Mehrzahl der Briefe Liszts bis heute nur in den Bänden von La Mara¹¹ zugänglich ist, die ungenau und weder mit Anmerkungen noch mit Angaben über die Fundorte versehen sind.

Die Arbeit der 1974 verstorbenen Margit Prahács wird in vieler Hinsicht von Mária Eckhardt fortgesetzt, die gerade jetzt eine großangelegte Briefsammlung vorbereitet — zwar bloß für den ungarischen Leser, aber mit Verbesserungen der Fehler früherer Publikationen und mit Anmerkungsmaterial, das genaue Informationen bietet. Die Forschungen von Mária Eckhardt richten sich — neben der Herausgabe von Briefen — vor allem auf Liszts Notenaufnahme; von ihr stammt ein Verzeichnis¹² der

musikalischen Autographe Liszts, die in der Szechenyi-Nationalbibliothek aufbewahrt werden. Das Verzeichnis beinhaltet Beschreibung, Vergleich und Bewertung dieses Materials. Zu den weiteren Aufgaben Eckhardts gehören außerdem Bearbeitung und Veröffentlichung des Budapester Liszt-Nachlasses, die von Margit Prahács begonnen worden sind¹³.

An diesem Punkt unseres Berichtes soll die Lage der ungarischen Liszt-Sammlungen erwähnt werden. In Ungarn sind, wie bekannt, Liszt-Materialien in drei öffentlichen Sammlungen aufbewahrt, nämlich: musikalische Autographe und Briefe in der *Szechenyi-Nationalbibliothek*, verschiedene Objekte (Instrumente, Bilder, kleinere Gegenstände) im *Ungarischen Nationalmuseum* und schließlich Autographe sowie Erinnerungstücke in der *Franz Liszt-Hochschule für Musik*. Bedauerlicherweise existierte bis heute kein so komplexes Museum wie es das Weimarer Liszt-Haus ist. Da aber die von Liszt mitgegründete Musikakademie — die Vorgängerin der heutigen Hochschule für Musik — die Instrumente der Budapester Wohnung Liszts sowie seine gesamte Bibliothek geerbt hatte, betrachtete die Institution es als ihre Pflicht, die sich in ihrem Besitz befindliche Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen; so wurde 1925 das von Kálmán Isoz eingerichtete Franz Liszt-Gedenkzimmer der Hochschule für Musik eröffnet, das später als Ergebnis der Arbeit von Margit Prahács weiter ausgestaltet und immer reichhaltiger wurde.

Diese Sammlung konnte aber — während Margit Prahács begann, das Material des Nachlasses für die Publikation vorzubereiten — im heutigen Gebäude der Hochschule nur in begrenztem Maße der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Erst jetzt sind wir an dem Punkt angelangt, wo wir — durch Rekonstruktion des alten Gebäudes der Musikakademie — in der Budapester Wohnung Liszts ein echtes Liszt-Gedenkmuseum und Forschungszentrum zustande bringen können. Die Eröffnung des Museums, dessen Leiterin Mária Eckhardt ist, wird im September dieses Jahres (1986) ein wichtiges Ereignis der Budapester Liszt-Feierlichkeiten sein.

Im Vergleich zur Periode vor dem Zweiten Weltkrieg nahm auch die biographische Forschung einen raschen Aufschwung. Große Anerkennung gebührt hier dem Lehrer und Schuldirektor Ernő Békefi aus Rajka (Ragendorf), der Liszts familiäre Herkunft zu seinem Thema gemacht hatte und dessen Buch *Abstammung und Familie von Franz Liszt*¹⁴ leider erst 1973, nach dem Tode des Verfassers, in Budapest erschien. Arisztid Valkó stellte Forschungen in ähnlicher Richtung an; seine Studie *Die Familie Liszt im Spiegel der Archivdaten*¹⁵ wurde schon im Jahre 1961 veröffentlicht.

Mit einzelnen Perioden von Liszts Lebenslauf und seinen Beziehungen zu einzelnen Ländern oder Städten befassen sich so viele Detailarbeiten, daß nicht alle aufgezählt werden können. Wir erwähnen bloß einige bezeichnende Aufsätze dieses Typs.

László Eöszé und Klára Hamburger beschäftigten sich mit den römischen Beziehungen Liszts, Zsigmond László, András Batta und Márta Papp analysierten seine Beziehungen zu Rußland, Mária Eckhardt folgte der Spur von Dokumenten aus Paris und Marseille, István Lakatos machte die in Klausenburg befindlichen Liszt-Gedenkstücke bekannt, Zsuzsa Dömötör, Mária Kovács und Ilona Mona stellten die ersten Konzertreisen von Liszt in Ungarn dar¹⁶.

Eine zusammenfassende Biographie ließ jedoch lange auf sich warten. Im Jahre 1925 war zwar ein Buch aus der Feder von Andor Somssich jr. mit dem Titel *Das Leben Franz Liszts*¹⁷ erschienen, es kann aber nicht als eine Biographie von wissenschaftlicher Zuverlässigkeit betrachtet werden.

Auch deshalb hat die Monographie von Klára Hamburger *Franz Liszt* (1. Auflage Budapest 1966) in der ungarischen Liszt-Forschung eine große Bedeutung; sie erschien 1973 in deutscher Sprache und 1980 in erweiterter und verbesserter ungarischer Fassung¹⁸. Klára Hamburger hatte mit dem Buch nicht die Absicht, das zweibändige grundlegende Werk Peter Raabes durch eine ähnlich anspruchsvolle ungarische Version zu ersetzen, aber es gelang ihr, eine bündige, auf authentischen Daten und auf einer weiten literarisch-geschichtlichen Perspektive basierende Biographie in die Hand des Lesers zu geben, die auch die Wandlung des Lisztschen Oeuvres und des Kompositionsstils berücksichtigt.

Die bedeutendsten Leistungen biographischer Forschungen sind in Ungarn auf jeden Fall mit dem Namen von Dezső Legány verknüpft, der — nach einigen Detailstudien — 1976 sein Buch *Franz Liszt in Ungarn 1869—1873*¹⁹ publizierte. Dieses Buch erforscht mit einer bisher beispiellosen Genauigkeit und Ausführlichkeit die Aufenthalte Liszts in Ungarn, die gerade in diesem Zeitabschnitt häufiger wurden; es werden nicht nur die Tatsachen und Ereignisse untersucht, sondern auch die geschichtlichen, gesellschaftlichen und künstlerischen Erscheinungen, die rund um die Ereignisse auftraten und sich hinter ihnen verbargen. Das Buch Legánys vermittelt ein menschlich-künstlerisches Portrait und ein Zeitbild, die vollkommener und authentischer sind als alle bisherigen, und zwar gleichzeitig verbunden mit einer tiefgreifenden Charakterisierung und Kritik der Beteiligten; dazu benützte der Verfasser nicht nur die ihm zur Verfügung stehenden Autographe und archivalischen Dokumente, sondern auch den ganzen Apparat der zeitgenössischen Presse.

Die Tätigkeit von Dezső Legány ist gewiß auch in Österreich gut bekannt, denn hier wurde 1984 in der Schriftenreihe *Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge* als Band 13 seine Arbeit *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822—1886*²⁰ publiziert, die über das vorgelegte erschlossene Material hinaus auch in die spezifische, jede kleinste Angabe berücksichtigende Arbeitsmethode des Autors einen guten Einblick gewährt. Mit Freude können wir darüber berichten, daß die neueste Arbeit

von Legány, die das Leben Liszts in Ungarn bis zu seinem Tode behandelt, jetzt in Vorbereitung ist und demnächst erscheinen wird.

Hier müssen wir über ein anderes, ganz einzigartiges komplexes Ergebnis biographischer Forschung berichten: über die Arbeit von György Kroó mit dem Titel *Das erste Pilgerjahr*²¹. Der Autor analysiert, von den Unsicherheiten und Widersprüchen der Datierung der Stücke aus dem *Album d'un voyageur* und den *Années de Pèlerinage. Première Année — Suisse* ausgehend, mit methodischer Genauigkeit die verschiedenen Ausgaben und stellt sie — wie die Teile eines Puzzle-Spiels — in eine strenge und übersichtliche Ordnung zusammen; er benützt dazu die Plattenummern-Verzeichnisse der Verlage, die Mitteilungen der zeitgenössischen Presse und viele weitere Quellen. Je mehr wir jedoch mit der Lektüre dieser Arbeit vorankommen, umso klarer wird uns, daß der Autor bei der genauen Datierung der Stücke und ihrer Ausgaben nicht stehenbleibt, sondern weitreichende Folgerungen aus ihnen zieht, einerseits hinsichtlich der kompositorisch-psychologischen Prozesse bei Liszt und andererseits in Hinsicht auf die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeiten musikalischer Typen im Rahmen von freien und gebundenen Zyklusanordnungen. Es handelt sich hier um eine Art biographisch-philologische Forschung, deren Ergebnisse wie ein Reflektor in das komplizierte Höhlensystem der wichtigsten kompositorischen Geheimnisse, Absichten und Vorstellungen hineinleuchtet.

Und damit sind wir eigentlich bei der Bewertung des dritten, wichtigsten Zweiges der ungarischen Liszt-Forschung: nämlich den theoretischen, analytischen und ästhetischen Untersuchungen angelangt. Als ein wichtiges Charakteristikum möchte ich vor allem betonen, daß es zwischen diesem Zweig der Forschung und den philologischen und biographischen Forschungen glücklicherweise nie eine scharfe Grenze gegeben hat; dies kann durch das Beispiel des Doyens der heutigen ungarischen Liszt-Forschung, des [bis zu seinem Tod 1986, Anm. d. Red.] in Deutschland lebenden, aber mit Ungarn eng verbundenen Zoltán Gárdonyi, gezeigt werden. Er, der in der Zeit vor dem Krieg vor allem die ungarischen Stilelemente Liszts untersucht hatte, richtete in der neuen Periode seine Aufmerksamkeit auf die allgemeinen Konstruktionselemente des Lisztschen Stils. Seine Studie *Erscheinungsformen des Distanzprinzips in Liszts Musik*²² (1955) bedeutete auch nach internationalem Maßstab etwas völlig Neues; hier werden die bisher oberflächlich oder mystifiziert behandelten Erscheinungen der übermäßigen Dreiklänge, Ganztonskalen, Quartenakkorde unter dem analytischen Zugriff des ausübenden Komponisten und Theoretikers aufgeschlüsselt, und es wird auch offenbar, daß diese Erscheinungen in der Kompositionstechnik Liszts nicht zufällig sind, sondern zu Liszts schöpferischem System gehören.

Lajos Bárdos, aus der Generation von Gárdonyi (sie studierten zusammen in der Kompositionsklasse von Kodály), wandte sich 1955²³ der Unter-

suchung von Liszts Musik zu, und es ist überaus bezeichnend, daß er, der große Kenner der ungarischen Volks- und Kirchenmusik, gerade die modalen Erscheinungen in Liszts Musik entdeckte. Wie bekannt, bietet die Modalität als eine ‚prä-tonale‘ Epoche der europäischen Musik dem eine Erneuerung anstrebenden Komponisten ebenso reiche Möglichkeiten an wie die ‚post-tonale‘ Epoche der Distanzkonstruktionen. Deshalb ist es so bedeutend — und wir fügen hinzu: es entsprach geradezu einer Notwendigkeit —, daß diese beiden großen Gestalten der ungarischen Musikwissenschaft, Gárdonyi und Bárdos, Verständnis und Interpretation des Lisztschen Stils in zwei verschiedene Richtungen der musikhistorischen Perspektive erweitert haben, und zwar beinahe gleichzeitig. Und sowohl Gárdonyi als auch Bárdos setzten konsequent die Richtung der 1955 begonnenen Forschungen fort: Im Jahre 1968 schrieb Bárdos seinen Aufsatz *Die volksmusikalischen Tonleitern bei Liszt*²⁴ und im Jahre 1976 eine Studie, die gleich in ihrem Titel die Hauptergebnisse der Analyse vorwegnimmt: *Franz Liszt, der Musiker der Zukunft*²⁵. In dieselbe Richtung wurde die theoretische Forschung vom dritten Kodály-Schüler, István Szelényi, mit seiner Studie *Der unbekannte Liszt*²⁶ weiterentwickelt. (Szelényi war übrigens, wie oben bereits erwähnt, bis zu seinem Tod 1972 der Redaktionspartner von Zoltán Gárdonyi bei der Arbeit an der Neuen Liszt-Gesamtausgabe.) Eine der Hauptstärken der analytischen Methode Szelényis ist, daß er sich den harmonischen Neuerungen Liszts nicht aus der Perspektive der Musik des 20. Jahrhunderts näherte, sondern daß er von der Theorie des auch von Liszt gut gekannten Musikgelehrten der Zeit, François Joseph Fétis, ausging. Hier zeigt sich wieder, wie die verschiedenen Forschungsrichtungen einander ergänzen: Szelényi untersuchte nicht nur die Noten, sondern kannte auch die Korrespondenz Liszts und seine persönlichen Anmerkungen und Marginalien, die in einzelnen Bänden seiner Bibliothek zu finden sind.

Auch jene Schrift des neuen ungarischen Liszt-Bildes, die die größte Wirkung erzielte, ist das Ergebnis einer solchen komplexen Annäherung. In demselben Essayband aus dem Jahr 1955, in dem die Studien von Bárdos und Gárdonyi erschienen, wurde der Aufsatz von Bence Szabolcsi mit dem Titel *Franz Liszt an seinem Lebensabend*²⁷ veröffentlicht. Obwohl der Titel bloß die Untersuchung der letzten Schaffensperiode erwarten läßt, haben wir hier in der Tat eine Stellungnahme von größerer Perspektive, sowie Antwort auf eine Reihe von Fragen vor uns, die seit den dreißiger Jahren die ungarische und internationale Liszt-Forschung beschäftigen.

Während Szabolcsi den Verlauf des Lebens Liszts von den 1860er Jahren an untersucht und die tragische Vereinsamung des alten Meisters darstellt, erkennt er durch tiefgreifende Stilanalyse einerseits, daß die letzte Schaffensperiode von der mittleren nicht durch eine scharfe Grenze getrennt werden kann, und andererseits, daß in dieser letzten Schaffenspe-

riode — in den großen Trauermusiken und Tanzfantasien „der ‚Weltstil‘ und die ‚ungarische Intonation‘ Liszts einander . . . immer näher [rücken], um im letzten Abschnitt seines Lebens und Schaffens zu einer völligen, untrennbaren Einheit zu verschmelzen.“²⁸

Dieser Aufsatz von Bence Szabolcsi ist übrigens eine späte Streitschrift, die gültiger, treffender und von größerer Überzeugungskraft ist als die früheren Arbeiten auf diesem Gebiet; es handelt sich hier um eine Antwort auf Peter Raabes Wort vom ‚heimatlosen Künstler‘. Ohne die Apologetik des „Liszt gehört uns!“-Denkens fortsetzen zu wollen, führt er in zwei Punkten sehr wichtige Beweisgründe gegen die Argumente Raabes an. Was zunächst die Frage der ‚Heimat‘ (bzw. der Heimatlosigkeit) betrifft, untersucht Szabolcsi das Problem aus historischer Perspektive und erkennt bei differenziertem Hinsehen, daß das Wort ‚Vaterland‘ in den 1840er Jahren eine ganz verschiedene Bedeutung in Frankreich, Italien, Deutschland oder Ungarn hatte²⁹:

„Liszt legte den Begriff des Vaterlandes von Anfang an anders aus als seine Zeitgenossen. Das, was wir als Vaterland bezeichnen, sah er aus einer gewissen internationalen Perspektive, eben weil er von Jugend her eine internationale Sendung und Tätigkeit auf sich nahm. Damals, und noch lange Zeit erblickte er im Vaterland viel eher eine moralische Kraftquelle und Basis, als eine exklusiv gültige Bindung . . . Man konnte diese vor aller Welt ‚repräsentieren‘, auch ohne die Frage seines Daseins ständig als zentrales Problem zu betrachten. Diesem Land, von dem man in Europa kaum etwas wußte, durch seine Kunst Ruhm und Ehre zu bringen — das schon wohl; aber als dessen Sprachrohr aufzutreten, dessen Idiom zu gebrauchen, die Welt mit dessen Augen zu sehen, die Dinge aus dessen Gesichtswinkel zu betrachten, sich immer und überall, ununterbrochen und vorbehaltlos mit demselben zu identifizieren: das nicht — noch nicht.“

Vielleicht wird bereits aus diesem Zitat klar, wie komplex dieses Bild die Physiognomie des ‚ungarischen Liszt‘ darstellt. Die Pinselstriche werden dann aber lückenlos, wenn der Aufsatz in der weiteren Analyse — und aufbauend auf den schon erwähnten musikalisch-ästhetischen Feststellungen — die Brücke zwischen dem „Weltstil“ und der „ungarischen Intonation“ Liszts findet. Dies ist nämlich das andere wichtige Argument gegen die Theorie von Raabe, die ja folgendermaßen lautete³⁰:

„Hätten auf den Musiker Liszt seine Heimat und sein Volk befruchtend gewirkt, so müßten überall Spuren davon zu finden sein. Seine ungarische Musik läßt sich aber ganz und gar von seinen anderen Werken trennen.“

Wenn Szabolcsi schon im Jahre 1955 bemerkte, daß von einer solchen Trennung nicht die Rede sein könne, und er — wie schon zitiert — die ‚Brücke‘ zwischen den beiden Schichten des Oeuvres fand, so konnte dies schon an und für sich die Entstehung eines neuen Liszt-Bildes fördern. Die ungarische Musikwissenschaft vermochte jedoch in den letzten Jahren noch weiter fortzuschreiten: Mit methodischen und theoretisch-historisch begründeten Untersuchungen nähert sie sich dem Punkt, wo sie das Ge-

samtœuvre Liszts trotz der anscheinend disparaten Stilmerkmale und trotz seiner heterogenen Schichten als eine geschlossene *Einheit* sieht.

Das Jubiläumsjahr 1961 gab den Anlaß für den hervorragenden Haydn- und Bartók-Forscher László Somfai, zu den Ergebnissen der bisherigen Liszt-Forschung mit einer Studie beizutragen. Sein Aufsatz ist anscheinend von philologischem Charakter, denn sein Titel *Die musikalischen Gestaltwandlungen der „Faust-Symphonie“ von Liszt*³¹ ist von folgendem Untertitel begleitet: *Die Kompositionsgeschichte im Spiegel der Manuskripte*. Somfai, der auch früher schon, aber seitdem noch mehr seine Fähigkeiten bewies, auch aus trockenen, philologischen Daten wesentliche künstlerisch-ästhetische Folgerungen zu ziehen — gelangt durch Vergleich und musikalische Analyse der Manuskript-Versionen der *Faust-Symphonie* zu summierenden Resultaten, die auch auf die Aufführungspraxis eine große Wirkung haben können. Somfais komplexe Analyse nimmt, so könnte man sagen, in der Liszt-Literatur eine ebensolche Schlüsselposition ein wie die *Faust-Symphonie* in Liszts Werk. Die besondere — und für unsere gegenwärtigen Ausführungen kardinale — Bedeutung von Somfais Analyse liegt darin, daß er sich der Faust-Problematik von der Seite der für Liszt wichtigen Elemente nähert; er entfernt diese Problematik von dem Gedankenkreis, der mit Goethe verknüpft ist und betont ihre weitere, ‚europäischere‘, Berlioz und Byron näher stehende Deutung. Es erübrigt sich vielleicht, besonders zu betonen, welch wichtiges Moment dies beim Verständnis jenes Liszt ist, der die für ihn gegebene, engere Weimarer Welt mit französischer, englischer, italienischer und osteuropäischer Geistigkeit erweiterte.

András Batta trug im Namen der jüngeren Generation der Liszt-Forscher mit seinen Ergebnissen wesentlich zu einer einheitlicheren Sicht des Lisztschen Oeuvres bei. Als er sich zunächst in die Untersuchung der Opernparaphrasen vertiefte, erkannte er, welch ehrgeizige Konzeption diese Stücke Liszts auszeichnet und welch Niveauunterschied sie von den zur selben Zeit gängigen, ähnlich betitelten Stücke mit ähnlicher Absicht, trennen. Während die anderen Komponisten die bekannten Themen und Melodien einer Oper frei auswählten und nur auf den Effekt bedacht waren, konzentrierte sich Liszt auf die wesentlichen Elemente der Opern und trachtete gewissermaßen danach, das ‚ursprüngliche Drama‘ zu rekonstruieren. Batta ging aber noch darüber hinaus, als er in seinem Vortrag *Programmoper auf dem Klavier*³² die bedeutende Feststellung machte, daß Liszt in einem typischen Stück der Opernparaphrasen — in der Großen Fantasie aus den *Hugenotten* von Meyerbeer — aus den Themenelementen der Oper einen souveränen dramatischen Prozeß schafft, der das Begriffsmuster ‚Leiden — Apotheose‘ beschreibt und so eigentlich den Weg für die ähnliche Dramaturgie der Symphonischen Dichtungen der Weimarer Periode bereitet.

© Landesmuseum für Burgenland, Graz, Austria, www.biologie.at

Eine junge Liszt-Forscherin, Márta Grabócz, vertiefte sich in die Untersuchung der literarischen Strömungen, die zu Liszts Kenntnis gelangt waren und kam unter Berücksichtigung der sogenannten „philosophischen Epopöen“ (ein Begriff aus Liszts *Berlioz*-Schrift von 1855), durch Goethes *Faust*, Byrons *Childe Harold*, *Manfred* und *Kain*, sowie Sénancours *Obermann*, zu bedeutenden Ergebnissen³³. Sie erkannte, daß die „Evolutionenform“ als eine Form der Charaktervariation (beruhend auf Monothematik, auf der Koordination von selbständigen Episoden und auf einer sozusagen ‚von außen‘ motivierten Ereignisabfolge) zuerst gerade im Klavierstück *Vallée d'Obermann* (aus den *Années de Pèlerinage*) vorkommt. Jene Werke aber, in denen versucht wird, das ‚statische‘ Grundprinzip mit dem neuen — ‚dynamischen‘ — Evolutionsprinzip in Einklang zu bringen, sind mit dem Versuch der „philosophischen Epopöe“ verwandt, Drama und Epik zu verschmelzen. Zu diesen Werken zählen z.B. die *Dante-Sonate*, das *Große Konzertsolo*, die h-Moll-Sonate. Damit liegt wieder ein neuer Mosaikstein zum Ausbau eines einheitlichen, wenngleich facettenreichen Bildes von Liszts Lebenswerk vor.

Schließlich möchte ich über ein — doppeltes — Ergebnis der heutigen Liszt-Forschung berichten, das auf interessante, aber keineswegs überraschende Weise auf der dreißig Jahre alten Studie Szabolcsis aufbaut und deren wesentlichste Feststellungen auf ein höheres Niveau hebt. Es handelt sich um ein ‚doppeltes‘ Ergebnis, weil es mit den Namen von zwei Forschern verknüpft ist: Der eine ist József Ujfalussy, Mitglied der Akademie der Wissenschaften, eine international bekannte Gestalt der Bartók-Forschung und der Musikästhetik; der andere ist ein Vertreter der jüngsten Generation: Lajos Zeke. Es handelt sich um zwei voneinander unabhängige Arbeiten, die ein gemeinsames Anliegen zeigen und Kooperation voraussetzen, und deren gemeinsames Thema Analyse und Deutung der für Liszt so charakteristischen „Motivtransformationen“ sind.

József Ujfalussy warf zuerst 1981 in einem Vortrag in Helsinki die Frage der „Multimodalität“ (beziehungsweise „Polymodalität“) auf, die die Musik von Liszt, Debussy und Bartók miteinander verbindet; dann, im Frühjahr 1986, legte er seiner Antrittsvorlesung dasselbe Thema zugrunde und gab ihr den Titel *Totentanz: Variation, Aufbau, modale Transformation in der Musik Liszts*³⁴. Als Konsequenz setzte er die musikgeschichtliche Rolle Liszts in ein ganz neues Licht, als er sagte:

„Die deutsch-österreichische Musikgeschichte vor Augen, bezog man, was die Interpretation der Erweiterung und Auflösung der klassischen Tonalität betrifft, die geschichtliche Entwicklung hauptsächlich und mit einer gewissen Einseitigkeit auf den Strang, der über die Chromatik in die Dodekaphonie führt. Die Interpretation jedoch, die den Spuren des Motivtransformations-Prinzips folgt, erhellt die diatonische Linie der Entwicklung, eine Linie, die auch — und zwar durch die Kenntnis anderer, nicht-deutscher musikalischer Idiome — zum Verständnis von musikalischer Denkweise und System Béla Bartóks führt. Die Kunst Franz Liszts ist gleichsam ein Relais

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

auf diesem historischen Weg: ein Knotenpunkt, in dem die Fäden der Tradition zusammenlaufen und von dem aus sich die Fäden sowohl der chromatischen Entwicklung als auch der des diatonisch-modalen Prinzips verzweigen.“

Diese Perspektive ist in der Liszt-Literatur absolut neu, obwohl es gerade die ungarische Forschung war, die erstmals die in der Musik Liszts sehr häufigen modalen Erscheinungen eingehend untersucht hatte. Unsere Forschung konnte auf diesem Gebiet gerade deshalb etwas wesentlich Neues zustande bringen, weil wir vor dem Hintergrund der ungarischen Volksmusik und der Kunst von Bartók und Kodály hinter den sogenannten Kirchentonarten die außerordentlich reichen modalen Möglichkeiten der europäischen Volksmusiken zu erkennen wußten.

Um alle Mißverständnisse zu vermeiden: niemand behauptet, daß Liszt diese osteuropäischen volksmusikalischen Tonleitern in ihrer vollen und ethnisch authentischen Auswahl kannte, aber er kannte diese und jene unter ihnen — zum Beispiel die sogenannte Zigeunerskala mit der übermäßigen Sekunde — und dies war für ihn genug, um aus ihnen mit seiner Phantasie und seiner Gestaltungskunst weitere Versionen entwickeln zu können.

Und an diesem Punkt scheint die neue Deutung der Modalität in engem Zusammenhang mit der spezifischen Lisztschen Technik der Motivtransformation zu stehen. Durch verschiedene Modifizierungen von Intervallstufen in den Motiven wird in der Lisztschen Musik eine ganze Reihe verschiedener Modi gleichzeitig oder zumindest nacheinander verwendet. Und wenn sich die europäische Musikwissenschaft — vor allem auf die Anregung Béla Bartóks hin — für die Gleichzeitigkeit modaler Leitern Begriff und analytische Methode der „Polymodalität“ erarbeitete, so bietet sich für die Anwendung verschiedener modaler Leitern nacheinander der Begriff der „Multimodalität“ oder der „sukzessiven Polymodalität“ an.

József Ujfalussy führte diese neue Theorie mit der Analyse des *Totentanzes*, Lajos Zeke³⁵ mit der tiefgreifenden Analyse der h-Moll-Sonate sowie der *Fantasie und Fuge* „Ad nos“ aus, wobei das wichtigste Ergebnis und die wichtigste Lehre — über die analytische Methode hinaus — darin liegen, daß modale Leitern und die verschiedenen Variationen der Zigeunerskala in den Spätwerken nicht in den Rahmen eines engeren Stils oder einer nationalen Ausdrucksweise gehören, sondern daß sie auch die großen Weimarer Werke Liszts an jedem Punkt durchdringen. Und dies bestätigt, verfeinert und auf einem höheren Niveau neu konzipiert, die Feststellungen von Szabolcsi über die Einheit des „Weltstils“ und des „osteuropäischen Stils“ von Liszt.

- 1 Peter Raabe, *Franz Liszt*, Bd. 1, *Liszts Leben*, Berlin 1931 (Reprint Tutzing 1968), S. 73.
- 2 Béla Bartók, *Liszt-problémák*, in: *Liszt a miénk!*, Budapest 1936, S. 53—67; deutsch: *Liszt-Probleme*, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. v. Klara Hamburger, Budapest 1978, S. 122—132; Zitat S. 131—132.
- 3 Erschienen als *Ungarische Bibliothek* I 16, Berlin - Leipzig 1931.
- 4 Zoltán Gárdonyi, *Liszt Ferenc magyar stílusa* (= *Musicologia Hungarica* 3) sowie frz.: *Le style hongrois de François Liszt*, beide Budapest 1936.
- 5 NA als *Musicologia Hungarica* Neue Folge 3, Kassel/Budapest 1969.
- 6 Aladár Tóth, *Liszt Ferenc a magyar zene útján*, in: *Zenatudományi Tanulmányok* 3 (1955), S. 27—54.
- 7 *Distancia-elvű jelenségek Liszt zenéjében*, in: *Zenatudományi Tanulmányok* 3 (1955), S. 91—100.
- 8 in: *Studia musicologica* 11 (1969), S. 169—199.
- 9 in: *Franz Liszt. Beiträge . . .* (wie Anm. 2), S. 226—273.
- 10 Vgl. Zoltán Gárdonyi, *Hauptproblem der Neuen Liszt-Ausgabe*, in: *Liszt-Studien* 1, hrsg. v. Wolfgang Suppan, Graz 1977, S. 73—80.
- 11 *Franz Liszt's Briefe*, 8 Bde., Leipzig 1893—1905.
- 12 Mária Eckhardt, *Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library* (= *Studies in Central and Eastern European Music* 2), Budapest 1986.
- 13 Bisher erschienen: *Liszt Ferenc Hagyatéka a Budapesti Zeneművészeti Főiskolán / Franz Liszt's Estate at the Budapest Academy of Music* (= *Acta Academiae Artis Musicae de Francisco Liszt Nominatae* 1), Band 1, *Könyvek/Books*, Budapest 1986.
- 14 *Liszt Ferenc származása és családja*, Budapest 1973; deutscher Teilabdruck: *Franz Liszt. Seine Abstammung — seine Familie*, in: *Franz Liszt. Beiträge . . .* (siehe Anm. 2), S. 7—32.
- 15 Arisztid Valkó, *A Liszt-család a levéltári iratok tükrében*, in: *Magyar Zene* 1 (1961), H. 4, S. 388—399 und H. 5, S. 498—507.
- 16 vgl. Zsuzsa Dömötör / Mária Kovács / Ilona Mona, *Liszt tanulmányok*, Budapest 1980; Mária Eckhardt, *Párizsi Liszt-dokumentum 1849-ből*, in: *Zenatudományi Dolgozatok* (1978), S. 79—93; dies., *Liszt à Marseille*, in: *Studia musicologica* 24 (1982), S. 163—198; László Eöszé, *119 római Liszt-dokumentum*, Budapest 1980; ders., *Unbekannte Liszt-Handschriften und Dokumente aus Rom*, in: *Liszt-Studien* 2, hrsg. v. Serge Gut, München - Salzburg 1981, S. 55—62; Klára Hamburger, *Documents-Liszt à Rome*, in: *Studia musicologica* 21 (1979), S. 319—344; István Lakatos, *Újabbán talált Liszt-emlékek Kolozsváron*, in: *Magyar Zene* 1 (1961), S. 164—169; Zsigmond László, *Liszt Ferenc és az orosz zene*, Budapest 1955.
- 17 *Liszt Ferenc élete*, Budapest 1925.
- 18 *Franz Liszt*, deutsche Ausgabe der Neufassung; Budapest 1986.
- 19 *Liszt Ferenc Magyarországon 1869—1873*, Budapest 1976; engl.: *Ferenc Liszt and his Country 1869—1873*, Budapest 1983.
- 20 Wien/Budapest 1984.
- 21 *Az első Zarándokév. Az Albumtól a Suite-ig*, Budapest 1986; engl. Zusammenfassung in *Studia musicologica* 28 (1986).
- 22 Siehe Anm. 7.
- 23 Lajos Bárdos, *Modális harmóniak Liszt műveiben*, in: *Zenatudományi Tanulmányok* 3 (1955), S. 55—89, (vgl. auch Anm. 7); deutsch: *Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt*, in: *Franz Liszt. Beiträge . . .* (siehe Anm. 2), S. 133—167.
- 24 *Liszt Ferenc „népi“ hangsorai*, in: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* I, S. 177—200; deutsch in *Franz Liszt. Beiträge . . .*, S. 168—196.

- 25 Liszt Ferenc, *a jövő zenésze*, Budapest 1976; engl. Kurzfassung: *Ferenc Liszt, the Innovator*, in: *Studia musicologica* 17 (1975), S. 3—38.
- 26 *Az ismeretlen Liszt*, in: *Magyar Zene* 1 (1961), H. 9, S. 11—25; deutsch in: *Studia musicologica* 5 (1963), S. 311—331 und in: *Franz Liszt. Beiträge . . .* (siehe Anm. 2), S. 274—291.
- 27 *Liszt Ferenc estéje*, in: *Zenetudományi Tanulmányok* 3 (1955), S. 211—265; deutsche Buchausgabe: Budapest 1959.
- 28 Ebenda, S. 65.
- 29 Ebenda, S. 16—17.
- 30 Peter Raabe, (wie Anm. 1), S. 73.
- 31 László Somfai, *Liszt Faust-szimfóniájának alakváltásai*, in: *Magyar Zene* 1 (1961), H. 6, S. 559—573 und H. 7/8, S. 78—102; deutsch in: *Studia musicologica* 5 (1963), S. 87—137; gekürzte deutsche Fassung: *Die Gestaltwandlungen der „Faust-Symphonie“ von Liszt*, in: *Franz Liszt. Beiträge . . .* (siehe Anm. 2), S. 292—324.
- 32 „Programopera“ zongorán. *Sajátos stílusjegyek Liszt operaparafrázisaiban*, in: *Magyar Zene* 27 (1986), H. 1, S. 3—11; vgl. auch: Deutsche Kurzfassung (*Von der Improvisation bis zur symphonischen Dichtung — ein Paradoxon der Lisztschen Kompositionstechnik*) von András Battas Dissertation (*Az improvizációtól a szimfonikus költeményig — a sajátos formavilág és karaktertipusok kialakulásának kevésbé figyelembe vett aspektusa Liszt Ferenc zenéjében*, maschinschr. Typoskr., Budapest 1987) in: *Studia musicologica* 28 (1986).
- 33 Márta Grabócz, *Liszt és a „filozófiai eposzok“*, in: *Magyar Zene* 27 (1986), H. 1, S. 21—28; vgl. auch die frz. Kurzfassung (*Stratégies narratives des épopées philosophiques de l'ère romantique dans l'oeuvre pianistique de Liszt*) von Márta Grabócz' Dissertation (*Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt — Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, maschinschr. Typoskr., Budapest 1986) in: *Studia musicologica* 28 (1986).
- 34 József Ujfalussy, *Haláltánc: variáció, építkezés, modális transzformáció Liszt Ferenc zenéjében*, bisher unveröffentlicht.
- 35 Lajos Zeke, *Szukcessív polimodalitás. A hangrendszer kiépítésének egy sajátos módja Liszt műveiben*, in: *Magyar Zene* 27 (1986), H. 1, S. 83—107; vgl. auch ders., „Successive Polymodality“ or Different Juxtaposed Modes Based on the Same Final in Liszt's Works — New Angle on the „Successive and Simultaneous“ Unity of Liszt's Musical Language, in: *Studia musicologica* 28 (1986).

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): Karpati Janos

Artikel/Article: [Wandelt sich das ungarische Liszt-Verständnis? Schwerpunkte der ungarischen Liszt-Forschung seit 1945. 127-140](#)