©Akademie d. Wissenschaften Wien; download unter www.biologiezentrum.at

Liszt und der angelsächsische Raum

Michael SAFFLE (Blacksburg, Virginia/USA)

In den gut vierzig Jahren, die uns vom Ende des Zweiten Weltkriegs trennen, hat Franz Liszts Ansehen überall im sogenannten angelsächsischen Raum (d.i. Großbritannien, Kanada, Australien, Neuseeland und USA) eine tiefgreifende Umwandlung erfahren. Liszt ist heute generell, wenn auch noch nicht universell, als ein Künstler anerkannt, der ein großer Pianist und Komponist zugleich war, sowie als ein Komponist, der zwischen den musikalischen Welten Beethovens und Bartóks stilistisch eine Brücke zu schlagen half. Die Beiträge angelsächsischer Künstler und Wissenschaftler haben mitgeholfen, dem Ansehen Liszts als ‚musikhistorischer Machtfaktor' Geltung zu verschaffen. Die folgenden Zeilen sind keineswegs von der Absicht getragen, die Arbeit der Liszt-Forscher anderer Länder — vor allem in Ungarn, Deutschland, Österreich und Frankreich — zu verdunkeln. Sie sollen statt dessen nur die Aufmerksamkeit darauf richten, daß englischsprechende Männer und Frauen mitgeholfen haben, die Leistungen Liszts vor ein immer größer werdendes internationales Publikum zu bringen.

I

Um zu verstehen, wie sich Liszts Ansehen in den letzten Jahren gewandelt hat, müssen zuerst die Haltungen des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts gegenüber Liszt als Menschen, als Konzertvirtuosen und schöpferischem Künstler verstanden werden. In den späten 1830er und 1840er Jahren erwies sich Liszt als größter Pianist seiner Zeit. Sogar zu diesem Zeitpunkt jedoch ruhte sein Ansehen als Komponist auf schwankenderem Grund, zumindest was die Meinungen der Kritiker betrifft. Obwohl man ihn für sein virtuoses Spiel und seine caritativen Unternehmungen achtete, wurde er oft für vieles, was er komponierte, verspottet — nicht nur für seine Opernparaphrasen oder seine virtuosen Schaustücke wie den *Grand Galop chromatique*, sondern auch seine Symphonischen Dichtungen und einige seiner wichtigsten Klavierwerke. Auf diese Weise wurde Liszt um 1861, dem Jahr, in dem er Weimar verließ, um nach Rom zu gehen, in musikalischen Kreisen überall in Europa mehr der Hilfe halber gerühmt, die er seinen Zeitgenossen angedeihen ließ, als seiner eigenen Kompositionen. Zur selben Zeit wurden die Rebellen der Neudeutschen Schule — Liszt unter ihnen — von Künstlern wie Brahms scharf kritisiert[1]. Anstatt zurückzuschlagen, zog sich Liszt mehr und mehr ins Unterrichten und Briefschreiben zurück; seine Kompositionen erhielten in zunehmendem Maße ‚privaten' Charakter. Als er 1886 starb, wurde er zwar für das, was er geschaffen hatte, verehrt, aber noch viel mehr blieb unentdeckt und bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein unbekannt.

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

Liszts Ansehen in England polarisierte sich womöglich noch mehr als sein Ansehen am europäischen Kontinent. Wenn er groß sei, sagten die Briten während des 19. Jahrhunderts, dann sei er es als Mensch und Klavierspieler; unbedeutend sei er als Komponist. (Natürlich wurde auch manchmal Liszts Klavierspiel kritisiert, z.B. die Freiheiten, die er sich bei Werken wie den Beethoven-Sonaten nahm[2]. Die Art und Weise freilich, *wie* er diese Stücke spielte, wurde allgemein gepriesen.)

Diese Haltungen spiegeln sich in Hunderten von Dokumenten, von denen heute viele nur noch wegen der Vorurteile Interesse erregen, die sie unabsichtlich, aber gut, dokumentieren! Während der frühen 1850er Jahre z.B. besuchte George Eliot Weimar und hinterließ uns ein schmeichelhaftes Portrait vom Menschen Liszt[3]. Ihr Mann andererseits gab die vorherrschende Haltung des Victorianischen England wieder, als er in einer Tagebucheintragung vom 24. Februar 1876 berichtete, er habe die *Heilige Elisabeth* gehört und sei „ermüdet von ihrem Mangel an Melodie und der Abwesenheit wahren Ausdrucks."[4]

1886, während seines letzten Besuches in London, wurde Liszt vom Britischen Hof wie ein alternder Held empfangen. Sogar da war seine Musik jedoch einer systematischen Abkanzelung durch die Londoner Kritik unterworfen. So berichtet z.B. der *Monthly Musical Record*[5]:

> „There can be no question that the genius of Liszt is reproductive rather than creative. It may be a bold prophecy to make, but circumstances will warrant the utterance of the statement, that the generation yet to come will only know of Liszt as a transcriber, as a critic, as a player. His written work [i.e. his literary works, Anm. v. M.S.] will remain to show the two former qualities; tradition, as far as it is trustworthy, will be accepted as proof of the latter."
> (Es kann keine Frage sein, daß Liszts Genius mehr reproduktiv als schöpferisch ist. Es mag eine gewagte Vorhersage sein, aber die Umstände werden die Feststellung rechtfertigen, daß die kommende Generation Liszt nur noch als Bearbeiter, Kritiker, Spieler, kennen wird. Seine Schriften werden bleiben, um die beiden ersteren Eigenschaften zu demonstrieren; Tradition, so fern sie glaubwürdig ist, wird als Nachweis der letzteren akzeptiert werden.)

Und dieser Bericht wurde von einem geschrieben, der folgendes beklagte:

> „English critics have shown themselves perfectly willing to pay the greatest attention to the productions of Liszt, but they have been twitted with prejudice and unfairness because they prefer to trust to their own powers of discrimination, uninfluenced by the directions that partisans would prefer them to take."
> (Englische Kritiker haben sich als bereitwillig erwiesen, den Werken Liszts die größte Aufmerksamkeit entgegenzubringen; man hat ihnen aber Voreingenommenheit und Unfairneß vorgeworfen, weil sie es vorziehen, ihren eigenen Unterscheidungsfähigkeiten zu trauen, unbeeinflußt von den Richtlinien, an die sie sich nach Meinung der Parteigänger lieber halten sollten.)

Man fragt sich, wer diese „Parteigänger" wohl waren. Francis Hueffer, einer der wenigen Liszt gegenüber wohlgesinnten Kritiker im England der 1880er Jahre, merkte an, daß die Wertschätzung des Lisztschen Werks

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

sich auf so verwandte Seelen wie Walter Bache, Alexander Mackenzie und den jungen Frederick Corder[6] beschränkt hielt. Nicht viel besser ging es Liszt in Amerika. Die Welturaufführung von *Le Triomphe funèbre du Tasse* März 1877 in New York (eine Aufführung, dirigiert von Leopold Damrosch, einem früheren Schüler und Kollegen Liszts) war ein Mißerfolg[7]. Andere Amerikaner studierten bei Liszt in Weimar; aber selbst die, die, wie etwa Edward McDowell, zu solidem Ruhm kamen, fanden sich später für die Vorschußlorbeeren kritisiert, die die Kritiker ihnen auf Liszts Unterstützung hin gestreut hatten[8].

Unter den hunderten Dokumenten, die ich durchgesehen habe, illustriert keines die widersprüchlichen, übelmeinenden und im allgemeinen ungünstigen Haltungen gegenüber Liszt und seiner Musik besser als der folgende Artikel, geschrieben über ein Leipziger Konzert Liszts und publiziert 1885 in England[9]:

> ,,The salle was filled with an assembly of about five hundred of the most eminent musicians of Leipzig; all shades of opinion were represented, from the famous theoretical Cantor of the Thomas-school, Richter, to the youthful and long-tressed fanatic of the Conservatorium. Precisely at eleven o'clock a silver head of hair and a well-known countenance above a cassock-girt figure moved majestically down the room, and received with Caesar-like condescension the applause of the surrounding crowd. After having stood long enough to allow the opera-glasses a sufficient survey of his fine head, Liszt seated himself in the front row, and commenced encouraging with many a nod and smile the anxious chorus and soloists. The programme was a long one, including the choruses from *Prometheus*, the 13th Psalm, the *Kyrie* from the *Missa Solemnis*, and a chorus of angels from Goethe's *Faust*, (Part II.), all of which were most efficiently rendered by the Chorgesang-Verein, of about forty voices, under the direction of Dr. F. Stade. The only pieces, however, which *we* found musically interesting were the Psalm and the Chorus of Reapers, which Mr. Bache produced at his concert in London last spring. The remainder appeared to our uninitiated ears a mass of fine, hideous, extravagant, poetical, masculine, overdrawn, Italian, and ultra-Wagneresque phrases, strung together in the most perplexing confusion. The songs, which as a whole were more sympathetic, were six in number, the most artistic rendering being that of the ,,König in Thule", and ,,Die Vatergruft", by Herr Eugen Gura, one of the greatest of German baritones. Of a fantasia and fugue (on the name of Bach!) for two pianofortes, originally written, we believe, for the organ-of-the-future, we forbear to speak. We invoked the shade of the immortal Sebastian, when his name was libelled by the inevitable breaking of two strings each by the young and thrashing performers.
>
> But at last sunshine broke through the fog to which our intellect was reduced, as (in striking contradistinction to his two would-be imitators) Franz Liszt took his seat as a rock at the piano. In the elegy he was assisted by Herr Grützmacher of Dresden as violoncellist, and with true artistic feeling, which many modern pianists would do well to imitate, set himself to give all prominence to his coadjutor. As the elegy ceased, a general cheering throughout the room showed that the Abbé was not to be let off so lightly, and compelled him to take his seat again at the piano, this time alone, and begin an extempore fantasia. After a few bars of prelude he took the theme from Wagner's ,,Kaiser-marsch" . . . and by degrees worked himself up into a storm of rain-like runs, hail-like shakes, lightning-arpeggios, and thunder-chords, until at last the hair fell over the forehead, and as he tossed it back the figure at the piano recalled the well-known inspired look of the pictures of our youth!"

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

(Der Saal war gefüllt mit einer Versammlung der hervorragendsten Musiker Leipzigs; vom berühmten Cantor der Thomasschule, Richter, bis zum langhaarigen Liszt-Jünger des Conservatoriums waren alle Meinungsschattierungen vertreten. Pünktlich um elf Uhr bewegte sich ein silberner Haarschopf mit dem wohlbekannten Gesicht über einer Gestalt in der Soutane majestätisch durch den Raum und empfing mit Caesar-gleicher Herablassung den Applaus der umgebenden Menge. Nachdem er lange genug ruhig gestanden war, um den Operngläsern hinreichende Sicht auf sein prächtiges Haupt zu gewähren, setzte sich Liszt in die erste Reihe und begann, die aufgeregten Chormitglieder und Solisten mit einem Nicken oder einem Lächeln zu ermutigen. Das Programm war lang: es enthielt die *Chöre zu Promotheus*, den *13. Psalm*, das *Kyrie* aus der *Missa solemnis* und einen Engelschor aus Goethes *Faust*, 2. Teil, die alle vom ungefähr vierzigköpfigen Chorgesang-Verein unter der Direktion von Dr. F. Stade auf höchst wirkungsvolle Weise vorgetragen wurden. Die einzigen Stücke jedoch, die wir von musikalischem Interesse fanden, waren der Psalm und der *Chor der Schnitter* aus *Prometheus*, den Herr Bache schon im letzten Frühling in London aufführen ließ. Der Rest schien unseren uneingeweihten Ohren eine Ansammlung aus schönen, scheußlichen, extravaganten, poetischen, männlichen, überspannten, italienischen und ultra-Wagnerianischen Phrasen, zusammengeschnürt in einem höchst verwirrenden Durcheinander. Die Lieder, die im großen und ganzen etwas ansprechender waren, waren sechs an der Zahl; der Vortrag von *Es war ein König in Thule* und *Die Vätergruft* durch Herrn Eugen Gura, einer der größten deutschen Baritone, erreichte wohl den höchsten künsterlischen Grad. Von der Fantasie und Fuge (über den Namen Bach!) für zwei Klaviere — wohl ursprünglich geschrieben für die ‚Orgel der Zukunft', versagen wir uns den Bericht. Wir riefen den Schatten des unsterblichen Sebastian an, als sein Name geschmäht ward durch das unvermeidliche Zerreißen zweier Saiten im Losdreschen der beiden jungen Pianisten.
Zuletzt aber brach Sonnenschein durch die Dunstschwaden, von denen unser Intellekt umnebelt war, als (in schlagendem Gegensatz zu seinen beiden Möchtegern-Nachahmern) Franz Liszt selbst wie ein Fels sich an das Klavier setzte. In der Elegie, bei der er durch den Violincellisten, Herrn Grützmacher aus Dresden, unterstützt wurde, und mit einem wahren künstlerischen Empfinden, welches nachzuahmen manche moderne Pianisten gut daran täten, beschränkte er sich darauf, die Lorbeeren ganz seinem Gehilfen zu überlassen. Als die Elegie vorbei war, bewies der allgemeine Beifall durch den ganzen Raum, daß man den alten Abbé nicht so leicht davonkommen lassen wollte, und man zwang ihn, wieder am Klavier Platz zu nehmen, diesmal allein, und frei zu phantasieren. Nach ein paar Takten Vorspiel nahm er das Thema von Richard Wagners *Kaisermarsch* auf . . . und nach und nach arbeitete er sich hinauf in einen Sturm aus Gewitter-Läufen, Hagel-Trillern, Blitzen aus Arpeggios und Donner-Akkorden, bis zuletzt das Haar über die Stirne fiel, und, als er es zurückwarf, rief uns die Gestalt am Klavier den wohlbekannten inspirierten Blick der Bilder unserer Jugend in die Erinnerung zurück.)

Kritiker haben an Liszt immer leichte Beute gehabt; jeder, der sich in der Geschichte der Musikkritik ein wenig auskennt, weiß dies. Törichte Gesamt-Kritik an Liszt wird heute leicht unterschätzt; die oben abgedruckte Kritik — dem *Monthly Musical Record* von 1875 entnommen — ist etwas, was noch gehässiger ist. Indem er Liszts fast allumfassend anerkannte Überlegenheit als Vortragskünstler preist, begründet dieser Kritiker erst seine ‚Glaubwürdigkeit' als Angreifer auf Liszts angebliche kompositorische Unzulänglichkeit. Diese Methode, Liszt mit einem blassen, dem ‚Nur'-Vortragskünstler aufgesparten Lob herunterzumachen, wurde schon

© Landesmuseum für Burgenland, Austria; download unter www.biologiezentrum.at
von vielen Wissenschaftlern bemerkt. Genauso verhält es sich mit der nahverwandten anderen Methode, Liszt als Komponisten herunterzumachen wegen der öffentlichen Exzesse, die man mit Liszt, dem Virtuosen, verbindet[11]. Unglücklicherweise sind solche Einstellungen bis in die heutige Zeit noch bei einigen Kritikern zu finden. Sogar ein so geistreicher wie einsichtsvoller Wissenschaftler wie Wilfried Mellers — ein Mann nebenbei, der Liszt für seine Klavierfähigkeiten preist und der des Meisters ‚komplexere Qualitäten' anerkennt — vergleicht die schlechtesten Werke von Komponisten wie Gottschalg mit Liszts charakteristischem Kompositionsstil[12].

II

Heute ist Liszts Musik in England und Amerika in breiterem Ausmaß geachtet. Man braucht nur die oben wiedergegebenen Bemerkungen vom Ehemann der George Eliot mit denen von Paul Henry Lang zu vergleichen, der vor etwa fünfzig Jahren in den USA als Schriftsteller tätig war und feststellte, daß Liszts kirchenmusikalische Werke — die *Missa Solemnis* und die *Heilige Elisabeth* eingeschlossen — unter „der bedeutendsten mehrstimmigen katholischen Kirchenmusik der romantischen und nachromantischen Ära" rangieren[13]. Auch die Liszt-Forschung hat sich, besonders seit 1945, gewaltig ausgebreitet. Vor diesem Zeitpunkt waren eigentlich die einzigen reputablen Liszt-Biographien in englischer Sprache jene beiden, die während der dreißiger Jahre von Ernest Newman und Sacheverell Sitwell vollendet wurden. Newmans *The Man Liszt*[14] mit dem Untertitel *A Study of the Tragi-Comedy of a Soul divided against Itself* (etwa: Studie über die Tragikomödie einer wider sich selbst gespaltenen Seele) wandte sich gegen die ‚Liszt-Legende' des vorigen Jahrhunderts — manchmal vielleicht allzu genußvoll. Obwohl elegant geschrieben, enthält Sitwells *Liszt* zu viele Fehler, um es zur respektablen Arbeit eines Spezialisten zu machen[15]. Eine Studie über Liszts Klavierwerke im Umfang eines Buches, in den dreißiger Jahren verfaßt von Herbert Westerby, gab der Liszt-Bibliothek vor 1945 auch ein wenig musikalische Substanz[16].

Während der letzten zwanzig Jahre haben jedoch einige neue Arbeiten Newmans und Sitwells Biographien von ihren Plätzen verdrängt. 1970 z.B. gab Alan Walker einen Liszt reader mit dem Titel *Franz Liszt. The Man and his Music* heraus[17]. Kurz danach begann Walker an einer dreibändigen Biographie, die auch eine Würdigung des Werkes beinhaltet, zu arbeiten. Der prachtvolle erste Band dieser Monographie, mit Titel *Franz Liszt. The Virtuoso Years, 1811—1847*, hat einige internationale Preise errungen, einschließlich des James Tait Black Prize für Biographie[18]. Eine andere hervorragende englischsprachige Publikation ist *Liszt. The Artist as Romantic Hero*[19]. In diesem Buch vertritt die Autorin Eleanor Perényi zwei Thesen: daß Liszt „der erste Musiker war, der aus dem romantischen

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

Geniekult Nutzen ziehen konnte", und daß dieser Kult — französischer Romantizismus in seiner extravagantesten Ausprägung — „sogar jetzt noch Liszts Bedeutung als eines der Innovatoren der Musik des 19. Jahrhunderts verdunkelt."[20] Beide, Walkers Biographie und Perényis Charakterstudie, haben der Liszt-Forschung rund um die Welt neuen Auftrieb gegeben. (Mit all dem soll nicht behauptet werden, Bücher wie das Walkers seien fehlerlose Werke der Wissenschaft. Sogar Walker macht Fehler, von denen einige von gewissenhaften Rezensenten mit Leidenschaft angemerkt worden sind[21]. Einerseits enthält *Franz Liszt. The Virtuoso Years* wenig Kommentar zur Musik. Andererseits enthält es sachliche Fehler — wie es eigentlich alle Biographien tun. Trotz alledem bleibt *Franz Liszt. The Virtuoso Years* eine außerordentliche, durchwegs lesenswerte Einführung zu den ersten Lebensjahrzehnten von Liszts Leben und seinen musikalischen Aktivitäten. Es wäre eine bedauerliche und ungerechte Übertreibung, nur den Fehlern dieses Buches seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Zumindest ebenso bedauerlich wäre es, wenn man bei Perényis Buch sein Augenmerk nur auf die Abwesenheit musikalischen Kommentars richten wollte.)

Moderne britische und amerikanische Musikwissenschaftler haben auch wertvolle Arbeiten über Liszts kompositorische Leistung und seine stilistische Entwicklung geschrieben. Humphry Searles Werkverzeichnis z.B. bleibt eines der wichtigsten Grundlagenwerke der neueren Lisztforschung. Vorbereitet zunächst für die fünfte Auflage des *Grove's Dictionary of Music and Musicians* von 1954, wurde es 1980 überarbeitet und in *The New Grove Dictionary* neu herausgegeben, dann noch einmal — diesmal durch Sharon Winklhofer — für die *New Grove Romantic Masters*-Buchserie überarbeitet[22]. (Searle selbst starb 1982, ehe er zusätzliche Revisionsarbeiten abschließen konnte.) In dieser letzten Edition korrigiert Searles Werkverzeichnis den größten Teil der Fehler und Auslassungen, die das hervorragende, auf keinen Fall schon überholte Verzeichnis des deutschen Musikwissenschaftlers Peter Raabe, das 1931 vollendet wurde[23], entstellen. Obwohl nicht fehlerfrei, bleibt Searles Werkkatalog eine unentbehrliche Studiengrundlage für jeden modernen Liszt-Forscher. *The Music of Liszt*, eine andere von Searles Arbeiten, behält ihre Nützlichkeit für englischsprachige Leser, die neuere Publikationen wie Serge Guts *Franz Liszt. Les éléments du langage musical* nicht benutzen können[24].

Ein besonders wichtiges Beispiel neuerer amerikanischer Liszt-Forschung ist Charles Suttonis Bibliographie von Liszts publizierter Korrespondenz[25]. Suttonis Arbeit informiert jeden, der sie benutzt, darüber, welche Briefe Liszt an wen schrieb, und wo publizierte Texte dieser Briefe heute gefunden werden können. Unglücklicherweise leidet Suttonis Bibliographie an einem größeren Fehler: sie läßt die meisten der Briefe Liszts, die noch zu Lebzeiten Liszts publiziert wurden, unberücksichtigt — einschließlich jener, die in Magazinen wie die *Blätter für Musik und Li-*

© Laszlo Somfai Research Archive, Budapest

teratur, oder dem *Frankfurter Konversationsblatt*[26] abgedruckt wurden. Andere wichtige Werke sind Sharon Winklhofers Monographie über Liszts h-Moll-Sonate[27] und Rey Longyears Artikel über die selbe Komposition[28]. Die Bibliographien neuerer Liszt-Literatur, verfaßt von Ben Arnold und Allan Ho und abgedruckt im *Journal of the American Liszt Society* (*JALS*)[29], verdienen, ebenso wie das Journal selbst, nähere Erwähnung. Von der Liszt-Society gegründet und herausgegeben von Maurice Hinson, hat sich *JALS* nicht nur amerikanischen Forschern als Publikationsorgan zur Verfügung gestellt, sondern auch etwa ungarischen Experten wie Dezső Legány und Mária Eckhardt[30]. Eine andere, aber etwas weniger bekannte Zeitschrift ist das *Liszt Society Journal* (*LSJ*)[31], in Jahresabständen in England erscheinend. Die britische Liszt-Gesellschaft, die dieses Magazin herausgibt, hat auch einige Bände von wenig bekannten Klavierkompositionen Liszts — erschienen 1952—1978 — finanziert; diese Publikationen halfen, einige der am wenigsten vertrauten Kompositionen des Meisters im angelsächsischen Raum einzuführen.

Angelsächsische Lisztforschung ist jedoch nicht auf Amerika und England beschränkt. Alan Walker z.B. wurde in England geboren und unterrichtete jahrelang an der Durham University; heute jedoch hat er eine Professorenstelle an der McMaster University in Canada inne. Paul Merrick, ein anderer hervorragender britischer Lisztforscher, hat eine beträchtliche Zeit in Ungarn verbracht. In der letzten Zeit haben sich auch Liszt-Arbeiten und -Gesellschaften auf der anderen Seite der Erde bemerkbar gemacht. Keith Johns, ein junger australischer Pianist und Komponist von einigen Fähigkeiten, hat gerade eine wichtige Dissertation über die Symphonischen Dichtungen Liszts an der Wollongong University abgeschlossen[32]. Eine Liszt-Gesellschaft mit Büro in Sidney gibt nicht nur eine Zeitung heraus, sondern hilft auch Künstlern bei der Organisation von internationalen Programmen und Tourneen.

III

Die Haltungen gegenüber Liszts Musik unter den englischsprachigen ‚Laien' (das sind jene, die sich nur gelegentlich für des Meisters Leben und Werke interessieren) sind etwas schwieriger in Kürze zu referieren. Vor dem Zweiten Weltkrieg war Liszts Ansehen als ein ‚populärer' Komponist ständig im Sinken, erfuhr aber plötzlich einen eindrucksvollen Aufschwung. Eine Studie über das Konzertrepertoire der größten amerikanischen Symphonieorchester in den vergangenen hundert Jahren zeigt zum Beispiel, daß der größte Anteil an Liszt-Kompositionen in den USA zwischen 1900 und 1905 gespielt wurde; der geringste Anteil fiel auf die Jahre 1955—1960[33]. Die Liszt-Jahrhundert-Feiern von 1961 halfen in gewissem Ausmaß, diesen Trend umzukehren. Dasselbe bewirkten die unermüdliche Forschung und der Bekehrungseifer in Sachen Liszt einer Schar von unga-

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at
rischen Fachleuten — darunter István Szelényi und Bence Szabolcsi. Als Folge davon begannen während der 1960er und 70er Jahre, neue Kompositionen von Liszt — Werke, die dem Konzertbesucher unvertraut waren — auf den Programmen von Solo- und Orchesterkonzerten zu erscheinen. Ein immer größerer Anteil von Liszts erschütternder musikalischer Produktion begann auch auf Schallplatte zu erscheinen — später auf Tonband-Kassette. Liszts ‚Wiedererweckung' wurde von Pianisten und Aufführungsorganisationen in Szene gesetzt. 1977 erfuhr *Don Sanche, ou Le château d'amour* (Liszts wenig bekannte Jugendoper) ihre englische Erstaufführung und damit eine der ersten Wiederaufführungen überhaupt seit 1825[34].

Nach 1961 begannen die Forscher, auch eine neue Einschätzung von Liszts Kompositionen und Lebensgeschichte zu fordern. Ein interessanter Artikel von Ates Orga, abgedruckt vor einigen Jahren in dem Magazin *Musical Opinion*, kündigte an, daß der Zeitpunkt für Liszts Neubewertung nun gekommen sei[35]. Immer wieder wurden neue Liszt-Dokumente entdeckt. Edward Waters, damals Direktor der Musikabteilung der United States Library of Congress in Washington D.C., jagte in ganz Europa nach Liszt-Materialien und beschrieb dann einige seiner Entdeckungen in *Sur la piste de Liszt*[36]. Wie die neueren Arbeiten von Nancy Reich[37] und J. Rigbie Turner[38] demonstrieren, werden laufend neue Liszt-Manuskripte entdeckt und identifiziert. Andere neuere Arbeiten von Robert Stevenson[39] und Tibor Szász[40] haben wichtige Informationen über so divergente Themen wie Liszts Reisen durch die Iberische Halbinsel während der 1840er Jahre und das ‚geheime Programm' der h-Moll-Sonate vorgelegt.

Die Bedeutung der neueren angelsächsichen Liszt-Forschung bleibt unbekannt. Deutsche Wissenschaftler, die die ‚Liszt-Renaissance' der 1960er und 70er Jahre analysiert haben, haben manchmal ihre Reichweite unterbewertet. 1977 z.B. bemerkte Andreas Holschneider: „Die Liszt-Forschung ist heute (allerdings weniger in Deutschland als vornehmlich in Ungarn und England) zu einem breiten Strom angewachsen."[41] Obwohl äußerlich schmeichelhaft für die britischen Arbeiten, unterschätzt diese Bemerkung das Ausmaß der angelsächsischen Liszt-Forschungen, besonders die anwachsende Zahl von amerikanischen Doktordissertationen über Liszts Musik. Darunter sind Arbeiten wie etwa James Conways wertvolle Einführung in die verschiedenen Versionen der *Transzendentalen Etuden*[42]. Holschneider unterläßt auch, das Aufheben des „Sprachvorhangs der Musikwissenschaft"[43] (d.i. die Barriere, der die meisten westlichen Musikwissenschaftler gegenüberstehen, die osteuropäische Sprachen wie Polnisch, Russisch und Ungarisch nicht lesen können), zu erwähnen. Mehr und mehr wichtige wissenschaftliche Studien in diesen Sprachen erscheinen in Englisch — zum Beispiel, Legánys ausgezeichnete Arbeit *Ferenc Liszt and his Country*[44].

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

Was immer die angelsächsische Forschung sonst noch für (oder gegen) Liszt getan haben mag, so hat sie doch zur ‚Internationalität' von ungarischen Liszt-Arbeiten beigetragen, indem sie ihnen ein Medium für ihre größere Verbreitung in der westlichen Welt zur Verfügung stellte. In dieser Weise haben angelsächsische Künstler und Wissenschaftler mitgeholfen, die Lebensgeschichte und die Kompositionen von Franz Liszt vor ein immer größeres und empfänglicheres Publikum zu bringen[45].

Aus dem Amerikanischen von Gerhard J. Winkler

Anmerkungen:

1 Das berühmte Brahms-Joachim-„Manifest" erschien zuerst im *Berliner Echo* von 1860. (Abdruck z.B. in: Peter Raabe, *Franz Liszt*, Reprint, hrsg. v. Felix Raabe, Tutzing 1968, Band 1, *Liszts Leben*, S. 181.)

2 Vgl. Alan Walker, *Franz Liszt. The Virtuoso Years, 1811—1847*, New York 1983, S. 316—317.

3 Vgl. *The Letters of George Eliot*, hrsg. v. Gordon S. Haight, New Haven, Connecticut 1954, Bd. 2, S. 169 ff.

4 *The Letters of George Eliot*, a.a.O., Bd. 6 (1955), S. 227.

5 Zitiert aus *Franz Liszt*. In: *The Monthly Musical Record* 16 (1886), S. 74—75.

6 Vgl. *Music in Britain: The Romantic Age, 1800—1914*, hrsg. v. Nicholas Temperley, London 1961, S. 7.

7 Eine Sammlung von Zeitungsausschnitten über diese Premiere befindet sich in den „Damrosch"-Archiven der Library of Congress in Washington, D.C..

8 Vgl. Margery Morgan Lowens, *Edward MacDowell*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 11 (1980), bes. S. 420. Das verstärkte Interesse an Liszts amerikanischen Schülern hat sich in einigen neueren Arbeiten niedergeschlagen, unter anderem in einem Bericht über die Arbeit eines amerikanischen Komponisten mit dem Meister, vgl. Otis B. Boise, *An American Composer Visits Liszt*, in: *The Musical Quarterly* 43 (1957), S. 316—325.

9 Anon., *Franz Liszt in Leipzig. From an Occasional Correspondent*, in: *The Monthly Musical Record* 5 (1875), S. 139—140. Der Fairneß halber sollte angemerkt werden, daß dasselbe Magazin auch interessante Beobachtungen über Liszt von Hans Christian Andersen (Ebenda, S. 49—50) abdruckte.

10 Vgl. Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers since Beethoven's Time*, Seattle und London 1981, bes. S. 111—119.

11 Vgl. Paul Bekker, *Liszt and his Critics*, in: *The Musical Quarterly* 22 (1936), bes. S. 277—278: „. . . some opposition to Liszt's music would have been raised, had the composer never been also the astonishing virtuoso . . . and what is more: he was the most successful virtuoso of his time . . . His spectacular triumphs, though, provoked much mockery among shallow wits . . . [and], in due course of time . . . the composer fell a victim to the virtuoso." (. . . es hätte sich einige Opposition gegen Liszts Musik erhoben, wäre der Komponist nicht auch der verblüffende Pianist gewesen . . . Aber Liszt war ein Virtuose, und was mehr ist: er war der erfolgreichste Pianist seiner Zeit . . . Seine spektakulären Triumphe provozierten dennoch viel Gespött unter seichten Geistern . . . und im gegebenen Moment fiel der Komponist dem Virtuosen zum Opfer.)

12 Vgl. Wilfried Mellers, *Music in a New Found Land. Themes and Developments in the History of American Music*, London 1964, S. 251—252.

13 Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization*, New York 1941, S. 919.

14 London 1934; dieses Buch wurde einige Male neu aufgelegt.

©Akademie d. Wissenschaften Wien; download unter www.biologiezentrum.at

15 Sacheverell Sitwell, *Liszt*, London 1934, rev. Neuauflage 1955.
16 Herbert Westerby, *Liszt, Composer and his Piano Works*, London 1936.
17 London 1970.
18 Vgl. Alan Walker, *A Reply to Allan Keiler*, in: *The Musical Quarterly* 71 (1985), S. 211; zu Walkers Liszt-Biographie vgl. Anm. 2.
19 London 1975.
20 Perényi, S. 3. Emile Haraszti, ein bekannter Liszt-Spezialist der 1930er und 40er Jahre, vertrat auch die These von der Wichtigkeit der französischen Einflüsse auf Liszts Persönlichkeit und Musik.
21 z.B. von Allan Keiler in *Liszt Research and Walker's Liszt*, in: *The Musical Quarterly* 70 (1984), S. 374—403; von Rena Mueller, in: *Journal of the American Musicological Society* 37 (1984), S. 185—196; und von *Jay Rosenblatt*, in: *Notes* 40 (1983—1984), S. 279—280.
22 Vgl. *The New Grove Early Romantic Masters*, New York und London 1985, Bd. 1 (*Chopin, Schumann, Liszt*), S. 322—368.
23 Abgedruckt in Peter Raabe, *Franz Liszt*, Bd. 2, *Liszts Schaffen*, Reprint Tutzing 1968, S. 271—364.
24 Vgl. Humphrey Searle, *The Music of Liszt*, rev. Neuauflage, New York 1966; und Serge Gut, *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*, Paris 1977.
25 Charles Suttoni, *Franz Liszt's Published Correspondence: An Annotated Bibliography*, in: *Fontes Artis Musicae* 26 (1979), S. 191—234.
26 Der Autor dieses Beitrags bereitet eine Bibliographie der während Liszts Lebenszeit in deutschen Zeitschriften abgedruckten Liszt-Briefe vor.
27 Sharon Winklhofer, *Liszt's Sonata in B Minor. A Study of Autograph Sources and Documents* (= *Ann Arbor Studies in Musicology* Bd. 29), Ann Arbor, Michigan 1980.
28 Vgl. Rey Longyear, *Liszt's B Minor Sonata. Precedents for a Structural Analysis*, in: *The Music Review* 34 (1973), S. 198—209; und *The Text of Liszt's B Minor Sonata*, in: *The Musical Quarterly* 60 (1974), S. 435—450.
29 Vgl. Ben Arnold und Allan Ho, *Liszt Research and Recordings, 1982—1984*, in: *JALS* 15 (1984), S. 105—138 und folgende Nummern
30 z.B. Dezső Legány, *Some Problems in Liszt Research*, in: *JALS* 7 (1980), S. 17—26; und Mária Eckhardt, *Studies and Articles on F. Liszt in „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae," 1961—1980*, in: *JALS* 10 (1981), S. 9—14.
31 Das *Liszt Society Journal* erschien zuerst 1975. Nahezu alle *LSJ*-Artikel von wesentlichem Inhalt sind erfaßt in: Michael Saffle, *Liszt Research since 1936: A Bibliographic Survey*, in: *Acta Musicologica* 58 (1986), S. 131—181. Unglücklicherweise sind *LSJ*-Artikel nicht in Bibliographien wie *The Music Index* und *RILM* erfaßt.
32 Keith T. Johns, *A Structural Analysis of the Relationship between Programme, Harmony, and Form in the Symphonic Poems of Franz Liszt*, Diss. Univ. of Wollongong/Australien 1986.
33 Vgl. Philip Hart, *Orpheus in the New World. The Symphony Orchestra as an American Cultural Institution*, New York 1973, S. 92.
34 Vgl. *The Musical Times* 118 (1977), die einige Bemerkungen über dieses interessante Ereignis enthält.
35 Ates Orga, *Franz Liszt. Time for Reassessment*, in: *Musical Opinion* 96 (1973), S. 511—515 und 621—622.
36 Edward N. Waters, *Sur la piste de Liszt*, in: *Notes* 27 (1970—1971), S. 665—670.
37 Nancy Reich, *Liszt's Variations on the March from Rossini's „Siège de Corinthe"*, in: *Fontes Artis Musicae* 23 (1976), S. 102—106 und 26 (1979), S. 235—236.
38 J. Rigbie Turner, *Nineteenth-century Autograph Music Manuscripts in the Pierpont Morgan Library: A Check List*, in: *19th Century Music* 4 (1980), S. 49—69 und 157—183, bes. S. 160—162.

39 Robert Stevenson, *Liszt at Madrid and Lisbon: 1844—1845*, in: *The Musical Quarterly* 65 (1979), S. 493—512. Andere Artikel von Stevenson über verwandte Themen erschienen in neueren Nummern von *JALS*.

40 Tibor Szász, *Liszt's Symbols for the Divine and Diabolical: Their Revelation of a Program in the B Minor Sonata*, in: *JALS* 15 (1984), S. 39—95. Siehe auch Szász's Dissertation von 1985 an der University of Michigan über dasselbe Thema.

41 Zitiert aus: Andreas Holschneider, *Was bedeutet uns Franz Liszt?* (= *Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften* 31), Göttingen 1977.

42 z.B. James Bryant Conway, *Musical Sources for the „Etudes d'exécution transcendante". A Study in the Evolution of Liszt's Compositional and Keyboard Techniques*, Diss. University of Arizona 1970; andere Dissertationen sind verzeichnet im Artikel des Autors: siehe Anm. 31.

43 Gerald Abraham, *Musicology's Language Courtain*, in: *The Musical Times* 116 (1975), S. 788—789.

44 Dezső Legány, *Ferenc Liszt and his Country, 1869—1873*, Budapest 1983 (Ungarische Ausgabe: *Liszt Ferenc Magyarországon*, Budapest 1976).

45 Der Autor möchte an dieser Stelle die Gelegenheit wahrnehmen, um der Alexander von Humboldt-Stiftung (BRD) und dem Virginia Polytechnic Institute and State University (USA) für die finanzielle Unterstützung zu danken, die mit beigetragen hat, diesen Artikel schreiben zu können.

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): Saffle Michael

Artikel/Article: Liszt und der angelsächsische Raum. 141-151