

## Auf dem Weg zu einem neuen Liszt-Bild

Detlef ALTENBURG (Detmold/Paderborn)

Die Tatsache, daß ein Komponist zu Lebzeiten schon seit frühester Jugend im Blickpunkt der Öffentlichkeit stand, die jede persönliche Veränderung und künstlerische Entwicklung mit seismographischer Genauigkeit registrierte, läßt für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dessen Biographie und Schaffen geradezu ideale Voraussetzungen erwarten. Mit Franz Liszt beschäftigte sich die zeitgenössische Presse<sup>1</sup> so ausgiebig wie wohl kaum mit einem anderen Musiker des 19. Jahrhunderts außer Richard Wagner. Die erste der zahlreichen biographischen Studien<sup>2</sup> erschien 1835; über seine Konzerte, seine Kompositionen und seine Schriften berichteten Tageszeitungen und Zeitschriften in ganz Europa und Amerika. Als eine Art Vermächtnis an die Nachwelt konzipierte dann Lina Ramann ihre grundlegende Liszt-Biographie, für die der Komponist selbst wichtige Informationen zur Verfügung stellte und die er als seine ‚offizielle Biographie‘ betrachtete. Bereits 1909 wies Julius Kapp auf die Problematik einer ‚Musikgeschichtsschreibung aus erster Hand‘ hin<sup>3</sup> und zog mit seinem eigenen Liszt-Buch die Konsequenzen. Peter Raabes zweibändige Monographie *Franz Liszt* kombinierte schließlich in glücklicher Weise kritische Auswertung der Quellen und Übersichtlichkeit der Darstellung<sup>4</sup>, die ihr — trotz der Korrekturbedürftigkeit in vielen Details — den Rang als Standardwerk bis heute sicherten.

Die ganz überwiegende Zahl der musikalischen Werke Liszts erschien zu Lebzeiten des Komponisten im Druck, und zwar vielfach sogar in mehreren Ausgaben. 1855 wurde bereits ein erstes *Thematisches Verzeichniss der Werke* veröffentlicht, an dessen Erstellung Liszt selbst mitgewirkt hat. Eine „Neue vervollständigte Ausgabe“ folgte 1877. Lina Ramann gab noch in den letzten Lebensjahren des Komponisten die *Gesammelten Schriften* heraus. Und schon bald nach Liszts Tod wurde in einer acht Bände umfassenden Ausgabe der Briefe Liszts und einer dreibändigen Ausgabe der *Briefe an Liszt* auch ein beträchtlicher Teil der Korrespondenz zugänglich gemacht. Weitere Briefeditionen — wie z.B. der Briefwechsel Wagner-Liszt — folgten im Laufe der späteren Jahrzehnte<sup>5</sup>. Die Gesamtausgabe der musikalischen Werke schließlich wurde von der Franz-Liszt-Stiftung in Angriff genommen. Nicht weniger als 34 Bände konnten die Herausgeber dieser unvollständig gebliebenen Ausgabe in den Jahren 1907 bis 1936 vorlegen. Parallel dazu entstanden die ersten Dissertationen über die Musik und die Musikanschauung Liszts. Eine ganze Flut von Veröffentlichungen baute auf dem vorhandenen Material auf.

Für einen Außenstehenden mag es angesichts der in groben Zügen angedeuteten Situation unverständlich erscheinen, daß die Biographie und das Schaffen von Franz Liszt auf der elementaren Ebene der Quellenerschließung für die Forschung überhaupt noch Probleme bieten. Doch die Defizite liegen ge-

rade in der eben skizzierten Entwicklung begründet: Die zum Kreis seiner Bewunderer zählenden Sachwalter Liszts fühlten sich verpflichtet, späteren Generationen ein von Unzulänglichkeiten möglichst gereinigtes Liszt-Bild zu überliefern. Auch für die Erschließung der Quellen hatte dies Konsequenzen. So zielte, um ein Beispiel zu nennen, die Edition der Schriften auf eine revidierte Fassung, und zwar auf eine verbesserte endgültige Gestalt der Texte, nicht auf eine Bewahrung des originalen Wortlauts. Andere Schwierigkeiten stellten sich bei der Herausgabe der Briefe: Hier zwangen persönliche Rücksichten zu vielfältigen Konzessionen.

Die Liszt-Forschung nach dem Tod des Komponisten ging unmittelbar hervor aus der kontroversen Beurteilung seiner Persönlichkeit und seiner Musik durch die Zeitgenossen. Die schon zu Lebzeiten erkennbare Polarisierung wirkte in der späteren wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Liszt in der Tendenz zur Hagiographie auf der einen und zu schroffer Ablehnung auf der anderen Seite weiter. Darüber hinaus aber wurde die Liszt-Rezeption zeitweilig durch die ‚zirkumpolare‘ Bewertung Wagners überschattet, dessen Idee des Gesamtkunstwerks die Lisztsche Konzeption der Programmmusik grundsätzlich in Frage stellte. (Daran änderte in letzter Konsequenz auch Wagners Aufsatz über Liszts Symphonische Dichtungen wenig oder nichts.)

Als sich dann eine von den Einflüssen der Zeitgenossen unabhängige Liszt-Forschung entwickelte, stand diese vor dem früh erkannten, aber in der Tragweite lange Zeit unterschätzten Problem, daß zwei der vermeintlich erschlossenen Quellengruppen, nämlich die Briefe und Schriften, keineswegs nach den wissenschaftlichen Grundsätzen einer kritischen bzw. einer historisch-kritischen Ausgabe ediert sind, sondern deutliche Spuren der Bearbeitung aufweisen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg, nach einer Zeit der staatlichen Manipulation der Emotionen und nach dem Zerfall der Werte, war das Mißtrauen gegen eine an das Gefühl appellierende Musik groß. Diese Tendenz ließ die Musik Liszts im öffentlichen Musikleben ebenso wie in der Musikwissenschaft in den Hintergrund treten. Das nun erwachende Interesse an der Neuen Musik, insbesondere an der Musik der Zweiten Wiener Schule, war nicht nur ein Akt der Wiedergutmachung an Komponisten, deren Musik als entartet diffamiert worden war, sondern entsprach ohne Zweifel auch dem Bedürfnis nach neuen Werten, nachdem die alten sich als trügerisch erwiesen hatten. Die zunächst noch vage Vorstellung von der Zwölftonmusik lenkte das Interesse vor allem auf den konstruktiven Aspekt dieser Musik, deren rationale Komponenten — und die Lehrbücher taten ein übriges, einer Überspitzung Vorschub zu leisten — ein Höchstmaß an Logik und Klarheit im Formalen suggerierten. Selbst für die Rezeption der Alten Musik blieb die Neuorientierung nicht ohne Folgen. Die Wiederentdeckung der Musik Liszts in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg aber verdankt der Auseinandersetzung mit der Neuen Musik ihre entscheidenden Impulse: Sie lenkte das Interesse auf die innovatorischen Tendenzen in Liszts Spätwerk.

Carl Dahlhaus kommt das Verdienst zu, einer breiteren Öffentlichkeit

Liszts Bedeutung für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts und für die Neue Musik anlässlich des Jubiläumsjahres 1961 ins Bewußtsein gerufen zu haben. In zahlreichen anregenden, scharfsinnigen Analysen hat er sich mit dem Œuvre Liszts auseinandergesetzt und wesentliche Impulse für die neuere Liszt-Forschung gegeben. Zur gleichen Zeit, im Liszt-Jubiläumsjahr 1961, konkretisierten sich in Budapest die Pläne zu einer Vervollständigung der alten bzw. zu einer neuen Ausgabe der musikalischen Werke. Neun Jahre später konnte dann der erste Band der *Neuen Liszt-Ausgabe* erscheinen. Seit den 1970er Jahren läßt sich in der Musikwissenschaft generell ein zunehmendes Interesse an Liszt — wie überhaupt an der Musik des 19. Jahrhunderts — beobachten. Neben Studien zu Liszts Biographie und Kunsttheorie traten nun mehr und mehr auch analytische Untersuchungen. Insbesondere in einer Reihe deutscher und amerikanischer Dissertationen wurde jüngst die Tendenz erkennbar, sich intensiver mit den Quellen, speziell mit dem Problem der Fassungen auseinanderzusetzen.

Das Liszt-Jubiläum 1986 ließ die Verwirklichung dreier großer Projekte in greifbare Nähe rücken. In Detmold/Paderborn wurde 1985 mit Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft eine Liszt-Forschungsstelle eingerichtet, die eine historisch-kritische Gesamtausgabe der Schriften vorbereitet. In Budapest wurde durch die Gründung eines Museums und Liszt-Forschungszentrums die Voraussetzung für eine umfassende Auswertung der ungarischen Liszt-Bestände geschaffen und zugleich das Projekt eines neuen thematischen Werkverzeichnisses vorgestellt. In Paris konstituierte sich 1986 ein internationales Editorial Board für die Edition der *Correspondance intégrale de Liszt*.

Das Liszt-Symposium *Die Projekte der Liszt-Forschung* stellt sich im Hinblick auf die laufenden Vorhaben die Aufgabe, gemeinsam eine Zwischenbilanz zu ziehen: Die Ziele zu definieren, die methodischen Probleme zu diskutieren und für alle Projekte die Möglichkeiten einer Kooperation abzuklären, dies ist ein wesentliches Anliegen dieses Liszt-Symposiums. Wenn es darüber hinaus in Ansätzen gelingt, bei der Auseinandersetzung mit den weiterführenden Fragestellungen die Kluft zwischen den beiden gegenläufigen Tendenzen der Musikwissenschaft — zwischen Überspezialisierung und philologischer Detailarbeit auf der einen und quellenferner Interpretation auf der anderen Seite — zu überwinden, mag auch dieses Symposium dazu beitragen, zu einem von den Camouflagen der Zeitgenossen freien Liszt-Bild zu gelangen.

Die umfassende Erschließung der Quellen ist ohne Zweifel das dringendste Desiderat der Liszt-Forschung. Sie ist die Voraussetzung für Untersuchungen zu jenen Aspekten des Lebens und Schaffens von Franz Liszt, deren wissenschaftliche Aufarbeitung bislang nur in Ansätzen möglich war. Nur einige Schwerpunkte seien hier genannt: 1) Liszts Entwicklung als Komponist: In der Regel waren bisher die gedruckten Fassungen seiner Werke Gegenstand analytischer Studien<sup>6</sup>, nicht aber die Frühfassungen, die Liszt z.T. durch viele Jahre hindurch im Konzertsaal gespielt hat und die seinen Ruf als Pianist mit begründet haben. Die vereinzelt Untersuchungen, in denen an ausgewählten Beispielen

len Vergleiche der Fassungen durchgeführt wurden, zeigen, daß dieser Ansatz nicht nur Aufschluß über den Schaffensprozeß, sondern auch über Liszts Formdenken und seine Technik, Musik gleichsam zur Sprache werden zu lassen, zu vermitteln vermag. 2) Liszt und die Neudeutsche Schule: Den kompositions- und geistesgeschichtlichen Grundlagen der Neudeutschen Schule wurden inzwischen zwei Publikationen gewidmet<sup>7</sup>, die z.T. wichtige Fragen anschneiden. Eine umfassende wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Themas steht indes noch immer aus. 3) Liszts römische Schaffensphase: Nur wenig erforscht ist auch das kirchenmusikalische Schaffen des Komponisten in Rom, und zwar insbesondere seine Planung für die in der Literatur oft erwähnte Kirchenmusikreform.

Die vier Projekte, die sich die Aufgabe der Quellenerschließung gestellt haben, sind angesichts der ungeheuren Materialfülle auf Kooperation dringend angewiesen. Welche Erkenntnisse aber wird man von dieser umfassenden Erschließung der Quellen erwarten können?

Die *Neue Liszt-Ausgabe* ist konzipiert als eine Ausgabe, die für den wissenschaftlichen und für den praktischen Gebrauch zugleich bestimmt ist. Ganz ohne Frage hat die Ausgabe für die Erschließung des Klavierwerks für die Praxis schon jetzt Wesentliches geleistet. In der Musikwissenschaft wurde, neben der Anerkennung der editorischen Leistung im Detail, Kritik an der Gesamtkonzeption geäußert. Sie konzentrierte sich vor allem auf den weitgehenden Verzicht, Frühfassungen zu dokumentieren. Diese Entscheidung führte, um ein Beispiel zu nennen, zu der erstaunlichen Situation, daß die *Ungarischen National-Melodien* in der ungarischen Gesamtausgabe nur teilweise zugänglich gemacht wurden und heute allein in einer russischen Ausgabe verfügbar sind. Die grundsätzliche Entscheidung gegen die Frühfassungen ist längst gefallen. Sie fiel, dies muß man zur Rechtfertigung der Herausgeber klar sagen, in einer Zeit, in der an der Musik Liszts bei Verlegern nur mäßiges Interesse bestand. Kaufmännische Überlegungen setzten hier den Editoren bei der Verwirklichung ihrer Konzeption enge Grenzen<sup>8</sup>. Die Vernachlässigung der Frühfassungen ist gleichermaßen im Hinblick auf die wissenschaftliche Auswertung wie hinsichtlich der praktischen Nutzung der Ausgabe zu bedauern. Angesichts der Bedeutung, die ihnen für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem *Œuvre* Liszts unter kompositionsgeschichtlichen Aspekten zukommt, sollten in einer separaten Serie oder in Supplementbänden zumindest im Faksimile die wichtigsten Skizzenbücher und bislang nicht zugänglichen Frühfassungen erschlossen werden. Auf diese Weise ließe sich die seinerzeit von den Verlegern getroffene Fehlentscheidung in einem wesentlichen Punkt korrigieren. Abgesehen von diesen Problemen, wäre für die Ausgabe insgesamt zu hoffen, daß die zahlreichen Einzeluntersuchungen zur Frage der Fassungen und zu ganzen Werkgruppen, die in den letzten Jahren entstanden sind, für die *Neue Liszt-Ausgabe* nutzbar gemacht werden können. Internationale Kooperation würde sicher nicht nur dazu führen, daß die Ausgabe schon in fünfundzwanzig und nicht erst in fünfzig Jahren zum Abschluß gebracht werden kann, sondern trüge auch dazu bei, daß

wichtige neue Forschungsergebnisse der Gesamtausgabe ganz unmittelbar zu gute kommen.

Liszts kunsttheoretische Schriften wurden mehr als einhundert Jahre lang nach der Ausgabe von Lina Ramann zitiert. Da die Ausgabe zu Liszts Lebzeiten entstanden war, kamen im allgemeinen kaum Zweifel an der Zuverlässigkeit auf. Über den Kreis einiger Liszt-Forscher hinaus — auf entscheidende Punkte hatte Peter Raabe schon hingewiesen — sprach sich nicht herum, daß die Texte Ramanns nicht mit dem Wortlaut der von Liszt zunächst autorisierten Texte übereinstimmen. Die Ausgabe Lina Ramanns hatte Liszt ausdrücklich gebilligt. Daß aber aus diesem Sachverhalt nicht zwangsläufig folgt, daß die Texte für den wissenschaftlichen Gebrauch geeignet sind, wurde in der Regel übersehen. Die neue historisch-kritische Ausgabe der *Sämtlichen Schriften* greift auf die von Liszt selbst für den Druck bestimmten Fassungen zurück und versucht, die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Schriften in den Grundzügen darzustellen. Die Einbeziehung dieser beiden Aspekte läßt wesentliche Fragen der Liszt-Forschung in einem anderen Licht erscheinen:

Erstens wird die These, Liszt habe seine Schriften eigentlich nicht selbst verfaßt, sondern sei vielmehr Inbegriff des von seinen Lebensgefährtinnen manipulierten Autors, nicht zu halten sein. Liszt hat die unter seinem Namen publizierten Schriften in aller Regel nicht nur selbst konzipiert und autorisiert, sondern vielfach auch selbst handschriftlich niedergelegt bzw. redigiert und bis in die Korrekturfahnen editorisch betreut. In bestimmten Fällen hat die Gräfin d'Agoult, später die Fürstin Sayn-Wittgenstein, ohne Zweifel ganze Aufsätze bzw. Fassungen selbst erstellt. Im Einzelfall wird hier aber zu prüfen sein, ob diese dann nicht nachträglich von Liszt redigiert wurden. Besondere Probleme werfen unter diesem Aspekt nach dem jetzigen Kenntnisstand die verschiedenen Fassungen der Bücher *F. Chopin* und *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* auf.

Zweitens läßt sich nach dem derzeitigen Stand der Forschung feststellen, daß Liszts Schriften in einem bisher unbekanntem Maße lange vor Erscheinen der Ausgabe von Lina Ramann auch im Ausland rezipiert wurden. Schon früh wurden seine Aufsätze und Bücher in Frankreich, Rußland und Amerika bekannt. Und es ist nicht auszuschließen, daß weitere Funde von Nachdrucken und Übersetzungen für die Erforschung der Wagner-Rezeption außerhalb des deutschen Sprachbereichs neue Perspektiven eröffnen werden.

Drittens zeigt der Textvergleich mit der Ausgabe von Lina Ramann, daß ihre Eingriffe sich vielfach nicht nur auf das Stilistische beschränken, sondern auch Wesentliches betreffen. Dies gilt zum einen für solche Fälle, in denen sie Begriffe wie „Geist“ und „Gefühl“ schlicht austauschte, zum andern aber auch für die Anordnung der Schriften, die dazu führte, daß die Zielsetzung einer ganzen Schriftengruppe nicht mehr zu erschließen war<sup>9</sup>.

Das von Peter und Felix Raabe, ausgehend von der Katalogisierung der Weimarer Bestände, erstellte Liszt-Werkverzeichnis<sup>10</sup> war eine wissenschaftliche Pionierleistung ersten Ranges und ist heute noch wegen der Fülle der gebote-

nen Informationen ein unentbehrliches Arbeitsmittel. Die späteren Werkverzeichnisse von Humphrey Searle, Jakov Iszakovics Milstejn und Serge Gut gehen zum Teil von anderen Einteilungsprinzipien aus und korrigieren bzw. ergänzen das Verzeichnis von Peter und Felix Raabe. Insofern könnte sich die Frage nach der Notwendigkeit eines neuen Thematischen Verzeichnisses erheben. Dies gilt, so scheint es auf den ersten Blick, um so mehr, als Liszt selbst ein Thematisches Werkverzeichnis erstellt bzw. autorisiert hat, das zu seinen Lebzeiten in zwei Auflagen (1855 und 1877) erschien.

Liszs eigenes Werkverzeichnis war primär für den Gebrauch des Musikers bestimmt und kann selbstverständlich ein wissenschaftliches Werkverzeichnis nicht ersetzen. Die neueren Werkverzeichnisse von Raabe, Searle, Milstejn und Gut konnten nur von einer begrenzten Auswahl der Manuskripte und Briefe ausgehen. Angesichts der Tatsache, daß bislang nur ein Bruchteil der Briefe Liszts publiziert und somit im Hinblick auf die Datierung der Werke ausgewertet ist, wird man vorerst nur mit Vorbehalt die Datierungen der bisherigen Werkverzeichnisse als zuverlässig ansehen können. Die Einbeziehung der weit gestreuten Manuskripte und der im wesentlichen bekannten Druckfassungen stellt die Erarbeitung eines neuen Thematischen Werkverzeichnisses vor Probleme, die ein Einzelner weder vor fünfzig Jahren lösen konnte noch heute lösen kann. Von einem neuen Thematischen Werkverzeichnis wäre zu erwarten, daß es zumindest einen Überblick über die überlieferten Fassungen der Werke vermittelt und in der Quellenbeschreibung die unterschiedlichen Werkkonzeptionen in groben Zügen darstellt.

Eine Reihe von Folgeproblemen knüpft sich an die Einteilung, die Liszt mit dem Werkverzeichnis von 1855 zumindest selbst autorisiert hat: die Einteilung in Originalwerke und Bearbeitungen. Denn einerseits enthalten beispielsweise sogenannte Originalwerke wie die *Harmonies poétiques et religieuses* (Weimarer Fassung) ihrerseits selbst Bearbeitungen, andererseits führt die konsequente Anwendung dieser Unterscheidung zu der Frage, ob man die *Ungarischen Rhapsodien*, die von Liszt in einer eigenen Kategorie neben den „Original-Compositionen“ und „Bearbeitungen“ aufgeführt wurden, in einem wissenschaftlichen Werkverzeichnis als Originalkompositionen oder als Bearbeitungen klassifizieren soll. Darüber hinaus kann Liszts Verfahren, sich von früheren Fassungen zu distanzieren und sie aus dem Thematischen Verzeichnis auszuklammern, in einem wissenschaftlichen Werkverzeichnis weder beibehalten werden noch unberücksichtigt bleiben. Gerade an diesem Sachverhalt aber werden die Besonderheiten des Fassungsproblems bei Liszt deutlich, die die Frage aufwerfen, wie die unterschiedlichen Kategorien von Fassungen klassifikatorisch erfaßt werden können. Denn das Fassungsproblem bei Liszt besteht gerade darin, daß zum einen ungedruckte (aber für die Virtuosenjahre wichtige), zum andern gedruckte Frühfassungen, die Liszt nachträglich ausdrücklich verworfen hat, existieren und daß drittens nebeneinander gleichberechtigte Fassungen vorliegen, die gleichsam als verschiedene Formulierungen derselben Gedanken, als eigenständige Werke, verstanden werden wollen. Wie leicht das Problem der Fassun-

gen zu Fehlschlüssen Anlaß geben kann, zeigt sich, wenn aus dem geschilderten Sachverhalt der Schluß gezogen wird — und dies ist ein grobes Mißverständnis —, auch bei einem Werk wie der *h-Moll-Sonate* sei für Varianten bzw. improvisatorische Veränderungen grundsätzlich Tür und Tor geöffnet.

Für die Verwirklichung des jüngsten der vier Liszt-Projekte, für die Edition der *Correspondance intégrale de Liszt*, wurde 1986 mit der Konstituierung des Editorial Boards eine erste, mit der Einrichtung einer Mitarbeiterstelle beim CNRS in Paris eine zweite Voraussetzung geschaffen<sup>11</sup>. Seit langem ist bekannt, daß viele der älteren Editionen die Brieftexte unvollständig wiedergeben, ohne daß die Auslassungen gekennzeichnet wären. Darüber hinaus wurde schon oft beklagt, daß viele wichtige Briefe in den verfügbaren Ausgaben ganz fehlen. Noch immer sind größere Bestände der Korrespondenz nicht ediert. Nicht wenige Briefe wurden verstreut in nur schwer zu beschaffenden Periodika publiziert. Wenn nun der Plan gefaßt wurde, sämtliche Briefe in einer wissenschaftlichen Ausgabe zugänglich zu machen, so kommt diesem Unternehmen nicht nur — wegen der Bedeutung der Briefe für Datierungsfragen — im Hinblick auf die drei anderen Projekte, sondern auch für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts insgesamt eine Schlüsselstellung zu. Man mag Liszt unkritisch oder kritisch gegenüberstehen, daran, daß er eine der zentralen Musikerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts ist, dessen Korrespondenz mit Komponisten, Malern, Dichtern, Staatsmännern und Philosophen über die Liszt-Forschung hinaus Interesse verdient, kann kein Zweifel bestehen. Die Probleme, die sich bei diesem Projekt stellen, scheinen schier unüberwindlich. Erstens ist zu erwarten, daß das Gesamtvolumen — bei ungewöhnlich breiter Streuung der Manuskripte — sich auf etwa 10 000—15 000 Briefe beläuft. Ein nicht geringer Teil befindet sich noch immer in Privatbesitz. Zweitens sind die Briefe zum größeren Teil in französischer, zum kleineren in deutscher Sprache abgefaßt. Ihre Herausgabe setzt sowohl wegen der Zweisprachigkeit als auch im Hinblick auf die Kommentierung internationale Kooperation voraus. Drittens wirft die Ausgabe wegen der unterschiedlichen Art der Überlieferung (Originalbriefe, Abschriften, Briefkonzeptbücher) grundsätzliche editorische Probleme auf. Hier wird vorab die Frage zu klären sein, an welchen Benutzerkreis sich eine derartige Edition wendet. Viertens stellt sich die Frage, ob wirklich alle Briefe neu ediert werden müssen oder ob nicht vielmehr für diejenigen Briefe, die in neueren Ausgaben zugänglich sind, das Verfahren einer Regestausage vorzuziehen wäre. Und fünftens wäre zu erwägen, ob nicht in Einzelfällen wichtige Gegenbriefe in die Edition einbezogen werden sollten. All diese Fragen werden gründlich zu diskutieren sein. Die Möglichkeiten der elektronischen Datenerfassung eröffnen gerade für Briefprojekte dieser Größenordnung bisher ungeahnte Möglichkeiten. Ob es indes wünschenswert ist, alles zu dokumentieren, was technisch darstellbar ist, dies berührt die Grundsätze des wissenschaftlichen Arbeitens.

Die Auseinandersetzung mit der Frage „Was heißt und zu welchem Ende betreiben wir Liszt-Forschung?“ läßt deutlich werden, welche Probleme auf

dem Weg zu einem neuen Liszt-Bild zu lösen sind. Die Erschließung und kritische Sichtung der Quellen wird ohne Zweifel gleichermaßen hinsichtlich seiner Biographie wie im Hinblick auf seine Musik und seine Kunsttheorie neue Perspektiven eröffnen.

Schon zu Lebzeiten war das Interesse an der Persönlichkeit nicht selten größer als an seiner Musik. Eine Ahnung von den Beweggründen für diese Akzentuierung vermittelt Heinrich Heine, der den Pianisten mit unnachahmlicher Treffsicherheit charakterisiert hat:

„Was am besten für Liszt zeugt, ist die volle Achtung, womit selbst die Gegner seinen persönlichen Wert anerkennen. Er ist ein Mensch von verschrobenem, aber edlem Charakter, uneigennützig und ohne Falsch. Höchst merkwürdig sind seine Geistesrichtungen, er hat große Anlagen zur Spekulation, und mehr noch als die Interessen seiner Kunst, interessieren ihn die Untersuchungen der verschiedenen Schulen, die sich mit der Lösung der großen, Himmel und Erde umfassenden Frage beschäftigen. [...] Daß ein so unruhiger Kopf, der von allen Nöten und Doktrinen der Zeit in die Wirre getrieben wird, der das Bedürfnis fühlt, sich um alle Bedürfnisse der Menschheit zu kümmern, und gern die Nase in alle Töpfe steckt, worin der liebe Gott die Zukunft kocht: daß Franz Liszt kein stiller Klavierspieler für ruhige Staatsbürger und gemütliche Schlafmützen sein kann, das versteht sich von selbst.“<sup>12</sup>

Die Wertschätzung der Person ging schon bei Heine keineswegs von einer unkritischen Bewunderung von Liszts Musik aus. Vielmehr artikulierte er im selben Atemzug seine Distanz zu Liszts Improvisationen und Kompositionen: „Ich gestehe es Ihnen, wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüt [...]“<sup>13</sup> Von der Hagiographie bis zur Entmythologisierung, die freilich vielfach alte Mythen nur durch neue ersetzt, von der psychoanalytischen Studie bis zur Dokumentarbiographie hat die spätere Liszt-Forschung sich in immer neuen Ansätzen mit der Persönlichkeit des Komponisten auseinandergesetzt. Und auch in Zukunft wird *Franz Liszt, das ewige Enigma*<sup>14</sup> seine Aktualität nicht verlieren.

So wenig bislang die Probleme der Quellenerschließung dem biographischen Schrifttum im Wege standen, so empfindlich wird die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik und der Kunsttheorie Liszts durch diese Defizite beeinträchtigt. Ganze Dissertationen waren der Analyse von Schriften gewidmet, deren Wortlaut im Detail nicht nur auf Liszt, sondern zu einem nicht unerheblichen Teil auch auf Lina Ramann zurückgeht. Und noch immer steht ein zuverlässiges Thematisches Werkverzeichnis aus, das für die einzelnen Werke einen Überblick über die nicht selten verwirrenden Fassungsprobleme vermittelt. Wenn es gelingt, dieses und die drei anderen Projekte zu verwirklichen, die Musik, die Briefe und die Schriften mehr als einhundert Jahre nach dem Tode des Komponisten endlich vollständig in philologisch zuverlässigen Ausgaben zugänglich zu machen, dann ist für eine kritische, umfassende Auseinandersetzung mit der Frage nach Liszts Bedeutung für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts eine entscheidende Voraussetzung geschaffen.



- 1 Eine umfassende Sammlung dieser Dokumente steht bislang noch aus. Eine außerordentlich aufschlußreiche Auswahl der Wiener Presseberichte hat Dezső Legány veröffentlicht: *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822—1886*, Budapest — Wien (= *Wiener musikwissenschaftliche Beiträge* 13) 1984.
- 2 Vgl. hierzu die Bibliographie von Lajos Koch, *Liszt Ferenc bibliográfiái kisértel / Franz Liszt. Ein bibliographischer Versuch*, Budapest 1936. Das Verzeichnis erfaßt, so gründlich Koch auch recherchiert hat, die ältere Liszt-Literatur nicht annähernd vollständig. Zu der nach 1936 erschienenen Liszt-Literatur hat Michael Saffle zwei umfangreiche Bibliographien erstellt: 1) *Liszt Research Since 1936: A Bibliographic Survey*, in: *AMI* 58 (1986), S. 231—281; 2) *The „Liszt Year“ 1986 and Recent Research*, in: *AMI* 59 (1987), S. 271—299.
- 3 Julius Kapp, *Franz Liszt*, Berlin — Leipzig 1909, S. IX ff. — Einen Eindruck von den Schwierigkeiten im Lavieren zwischen den Gralshütern um Liszt vermitteln die Erinnerungen Lina Ramanns (*Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873—1886/87*, hrsg. v. A. Seidl, Textrevision v. F. Schnapp, Mainz u. a. 1983).
- 4 Stuttgart — Berlin 1931, Tutzing <sup>2</sup>1968.
- 5 Vgl. hierzu die Bibliographie der im Druck erschienenen Briefe Liszts von Charles Suttoni, *Liszt Correspondence in Print: An Expanded, Annotated Bibliography*, in: *JALS* 25 (1989), S. 1—157.
- 6 Unter den Studien, die ausdrücklich die Manuskriptfassungen mit einbeziehen, seien hier genannt: Mária Eckhardt, *Die Handschriften des Rákóczi-Marsches von Franz Liszt in der Széchényi Nationalbibliothek, Budapest*, in: *Studia Musicologica* 17 (1975), S. 347—405; Sharon Winklhofer, *Liszt's Sonata in B Minor: A Study of Autograph Sources and Documents* (= *Ann Arbor Studies in Musicology* 29), Ann Arbor 1980; Rena Charnin Mueller, *The „Tasso“ Sketchbook: Studies in Sources and Revisions*, Diss. New York Univ. 1986, Ann Arbor 1987.
- 7 *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1983* (= *Liszt-Studien* 3), hrsg. v. S. Gut, München — Salzburg 1986; Robert Determann, *Begriff und Ästhetik der „Neudeutschen Schule“* (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 81), Baden-Baden 1989.
- 8 Vgl. Zoltán Gárdonyi, *Hauptprobleme der Neuen Liszt-Ausgabe*, in: *Kongreß-Bericht Eisenstadt 1975* (= *Liszt-Studien* 1), hrsg. v. W. Suppan, Graz 1977, S. 73—79.
- 9 Vgl. Franz Liszt, *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. D. Altenburg, Bd. 5, *Dramaturgische Blätter*, hrsg. v. D. Redepenning u. B. Schilling, Wiesbaden 1989, S. X u. 154—159.
- 10 Zu Details und zu den bibliographischen Angaben der hier erwähnten Werkverzeichnisse vgl. die Beiträge von Mária Eckhardt und Klaus Wolfgang Niemöller in diesem Band.
- 11 Im weiteren Verlauf des Symposiums wurde deutlich, daß angesichts der Dimensionen einer Verwirklichung des Projektes noch vielfältige Probleme entgegenstehen: 1) Bislang wurde das internationale Editorial Board nicht hinreichend in die Planung einbezogen. 2) Eine Einigung über die Editionsprinzipien konnte nicht erzielt werden. (Daran hat sich auch bis zur Drucklegung dieses Kongreßberichtes nichts geändert.) 3) Weitere Mitarbeiter müßten in Ungarn und Deutschland sowie in den Vereinigten Staaten (wegen der umfangreichen dortigen Bestände) zur Verfügung stehen, damit das Projekt in einem überschaubaren Zeitraum abgeschlossen werden kann.
- 12 Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, hrsg. v. K. Briegleb, Bd. 5, München — Wien 1976, S. 351 (*Über die französische Bühne*, 10. Brief).
- 13 Ibid.
- 14 Vgl. Everett Helm, *Franz Liszt, das ewige Enigma — warum?*, in: *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1978* (= *Liszt-Studien* 2), hrsg. v. S. Gut, München — Salzburg 1981, S. 13—22.

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 1991

Band/Volume: [087](#)

Autor(en)/Author(s): Altenburg Detlef

Artikel/Article: [Auf dem Weg zu einem neuen Liszt-Bild. 9-17](#)