

Gerhard J. WINKLER (Eisenstadt)

Liszts Buch *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*¹ enthält zwei Abhandlungen, die ihrerseits auf mehrere Aufsätze verschiedenen Entstehungsdatums und unterschiedlicher Zielsetzung zurückgehen². Die Aussagen, die dort über Wagners Opern getroffen werden, sind nicht ohne Schaden auf ein einheitliches Muster zu reduzieren. In den folgenden Ausführungen soll versucht werden, das Wesentliche an Liszts Wagner-Interpretation herauszuarbeiten, ohne aber die in sich geschlossenen Sinnzusammenhänge, die die einzelnen Teile bilden, zu zerstören. Es wird sich also um einen kommentierten Querschnitt durch Liszts Buch handeln, bei dem das Thema in seinen beiden — durchaus nicht kongruenten — Seiten anvisiert werden soll, nämlich: ‚Liszt als Interpret Wagners‘ und ‚Wagner in der Interpretation Liszts‘.

I.

Das Kernstück des Buches — es ist das große II. Kapitel des *Lohengrin*-Teiles — bildet der Aufsatz über Wagners *Lohengrin*, der ursprünglich in der Leipziger *Illustrierten Zeitung* im April 1851³, von Wagner selbst redigiert, in deutscher Sprache veröffentlicht wurde. Er gehört schon der zeitlichen Distanz seines Veröffentlichungsdatums wegen nicht in die Reihe der Berichterstattungen von der Uraufführung (28. August 1850)⁴ und sticht allein durch die Person des Autors aus diesen heraus: Liszt war nicht nur Initiator der Aufführung und deren musikalischer Leiter, sondern auch Freund des Komponisten und etwas, was man als dessen einzigen künstlerischen Brückenkopf in Deutschland bezeichnen könnte. Als solcher hebt er sich auch aus dem kleinen Kreis derer heraus, mit denen er das Informationsmonopol in Sachen Wagner allenfalls zu teilen gehabt hätte (z.B. Theodor Uhlig). Von da her ist es sehr bezeichnend, daß der Aufsatz in dieser Fassung kein Wort über den national-deutschen Anlaß der Uraufführung, das Weimarer Herderfest von 1850, enthält, sondern mit einer detaillierten Besprechung von Sujet und Handlung der Oper eine Würdigung des dramatisch und musikalisch Wesentlichen des Werks verbindet, und zwar vom Standpunkt des künstlerisch Kompetenten aus — gleichsam auf der Suche nach dem archimedischen Punkt im beginnenden Meinungsstreit um Wagners ästhetische Theorien.

Die Abhandlung ist ziemlich klar in drei Abschnitte gegliedert: der erste, der auf das Grundsätzliche gerichtet ist, wird gefolgt von einer Übersicht über den Handlungsverlauf der Oper; der dritte hat zusammenfassenden Charakter. (Am Schluß, quasi als Anhang, geht Liszt noch kurz auf Umstände, Verlauf und Personal der Uraufführung ein.)

An die Spitze seiner Ausführungen setzt Liszt ganz programmatisch den Aspekt des „Dramas“: Wagners Opern zeichneten sich dadurch vor allen vergleichbaren Bühnenwerken aus, daß eine einheitliche Konzeption alle dramatischen Teilbereiche durchdringe und für alles, womit der *Lohengrin* von traditionellen Opernformen abweicht, verantwortlich sei.

„Verletzt durch jede Einzelheit, in der das wichtigste Element der ganzen Darstellung nicht in höchster Schönheit auftrat, glaubte er, man brauche nur zu wollen, um ein Drama zu schaffen, das alle Künste, die das Theater umfaßt, in gleicher Vollkommenheit in sich schlösse. Er überzeugte sich, daß die Erscheinung eines solchen Dramas nothwendig die Art und Weise verschwinden lassen müsse, die darin bestand, abwechselnd zum Vortheil einer bevorzugten Kunst die Hülfe mehrerer anderer anzurufen, die nur als Nebenkünste dienten, und nicht etwa sich selbst zu entfalten, sondern nur die vom Autor bevorzugte Kunst besser hervortreten zu lassen, bestimmt waren. Wagner erkannte es für möglich, die Kunst des *Wortes*, die des *Tons* und die der *Gebehrde*, ebenso wie die übrigen Zweige der Kunst, die auf der Bühne verwendet werden, in einen einzigen Bund zu verknüpfen, unauflösbar zu vereinen und innig zu durchflechten. Nach ihm soll jede von ihnen in die Wirkung, die sie alle durch ihr wunderbar harmonisches Zusammenspiel hervorzubringen berufen sind, eingeschlossen sein.“ (LSS 4, S. 168)

Auf solche Weise faßt Liszt die zentralen Positionen aus Wagners *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850)⁵ zusammen, ohne die Schrift jedoch offen zu zitieren oder ihren Titel mehr als anspielungsweise zu erwähnen. Es ist bereits ein deutlicher Hinweis darauf, daß Liszt schon an dieser Stelle die Dinge durchaus anders zu akzentuieren geneigt ist als nach Wagners Maßstäben. Auf letztere bezogen, lassen sich Liszts Positionen gleich vornweg folgendermaßen umreißen: Es ist zunächst hervorzuheben, daß Liszt mit keinem Wort auf die geschichtsphilosophischen Komponenten von Wagners Kunsttheorie eingeht, nämlich daß das „Kunstwerk der Zukunft“ einerseits eine Wiedererrichtung der griechischen Tragödie sei⁶ und andererseits das „Gesamtkunstwerk“, in das alle versprengten Einzelkünste ersatzlos aufgehen sollen. Eine Geschichts-teleologie solcher Art kann Liszt schon als eigenständig produzierender Künstler nicht teilen. Dazu kommt, daß es sich beim *Lohengrin* streng nach Wagners Theorie noch um ein ‚Kunstwerk der Gegenwart‘ handelt, um eine ‚Noch-Oper‘, die als künstlerischer Standort mit dem *Kunstwerk der Zukunft* für den Komponisten eigentlich als überwunden galt. (Dies bekräftigt Wagner später, in *Eine Mitteilung an meine Freunde* von 1851, rückblickend in aller Ausführlichkeit⁷.) Ein allzu detailliertes Eingehen auf Wagners Kunsttheorie hätte also auch inhaltlich für Liszt den Blick auf den *Lohengrin* verstellt. Aus den ‚ideologischen‘ Auffassungsunterschieden, bei denen Liszts dokumentierte Abneigung gegen den „jargon philosophique“⁸ nur ein Teilmoment darstellt, folgen jene im ‚technischen‘ Bereich. Obwohl Liszt Wagners Grundgedanken von der Vereinigung dreier Künste richtig wiedergibt — in der Buchfassung von 1851 ist an der entsprechenden Stelle des oben angeführten Zitats etwas freier von „Poesie“, „Musik“ und der „Kunst des Tragöden“ die Rede (LSS 4, S. 25) —, versucht Liszt gar nicht erst, das „Drama“ des *Lohengrin* aus einem Zusammenwirken dreier „Schwesternkünste“⁹ zu beschreiben, sondern es besteht für ihn aus

dem Zusammentreten zweier dramaturgischer Bereiche: dem Text, dem auch die Szenenanweisungen inkorporiert sind, und der Musik. Wagners „Drama“ ist hier also keine Wiederkunft der antiken Tragödie, in welcher Form auch immer, sondern Konsequenz aus operngeschichtlichen Entwicklungen von Libretto und Musik¹⁰, die beide von Wagner zu gleicher Vollendung gebracht wurden. Beide bereichern einander zwar unendlich, indem sie in stärkerem Maße als je zuvor aufeinander eingehen, ja ineinander verwachsen, aber behaupten doch ihre Eigenständigkeit als Domänen eigenen Rechts. Liszt geht sogar noch weiter: Sowohl Libretto als auch Musik könnten im Notfall unabhängig voneinander als Kunstwerke ersten Rangs für sich bestehen. Wagner sei eben außergewöhnlicher Dichter und Musiker, ja „Symphoniker“, zugleich (Vgl. *LSS 4*, S. 87), ein „Zwillings-Genius“¹¹, wie Liszt an Adolf Stahr schreibt. Und schließlich ist gerade der *Lohengrin* für Liszt kein Kunstwerk, dessen ästhetisches Dasein sich in der Aufführung unmittelbar erschöpfte, wie es Wagner für das „Kunstwerk der Zukunft“ fordert¹²; er enthalte mehr, als für das unmittelbare „Gefühlsverständnis“ (um mit Wagners *Oper und Drama* zu sprechen¹³) faßbar sei, und erschlosse sich mit allen Facetten und Querbezügen — wie alle großen Kunstwerke — nur wiederholter und eingehender Beschäftigung (vgl. *LSS 4*, S. 172 f.), sei es auch anhand der Partitur. Diesem Grundkonzept folgend, geht Liszt daran, den überwältigenden ‚impact‘, den dieses Werk ausübt, seine ‚Wirkung‘ also, als Funktion seiner dramaturgischen Architektonik zu beschreiben.

Liszts Darstellung des *Lohengrin*-Vorspiels hat ihren Platz bereits mitten im ersten Abschnitt des Aufsatzes nicht nur aus dispositionellen Gründen: sie ist ein Anschauungsbeispiel dafür, was Liszts Begriff des „Dramas“ umschließt. Das Vorspiel, so heißt es da, sei

„[. . .] nur eine Art Zauberformel, die gleich einer geheimnißvollen Einweihung unsere Seelen zum Anschauen ungewohnter und über die Empfindungen unseres irdischen Lebens erhabener Dinge vorbereitet. Es offenbart uns das mystische, im Stück immer gegenwärtige und immer verborgene Element, das göttliche Geheimniß, die übernatürliche Triebfeder des höchsten Gesetzes des Schicksals der Personen und der Kette der Begebenheiten, die wir sehen sollen.“ (*LSS 4*, S. 171)

Diese Formulierungen und der folgende verbale Nachvollzug des Vorspiels stellen nicht allein den Versuch dar, dem poetischen Gehalt dieser Musik mit den Mitteln sprachlichen Ausdrucks beizukommen, sondern schließen eine dramaturgische Analyse ein: Der Gral ist im *Lohengrin* eines der wichtigsten Momente, wenn nicht das wichtigste Moment der Handlung, die treibende Kraft der Geschehnisse. Er ist damit Teil des „Dramas“, obwohl er selbst nie in Erscheinung tritt, und wird szenisch ‚wirksam‘, ohne im strengen Sinn von *Oper und Drama* in voller „sinnlicher“ Präsenz szenisch „wirklich“, im Sinn von „gegenwärtig“, zu sein¹⁴. Liszt erkennt das Vorspiel klar in seiner dramaturgischen Funktion, der Titelfigur die notwendige Tiefenperspektive zu verleihen und schon vor Beginn der eigentlichen Dramenhandlung zu schildern, von wo sie herkommt. Durch das Vorspiel erhält die Handlung erst ihren Horizont; daß dieser Zweck durch musikalische Mittel erreicht wird, wie er durch die üblichen szenischen

nicht annähernd erreicht werden könnte, ist für Liszt eben keine Frage der ‚innermusikalischen‘ Qualität allein, sondern auch der dramaturgischen Funktion, die das *Lohengrin*-Vorspiel zu erfüllen hat, oder, um Liszts eigene Terminologie zu verwenden, der Beweis, daß Wagner gerade da am meisten „Dramatiker“ sei, wo er ganz „Symphoniker“ zu sein scheine.

Liszt beschreibt das *Lohengrin*-Vorspiel als die perfekte Übertragung des Gralswunders in die Musik. Das Vorspiel hat eine innere ‚Handlung‘, die Liszt als das allmähliche Hervortreten des Gralstempels aus Wolkenschleiern wiedergibt. Wagner selbst hat bekanntlich später, in seiner Einführung von 1853¹⁵, den ‚Inhalt‘ des Vorspiel als allmähliches Herniedersinken des Gralsgefäßes zur Sprache gebracht. Beide Darstellungen gehen zwar in der Wahl des konkreten sprachlichen Bildes auseinander, stimmen aber in der Wiedergabe des Vorgangs, nämlich der Ankunft des Grals-‚Ereignisses‘, überein. Worin sich jedoch Liszts Darstellung grundlegend von der Wagners unterscheidet, ist, daß es sich um keine bloße Poetisierung von Musik handelt, sondern daß sie verknüpft ist mit präzisen technischen Hinweisen darauf, mit welchen instrumentatorischen Verfahren Wagner die Bildkraft der Musik und die innere Geschlossenheit des Bildes erreicht. Es ist eine Art ‚Zwillings-Methode‘ der Darstellung, die Liszt hier wie im ganzen Buch anwendet, um dem „Zwillings-Genius“ Wagner gerecht zu werden.

Zum Abschluß des ersten Abschnittes und gleichzeitig als Vorwegweiser auf den zweiten erläutert Liszt die musikdramatische Rolle der musikalischen Motive:

„Wagner gelingt es durch ein Verfahren, das er auf überraschende Weise anwendet, den Bereich und die Ansprüche der Musik weit auszudehnen. Nicht zufrieden mit der Gewalt, die sie über die Herzen ausübt, indem sie die ganze Reihe menschlicher Empfindungen weckt, macht er es ihr möglich, unsere Ideen anzuspornen, sich an unsere Gedanken zu wenden, an unsern Verstand zu appellieren, und verleiht ihr so einen moralischen und intellectuellen Sinn.“ (LSS 4, S. 172)

Das Verfahren bestünde darin, daß Wagner aus einer beschränkten Anzahl von musikalischen Motiven „einen melodischen Knoten“ geschürzt habe, „der sein ganzes Drama in sich schließt“. Er habe „die Charaktere seiner Personen und ihrer bezeichnenden Leidenschaften in Musik übersetzt und mit besonderen, sich auf sie beziehenden Melodien begabt“, die jederzeit im Gesang und in der Begleitung hervortreten, wenn die „Leidenschaften, die sie bezeichnen, im Spiel sind“:

„Indem Wagner unser Nachdenken und unser Gedächtniß zu so beständiger Thätigkeit zwingt, entreißt er schon dadurch allein die Wirksamkeit der Musik dem Gebiet unbestimmter Rührungen und bereichert ihre Reize durch Freuden des Geistes.“ (LSS 4, S. 173)

Der systematischen Durchgestaltung dieses Prinzips und der kunstvollen Disposition des Materials sei es zu danken, daß die dadurch entstehenden psychologischen, poetischen und philosophischen Querverweise auch denjenigen, denen „Achtel- und Sechzehntelnoten tote Buchstaben und reine Hieroglyphen sind“, einen seltenen Genuß bieten müßten. (Gleichzeitig mache diese Durchgestaltung das traditionelle Einteilungsprinzip in Arien, Ensembles usw. unnö-

tig.) Andererseits seien diese Melodien von so seltener Schönheit, daß die Musik dieser Oper auch für die, die bei der Beurteilung einer Partitur ihre Aufmerksamkeit einzig auf die Beziehung zwischen Achtel- und Sechzehntelnoten beschränkten, auch dann ein vollendetes Kunstwerk darstellen müßte, wenn man sie ihres schönen Textes beraubte (vgl. *LSS* 4, S. 173 bzw. S. 37).

Mit den Erläuterungen zur Rolle der musikalischen Motive als Verbindungsglied zwischen dem ‚Symphonischen‘ und dem ‚Dramatischen‘ gibt der Kommentator Liszt seinen Lesern implizit auch eine Anleitung zum Hören des Werks, die dem Zuhörer eine qualitativ andere Rezeptionshaltung empfiehlt als das an das Werk gebannte „Gefühlsverständnis“, das Wagner selbst in *Oper und Drama* fordert. (Wagner hätte zu dieser Zeit wohl kaum die These unterschrieben, daß Musik gleichberechtigt Gefühl u n d Verstand anrege, oder anregen solle.) Liszt gibt hier ein Hören auf doppelter Ebene — um nicht zu sagen: eine ‚Zwillings-Methode‘ des Hörens — vor, die auch den gedanklichen Nachvollzug anhand der Partitur mit einschließt.

Der Mittelteil der *Lohengrin*-Studie scheint nur auf den ersten Blick eine einführende Nacherzählung der Handlung mit ausführlichen Textzitaten und paraphrasierenden Zwischenbemerkungen zu sein, stellt sich aber bei näherem Hinsehen als Versuch heraus, das im ersten Abschnitt umrissene Programm an der szenischen und musikalischen Handlung einzulösen und dem gebildeten Laien, den die Leserschaft der *Illustrierten Zeitung* repräsentiert, Einblick in die innere Beziehungsfülle des Werks zu geben. Liszt weiß zwar jene Abschnitte des Werks, die vornehmlich der *Couleur locale* dienen und die Haupthandlung gliedern, indem sie sie unterbrechen, im einzelnen zu würdigen — er beschreibt beispielsweise das Orchestervorspiel zum 3. Akt als Fest- und Turnierszene, die einer fürstlichen Eheschließung vorausgehe (*LSS* 4, S. 192); er spart nicht mit Lob für die Chöre usw. —, das Hauptgewicht seiner Darstellung legt er aber offensichtlich darauf, sich immer gleich nah zum Mittelpunkt des musikalischen Dramas zu halten, das zwischen den Protagonisten spielt. Hier ist es sehr bezeichnend, daß Liszt die ‚eigentliche‘ Handlung des *Lohengrin* mit der Grals-erzählung für beendet hält und das weitere beinahe als Pflichtübung noch referiert (vgl. *LSS* 4, S. 198 ff. bzw. S. 77), und daß er die ‚nationaldeutschen‘ Aspekte des Librettos — wie etwa König Heinrichs Ansprache am Beginn der Schlußszene — nahezu völlig übergeht. Für den musikalischen Teil seiner Darstellung wiederum ist es charakteristisch, wie Liszt allein schon sprachlich die Eigenständigkeit des Musikalischen (des ‚Symphonischen‘, das sich dem Drama anschmiegt) betont, sehr deutlich in der Buchfassung: Dort spricht er z.B. nie vom ‚Lohengrin-Motiv‘, sondern etwa von dem, „welches gemeinsam mit Lohengrin erscheint“, nie vom ‚Grals-Motiv‘, sondern vom „Motiv der ersten Introduction“, er spricht wiederholt vom Motiv, „auf welchem Lohengrin sein Verbot aussprach“, und von den Themen wie dem der Ortrud zugeordneten, die „die Oper wie eine giftige Schlange durchwinden“ (vgl. *LSS* 4, S. 85, 75, 51, 35).

Liszts Einführung hält sich — sieht man von einem späteren Einschub für die Buchfassung aus Anlaß einer Erwiderung¹⁶ ab — mit deutlicher schriftstellerischer Selbstdisziplin an die Horizontale des Handlungsverlaufs. Dies wird ausbalanciert durch den sozusagen ‚vertikal‘ gehaltenen dritten Abschnitt des Aufsatzes, der eine zusammenfassende Gesamtcharakterisierung des Werkes enthält. Er beginnt mit einer Zeichnung der Personencharaktere, aus denen sich die Handlungsfäden entrollen.

Bei Liszt ist, was Lohengrin betrifft, keine Rede vom göttlichen Helden, der sich nach irdischer Liebe sehnt und daran zerbricht (Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde*, 1851¹⁷), und auch nicht von der Unangemessenheit zwischen dem Glauben, der ein göttliches, und der Liebe, die ein irdisches Maß erfordere (Adolf Stahr¹⁸). Lohengrin ist bei Liszt keine „Undine in Gestalt eines Ritters“¹⁹, sondern ganz Heiliger der Legende, umstrahlt von der Glückseligkeit der Auserwähltheit, ein ganz in sich ruhender Charakter, gleichsam auf Goldgrund gemalt, aber gepaart mit persönlicher Heldenhaftigkeit, die ihm auch menschliche Sympathien wecke. Sein Verhalten gegen Elsa sei duldsam, aber unerbittlich (vgl. *LSS* 4, S. 200 bzw. 81).

Auch Elsa wird von Liszt gleichsam ganz aus dem Charakter der Musik heraus gedeutet, mit der sie zum ersten Mal auftritt: Sie sei eine glühende, aber schwache Seele, die, indem sie träumt und betet, sich nach dem Unendlichen sehnt und an ein unfaßliches Ideal rührt (vgl. *ibid.*). Das Thema ist Liszt wichtig genug, daß er aus Anlaß der Entgegnung auf Adolf Stahrs Rezension eine lange Passage in die Buchfassung einfügt²⁰, deren Argumentation darauf hinausläuft, daß es hier um die Darstellung des Glaubens in der Liebe ginge. Elsa sei keine „Neunmalkluger“, keine „Emanzipierte“, die alles erkennen und beurteilen wolle, sondern gebe sich in der Blindheit ihres Glaubens ihrer Liebe hin, die die Gewißheit des Herzens sei (vgl. *LSS* 4, S. 69f.).

Damit kommt der Figur der Ortrud sozusagen von selbst ein hoher Stellenwert zu: Diese stellt keinen szenischen Katalysator dar, der die latenten Zweifel Elsas zum Ausbruch treibt, sondern sei eine Intrigantin größten Stils, vom Rang der Lady Macbeth. (Liszt zieht mehrmals Figuren aus der großen Weltliteratur zum Vergleich heran, um Wagners poetische Höhenlage anzudeuten.) Der Handlungsknoten im *Lohengrin* werde dann eben dadurch geschürzt, daß Elsa in ihrer naiven Reinheit auch eine schwache Seele sei und sich von Ortrud mit Neugier verblenden lasse (auch hier zieht Liszt weltliterarische Parallelen). Telramund schließlich ist bei Liszt kein bloßes Werkzeug Ortruds, sondern ein selbständiger Charakter, der mit seinen persönlichen Dünkeln ihrer Intrige zum Opfer fällt (vgl. *LSS* 4, S. 200).

Man beachte also, daß es sich auch hier um eine streng ‚musikdramatische‘ Deutung handelt: Liszt versucht bei der Interpretation der Charaktere dem Textbuch kein eigenes Sinnsystem überzustülpen, sondern zeichnet die Personen aus dem Geist der Musik, die mit ihnen verbunden ist.

Liszt vergißt auch nicht, den Versbau des Textbuches zu rühmen und die Verwendung altdeutscher Sprachwendungen als wichtiges Ingrediens für das

Kolorit des ganzen Werks hervorzuheben. Insgesamt, so Liszt, würde allein schon der literarische Wert der Dichtung genügen, Wagner mit den größten Dichtern auf eine Stufe zu stellen (LSS 4, S. 201).

Die Musik aber sei von einer Einheit der Konzeption und des Stils, daß es keine Passage des Werks gebe, die in ihrer Eigentümlichkeit losgelöst vom Ganzen verstanden werden könne.

„Alles steht zu einander in engster Beziehung, Alles ist mit der Handlung organisch verwachsen und kann, ohne seinen Sinn zu verlieren, nicht von ihr losgerissen werden. Es dürfte selbst schwierig sein, Bruchstücke, Auszüge dieses Ganzen verständlich zu beurtheilen und richtig zu würdigen, da es nichts Mosaikartiges, Eingeschobenes, Uebergebautes und für sich selbst Bestehendes enthält, sondern im Gegentheile Alles sich an einander kettet und schließt, wie die Maschen eines Netzes, jede harmonische Ausweichung einen entsprechenden Gedanken in der Handlung zum Grunde hat und überhaupt eine echte deutsche Tiefe und systematische Strenge überall herrscht, sodaß man dieses Werk die bewußtvollste aller Inspirationen nennen kann.“ (LSS 4, S. 201)

Das Wesentliche an Wagners Kompositionsweise sei es, daß systematische Strenge, eine „*préméditation essentielle*ment allemande“ (LSS 4, S. 84), hinter allen Erscheinungen stünde und das Material gleichmäßig durchdringe. Es handle sich um ein Wagnersches „System“, das Liszt als eine Kombination dreier Teil-„Systeme“ beschreibt:

- das System der musikalischen Motive: Liszt resümiert noch einmal die fünf Hauptmotive des Werks; bereits im Einleitungsabschnitt hat Liszt Meyerbeers *Hugenotten* als Vorläufer benannt (LSS 4, S. 173);
- das System der Instrumentation: Liszt beschreibt die Dreiteilung der Instrumentengruppen und hebt die musikdramatische Rollenverteilung der Instrumentation hervor. Für jede Figur sei eine bestimmte Palette gemischt; Liszt nennt Weber, Meyerbeer und Berlioz als Vorgänger in der Sensibilität für Instrumentation (vgl. LSS 4, S. 202f.);
- das System der dramatischen Deklamation: Hier zitiert Liszt ausführlich Glucks berühmten Dedikationsbrief zur Oper *Alceste* gleichsam als Manifest des Gluckschen „Systems“. Diesen Brief hätte Wagner schreiben können, wenn es Gluck nicht schon getan hätte (LSS 4, S. 202)²¹.

Das Wagnersche „System“ sei überhaupt eine Weiterentwicklung des Gluckschen, unter Einbeziehung der anderen beiden Teilsysteme; darum gehe Wagner weit über Gluck hinaus.

Der Ausdruck „*d e u t s c h e* Prämeditation“ verrät schon, daß Liszts Äußerungen insgesamt sehr stark durch seinen französischen Denkhorizont bestimmt sind (wie ja auch das Buch an französische Leser gerichtet ist). Das Wort „System“ ist nicht im Sinn deutsch-idealistischer Gedankengebäude gemeint und zielt ganz und gar nicht auf Wagners ästhetische Theorien, sondern will ein kohärentes Ensemble von künstlerischen Verfahrensweisen benennen, die hier in noch nie dagewesenem Maße in einer Oper auf eine einheitliche Konzeption hin zusammenwirken, wie sie für ‚deutsche Musik‘ charakteristisch sei. Liszt gebraucht den Begriff „System“ in derselben Weise, wie Berlioz in seinem Buch *Voyage musical* von 1844 vom „*systeme de Gluck*“ spricht, dem er dort ein Kapi-

tel widmet²². Von Berlioz scheint Liszt nicht nur das Sensorium für Instrumentatorisches übernommen zu haben, sondern auch dessen Einschätzung Glucks als Opernreformer. (Auch das Zitat des *Alceste*-Dedikationsbriefs dürfte von Berlioz' Buch angeregt sein.)

Damit dürfte es Liszt gewesen sein, der mit seiner pointierten Art, dem System Glucks das Wagners, beide unter dem Oberbegriff ‚Opernreform‘, gegenüberzustellen, den Gluck-Wagner-Topos in der deutschen Diskussion initiiert hat (etwa: ‚Wagner, der Gluck des 19. Jahrhunderts‘)²³. Liest man allerdings Wagners eigene Einschätzung Glucks im I. Teil von *Oper und Drama*²⁴ — ganz zu schweigen von der Einschätzung Meyerbeers dort —, kann man ermessen, wie weit Liszt von Wagners Sicht der Dinge entfernt ist.

II.

In der Buchveröffentlichung ist dem *Lohengrin*-Aufsatz ein Bericht vom Weimarer Herderfest 1850 vorangestellt, in dessen Rahmen die Einweihung der Herder-Statue vor der Stadtkirche und die Uraufführung des *Lohengrin*, die beiden Höhepunkte des Festes bildeten, stattfanden²⁵. Mit der Hereinnahme dieses ‚Herder-Kapitels‘ in das Buch werden indirekt einige bedeutende Aussagen über Wagner getroffen. Vordergründig betrachtet, scheint Liszt das Ambiente der Aufführung schildern zu wollen; doch mit dieser Schilderung verfolgt er den Zweck, zu signalisieren, daß die Aufführung, die programmatisch an Goethes Geburtstag, dem 28. August, angesetzt war, als Teil einer umfassenden Strategie verstanden werden kann, die großen klassischen Traditionen Weimars auf neuer Ebene fortzusetzen. (Den direkten Bezug läßt Liszt Franz Dingelstedt herstellen, dessen unmittelbar vor der Weimarer Aufführung vorgetragenen Theaterprolog zum *Lohengrin* er am Ende seines Berichtes ausführlich zitiert: Darin werden von den literarischen Traditionen Weimars her unmißverständliche Andeutungen zu den Aufgaben Weimars in der Gegenwart gemacht.)²⁶ Damit könnte das ‚Herder-Kapitel‘ genausogut in den Kontext von Liszts Goethe-Stiftungs-Buch *De la Fondation-Goethe* (im selben Jahr 1851 und im selben Verlag, Brockhaus, erschienen) passen. Man geht also kaum fehl in der Annahme, daß es sich bei der von ihm lancierten Aufführung des *Lohengrin* in Weimar für Liszt um eine Art Pilotprojekt zur Goethe-Stiftung gehandelt hat; und im ‚Herder-Kapitel‘ ist durchwegs Liszts Intention zu spüren, die lokalen Weimarer Traditionen für sein ‚eigenes‘ Unternehmen auszunutzen. Daß das national-deutsche Klima, in das das Herderfest getaucht war, nur Stoff, nicht Ziel der Darstellung ist — ein Besonderes, in dem sich ein Allgemeines spiegeln soll —, beweist der ‚Vorspann‘ dieses Kapitels, der den Bericht gleichsam metaphysisch überhöht, indem er mit großer Geste über die Rolle „Großer Männer“ in der Geschichte der Menschheit ausholt. Dieser Vorspann ist aus Thomas Carlyles Buch *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (London 1841) paraphrasiert, einer Folge von sechs Vorlesungen, in denen Carlyle an exemplari-

schen Figuren das metaphysische Wirken der „Heroen“ in der Geschichte erläutert²⁷. Man übertreibt kaum, wenn man behauptet, daß Carlyles *Hero*-Buch in diesen Jahren²⁸ für Liszt etwa das repräsentiert, was später Schopenhauer für Wagner sein wird: der ‚fremde Spiegel‘, in dem man längst vorgedachtes Eigenes in systematischem Zusammenhang formuliert wiederfindet. Carlyle ist sozusagen ideologische Leitlinie von Liszts Bemühungen rund um die Goethe-Stiftung; die Carlyle-Paraphrasen, als Vorspann des ‚Herder-Kapitels‘ gleichzeitig Einleitung ins ganze Buch, weisen Wagner seinen ‚metaphysischen Ort‘ als Geistesheros zu und verleihen den Ausführungen über *Lohengrin* und *Tannhäuser* ein gleichsam welthistorisches Tiefenprofil. Das heißt nichts Geringeres, als daß Liszt Wagner als ein Genie von welthistorischem Rang erachtet.

III.

Der *Lohengrin*-Aufsatz ist, sozusagen als Hommage an Wagners „System“, in sich äußerst systematisch aufgebaut. Der anschließende Aufsatz zu *Tannhäuser* ist dagegen lockerer angelegt, im Vergleich geradezu heterogen. Das erste seiner vier Kapitel stellt nämlich den ältesten Teil des Buches dar; es entstand bereits 1849 als selbständiger Artikel für ein französisches Journal²⁹ und enthält zur Hauptsache einen groben Leitfaden durch Sujet und Handlung der Oper, ohne näheres Eingehen auf die Musik. Ausführliche Textzitate sind fast nur aus dem Sängerkrieg und von der ‚Romerzählung‘ wiedergegeben, die Venusberg-Szene des ersten Akts z.B. ist völlig übergangen.

In der Buchveröffentlichung schlägt dieses Kapitel einen Bogen zurück zum ‚Herder-Kapitel‘ vor dem *Lohengrin*-Aufsatz, insofern, als Liszt hier Gewicht auf die Feststellung legt, daß der Sagenkreis um den Sängerkrieg auf der Wartburg durch seinen lokalen Bezug zu Weimar-Eisenach einen Teil der großen literarischen Vergangenheit Weimars — hier als Zentrum des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach gedacht — bildet. (Man muß davon ausgehen, daß dieser Tatbestand nicht nur der Aufnahme des *Tannhäuser* am Weimarer Hoftheater, sondern indirekt auch dem Unternehmen der *Lohengrin*-Uraufführung hilfreich war: gilt doch Wolfram von Eschenbach, Figur im Sängerkrieg, als literarischer ‚Urheber‘ der *Lohengrin*-Figur.)

Die drei weiteren Kapitel des *Tannhäuser*-Aufsatzes wurden hauptsächlich Mai—Juni 1851, unmittelbar für die Buchveröffentlichung, niedergeschrieben³⁰. Hier ging es Liszt offensichtlich nicht nur darum, den ursprünglichen Artikel so zu erweitern, daß er zu einem Gegenstück der *Lohengrin*-Studie wird, sondern auch darum, bei dieser Gelegenheit nicht oder nicht genügend klar Gesagtes nachholen bzw. bereits Gesagtes bestätigen oder auch verschärfen zu können.

Liszt hat im *Lohengrin*-Aufsatz seine Beurteilung des Werks aus eigenständiger Sicht entwickelt; er hat sich weder zum Wagner-Adepten gemacht, der den *Lohengrin* aus der Perspektive eines noch Kommenden herabstufen muß, noch ist er in das gängige, aus Unkenntnis der tatsächlichen Chronologie resultieren-

de, aber durch Wagner selbst gleichsam vorprogrammierte Mißverständnis verfallen, das „Kunstwerk der Zukunft“ im ‚früheren‘ *Lohengrin* wiederfinden zu wollen. Inzwischen hat Wagner seine Hauptschrift *Oper und Drama* fertiggestellt, die auf Prämissen beruht, die Liszt schon deswegen nicht teilen kann, weil sie seinen eigenen künstlerischen Projekten ästhetisch die Luft abschnüren würden. (Hier ist neben dem nach wie vor vertretenen Absolutheitsanspruch des musikalischen Dramas vor allem die Grundthese gemeint, daß Musik nicht zu selbständigem Ausdruck fähig sei.) Dadurch gerät Liszt Wagner gegenüber in die widersprüchliche Situation, Wagner rühmen zu wollen, und sich ihm gegenüber gleichzeitig immer schärfer abgrenzen zu müssen, während er doch — und gerade er — von Wagner her unter den Erwartungsdruck unbedingter Gefolgschaftstreue gesetzt ist (kommunikationstheoretisch gesprochen: eine klassische ‚double bind‘ -Situation). Er kommt also in die Position, Wagner nicht nur gegen dessen Kritiker, sondern auch gegen ihn selbst verteidigen zu müssen.

Das dritte Kapitel des *Tannhäuser*-Aufsatzes bildet das Pendant zum Mittelstück der *Lohengrin*-Studie. Auch hier versucht Liszt, in der Form einer Handlungsübersicht einen Einblick in den dramatischen und musikalischen Beziehungsreichtum der Oper zu vermitteln. Dadurch kommt es zu einer ‚doppelten Inhaltsangabe‘ in Parallele zum ersten Kapitel des Aufsatzes, wobei nun das Referat der ‚eigentlichen‘ Handlung, der musikdramatischen, nachgeholt wird. Schwergewicht legt Liszt dabei auf die musikalischen Reminiszenzen und Querverweise (Liszt spricht hier, sachlich gerechtfertigt, nicht mehr von einem „System“). Breiter Raum ist der sogenannten ‚Rom-Erzählung‘ im dritten Akt gewidmet, die Liszt schon an der entsprechenden Stelle des *Lohengrin*-Aufsatzes als ein Pendant zu Lohengrins Gralserzählung bezeichnet hat (*LSS* 4, S. 77): In beiden Fällen ende hier das ‚eigentliche‘ Drama. Liszt rühmt an der ‚Rom-Erzählung‘, daß sie den dichtestgedrängten Ausdruck auf kleinstem Raum konzentriere; er nennt sie geradezu ein „Drama im Drama“³¹:

„In dieser Vielgestaltigkeit der den grausamsten Qualen entfahrenen Bekenntnisse folgen einander Gesang, Rezitativ, Wort, Ausruf, Schrei, sardonisches Lachen und vermischen sich mit solcher pathologischen Wahrheit, solcher toxikologischen Wissenschaft, [...] so daß dieser Moment allein ein Drama im großen Drama bildet und sich durch seine düstere Färbung, durch seine schreckliche Angst von dem ihm Vorhergehenden wie von dem Folgenden unterscheidet [...]“ (*LSS* 4, S. 133).

Den grundsätzlichen Rahmen für diese musikalisch-dramatische Übersicht über den *Tannhäuser* setzt jedoch das vorangegangene zweite Kapitel, das zur Gänze der Ouvertüre gewidmet ist. Dieses Kapitel ist einerseits Ausformulierung eines Nebengedankens aus dem *Lohengrin*-Aufsatz, wo Liszt das *Lohengrin*-Vorspiel in den Gegensatz zur *Tannhäuser*-Ouvertüre stellt, weil jenes Teil des „Dramas“, diese hingegen ein selbständiges symphonisches Stück sei, das unabhängig von der Oper existieren könne (*LSS* 4, S. 31). Andererseits stellt das zweite Kapitel ein Stück Polemik dar; es ist Erwiderung auf einen Artikel Theodor Uhligs über Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre, der in der *Neuen Zeitschrift für Musik* im April 1851, also beinahe gleichzeitig mit Liszts eigenem *Lohengrin*-Aufsatz in der *Illustrierten Zeitung*, erschienen ist³².

Wie außergewöhnlich Liszts Würdigung der Ouvertüre ist, sieht man an dem Stellenwert, den sie in vergleichbaren Darstellungen hat. Eduard Hanslick geht in seiner ausführlichen Besprechung des *Tannhäuser* in der *Wiener allgemeinen Musik-Zeitung* von 1846³³ (einer Studie übrigens, die bis zu Liszts eigenem *Tannhäuser*-Aufsatz von 1849/51 das einzige nennenswerte Pendant zu diesem darstellt) mehr oder weniger en passant über die Ouvertüre hinweg zur Oper über, weil sie ja nur aus deren musikalischen Motiven zusammengesetzt sei („Die Ouvertüre [...] bringt uns in passender Zusammenstellung, nur mit zu oftmaliger monotoner Wiederholung folgende Motive [...]“)³⁴. Theodor Uhlig wiederum kommt von einer ganz anderen Position aus zu durchaus ähnlichen Schlüssen: Er stellt sich als getreuer ‚Wagnerianer‘ ganz auf den Standpunkt von *Oper und Drama* und der dort vertretenen Prämisse, daß reine Instrumentalmusik („absolute Musik“) nicht zu „bestimmtem Ausdruck“ fähig und daß daher die „ganze malende Tongattung innerhalb der reinen Instrumentalmusik“ zu verwerfen sei³⁵. Die *Tannhäuser*-Ouvertüre sei als „malende“ Ouvertüre gleich eine „doppelte Verläugnung der besseren Erkenntnis“ und erweist sich aus dieser Perspektive, so kunst- und wirkungsvoll sie im einzelnen auch sei, als ein ästhetisches Unding:

„Theilt nun — wie natürlich — die Ouvertüre zum Tannhäuser alle Mängel eines *malenden* Instrumentaltonstücks, zu dessen „Verständniß“ mindestens noch ein Programm in Worten gehört, wie alle Mängel der malenden *Ouvertüre*, die eigentlich *nach* der Oper gespielt werden sollte, [...]“³⁶

Von dieser erhöhten Warte von *Oper und Drama* kanzelt Uhlig die Ouvertüre als Wagners „letztes Zugeständnis an Hergebrachtes“ ab.

Liszt hingegen, der die Hauptprämisse aus *Oper und Drama* nicht teilt, kehrt das bei Hanslick und Uhlig als negativ Bewertete geradezu ins Positive um: Seine Analyse, die das zweite Kapitel ausfüllt, läuft auf die Feststellung hinaus, die *Tannhäuser*-Ouvertüre behaupte nicht nur ihr Recht als Kunstwerk sui generis neben der Oper, sie sei auch als Darstellung des *Tannhäuser*-Stoffes mit instrumentalen Mitteln von gleichem Rang wie die Oper selbst. Ja, Liszt wagt sich sogar bis auf die Behauptung vor, daß man den *Tannhäuser*-Stoff gar nicht kennen müsse, um das instrumentale Drama der Ouvertüre³⁷ voll zu erfassen, so plastisch sei der musikalische Gegensatz, aus dem sie lebe.

„Diese Ouvertüre ist ein Gedicht über denselben Gegenstand wie ihre Oper, aber ebenso umfassend wie diese. Wagner hat mit denselben Gedanken zwei verschiedene Werke geschaffen, und da jedes der beiden verständlich, vollkommen und das eine unabhängig vom andern ist, so würden sie, selbst wenn sie voneinander getrennt wären, nicht Gefahr laufen, etwas von ihrer Bedeutung einzubüßen. Sie sind verbunden durch die Identität des Gefühls und dessen Ausdruck, aber eben dieser Identität wegen haben sie einander durchaus nicht nötig, um sich gegenseitig zu erklären.“ (*LSS* 4, S. 119)

Nicht zufällig fällt in diesem Zusammenhang die Bezeichnung „poëme symphonique“ (*LSS* 4, S. 114), was umso bedeutsamer ist, als eine der Wurzeln der Symphonischen Dichtung in der Ouvertüre liegt (*Tasso*, *Les Préludes*, *Prometheus*) und die Urfassung von Liszts *Prometheus* vier Tage vor der *Lohen-*

grin-Uraufführung, am 24. August 1850, als Ouvertüre der *Chöre zu Herder's „Entfesseltem Prometheus“*³⁸, zum ersten Mal erklingen ist.

Die Analyse der *Tannhäuser*-Ouvertüre wirft ein Licht zurück auf Liszts durchwegs im Buch angewandte Methode, musikalische Sachverhalte darzustellen oder sprachlich wiederzugeben, nämlich an den musikalischen Gestalten die ‚poetisch-musikalische‘ Qualität zu erfassen, unabhängig davon, ob sie unmittelbar in ‚dramatisch-musikalischem‘ Zusammenhang steht oder nicht. Oder noch pointierter formuliert: Das ‚Dramatisch-Musikalische‘ scheint für Liszt eine Unterkategorie des ‚Poetisch-Musikalischen‘ zu sein.

Schon allein diese sprachlichen Bemühungen zeigen, wie sehr Liszt, der sich kompositorisch auf dem Weg zur Symphonischen Dichtung befindet, in diesem zweiten Kapitel das Werk eines anderen zur Selbstreflexion in eigener Sache benutzt — in dieser Hinsicht nimmt das zweite Kapitel des *Tannhäuser*-Aufsatzes denselben Rang ein wie Liszts berühmte Berlioz-Studie³⁹ von 1855. Wenn Liszt aber hier eine Qualität an Wagners Musik beschreibt, die Wagner an Liszts eigener wiederentdeckte und 1857 in die bekannte Formel der „sprechenden Bestimmtheit“ faßte⁴⁰, so ist wenigstens von Liszts Seite das Kompliment von zwiespältiger Natur: Es impliziert nicht nur die pikante Feststellung, Wagner hätte insgeheim eine Symphonische Dichtung geschrieben, sondern in der Zurechtweisung Theodor Uhlig's den deutlichen Versuch, Wagners Werk gegen dessen Schriften in Schutz zu nehmen. (In dem erwähnten Einschub im *Lohengrin*-Aufsatz heißt es z.B. explizit, in diesem Fall gegen Adolf Stahr gerichtet: Wagner setze keine philosophischen Gedanken ins Libretto um, er sei ein Dichter von ursprünglicher Inspiration, dem es wie allen wahren Dichtern nur darum gehe, „einen Strahl des heiligen Feuers zu rauben, um mit demselben ihre Geschöpfe zu beleben!“; *LSS* 4, S. 69.)

Das vierte Kapitel enthält eine Gesamtwürdigung des *Tannhäuser*, die weiter ausholt als der Schlußteil des *Lohengrin*-Aufsatzes, weil sie gleichsam auf diesem aufbaut, ohne durch dessen systematisches Darstellungsprinzip beschränkt zu sein.

Liszt rühmt auch am *Tannhäuser* die Einheit der Konzeption, die nur erstrangige Geisteswerke auszeichne; alle Proportionen aller Komponenten stimmten in Relation zur Gesamtwirkung. Die Partitur sei kunstvoll geschrieben, die Instrumentation glücklich verteilt (an dieser Stelle bringt Liszt die bekannte Mozart-Anekdote zum Anschlag: Mozart, der auf den Ausruf Kaiser Josephs II., „Wie viele Noten!“, antwortet: „Nicht eine zuviel!“; *LSS* 4, S. 137); kaum ein Einzelstück wäre ohne Schaden herauszulösen, alles sei eingepaßt und verkettet in den dramatischen Knoten, und alle Handlungsmomente folgten mit Konsequenz aufeinander. Der Text sei, verbunden mit Wagners Technik der musikalischen Reminiszenzen (nicht: „System“), von einer solchen Differenziertheit, daß er bis in die verschwiegensten Nuancen der Gefühle und Leidenschaften vordringe. Ja, sogar die Szenenfolge sei von solcher Abwechslung der optischen Effekte und gleichzeitig in der Kontrastwirkung dermaßen ausbalanciert,

daß sich die Oper gleichsam von selbst inszeniere, ohne die „Wunder des Maschinenisten zu beanspruchen“ (LSS 4, S. 139).

Am Schluß dieser Eloge bringt Liszt einen entscheidenden Sachverhalt auf den Punkt: Der gemeinsame Nenner alles dessen sei es, daß Wagner alles ‚von innen heraus‘ gestalte. Die Handlung werde nicht über den Faden einer äußeren Intrige in Gang gebracht (hierbei hat Liszt ohne Zweifel die Große Französische Oper Meyerbeers im Auge), sondern folge mit Konsequenz aus den Charakteren der handelnden Personen und deren Leidenschaften. (Liszt scheint den Gedankengängen Wagners in *Oper und Drama* zu folgen, wo Wagner vom Dramatiker fordert, von „innen nach außen“ zu konstruieren; das Drama erfordere plastische Charaktere im Gegensatz zu den „Charaktermasken“ in der modernen Oper⁴¹.) Dieser Charakterzug der Wagnerschen Dramaturgie korreliert Liszt zufolge mit einem Verfahren, das Wagner selbst im II. Teil von *Oper und Drama* als das Prinzip der „Verdichtungs“-Arbeit des Dramatikers am Stoff, ein dem „Mythos“ abgelaushtes Verfahren, beschrieben hat⁴². Wagner, so Liszt, habe eine äußerst glückliche Hand darin bewiesen, daß und wie er die germanische Sage von der Frau Venus aufgegriffen habe. Es sei ihm insofern eine künstlerische Gratwanderung geglückt, als es ihm mit seiner Art, eine alte Sage zu verwenden, gelungen sei, die rechte Mitte zwischen zwei Gefahren zu halten: Einerseits sei er damit zum Kern der Dinge vorgedrungen, nämlich in Frau Venus die Leidenschaft selbst, die „fleischgewordene Leidenschaft“, darzustellen und nicht ihre Aufsplitterung in eine prosaische Vielzahl von Objekten (an dieser Stelle spielt Liszt auf Leporellos ‚Register-Arie‘ aus Mozarts *Don Giovanni* an: „mille e tre“; LSS 4, S. 145); andererseits verflüchtige sich durch diese Personifikation der poetische Gehalt der Sage nicht in abstrakte Allegorie, sondern erhebe sich zu einem wahren Symbolismus.

Liszt scheint hier unausgesprochenermaßen Wagners *Oper und Drama* auf dessen *Tannhäuser* anzuwenden, natürlich unter Außerachtlassung der geschichtsphilosophischen Implikationen; wenn Liszt hingegen an anderer Stelle dieses Kapitels am Beispiel des *Tannhäuser* davon spricht, daß sich Kunst wie Natur entwickle und daß alle authentischen Formen („Manieren“) ihr Recht besitzen, scheint sich das nicht nur darauf zu richten, Wagners Opern innerhalb der anderen Operntraditionen ihr Recht einzuräumen (vgl. LSS 4, S. 139), sondern auch gegen den Absolutheitsanspruch des Wagnerschen Musikdramas selbst.

Das ganze sich zum Ende hin steigernde Schlußkapitel des *Tannhäuser*-Aufsatzes wäre wohl nicht so emphatisch ausgefallen, wären es nicht auch die Schlußpassagen des ganzen *Lohengrin-Tannhäuser*-Buches.

Man kann sie folgendermaßen kurz wiedergeben: Eine deutsche Spiritualität habe Wagner davor bewahrt, seinen Stoff durch „kynische Befleckungen“ zu verunreinigen (vgl. LSS 4, S. 143ff.) — modern gesagt: es gehe im Libretto des *Tannhäuser* nicht oder nicht primär um die Formen der Sexualität. Die Handlung sei zwar getragen vom Gegensatz zwischen Wollust und Religion/Moral, aber das religiöse Thema am Schluß überwölbe musikalisch

gleichsam die ganze Oper, ein Schlußakkord, der alle Dissonanzen auflöse, nicht triumphierend, nicht rächend, sondern ‚erlösend‘. Schon im dritten Kapitel (*LSS* 4, S. 123) hat Liszt lange beim Vers: „Aus Freuden sehn’ ich mich nach Schmerzen“ verweilt: Was hieße „sich nach Schmerzen sehnen“ denn anderes, als sich nach dem Unendlichen zu sehnen, nach dem „rechten Orient der Wahrheit“ (*LSS* 4, S. 151)? Wagner habe recht daran getan, nicht das Einschreiten eines strafenden Moralprinzips zu zeigen, sondern Gewicht zu legen auf die Leiden und Gewissensqualen des Sünders.

Damit kommt ein ‚faustischer‘ Zug in Liszts *Tannhäuser*-Interpretation, etwa, daß derjenige erlöst werden könne, der sich in seinem dunklen Drang des rechten Weges bewußt sei.

Denn, so Liszt in seinem Schlußsatz, wir alle seien Pilger, unterwegs nach dem großen, mystischen Rom, und „vereinigen unsere Seufzer mit jenem erhabenen Chore, der unaufhörlich aufsteigt von der Erde zum Himmel! ..“ (*LSS* 4, S. 153)

Damit weitet sich die Perspektive zur Breitwandtotale, und in einer Art schriftstellerischer Überblendungstechnik scheint Liszt durch die Figur des Tannhäusers hindurch die Person von dessen Schöpfer anzuvisieren, der schuldverstrickt sein Exil in der Schweiz fristet. Die Schlußpassagen schlagen somit einen Bogen zurück nicht nur zum ‚Herder-Kapitel‘, wo Franz Dingelstedt in seinem Theaterprolog zum *Lohengrin* unter den Auspizien des Erbes großer klassischer Traditionen anspielt auf den Emigranten Wagner, sondern vielmehr zu Carlyles „Großen Männern“ vom Anfang des Buches. Mit dieser Interpretation berührt Liszt einen Punkt, der bei allen sonstigen Unterschiedlichkeiten tatsächlich eine Gemeinsamkeit unter den Gründerfiguren der Neudeutschen Schule ausmacht: die Emphasisierung des auserwählten, weil inkommensurablen Individuums, kurz: des Künstlers, sei er nun chiffriert in Tannhäuser, Faust, Tasso oder auch Benvenuto Cellini. Liszts Version des Künstlermythos’ hat ihren Mittelpunkt darin, daß der Künstler zwar nicht von allen moralischen Verpflichtungen befreit sei, aber, daß Auserwähltheit aus dem Leiden entstehe.

Anmerkungen:

- 1 Leipzig: Brockhaus 1851; zitiert wird nach der Ausgabe: Franz Liszt, *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. D. Altenburg, Band 4, *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner / Lohengrin und Tannhäuser von Richard Wagner*, hrsg. v. R. Kleinertz, Wiesbaden 1989 (= *LSS* 4). Der Text der Buchveröffentlichung (Leipzig 1851) ist hier mit deutscher Übersetzung wiedergegeben S. 1—165.
- 2 Vgl. dazu Rainer Kleinertz, *Entstehung*, in: *LSS* 4, S. 211 ff. sowie den Beitrag von Rainer Kleinertz in diesem Band S. 77 ff.
- 3 *Richard Wagner’s Lohengrin. Mitgetheilt von Dr. Franz Lißt*, in: *Illustrierte Zeitung* 16 (1851), Nr. 406 v. 12. 4. 1851; der Text ist wiedergegeben in *LSS* 4, S. 167—205 (= Anhang I).

- 4 Vgl. dazu Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, IV. Teil, *Das zeitgenössische Wagner-Bild*, Bd. 3, *Dokumente 1846—1850*, Regensburg 1968, Sp. 663 ff. und Bd. 6/1, *Dokumente 1851—1852 IV*, Regensburg 1985, Sp. 2 ff.; Liszts Aufsatz *ibid.*, Sp. 77—132 (= Nr. 1344).
- 5 Richard Wagners Schriften werden im folgenden generell zitiert nach der Ausgabe: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (= *GSD*), Leipzig o. J. [³1897]; *Oper und Drama* hingegen wird zitiert nach *Oper und Drama* (= *OuD*), hrsg. v. K. Kropfinger, Stuttgart 1984. Liszts *Lohengrin*-Aufsatz wurde im Oktober 1850 fertiggestellt und lag Wagner bei Abfassung von *Oper und Drama* bereits vor, ist also chronologisch zwischen *Das Kunstwerk der Zukunft* und *Oper und Drama* einzuordnen (vgl. Rainer Kleinertz, *Entstehung*, in: *LSS* 4, S. 218 ff.).
- 6 Vgl. etwa Wagner, *GSD* 3, S. 62 f.
- 7 *GSD* 4, S. 295 ff.
- 8 Brief an die Fürstin Wittgenstein v. 26. Mai 1855, in: *Franz Liszt's Briefe*, hrsg. v. La Mara, Leipzig 1893—1905, Bd. 4, S. 214.
- 9 Vgl. *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: *GSD* 3, S. 67 ff.
- 10 Dies ist ein Gesichtspunkt, der — unter anderem — auch Liszts Artikelserie der *Dramaturgischen Blätter* in der *Neuen Zeitschrift für Musik* von 1854 bestimmen wird (= *LSS* 5, hrsg. v. D. Redepenning und B. Schilling, Wiesbaden 1989).
- 11 Brief an Adolf Stahr v. 26. Mai 1851, in: *Franz Liszt's Briefe* (siehe Anm. 8), Bd. 8, S. 88.
- 12 *GSD* 3, S. 260 ff., bes. S. 62. Liszt hat in der (nicht erhaltenen) Urfassung des Aufsatzes den *Lohengrin* wie an der entsprechenden Stelle des Buches (*LSS* 4, S. 84) offensichtlich ebenfalls als „beau monument“ bezeichnet, ohne zu beachten, daß er mit dem Begriff des „Monuments“ in ein Wagnersches Fettnäpfchen tritt: vgl. *Das Kunstwerk der Zukunft*, *GSD* 3, S. 138 f. In der von Wagner redigierten Fassung des Aufsatzes in der *Illustrierten Zeitung* ist der Ausdruck „Monument“ durch „unsterbliches Meisterwerk“ ersetzt (*LSS* 4, S. 201) — ganz zu schweigen von Wagners Bekräftigung seiner Zurückweisung des „Monumentalen“ in *Eine Mitteilung an meine Freunde* (*GSD* 4, S. 237 ff.); vgl. *Erläuterungen*, in: *LSS* 4, S. 299 (Rainer Kleinertz).
- 13 *OuD*, z. B. S. 220.
- 14 Vgl. Wagners Theorie des „Wunders“, *OuD*, S. 219 ff.
- 15 *GSD* 5, S. 179 ff.
- 16 Es handelt sich um die Passagen *LSS* 4, S. 66, Z. 29 bis S. 70, Z. 37 (bzw. deutsch 67, 36 — 71, 41; vgl. *Erläuterungen*, in: *LSS* 4, S. 294 (siehe auch Anm. 18 und 20 unten).
- 17 Vgl. *GSD* 4, S. 295 ff.
- 18 So der Haupttenor der kritischen Besprechung des *Lohengrin*-Textbuches von Adolf Stahr in der Berliner *National-Zeitung* 4, 27. u. 28. 5. 1851, abgedruckt in Kirchmeyer (siehe Anm. 4), Bd. 6/1, Sp. 145—160; vgl. Rainer Kleinertz in diesem Band S. 79 und 83 f.
- 19 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971, S. 70.
- 20 Vgl. Rainer Kleinertz, *Entstehung*, in: *LSS* 4, S. 228 f. und *Erläuterungen*, *ibid.*, S. 294 ff. (siehe auch oben Anm. 16 und 18).
- 21 Zur Herkunft des Zitats vgl. *Erläuterungen*, in: *LSS* 4, S. 300.
- 22 *Du système de Gluck en musique dramatique*, in: Hector Berlioz, *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, Paris 1844, S. 262 ff.; vgl. *Erläuterungen*, in: *LSS* 4, S. 300. Allerdings hatte Franz Brendel bereits 1846 am Schluß seines programmatischen Artikels *Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper* auf Wagner als Hauptvertreter einer Gluck verpflichten „dramatischen“ Richtung der Opernkomposition in Deutschland hingewiesen; vgl. *NZfM* 24 (1846), S. 59.
- 23 Es wäre näher zu untersuchen, ob Liszt mit seiner Darstellungsweise, die er im großen *Holländer*-Aufsatz der *Dramaturgischen Blätter* von 1854 (*LSS* 5, S. 68—114, bes. S. 107 f.) noch ausbaut, nämlich: das Wesentliche an Wagners Reform in der Ebenbürtigkeit von „Musik“ und „Poesie“ zu sehen, nicht ungewollt mitverantwortlich ist für das populäre Mißverständnis

- nis der Wagner-Rezeption, das grob gesagt in der Überlagerung Wagners durch Gluck besteht, d.h. die ‚Wagnersche Opernreform‘ in einer Neukonzeption des Verhältnisses von Text und Musik — im Sinne von Glucks dramatischer Deklamation — zu sehen statt richtigerweise zwischen dem ‚Drama‘ und dessen Komponenten.
- 24 *OuD*, S. 27 f.
- 25 *LSS* 4, S. 2—22 bzw. 3—23; vgl. auch Rainer Kleinertz, *Entstehung*, in: *LSS* 4, S. 213 f. Die ausführlichste Parallele zu Liszts Bericht stellt der Franz Dingelstedts in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* dar: *Weimarer Festkalender* I—V (27. 8. — 4. 9. 1850); Teil V nachgedruckt in Kirchmeyer (siehe Anm. 4), Bd. 3, Sp. 691—697 (Nr. 1197).
- 26 Am Schluß seines *Weimarischen Festkalenders* (siehe Anm. 25) bezieht Dingelstedt die Anspielung im Text seines Theaterprologs: ‚Asyl dem Flüchtling [...]‘ offen auf den Emigranten Wagner; vgl. Kirchmeyer (*ibid.*, Sp. 697).
- 27 Dazu näher *Erläuterungen*, in: *LSS* 4, S. 276 f. Zur ideengeschichtlichen Einordnung von Carlyles Buch vgl. Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750—1945*, Bd. 2, S. 70 f.
- 28 Carlyle wirkt auch noch in der Artikelserie von 1854 nach, z.B. in *Orpheus von Gluck*, in: *LSS* 5, S. 12 f.
- 29 Vgl. Rainer Kleinertz, *Entstehung*, in: *LSS* 4, S. 211 f. sowie Rainer Kleinertz, *Überlieferung*, *ibid.*, S. 234 f.
- 30 Vgl. Rainer Kleinertz, *ibid.*, S. 225 ff.
- 31 Zum Vergleich zu Liszts Interpretation siehe Carl Dahlhaus (siehe Anm. 19), S. 37 f.
- 32 *Die Ouvertüre zu Wagner's Tannhäuser*, in: *NZfM* 34 (11. u. 18. 4. 1851), nachgedruckt in Kirchmeyer (siehe Anm. 4), Bd. 6/1, Sp. 62—77 (Nr. 1343/1348); vgl. zum folgenden Rainer Kleinertz, *Entstehung*, in: *LSS* 4, S. 226 f. und *Erläuterungen*, S. 306 ff. sowie in diesem Band S. 79.
- 33 *Richard Wagner, und seine neueste Oper „Tannhäuser“*, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 6 (28. 11. — 29. 12. 1846); nachgedruckt in Kirchmeyer (siehe Anm. 4), Bd. 3, Sp. 147—183 (Nr. 724).
- 34 *Ibid.*, Sp. 156.
- 35 Kirchmeyer, Bd. 6/1, Sp. 65.
- 36 *Ibid.*, Sp. 66.
- 37 Zum Begriff des ‚instrumentalen Dramas‘ vgl. Liszts Besprechung der *Holländer-Ouvertüre* in der Artikelserie von 1854, in *Wagner's Fliegender Holländer*, *LSS* 5, S. 74 ff.
- 38 Zur Chronologie der Vor-Fassungen zur Symphonischen Dichtung *Prometheus* vgl. Peter Raabe, *Franz Liszt*, Bd. 2, *Liszts Schaffen*, Tutzing 1968, S. 300 bzw. 334 (R 416 und 539).
- 39 *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, in: *NZfM* 43 (1855).
- 40 *Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen*, in: *GSD* 5, S. 195.
- 41 Vgl. *OuD*, S. 72 ff. (Teil I, Abschnitt V).
- 42 Vgl. *ibid.*, S. 227 ff. (‚Verdichtung der dramatischen Handlungsmomente‘).

ZOBODAT - 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): Winkler Gerhard J.

Artikel/Article: [Liszt als Interpret Wagners. 90-105](#)