

Tibor Nemeth

Liszt, the progressive

Kurzfassung des Vortrages im Landesmuseum Eisenstadt vom 21. November 2024

Der Titel des Vortrags bezieht sich auf den berühmten Aufsatz Arnold Schoenbergs „Brahms, the progressive“ aus den 1930er Jahren. In diesem oft zitierten Essay versucht Schoenberg, Brahms vom Nimbus des reaktionären, rückwärtsgewandten „Klassikers“ zu befreien, der scheinbar immer noch bestanden hatte.

Für Liszt sah er diesbezüglich keine Notwendigkeit – bei aller Kritik, die er an ihm auch übte, gab es keinen Zweifel für ihn, dass Liszt einer der fortschrittlichsten Komponisten seiner Zeit und ein wichtiger Vorreiter der Moderne war.

Der ursprüngliche, etwas sperrige Untertitel zum Vortrag „Von der motivischen Arbeit zur entwickelnden Variation“ will die kompositionstechnische Verbindung von Haydn und Schoenberg über Liszt beleuchten, die zwangsläufig zum Thema wird, wenn es um „Fortschrittlichkeit“ in der Musik geht.

Vier besonders prägende Persönlichkeiten für Liszts Entwicklung stehen im Mittelpunkt der Betrachtung:

Zwei davon sind „legendäre“ Figuren im wahrsten Sinne des Wortes, in denen er seine Persönlichkeit und Rolle in der Welt, wiedergefunden hat – Prometheus und Faust.

Die beiden realen Personen waren, auf musiktheoretischem Gebiet Francois-Joseph Fétis, auf künstlerischem Gebiet Hector Berlioz.

Prometheus als „Lichtbringer“ war für Liszt (ähnlich wie für Beethoven und Skrijabin, die diesen Stoff ebenfalls verarbeiteten) die Symbolfigur des Künstlers und seiner ethischen Berufung, als Symbol der Aufklärung und der sozialen Aufgabe der Kunst: die poetische Fundierung der zukünftigen Musik (ausgeprägt in der „symphonischen Dichtung“ als Weiterentwicklung der Symphonie) bildet den Fortschritt in der Kunst zu einer „Musique humanitaire“, die damit auch den sozialen Fortschritt der Gesellschaft intendiert.

Die Sinfonische Dichtung „Prometheus“ verfasste Liszt 1855 nach der Ouvertüre zum Lesedrama „Der entfesselte Prometheus“ von Herder, die er schon 1850 geschrieben hatte. Der Aufruf zur Sprengung der Ketten ist gleich zu Beginn seiner Symphonischen Dichtung unüberhörbar – aber auch die Schwierigkeit und das Leid der damit verbundenen Aufgabe: Das Stück beginnt mit den berühmten Quartenakkorden, die Prometheus als ein Symbol des kühnen Fortschritts charakterisieren. Warum gerade Quarten so „revolutionär“ wirken, hat den Grund in ihrer Stellung im Dur-Mollsystem: die Quart im Zusammenklang wurde im Laufe der Geschichte als dissonant aufgefasst (im Kontrapunkt nur in „gedeckter“ Form erlaubt) und der Quartsextakkord wird in der klassischen Harmonielehre nach wie vor wie eine Dissonanz behandelt. Quartenakkorde haben deshalb eine besonders tonalitätserweiternde, die alte Ordnung sprengende Wirkung.

Die zweite wichtige legendäre Identifikationsfigur Liszts stellt Doktor Faustus dar, und zwei seiner wichtigsten Werke haben diese Geschichte zum Thema:

die h-Moll Sonate und seine dreisätzigige Faust-Symphonie.

Letzteres Werk wird von vielen als sein Hauptwerk betrachtet und war zu seiner Zeit der prädestinierte Zankapfel der Neudeutschen Schule gegen die Konservativen („Brahmianen“).

Für Richard Pohl war diese Sinfonie das „bedeutendste symphonische Werk unserer Zeit“ und am würdigsten, der 9. Beethoven ebenbürtig zur Seite gestellt zu werden. Eduard Hanslick wiederum empfand das Werk „unbeschreiblich abgeschmackt und ein entsetzliches Flickwerk – ein verpfuschter Berlioz, der sich für Goethe hält.“

Der Beginn des ersten Satzes der Faust-Symphonie bringt eine einzigartige Novität: vier chromatisch sequenzierte übermäßigen Dreiklänge, die gleich zu Beginn die Tonalität völlig offenhalten und zu einem Symbol des grüblerischen, die Normen sprengenden Geistes werden. Das ist das erste Mal in der Musikgeschichte, dass diese dissonanten Klänge ohne „harmonische Deckung“ auftreten!

Ähnlich wie die Quartetten beim Prometheus sind beim Faust die übermäßigen Dreiklänge das Zeichen für das Ungeheuerliche des Inhalts, der sich vor dem Hörer ausbreitet.

Der Musikgelehrte Françoise Joseph Fétis, auch Komponist, Kritiker und Veranstalter historischer Konzerte, begeisterte Liszt in seinen Vorträgen in Paris im Winter 1832 über eine Philosophie der Musik, in der er Hypothesen über zukünftige Entwicklungen harmonischer Fortschreitungen und Verbindungen aufstellte. Kurz zusammengefasst gliedert sich seine Theorie in drei Phasen:

- Unitonie: Gregorianik (keine Änderung der Tonart)
- Pluritonie: Leitton und Dominantseptim ermöglichen die Enharmonik und Verbindung mehrerer Tonarten
- Omnitonie: durch mehrfache Alteration der Akkorde und der freien Auflösungs- bzw. Weiterführungsmöglichkeiten können alle Skalen in Beziehung gebracht werden

An Fétis schrieb Liszt in einem Brief am 17.9.1859: „Es gibt niemand anderen, der den wahren Charakter meines Talents so zu erfassen und aus dem Gewoge der sich widersprechenden Meinungen so zu entfalten vermöchte, wie Sie. (...) Nach genauer Überprüfung meines jahrzehntelangen Weimarer Schaffens werden Sie feststellen, dass ich nicht aufgehört habe, aus ihren Lehren Nutzen zu ziehen, besonders aber aus Ihren beachtenswerten Vorträgen über ‚Omnitonie‘ und ‚Omnirhythmie‘“.

Seine Experimente und Studien führten schließlich zu der prophetischen Aussage:

„Mit den abendländischen Systemen ist nicht mehr zu rechnen. Ich bin überzeugt, dass der Viertelton an die Reihe kommt – ein Vierteltonsystem – verlassen Sie sich darauf!“¹

Beispiele für die Experimente (neben den gehörten Quartetten und übermäßigen Dreiklängen) die zu Neuerungen in der Musik geführt haben, sind diverse Skalen wie das „Zigeunermoll“, die mittelalterlichen Modi und freie Formen der Zusammenstellung von Tongruppen (entstanden aus Liszts Beschäftigung mit altgriechischen Tonsystemen und Tetrachorden), die das Material seiner Werke bilden:

Die Ganztonleiter verwendet Liszt, um im Melodram „Der einsame Mönch“ die unheimliche Stimmung der Ballade zu charakterisieren.

Die Äquidistanz der Töne dieser Skala und das Fehlen eines klaren Grundtones macht sie zu etwas Unnatürlichem und damit prädestiniert für die trübe Atmosphäre dieses Stückes.

¹ Ramann, S. 328

Eines der bekanntesten Klavierwerke aus seiner späten Phase ist das seltsame Stück „Nuages Gris“ (Trübe Wolken) – ein kurzes Stück Musik, auf das Wesentlichste reduziert, mit hypnotischer Suggestionskraft.

Wieder sind es aufwärtsgerichtete Quartetten, die das Anfangsmotiv bilden. Und genau diese verwendet Alban Berg knapp 30 Jahre später für den Beginn seiner Sonate op. 1

Den Einfluss, den Berlioz' „Symphonie fantastique“ (deren fulminante Uraufführung 1830 Liszt selbst miterlebte) auf Liszt als Komponisten hatte, kann kaum überschätzt werden: äußerlich war es die grandiose, effektvolle Instrumentationskunst, in kompositionstechnischer Hinsicht ist es das literarisch motivierte Prinzip der „*idée fixe*“, das poetisch aufgeladenen Prinzip der „Monothematik“, das bei Liszt zur Themen-Metamorphose bzw. „kontrastierenden Ableitung“ der motivischen Gestalten aus *einem* thematischen Material führt, der sogenannten „Thementransformation.“

Dieses Prinzip kann aber auch satzübergreifend wirksam sein, d.h. nicht nur innerhalb eines Satzes einer Sinfonie oder Sonate wird aus nur einer motivischen Quelle geschöpft, sondern auch die anderen Sätze beziehen sich auf dasselbe Material. Dadurch wird die Beziehung zwischen den einzelnen Sätzen (die in den Epochen davor recht lose war) verstärkt und es fehlt nur noch ein Schritt zu der Novität, die Liszt als einer der ersten in einigen seiner Werke verwirklichte – die „Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“.

Mit der Monothematik war die Verbindung der einzelnen Sätze zu einer Einheit nur der nächste logische Schritt und die „Binnensonate“, Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit bzw. „double function form“ war geboren.

Somit sind wichtige formale Errungenschaften der Vergangenheit verschmolzen zu einer übergeordneten Formeinheit.

Die Verbindung zu Arnold Schoenberg ist auf mehreren Ebenen gegeben. Die „motivische Arbeit“ der Klassiker Haydn und Beethoven (die bei Liszt zur „Thementransformation“ wird) nennt Schoenberg „entwickelnde Variation“ – ein Fachausdruck, der seitdem untrennbar mit seinem Namen verbunden ist.

Schoenberg selbst definiert sie als „Variation der charakteristischen Züge einer Grundeinheit“, welche „all die thematischen Gebilde“ erzeugt, „die für den Fluss, die Kontraste, die Vielfalt, die Logik und die Einheit einerseits und für den Charakter, die Stimmung, den Ausdruck und jegliche notwendige Differenzierung andererseits sorgen und so den Gedanken eines Stückes ausarbeiten“.²

Als Beispiel zur Erläuterung dieser Technik bringt er den ersten Satz der 5. Sinfonie von Beethoven, der dieses Prinzip dort am deutlichsten angewendet hat.

Über Liszt schrieb Schoenberg 1911 in der Allg. Musik-Zeitung:

„Er war einer derjenigen, die den Kampf gegen die Tonalität eingeleitet haben; durch Themen sowohl, die nicht unbedingt auf ein solches [tonales] Centrum hinweisen, wie auch durch viele harmonische Einzelheiten, deren musikalische Ausschöpfung von den Nachfolgern besorgt wurde.“³

Ein deutlicher Zusammenhang zu Liszt zeigt sich in seiner 1906 vollendeten „Kammersymphonie“ op. 9. Er bezeichnet sie als „wirklichen Wendepunkt“ seines Kompositionsstils, „das letzte Werk meiner ersten Periode, das aus nur einem durchgehenden

² Schoenberg: „Symphonien nach Volksliedern“ in Stil und Gedanke

³ Allgemeine Musikzeitung 38. Jg., Berlin - Leipzig 1911

Satz besteht. Sie hat noch eine gewisse Ähnlichkeit mit meinem ersten Streichquartett op. 7, das auch die vier Satztypen der Sonatenform kombiniert. [...] Nachdem ich die Komposition der Kammersymphonie beendet hatte, war es nicht nur die Erwartung des Erfolgs, die mich mit Freude erfüllte. Es war etwas anderes und Wichtigeres. Ich glaubte, daß ich jetzt meinen eigenen persönlichen Kompositionsstil gefunden hätte, und erwartete, dass alle Probleme [...] gelöst wären, sodass ein Weg aus den verwirrenden Problemen gewiesen wäre, in die wir jungen Komponisten durch die harmonischen, formalen, orchestralen und emotionalen Neuerungen Richard Wagners verstrickt waren.“⁴

Nicht nur die Form verbindet das Stück mit Liszt, sondern auch der einprägsame Beginn, der dieses Werk auch „populär“ gemacht hat:

Es handelt sich um die Quartenschichtungen ähnlich zu Liszts Prometheus, die hier - nach einer kurzen Einleitung - vom Horn signalhaft vorgetragen werden.

Für Schoenberg also offensichtlich auch ein Zeichen der Befreiung und eines Neubeginns – ob er allerdings als „Lichtbringer“ der Moderne gelten kann, sei dahingestellt.

Die Termini Monothematik und Thementransformation sind also zentrale Techniken bei Liszt und bei Schoenberg. Die Ursprünge dieser Technik stehen aber in engem Zusammenhang zu Joseph Haydns Innovationskraft.

In der Sonate 47bis verwirklicht er z. B. das Prinzip der „entwickelnden Variation“ nach Schoenberg, in dem er dasselbe Motiv im ersten und zweiten Satz als zwei absolut gegensätzlichen Charakteren darstellt (These – Antithese, langsam – schnell, Moll – Dur) und im abschließenden dritten Satz die Synthese der beiden im moderaten Tempo bildet.⁵

Dieses formale Denken verbindet die drei Meister: das gleiche Prinzip der organischen Entwicklung des musikalischen Materials, nur mit unterschiedlicher Nomenklatur:

motivische Arbeit	–	thematische Transformation	–	entwickelnde Variation
Haydn		Liszt		Schoenberg

Noch etwas verbindet Liszt mit Haydn: so wie Haydn im Schatten Beethovens nicht entsprechend gewürdigt wird, ist es Liszt im Bezug auf Wagner ergangen.

Viele Novitäten in der Musik, die man Wagner zugeschrieben hat, stammten in Wirklichkeit von Liszt.

Folgende Briefstelle Wagners an Liszt ist bezeichnend: „Ich gönne dir, lieber Franz, diese Musik nicht. Sie ist uns so weit voraus, dass niemand in dieser Zeit sie begreifen wird. Aber ich habe sie begriffen. Ich sage dir, dass sie alle Musik künftig beeinflussen wird. (...) Ich bin ärgerlich, dass Du dieses komponiert hast: Du gehst über all das hinaus, was in mir ist...!“

Liszts Bekenntnis gegenüber seiner langjährigen Lebensgefährtin Caroline zu Sayn-Wittgenstein ist also wenig überraschend: „Meine einzige Ambition als Musiker war, meinen Speer in den unendlichen Raum der Zukunft zu schleudern“.

⁴ Schoenberg: „Wie man einsam wird“ in: Aufsätze zur Musik, 1937

⁵ Eine eingehende Analyse zu dieser Sonate siehe: Tibor Nemeth „[Haydn als Komponist der Aufklärung](#)“

Quellen:

Dömling, Wolfgang: „Liszt und seine Zeit“, Laaber 1985

La Mara: Franz Liszts Briefe, Band 1, Leipzig 1893

Pohl, Richard: „Franz Liszt“, Leipzig 1883

Lina Ramann: Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Documenten aus den Jahren 1873-1886/87. Schott 1983

Schoenberg, Arnold: „Stil und Gedanke“, Reclam 1989

www.schoenberg150.at