Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 15 (1995)

Artikel: Musik über Musik : vom romantischen Sprachproblem der Instrumentalmusik zu Liszts Symphonischer Dichtung Orpheus

Autor: Steinbeck, Wolfram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835321

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Musik über Musik. Vom romantischen Sprachproblem der Instrumentalmusik zu Liszts Symphonischer Dichtung *Orpheus*

WOLFRAM STEINBECK

I

Als Ahnherr der musikalischen Analyse gilt E. T. A. Hoffmann. Sein Aufsatz über Beethovens Fünfte Symphonie wirkte bahnbrechend und gab dem Sprechen über Musik im 19. Jahrhundert die zentralen Stichworte. Noch bei Schumann, Liszt oder Hanslick sind die Spuren, zum Teil wörtlich, zu verfolgen, und ohne diesen emphatischen Schub ist die kompositorische Entwicklung im 19. Jahrhundert nicht zu denken.

Vor allem die poetisierende Sprache, «deren Paradigmata von E. T. A. Hoffmann und Schumann stammen», bildet «eine der Voraussetzungen der Symphonischen Dichtung [...]. Es ist kaum eine Übertreibung, wenn man die Symphonische Dichtung als kompositorische Verwirklichung eines Prinzips betrachtet, das die Beschreibung und Auslegung der Musik seit dem Jahrhundertanfang bestimmte»[1]. Dieses Prinzip beruht auf einem Dilemma. Und es scheint, als sei es gerade der permanente Reiz der Unlösbarkeit seines impliziten Widerspruchs gewesen, der die Musikgeschichte als Kompositions- und Rezeptionsgeschichte bewegt und vorangetrieben hat, ein Widerspruch, der die fundamentalen Bestimmungskriterien von Musik schlechthin betraf. Auf einen Begriff gebracht ist es der Unaussprechlichkeitstopos der romantischen Metaphysik der reinen Instrumentalmusik, der gleichsam als Agens, als dialektischer Antrieb in einer dialektisch denkenden Zeit fungierte.

Unaussprechlichkeit ist schon bei Wackenroder und Tieck jenes Moment einer Instrumentalmusik, das ihren Sinn und Wert, ihre «Bedeutung» im doppelten Wortsinne ausmacht. Reine Instrumentalmusik, insbesondere «der schönste Preis der Instrumente», die Symphonien, «enthüllen in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste»[2]. Bei Hoffmann ist es ein «unbekanntes Reich», das dem Menschen durch «die romantischste aller Künste», die Instrumentalmusik, erschlossen wird, «eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt [...] und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben»[3].

Wäre es nur bei der «Hingabe» geblieben, von der diese vielzitierten Worte sprechen, so wäre die Geschichte anders verlaufen. Die Feststellung aber, rein instrumentale Musik sei deshalb das Höchste in der Kunst, weil sie, «jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend», nichts als sie selbst sei, wird zur ka-

1 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 95.

2 Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Hamburg 1799; Neuausgabe, Stuttgart 1973, S. 110f.

3 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Rezension der *Fünften Symphonie* von Beethoven, in: *AMZ* 12 (1810); Neuausgabe in: *Schriften zur Musik*, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1963, S. 34.

tegorischen Forderung an Musik, wenn sie ihr «Wesen» «rein» erfüllen will. Und in eben dieser Reinheit findet Musik ihr höchstes Gut. Sie kommt, und hier kündigt sich gleichfalls der grundsätzlich neue Geist der Zeit an, ohne Nachahmung der Natur aus.

«Die anderen Künste [...] ziehen [...] daraus ein grosses Interesse, dass sie durch sprechenden Ausdruck in der Wahrheit ihrer Darstellung an wirkliche Lebensverhältnisse, an ähnliche Naturscenen erinnern [...]; die Musik hingegen bezaubert durch ganz neue Erscheinungen, tritt selbst als Schöpferin von Scenen auf, die nur aus der innern Welt der Menschheit hervorgebildet sind, aber in der *äusseren* Natur, weder der Form noch dem Stoffe nach, ein Urbild haben.»

Christian Friedrich Michaelis, der diese Worte 1808 in der *AMZ* einem breiten Publikum gegenüber äussert, folgert daraus grundsätzlich, dass Musik «den Geist der Kunst, in seiner Freyheit und Eigenthümlichkeit, ganz rein» darstelle[4]. Diese Reinheit, diese Freiheit, in der Musik «durch keine schon bestehende Sprache ihr Gesetz» empfängt, ist nicht das Äquivalent leerer Form, abstrakten Tonspiels. Auch bezieht sie «sich nicht auf bestimmte Gegenstände der Erkenntnis, bezeichnet auch unmittelbar keine Ideen der Vernunft». Wohl aber kann sie, «da sie aus dem Innersten der Menschheit fliesst», die «eignen *Gefühle* ausdrücken, welche gewisse Gegenstände und Ideen in uns erregen, sie kann *sinnbildlich* andeuten und schildern, was unser Geist anschaut oder denkt»[5]. Das hat weder etwas mit dem alten Affektbegriff noch mit Malerei oder dem zu tun, was Hoffmann als «lächerliche Verirrungen», nämlich als «bestimmbare Empfindungen oder gar Begebenheiten [...] mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen» trachtete[6]. Das «sinnbildliche Andeuten» bei Michaelis meint vielmehr, was bei Wakkenroder und Tieck die «individuellen Bilder» sind, aus denen der «Tonkünstler» ein «so buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama» zu gestalten vermag, «wie es uns der Dichter nimmermehr geben kann»[7]. Michaelis, der Kantschüler, der die Ästhetik seines Lehrers im Sinne der gewandelten Zeiten umzukehren sucht, fasst seine Ansicht in ein Zitat (Reichardts): «Wo Worte nichts mehr vermögen, nicht mehr hinanreichen, drücken Töne, Harmonien, das Unaussprechliche aus und erheben den Begeisterten weit über sich selbst[8].»

So äussert sich und wirkt der Widerspruch: Das Unaussprechliche, das, was «der Dichter nimmermehr» sagen kann, vermag im «schön entwickelten Drama» der Musik gefasst zu werden, die «gewisse Ideen in uns erregt» und «sinnbildlich» wahrnehmbar macht.

Das Moment der Reinheit, das der Instrumentalmusik, insbesondere der Symphonie, ihre Freiheit, Erhabenheit und Grösse verleiht, verweist zugleich auf einen Zustand, in dem wir der Unaussprechlichkeit des Vernommenen, die das Moment romantischen Sehnens nach dem Unendlichen einschliesst, gewahr werden. Dieser Zustand ist der des aufgehobenen Widerspruchs, des «rein Romantischen» der Musik, die allein das Unaussprechliche in einer sich uns mitteilenden Formulierung zu fassen vermag.

4 Christian Friedrich Michaelis, *Ueber das Idealische der Tonkunst*, in: *AMZ* 10 (1808), Sp. 449.
5 Ebda., Sp. 451 f.
6 Hoffmann, S. 34.
7 Wackenroder und Tieck, S. 111.
8 Michaelis, Sp. 452.

Es ist gerade nicht – um ein Wort von Dahlhaus abzuwandeln – ein «Überschuss», in dem reine Instrumentalmusik uns das Unendliche und Unaussprechliche ihres Wesens ahnen lässt[9]. Das Wesen der Musik selbst, ihre Intention und jenes Mass an Konkretion sind es, die überhaupt erst dazu herausfordern, uns vom Unaussprechlichen und Unendlichen anrühren zu lassen, die uns, konkreter, auffordern, denkend mitzugestalten, «Umrisse» festzuhalten, die sich sogar, wie Schumann es sah, «zu deutlichen Gestalten verdichten können»[10], und schliesslich: die uns auffordern, das Vernommene, Anrührende, Bewegende, den Schauder des Göttlichen tatsächlich auch auszudrücken und mitzuteilen. Je mehr wir vom Drama instrumentaler Musik in ihrer «rein poetischen Welt», von der «Oper der Instrumente» durch (inneres) «Auge und Ohr zu gleicher Zeit» «gefangengenommen werden», desto mehr drängt es uns zum Unmöglichen, das doch Teil des Vorgangs ist: zum Versuch nämlich, das vernommene «Drama» in Worte zu fassen, das sich ihnen dem Wesen nach entzieht.

Im Rückblick auf Wackenroder und Tieck erscheint ein 1806 in der *AMZ* publizierter Versuch des Schriftstellers und Dichters Johann August Apel (1771–1816), u. a. des Verfassers einer anerkannten Metrik, Mozarts *Es*-dur-Symphonie «in ein Gedicht umzusetzen», als obsolet. Und auch Hoffmann wird die Auffassung nicht geteilt haben, dass der «Charakter» einer Sinfonie «in Worten» nachgebildet und dass «bey allen Verschiedenheiten der Musik und der Dichtkunst eine Darstellung derselben Idee bewirkt werden könne»[11]. Apel war von der «Einheit der Künste in der Idee» überzeugt:

> «Ist die Sinfonie [...] ein Kunstwerk von bestimmtem Charakter, so ist sie», wie er gleichsam im Vorgriff auf Hegel formuliert, «Darstellung einer Idee durch die sinnlichen Erscheinungen der Töne in Harmonie und Rhythmus. Die Idee selbst aber ist nicht an die Töne gefesselt; diese sind nur das Mittel, (das sinnliche Material,) in welchem jene als *musikalisches* Kunstwerk erscheint. Ebenso wol kann sie in Gestalten erscheinen, durch die bildende Kunst, oder in Worten (als Begriffzeichen) in der Poesie. Auf dieser Einheit der Künste in der Idee beruht die Möglichkeit ihrer Verbindung zu einem Ganzen, [...so auch] eine Sinfonie in ein Gedicht» umzusetzen. Ihre «Idee und die bestimmte Charakterisirung derselben» müsse nur «abgesondert von dem Mittel der Darstellung» aufgefasst «und von neuem durch das Material der Dichtkunst» dargestellt werden[12].

Wenn die Gleichstellung der Künste unter eine übergeordnete, im unterschiedlichen Material gleich erscheinende Idee auch romantischer Musikauffassung widerspricht, wonach die Musik ja gerade kraft ihrer Reinheit die höchste Position errungen hatte, so zeigt sein Versuch doch mit aller Deutlichkeit die Virulenz des Problems reiner Instrumentalmusik: ihres Verständnisses und ihrer metaphysischen Legitimation[13].

9 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 72.

10 Robert Schumann, *Sinfonie von H. Berlioz* (1835), in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann* [*GS*] 1, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig [5]1914, S. 84.

11 Johann August Apel, *Musik und Poesie*, in: *AMZ* 8 (1806), Sp. 451 f.

12 Ebda., Sp. 450.

13 Einen ähnlichen Weg ist z. B. auch Friedrich Mosengeil mit seinem vielbeachteten und vieldiskutierten Gedicht zu Beethovens *Egmont* gegangen, durch das die gesamte Musik auch ohne Aufführung des Schauspiels «vollständig verstanden und genossen werden» könne (*AMZ* 1821, Sp. 392). Mosengeil hofft «mit diesem Versuch die Aussicht auf einen neuen Vereinigungspunkt verschwisterter Künste eröffnet [zu haben]: der Dichtkunst – durch welche die Sprache zur Musik, – und der Tonkunst, – durch welche die Musik zur Sprache wird». Gleichwohl muss er zugestehen, dass das, wofür keine Worte ausreichen, begeistert nur «in Tönen auszusprechen» sei (Beilage III zur *AMZ* 22, 1821).

Auch kündigt sich hierin eine Wende in der Auffassung an. Denn es ging nicht um ein direktes Unterlegen von Texten unter instrumentale Musik, wie man es verschiedentlich vorgenommen hatte, um vor allem Sangbarkeit und Sprachähnlichkeit instrumentaler Musik z. B. Haydns zu verdeutlichen. Dies lehnt Apel ausdrücklich ab[14]. Vielmehr will er den «Charakter» der Musik in solchen «Worten nachbilden», die mehr sind als nur «Verbindung der Begriffe», d. h. einfacher Sprachtext. Zwar glaubt er lediglich eine Transformation, einen Wechsel der «Medien» vornehmen zu müssen, um dasselbe, nur in der Formulierung durch eine andere Kunstgattung sagen zu können. Aber es ist das Poetische der sprachlichen «Darstellung» der «Idee», in dem das «Musikalische» der Tonkunst zu fassen sei:

«Nicht der Ton, sondern die Verbindung der Töne giebt das musikalische – eben so nicht der Begriff, sondern die Verbindung der Begriffe, das poetische Kunstwerk. Eben darum ist Poesie und alle Kunst über dem Begriff[15].»

In diesem «Poetischen» der Dichtkunst, wie es die Romantiker bis zu Schumann dann von der Musik insgesamt forderten, ist jenes «Über dem Begriff» gemeint, wie es auch im «Musikalischen» angesprochen wird. Mit anderen Worten: Auch bei Apel findet, wenngleich im «vorromantischen» Gedanken der Übersetzbarkeit von musikalischer Sprache in die verbale des Dichters, die Übereinstimmung *jenseits* der Darstellungsform statt, «romantisch» gesprochen: im «Reich des Unaussprechlichen»[16]. Musik ist nicht in blossen Worten zu fassen; die in ihr erscheinende Idee soll vielmehr durch Dichtung «wiedererscheinen». Dass Versuche dieser Art, in der die Dimensionen des Unaussprechlichen in Dichtung und Musik konvergieren, selten geblieben sind, muss nicht eigens begründet werden[17].

Das Sprechen über Musik ist in dem Augenblick zum Problem geworden, als man ernsthaft versuchte, ihre «Unbegreiflichkeit», welche Musik nicht aufgeben könne, wenn sie nicht aufhören wolle, «Musik zu seyn»[18], durch verschiedene Formen des Sprechens über sie eben doch begreiflich zu machen. Und das Problem musste in dem Masse gravierend werden, wie Musik sich als reine Instrumentalmusik der «Begreiflichkeit» entzog und zugleich in der Erfüllung des Poetischen nach sprachlicher Auslegung dessen verlangte, was ihren Charakter bestimmte. Hierbei dürfte nicht zuletzt der Aufschwung des musikalischen Pressewesens seit Jahrhundertbeginn, allen voran der *AMZ* mit ihrer rasch steigenden Zahl an Konzertberichten aus ganz Europa, mit

14 Apel kritisiert sogar Haydns nachträgliche Textierung seiner *Sieben Worte*, Sp. 449.

15 Apel, Sp. 452, Fussnote.

16 Der Einwand, den Apel diskutiert, dass nämlich «Musik wegen ihrer wesentlichen Unbestimmtheit auch ein bestimmtes Gegenbild nicht anders, als durch willkürliches Bilden der erregten Phantasie hervorbringen könne» (Sp. 451), wird übrigens mit dem pragmatischen Hinweis entkräftet, man solle einen «wirklichen Versuch» als «besten Beweis» nehmen (Sp. 452).

17 Hervorzuheben ist, dass der Auslöser zur poetischen Umsetzung von Musik nicht eines jener Werke war, die zum Inbegriff romantischer Metaphysik wurden, nämlich Beethovens Symphonien seit der *Eroica*, sondern Mozarts *Es*-dur-Sinfonie. Ebenso ist daran zu erinnern, dass die ersten Anstösse vor der Jahrhundertwende durch Wackenroder und Tieck nicht auf der Erfahrung mit Beethoven gründeten. Die «Sinfonie», von der die Rede ist, ist – horribile dictu – eine Ouvertüre von Reichardt. Erst E. T. A. Hoffmanns Aufsatz von 1810 bricht dem «rein romantischen» (Hoffmann, S. 36) Beethoven die Bahn, dem zuvor ja eher Misstrauen oder unsicheres Kopfschütteln entgegengebracht worden war.

18 So in einem Aufsatz von Franz Horn, *Musikalische Fragmente*, in: *AMZ* 4 (1802), Sp. 419.

Abhandlungen und Rezensionen das Bedürfnis nach Mitteilung und Erklärung eben gerade dessen dokumentieren, was allein Musik zu sagen vorbehalten schien. Es gab einen Markt etwa für «Rezensionen der neuesten, öffentlich erscheinenden Kompositionen», in denen man «die wichtigsten und vortrefflichsten musikalischen Produkte ausführlich» durchzugehen und zu zeigen trachtete, «nicht nur daß sie vortrefflich sind, sondern auch warum sie es sind»[19].

Die Musikrezensionen der *AMZ* und nachfolgender Zeitungen wurden zu einem der wichtigsten und wirksamsten Foren sprachlicher Vermittlung von Musik, der Beschreibung von «Zweck», «Charakter» und der «Gründe des Eindrucks», den ein Werk macht, sowie der Erläuterung der «technischen» und der «mechanischen Seite»[20]. Schriftsteller wie E. T. A. Hoffmann oder Robert Schumann fassten ihre Besprechungen in eine sprachliche Form, an die kaum ein anderer heranreichen konnte: Hoffmann mit der Begeisterung des Dichters, dessen Sprache selbst poetisch genug war, um erst jenseits der Wörter ihren Sinn zu haben, Schumann mit einer ungemein differenzierten Form von Bildern und Metaphern, die ebenfalls erst im Uneigentlichen ihre Bedeutung erhalten[21]. Das Gros der Musikrezensionen aber lief nach einem einfachen Schema ab, das die dichotomische Wirkung des Sprachproblems nur um so evidenter machte, ohne freilich daran etwas ändern zu können: Schon früh «zerfallen» sie überwiegend in zwei schroff getrennte und meist unvermittelte Teile, den «ästhetischen» und den «technischen», den der «Charakterisierung» und den der «Zergliederung» (ein Erbe, das bis heute seine traurigen Blüten treibt). Diese Rezensionsform aber wirkt ihrerseits spaltend. Denn die «Analysen» wurden als nichtssagend und «trocken» ebenso abgelehnt[22], wie man umgekehrt meinte, dass sich «das Schönste, der Geist des Ganzen» ja doch nicht «in Worte fassen» lasse[23]. Dennoch lebte die Presse von beidem.

Ferdinand Hand hat das Problem der Unsagbarkeit durch scharfe Differenzierung zwischen der Bestimmtheit des Charakters, den Musik notwendig haben müsse, und seiner Unbestimm*bar*keit durch Worte auf den Punkt gebracht: Er stellt fest,

> «daß dasjenige, was [...] dem Verstande unbestimmbar bleibt, dennoch von der Musik aufgefaßt und mit derjenigen Bestimmtheit dargestellt wird, welche jedem ächten Tonstück einen festen und entschiedenen Charakter zusprechen läßt und jedes fremdartige Gefühl ausschließt, während zum Bewußtseyn gebracht wird, was nicht unmittelbar in Worte übertragen werden kann»[24].

Aber auch auf die Kompositionsgeschichte hat sich der Widerspruch vom «Unendlichen im Endlichen»[25] dichotomisch ausgewirkt und wird schliesslich im Streit Hanslicks und der «Neudeutschen» ins krasse Extrem gesteigert. Die Forderung, Musik müsse «charakteristisch» sein, einen «bestimmten Charakter» haben, wurde bei den Romantikern zum Problem, das nicht zum geringsten durch die schillernde Bedeutung des Ausdrucks selbst bestimmt wird. In Beethovens *Pastorale*, die er «Sinfonia carac-

19 *Übersicht des Inhaltes der AMZ* im *Intelligenzblatt* zur *AMZ* 1 (1798).
20 So heisst es z. B. in der ausführlichen Rezension der *Eroica* in der *AMZ* 9 (1807), Sp. 322.
21 Man denke auch an die raffiniert erfundenen Figuren Eusebius, Florestan und Raro, mit denen der Kritiker indirekt äussert, was er direkt nicht sagen will oder kann.
22 Z. B. in der Rezension der *Eroica*, Sp. 322.
23 So z. B. in der Rezension der Siebten Symphonie von Beethoven, in: *AMZ* 18 (1816), Sp. 822.
24 Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst* 1, Leipzig 1837, S. 195 f.
25 Horn, Sp. 420.

teristica» nannte, wird es kompositorisch gefasst: das Malende, das reine Instrumentalmusik soeben überwunden hatte, wird ins Charakteristische aufgehoben, ohne dass eben dieses seine Herkunft verleugnete. Die musikalische Idee des Werkes liegt in der besonderen Konkretion dessen, was als das Charakteristische allgemein von Musik gefordert wurde. Man lehnte «charakteristische Tonstücke» als malende Musik ab[26], erklärte andererseits die «Beybehaltung oder Durchführung eines Charakters» als «eins der nothwendigsten Erfordernisse aller Tonstücke»[27]. In diesem Dilemma hiess es am Ende, sich zu bekennen, eine jeweils individuelle Gestaltung dessen vorzunehmen, was als der bestimmte und besondere Charakter eines Werkes Anerkennung fand. Und es waren im Grunde auch das Mass des Charakteristischen sowie dessen mögliche Konkretionen festzulegen.

II

Das Sprechen über Musik ist tatsächlich in eigentümlicher Weise mit der Entwicklung der Instrumentalmusik und der der Symphonischen Dichtung Liszts verknüpft. Dies aber nicht nur in dem Sinne, dass Komponisten auf die poetisierende Sprache, mit denen man ihre Werke zu erklären suchte, so reagierten, dass sich das Poetische ihrer Musik der Konkretion der Deutungen näherte. Vielmehr scheint, gleichsam von anderer Seite kommend, das Sprechen über Musik dort, wo es scheitern musste, wo die Worte zur Mitteilung des zum «Bewußtseyn» gekommenen Unsagbaren fehlen, eine kompositorische Reaktion ausgelöst zu haben, die zuerst wenigstens Überschriften mit Andeutungen dessen zuliess, worin das ohnehin Charakteristische konkretisierbar schien.

Es ist naheliegend, dass dies überwiegend an Ouvertüren, die ihren Stoff schon in Überschrift oder Bestimmung formulieren, erprobt und entwickelt wurde. Dass die Entstehung insbesondere der reinen Konzertouvertüre gerade in diese ersten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts fällt, ist kennzeichnend genug – einer Gattung im übrigen, die die Widersprüchlichkeit der Entwicklungsgeschichte schon in sich bekundet: als «Einleitung» zu etwas, das real nicht folgt und sich um so nachdrücklicher in der Imagination der Hörer zu entfalten hat. Indem darüber hinaus der Gattungsanspruch der Ouvertüre mit steigender Emphase für die reine Symphonie sank, konnte sie zum Tummelplatz der Einfälle geringgeachteten «Ouvertüren-Stils» werden. Freilich ist nicht zu übersehen, dass die Gattung andererseits durch die prägenden Werke Beethovens, Webers oder auch Spohrs auf einem kompositorischen Niveau gehalten wurde, das ihren Verfall letztlich verhinderte. So werden Mendelssohns Konzertouvertüren, «in welchen er», wie Schumann es ausdrückte, «die Idee der Sinfonie in einen kleineren Kreis zusammendrängte»[28], zum Inbegriff einer neuen Instrumentalmusik, die in ihrer charakteristischen Bedeutsamkeit nur «rein» bleibt, weil sie keines

26 So z.B. bei Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* 2, Leipzig 1787; Nachdruck, Hildesheim 1969, S. 40f.

27 Ebenfalls bei Koch, Art. *Charakter*, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt/M. 1802; Nachdruck, Hildesheim 1964, Sp. 314. Vgl. auch Jacob de Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850*, Wiesbaden 1989 (= *BzAfMw* 29), insbes. S. 106ff.

28 Schumann, *Berlioz*, S. 70.

fremden Mittels bedarf, um höchste Bestimmtheit zu erlangen, ausser der «Benennung», durch welche der Komponist «den Anstoß» andeutet, «welche seine Phantasie zum Produciren empfangen und die Richtung, welche sie genommen hat»[29].

Für Symphonien war die Forderung nach charakteristischer Bedeutsamkeit weit schwerer zu erfüllen, natürlich auch, weil sie, anders als bei der Ouvertürenproduktion, an Beethoven Mass nahmen. Denn mit seinen Symphonien, die man «neusinfonische Dichtungen»[30] nannte, «Dichtungen ohne Worte»[31], von denen «jede ein charakteristisches Tongemälde einer romantischen Geschichte» enthält[32], «schien Maß und Ziel erschöpft»[33]. Berlioz' *Symphonie fantastique* musste der deutschen Ästhetik zu konkret erscheinen und auf Ablehnung stossen. Das gleiche gilt für seine symphonisch-dramatischen Werke und für die Ouvertüren. Gleichwohl hat Berlioz, nicht zuletzt auch durch seine vieldiskutierte und umstrittene Deutschland-Tournee 1842/43 eine ungemeine Schubkraft auf Produktion und Rezeption ausgeübt, vor allem auf Liszt.

In den dreissiger Jahren war jedoch – völlig unabhängig von Beethoven – ein bemerkenswertes Werk entstanden, das bislang kaum in Beziehung zur hier skizzierten Entwicklung gesetzt wurde: Louis Spohrs *Weihe der Töne*, eine Symphonie oder, wie der Untertitel lautet, ein «charakteristisches Tongemälde in Form einer Sinfonie». Es war Spohrs vierte, 1832 komponiert und erstmals aufgeführt, 1833 in Wien gedruckt. Das Werk erscheint als die tatsächliche Umkehrung von Apels Verfahren, indem es von einem Gedicht ausgeht, «dessen Inhalt der Componist in Tönen wiederzugeben versucht hat»[34]. In neun bilderreichen Strophen besingt es die Vollkommenheit der Musik und ihr vielfältiges Wirken in Natur und Kultur des Menschen.

Spohr gliedert den der Partitur vorangestellten Text in vier Abschnitte, denen die vier Sätze des Werkes entsprechen:

«Erster Satz. *Largo*: Starres Schweigen der Natur vor dem Erschaffen des Tons.
Allegro: Reges Leben nach demselben. Naturlaute. Aufruhr der Elemente.
Zweiter Satz. Wiegenlied. Tanz. Ständchen.
Dritter Satz. Kriegsmusik. Fortziehen in die Schlacht. Gefühle der Zurückbleibenden. Rückkehr der Sieger. Dankgebet.
Vierter Satz. Begräbnismusik. Trost in Tränen.»

29 Amadeus Wendt, *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden*, Göttingen 1836, S. 78.

30 Aus der Rezension der *Ersten Symphonie in d-Moll*, op. 16 von Gottfried Preyer, in: *AMZ* 41 (1839), Sp. 484.

31 August Lewald, *Geschichte der Musik*, nach dem Französischen der Frau von Bawr frei bearbeitet, Nürnberg 1826, S. 177.

32 Aus Wilhelm Christian Müller, *Etwas über Ludwig van Beethoven*, in: *AMZ* 29 (1827), Sp. 353.

33 Schumann, *Berlioz*, S. 70.

34 Louis Spohr, *Weihe der Töne. Charakteristisches Tongemälde in Form einer Sinfonie nach einem Gedicht von Carl Pfeiffer. Vierte Sinfonie*, Wien [o. J], *Vorerinnerung des Componisten*; Neuausgabe in: *The Symphony 1720–1840. A comprehensive collection of full scores in sixty volumes*, hrsg. von Barry S. Brook, New York 1986, C, IX, S. 5. Weiter heisst es dort: «Die Herren Concert-Directoren werden daher gebeten, das Gedicht im Concertsaale vertheilen, oder vor der Aufführung der Sinfonie laut vortragen zu lassen.» – In der gleichen Zeit, 1832, war übrigens in Berlin Mendelssohns ebenfalls nach (zwei) Gedichten komponierte Konzertouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 erstmals öffentlich aufgeführt worden.

Wie die Überschriften andeuten, sucht Spohr die im Text umschriebenen Erscheinungsformen von Musik kompositorisch zu realisieren: Die langsame Einleitung gestaltet das Werden und Beginnen von Klang und musikalischer Kontur aus dunkler *f*-moll- und Pianissimo-Tiefe hin zu klarem, rhythmisch prägnantem Tuttisatz, der in grosser Steigerung zum selig singenden Allegro-Hauptthema überleitet. Im pastoralen Kopfsatz mit Vogelstimmen, Sturm und murmelndem Bach hat Spohr, wie er selbst sagt, «die Aufgabe, aus den Naturlauten ein harmonisches Ganzes zu bilden». Über «die Zulässigkeit» der vor allem in diesem Satz «vorkommenden Musikmalereien» habe er manchen «Disput» ausgefochten[35]. Im langsamen Satz erklingt, dem Gedicht folgend, die Musik dreier Stationen des Menschen: das Wiegenlied des Kindes, das «mit sanfter Liedesweise gold'ne Traumgebild' ihm» zuhaucht; der «jubelnde Tanz» der Jugend und ein vom Solo-Cello vorgetragenes Ständchen, wie es «in der Nacht verschwieg'ner Hülle» «aus des Jünglings Mund» erklingt, wobei sich Wiegenlied und Tanz mit ihrem eigenen Takt als Reminiszenzen und wie zur Erinnerung an den Werdegang kunstvoll ins Ständchen einmischen. Der mit einem Trompetensignal eröffnete schnelle Mittelsatz ist ein dreiteiliger Marsch, in dem «Fortziehen» und «Rückkehr der Sieger» durch die traditionelle Wiederholung der Eckteile verwirklicht werden, während der Mittelteil zwischen dem Tonfall eines Trauer- und Trostgesangs schwankt. Den Schlussteil bildet ein Andante maestoso mit der Choralbearbeitung des «Ambrosianischen Lobgesanges» (Partitur-Angabe) als Dankgebet. Der Finalsatz wird ebenfalls mit einer langsamen Einleitung eröffnet, die an den Schluss des vorausgehenden anknüpft und wiederum als Choralbearbeitung angelegt ist, nun über dem Begräbnisgesang «Begrabt den Leib [in seine Gruft]» (Partitur-Angabe). Hieraus abgeleitet folgt der elegisch fliessende Hauptsatz des Allegretto-Finales, dessen Tonfall tatsächlich Spohrs Charakterisierung entspricht: einem «Trost in Tränen».

Imitation von Naturlauten, Tänze, Lieder, ein Marsch, Signale, Choräle – dies sind die Erscheinungsformen von Musik, wie sie im Gedicht besungen und von Spohr zu einem viersätzigen, der äusseren Anlage nach durchaus traditionellen symphonischen Zyklus versammelt werden. Es ist «eine regelrechte Programmsinfonie», wie Karl Nef meinte, dessen Programm zwar «nicht so extravagant, aber beinahe so detailliert wie dasjenige zur phantastischen Sinfonie von Berlioz» sei[36].

Das Werk hat freilich mit Berlioz, ausser dass es ebenfalls ein Programm hat, nichts zu tun, und Spohr hat Berlioz' Werk auch gar nicht gekannt. So ist es tatsächlich richtig, dass Spohr, wie er selbst sagt, eine «neue Gattung von Instrumentalmusik» geschaffen hat, ein «charakteristisches Tongemälde in Form einer Sinfonie» über ein Gedicht. Sie sei deshalb so überzeugend, «weil sie neben dem Gefühl auch den Verstand in unerwarteter Weise beschäftigt, nicht nur den Kenner, sondern auch den Laien in erhöhtem Masse anspricht»[37].

Diese Art Symphonik hatte es in Deutschland noch nicht gegeben. Das Werk wurde vom Publikum begeistert aufgenommen und ist Spohrs wohl bekannteste und meistaufgeführte Symphonie. Auch die Kritiker-Resonanz war gross. Freilich war man sich

35 Louis Spohr, Brief vom 9. Oktober 1832 an Wilhelm Speyer, wiedergegeben in: *Lebenserinnerungen* 2, hrsg. von Folker Göthel, Tutzing 1968, S. 155.

36 Karl Nef, *Geschichte der Sinfonie und Suite*, Leipzig 1921, S. 201.

37 Spohr, *Lebenserinnerungen* 2, S. 155.

in der Beurteilung keineswegs einig. Die Idee, ein Gedicht, zumal ein solches, zur Vorlage einer Symphonie zu nehmen, schien nicht jedem akzeptabel[38].

Skeptisch äusserte sich z. B. Schumann in seiner Besprechung der Symphonie nach deren erster Aufführung in Leipzig 1835. Schumann, der nur wenige Wochen später seinen grossen Berlioz-Aufsatz an derselbe Stelle herausbrachte, war nicht im Grundsatz gegen diese «neue Gattung», sondern nur gegen Bedeutung und Qualität der Vorlage. Er griff «das Unterlegen einer Musik gerade zu diesem Texte und somit freilich den innersten Kern der Idee» an[39]. Anders als in der *Pastorale*, in der Beethoven die «ganze unendlichstimmige Schöpfung» zu fassen suchte, fange der «Dichter [...] diese nun in einem schon ziemlich matten Spiegel auf, und Spohr [habe] das Abgespiegelte noch einmal» zurückgeworfen. Nach einem «Lob auf die Tonkunst, nach einem Gedicht, das ihre Wirkungen schildert, beschrieb [Spohr] also in Tönen die Töne, die der Dichter beschrieb, lobte die Musik mit Musik»[40].

Ferdinand Hand, der das Werk, welches «so vielmals falsch beurtheilt worden» sei, verteidigt, scheint sich genau gegen diese Äusserungen Schumanns zu wenden, wenn er sagt, dass

«diejenigen, welche angenommen haben, des Künstlers Begeisterung stammte allein aus dem von Pfeifer gedichteten Texte, und es habe der Tondichter da erst aus einem abgeleiteten Quell geschöpft, und des Dichters Worte auf Musik zurückgeführt, [...] ein Unrecht zu begehen» scheinen[41].

Auf grundsätzliche Ablehnung stiess das Werk dagegen bei Moritz Hauptmann, früher Schüler von Spohr. «Ich bin», schreibt er 1835 in einem Brief an seinen Freund Franz Hauser,

«von Haus aus gegen die Gattung gewesen. Ein Kunstwerk muß, was zu seinem Verständniß gehört, in sich tragen, muß sich selbst darstellen durch die ihm eigenthümlichen Mittel, eine Symphonie durch Töne, ohne Wortcommentar. [...] Vogelsang, Wiegenlied, Tanz-, Kriegsmusik, Grabgesang, das sind vereinzelte Objecte die nicht *in einander übergehen* können, die der musikalischen Einheit widerstreben[42].»

Selbst die *Symphonie fantastique*, die er mittlerweile aus dem Klavierauszug kennt und ebenfalls grundsätzlich kritisiert, zieht Hauptmann der *Weihe der Töne* vor. Denn

«dort gehen [...] die Zustände aus einander hervor [...] – aber hier ist gar kein innerer Zusammenhang unter den Sätzen. [...] Da scheint mir denn die ächte Weihe doch zu fehlen, so viel Schönes auch dabei vorkommen mag, die Idee des Ganzen ist unkünstlerisch»[43].

Ignaz von Seyfried aus Wien ist dagegen einer der vielen, die das Werk und seine Idee begeistert aufnehmen. Seine Rezension nach der Partitur wird wenige Seiten nach der

38 Mendelssohns *Meeresstille und glückliche Fahrt* erschien schon gattungsgeschichtlich als unproblematisch.
39 Schumann, *GS* 1, S. 65.
40 Ebda., S. 66.
41 Hand, *Aesthetik* 2, S. 172.
42 Brief vom 17. April 1835, wiedergegeben in: *Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser* 1, hrsg. von Alfred Schöne, Leipzig 1871, S. 163.
43 Hauptmann, Brief vom 31. Januar 1836, ebda., S. 182.

Schumanns in der *NZfM* gedruckt[44]. Er verteidigt die «musikalische Malerei» des ersten Satzes, «gegen welche pro und contra schon bis zum Ekel gekannegiesert wurde», weil sie «mit edlen, den Schönheits- und Wahrheits-Sinn huldigenden Kunstmitteln verwirklicht» sei[45], und wünscht am Ende, dass

«alle Kunstfreunde, die den wahren Sinn für gediegene Classicität im Busen tragen, gleich uns, an der herrlichen Tonschöpfung sich erfreuen»[46].

Sogar zum exemplarischen Beispiel für den symphonischen Weg nach Beethoven wird das Werk. Dass es möglich ist, nach den «3 Heroen der Tonkunst [...] im Fache der Symphonie noch Großes zu leisten, beweisen Kalliwoda [...] und L. Spohr mit seiner ‹Weihe der Töne›», meinte Gottfried Wilhelm Fink im Artikel *Teutschland* in Schillings *Enyclopädie*[47].

Spohrs *Weihe der Töne*, dies sollte noch einmal hervorgehoben werden, bedeutete eine grundsätzliche Neuerung in der Geschichte der Symphonik, lange vor Liszt. Das Werk hatte dank der Beliebtheit seines Komponisten sowie durch die besondere Vielzahl der Aufführungen und seiner Besprechungen eine herausragende Wirkung. Trotz vieler auch kritischer Stimmen dürfte es einen nicht geringen Einfluss auf die weitere Entwicklungsgeschichte gehabt haben, wie schon die kleine Auswahl an Texten über das Werk zeigt. Insbesondere beförderte die Auseinandersetzung mit ihm die «Spaltung der Nation» in solche wie M. Hauptmann, die Symphonien mit «Wortcommentaren» grundsätzlich ablehnten und in Eduard Hanslick später ihren Wortführer fanden, und solche wie Liszt, der zwischen «Tondichter und bloßem Musiker» unterschied, ersterem bekanntlich die Palme gab und letzteren als «specifisch musikalische[n] Componist[en]» abtat, weil er lediglich Töne «nach gewissen hergebrachten Regeln» verkette, zum «freien Aufschwung seines Geistes» aber nicht fähig sei[48].

Auch Eduard Hanslick hat das Werk anlässlich einer Aufführung in Wien 1855 ausführlich besprochen. Ausser dass er es für Spohrs beste Symphonie hielt (von den anderen hielt er allerdings gar nichts), erklärte er es zum Musterbeispiel,

«zum unschätzbarsten Commentar für eine der wichtigsten Streitfragen der musikalischen Aesthetik. Die musikalische Literatur besitzt kein zweites Werk, an welchem sich so haarscharf nachweisen läßt, wie das, was daran *schön* ist, es *trotz* des gegenständlichen Inhalts [...] wurde, während andererseits der Glanz des Werkes sich stets in dem Augenblick verdunkelt, wo der Componist die Forderungen des *musikalisch* Schönen hintansetzte, um mit seinen Tönen eine außerhalb derselben liegende Bedeutung zu versinnlichen»[49].

Woran sich die Geister schieden – an der *Weihe der Töne* wird es greifbar. Als «absolutes» Werk, handwerklich genommen, gefiel es. Schumann schon hatte «dem be-

44 Ignaz von Seyfried, Rezension *Ludwig Spohr, Die Weihe der Töne* [...], in: *NZfM* 2 (1835), S. 107 ff. Übrigens weist Schumann in seiner Besprechung auf diese Rezension hin (s. u.).

45 Ebda., S. 108.

46 Ebda., S. 112.

47 Gottfried Wilhelm Fink, Artikel *Teutschland – teutsche Musik*, in: Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* 6, Neue Ausgabe, Stuttgart 1840, S. 623.

48 Liszt, *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, in: *NZfM* 43 (1855), S. 51.

49 Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal*, Wien 1870, S. 81 f.

rühmten Veteranen» Seyfried die Aufgabe einer Beurteilung zugebilligt, «welchen Rang [...] die Sinfonie als musikalisches Kunstwerk *an sich* [Auszeichnung v. Verf.] unter den neuesten Erzeugnissen behauptet»[50]. Indem es aber als Werk «an sich» Anerkennung fand, bot es weit weniger Anlass zum Streit als später die provozierenderen Kompositionen von Berlioz[51] oder Liszt, und es geriet dadurch zunehmend aus der Kontroverse. Woran sich die Geister also schieden, war letztlich nicht Spohrs Werk selbst[52]. Es war jedoch ein grundsätzlicher Anstoss dazu.

Der Berührungspunkt mit dem Versuch Apels am Wendepunkt zur romantischen Musikauffassung, den z. B. Wendt 1835 noch zitierte[53] und den auch Spohr noch gekannt haben dürfte[54], ist evident. Es ist die Beziehung zum Poetischen. Damals war es eine gewissermassen entgegengesetzte Handhabung des Sprachproblems. Im Moment, wo der Instrumentalmusik der höchste Kunstrang zuwuchs, galt es aber nicht mehr mit Gedichten ihren poetischen Gehalt sprachlich zu erreichen. Vielmehr scheint die Umkehrung eine im Laufe der Zeit naheliegende Konsequenz, nämlich Musik nach Gedichten zu schreiben, deren poetischer Gehalt durch ihre «Sprache» um so «bestimmtere» Züge erhielt und zugleich, wie Liszt es ausdrückte, zu dessen «ungebundenste[r], absoluteste[r] Kundgebung» wurde[55].

Von daher ist es um so bemerkenswerter, dass Spohrs neue Gattung ausgerechnet in einem Musik-Gedicht ihren Ursprung hat. Wie Schuberts *An die Musik* ein warmer Dankgesang über die Tröstungen der «holden Kunst» ist und als Lied über Musik eine konkrete, uralte Bedeutung thematisiert, so ist Spohrs *Weihe der Töne* im engeren Sinne «Musik über Musik», genauer: Musik über die Vielfalt der Erscheinungsformen «usueller» Musik im Leben des Menschen, ausgelöst durch ein Gedicht über Musik. Dabei scheint sich das Sprachproblem gewissermassen zu potenzieren, wie Schumann es sah.

«Man müßte zum drittenmal nachdichten, wenn man für die, welche diese Symphonie nicht gehört, ein Bild entwerfen wollte; denn der Dichter verdankt die Worte seiner Begeisterung für die Tonkunst, die Spohr wiederum mit Musik übersetzt hat[56].»

Der poetische Gehalt des Gedichtes liegt in der dichterischen Darstellung der Allgegenwart von Musik. Spohrs Symphonie setzt diese Gedanken *über* Musik *in* Musik, ihre «Sprache» äussert in realen Klang, was im Gedicht nur Wort und Bild vom Klang

50 Schumann, *GS* 1, S. 66.
51 Schumanns Aufsatz über die *Symphonie fantastique* hatte kaum Resonanz gefunden.
52 Auch die nachfolgenden Symphonien Spohrs zeigen den Versuch, den Horizont des Symphonischen zu erweitern: der Fünften (1837) hat er eine Fantasie über Raupachs Schauspiel *Die Tochter der Luft* als ersten Satz gegeben; die Sechste (1839) ist die *Historische*, in der die Sätze «Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte» (Partitur-Untertitel) wiederzugeben suchen; die Siebte (1841) heisst *Irdisches und Göttliches* und ist eine Symphonie in drei Sätzen für Doppelorchester mit programmatischen Satzüberschriften («Kinderwelt», «Zeit der Leidenschaften», «Endlicher Sieg des Göttlichen») und die Neunte (1850) ist eine *Jahreszeiten*-Symphonie.
53 Wendt, S. 79.
54 Spohr hatte einmal geplant, nach einem Text von Apel eine Oper zu schreiben; vgl. Spohr, *Lebenserinnerungen* 2, S. 50.
55 Liszt, S. 50.
56 Schumann, *GS* 1, S. 65.

ist, und fasst zugleich die geschilderten Stationen im Gedicht in einen viersätzigen Prozess. Der poetische Gehalt der Symphonie also liegt in ihrer Musik, will sie in jeder Beziehung selbst sein, als symphonischer Prozess ebenso wie als individuelle Gestaltung aller Daseinsformen von Musik.

III

Liszt hatte die Idee der Symphonischen Dichtung in seinen theoretischen Schriften von 1855 durchaus plausibel aus der Entwicklungsgeschichte der Ouvertüre und der Symphonie nach Beethoven abgeleitet. Vorbilder sah er vor allem in Berlioz, und zwar nicht in dessen *Symphonie fantastique*, sondern bezeichnenderweise in dessen gewissermassen viel «poetischerer» *Harold*-Symphonie nach Byrons epischem Gedicht *Child Harold's Pilgrimage*. Bestätigt fand sich Liszt vor allem auch bei Schumann[57]. Spohrs symphonische Werke (die Neunte entstand 1850 und erschien 1853) blieben dagegen allesamt unerwähnt. Freilich ist der «Stil» beider Komponisten nicht konträrer zu denken. Gleichwohl gibt es unter anderen eine thematisch-programmatische Gemeinsamkeit: Spohrs *Weihe der Töne* ist eine Symphonie über Musik, Liszts *Orpheus* eine Ouvertüre über Musik, beide auf ihre Weise programmatische oder symphonische Dichtungen, die auf ihre eigene Kunstgattung und insofern in besonderer Weise auf das Sprachproblem reflektieren.

Liszts *Orpheus* ist ein in mehrfacher Hinsicht bemerkenswertes Werk. Es entstand anlässlich der erstmaligen Aufführung von Glucks *Orpheus* (in deutscher Sprache) zum Geburtstag der Grossherzogin Maria Paulowna in Weimar am 16. Februar 1854[58] und besteht aus einem «symphonischen Prolog»[59] und einer Schlussmusik[60]. Eine Festaufführung der Oper von Gluck wurde also durch die Musik von Liszt umrahmt. In Liszts Vorwort zur Ausgabe des Werkes, das (ohne die Schlussmusik) als «Symphonische Dichtung» 1856 in Leipzig erstmals herauskam, heisst es zur Begründung dieser merkwürdigen Praxis, er habe bei den Proben seine

> «Phantasie nicht verhindern [können], von dem in seiner Einfachheit ergreifenden Standpunkte des großen Meisters zu abstrahieren und sich jenem Orpheus zuzuwenden, dessen Name so majestätisch und voll Harmonie über den poetischen Mythen der Griechen schwebt»[61].

57 Vgl. Liszts Schrift *Robert Schumann*, in: *NZfM* 42 (1855), S. 133 ff.

58 Vgl. Peter Raabe, *Franz Liszt. Liszts Leben. Liszts Schaffen* 2, Stuttgart 1931, Tutzing [2]1968, S. 299.

59 So in einem Bericht *Aus Weimar*, in: *NZfM* 40 (1854), S. 114.

60 Die Schlussmusik, zeitweise verschollen, von P. Raabe wiederaufgefunden, befindet sich in einer Partiturabschrift der Stimmen im Liszt-Museum in Weimar, heute im Goethe- und Schiller-Archiv (dem für die Anfertigung einer Kopie an dieser Stelle gedankt sei). Sie besteht aus Teilen des Werkbeginns, durch neue Begleitfiguren bereichert, der Wiederholung des Werkhöhepunktes und einer daraus abgeleiteten Coda, die – etwas lärmend – mit Trompetenfanfaren und typischen Kadenzfiguren der Streicher einen grandiosen Schluss herbeiführt. Das Ganze ist mehr ein gelegenheitsbedingter Festschluss als mit der Werkidee der Symphonischen Dichtung vereinbar.

61 Vgl. die Neuausgabe: Franz Liszt, *Orpheus. Symphonische Dichtung No. 4. für grosses Orchester*, Eulenburg-Taschenpartitur, London [o. J.], S. III.

Liszt suchte also offenbar über die konkrete Opernhandlung hinaus das Allgemeine des Orpheus-Stoffes zu erfassen und zum repräsentativen Rahmen der Aufführung zu machen, dürfte dabei aber auch schon im Auge gehabt haben, das Vorspiel als selbständiges Werk zu verwenden. Als solches wurde es (ohne die Schlussmusik) noch im selben Jahr, am 10. November 1854, in einem Konzert aufgeführt[62].

Im Vorwort erläutert Liszt seine Auffassung von der grundsätzlichen Bedeutung des Orpheus-Mythos. Orpheus als die Personifizierung von Kunst steht für die Macht der Musik. Der «erste Dichter-Sänger» (unwillkürlich denkt man an Liszt selbst), dem sogar «die Steine gerührt lauschen», offenbarte mit seinen Klängen

«der Menschheit die milde Gewalt der Kunst, [...] ihre völkererziehende Harmonie». «Besiegt verstummen die rohen Triebe der Menschen», und «es ist die Mission der Kunst», «Wildheit, Begier, Sinnlichkeit [...] zu besänftigen, zu veredeln». Immer «ist es Orpheus, ist es die Kunst, welche ihre melodischen Wogen, ihre allgewaltigen Akkorde wie ein mildes, unwiderstehliches Licht über die widerstrebenden Elemente ergießt».

Orpheus aber vermochte nicht, so sagt Liszt, «Eurydice, das Symbol des [...] untergegangenen Ideals [...], im Leben zu erhalten». In solch «verlorenem Paradies» bleibt nur die Hoffnung, dass

«jene Zeiten der Barbarei» nicht wiederkehren, wo «wilde Leidenschaften die Kunst erliegen machen», indem sie sich «für die Verachtung» rächen, mit der die Kunst «auf ihre rohen Gelüste herabsieht».

«Wäre es uns gelungen, unseren Gedanken vollständig zu verkörpern», so formuliert Liszt abschliessend die programmatische Absicht des Werkes,

«so hätten wir gewünscht, den verklärten ethischen Charakter der Harmonien, welche von jedem Kunstwerk ausstrahlen, zu vergegenwärtigen, die Zauber und die Fülle zu schildern, womit sie die Seele überwältigen, [...] womit sie die Erde und das ganze Weltall wie mit einer Atmosphäre, wie mit einem Gewand unsäglichen Wohllauts umgeben».

Man bedenke, nüchtern ausgedrückt, was Liszt hier vorzuhaben scheint: «Wohllaut» von Musik, ihre Schönheit schlechthin zu «vergegenwärtigen», also doch wohl nichts Geringeres als den Inbegriff von Musik als Kunst durch Musik kompositorisch zu fassen. Das wäre nicht mehr nur Musik *über* Musik, sondern Musik *der* Musik, die Symphonische Dichtung der Symphonischen Dichtungen – ein hybrides Unternehmen?

Felix Draeseke, einer der Mitbegründer des Vereins der «Neudeutschen», hat in seiner ausführlichen Besprechung des *Orpheus* das Problem angesprochen und bezweifelt, dass es Liszts Absicht gewesen sei,

«ohne Hülfe des gesprochenen, oder gesungenen Wortes, die Kunst und ihre heilige Bestimmung in Tönen ausdrücken zu wollen». Das «wäre in der Tat ein der Natur der musikalischen Kunst widerstrebendes

62 Auf dem Programm standen u. a. auch zwei Klavierkonzerte von Charles Henry Litolff sowie Mendelssohns *Lobgesang*-Symphonie.

Beginnen. Und falls von Liszt jemals etwas Derartiges beabsichtigt worden wäre, könnten sich die Gegner der Programm-Musik in ihrem vollsten Rechte fühlen»[63].

Die Anlage des Werkes ist einzigartig unter den Symphonischen Dichtungen. Weder steht auch nur schemenhaft die Sonatensatzform im Hintergrund wie bei den meisten anderen Symphonischen Dichtungen, noch finden sich Ansätze zur Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, wie zumindest bei der Hälfte der Werke. Auch folgt es keiner anderen herkömmlichen Form, etwa einer dreiteiligen Wiederholungsform wie *Héroide funèbre* oder *Hamlet*.

Aussergewöhnlich, wenngleich naheliegend, ist die Besetzung mit zwei Harfen, die an die Lyra des Orpheus erinnern und mit entsprechenden Begleitfiguren das ganze Werk hindurch präsent sind; aussergewöhnlich ist das durchweg langsame Tempo (Andante, Andante con moto und Lento sind vorgeschrieben) sowie die Dynamik, die bis auf zwei Fortissimo-Stellen im Piano und Pianissimo bleibt; aussergewöhnlich ist ferner auch das Fehlen jeglicher Kontraste oder schroffer Wechsel, wie sie sonst für die extreme Tonsprache Liszts so kennzeichnend sind (hierin besteht übrigens ein weiteres Berührungsmoment mit Spohrs *Weihe der Töne*). Und eine Übersicht über die Form des Ganzen kann im Grunde nur deutlich machen, dass es keine herkömmliche ist:

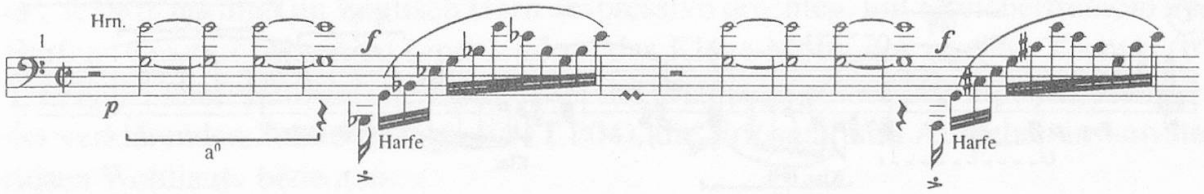
Formübersicht

¢ And.	And. con moto		c Lento					
Einl.	1. Thema		2. Thema					
a^0	A A	B B	C	D	D	C	D	D
	15	38	72			102		
C	*C*		*E*	*cis/Cis*	*f/F*	*E*	*gis/Gis*	*d/C*

	¢ And.		c Lento					
Steig. →	1. Th	Abbruch	2. Th		1. Th	Abbruch	*dolente*	Schluss
B~	A *(ff)*	E E	C	C	A *(ff)*	a^4 a^4	b^4 b^4	F
130	144	153	170		185	190	197	204
C	*C*	~	*H*	*C*	*C*	*Des*	*c/C*	*C*

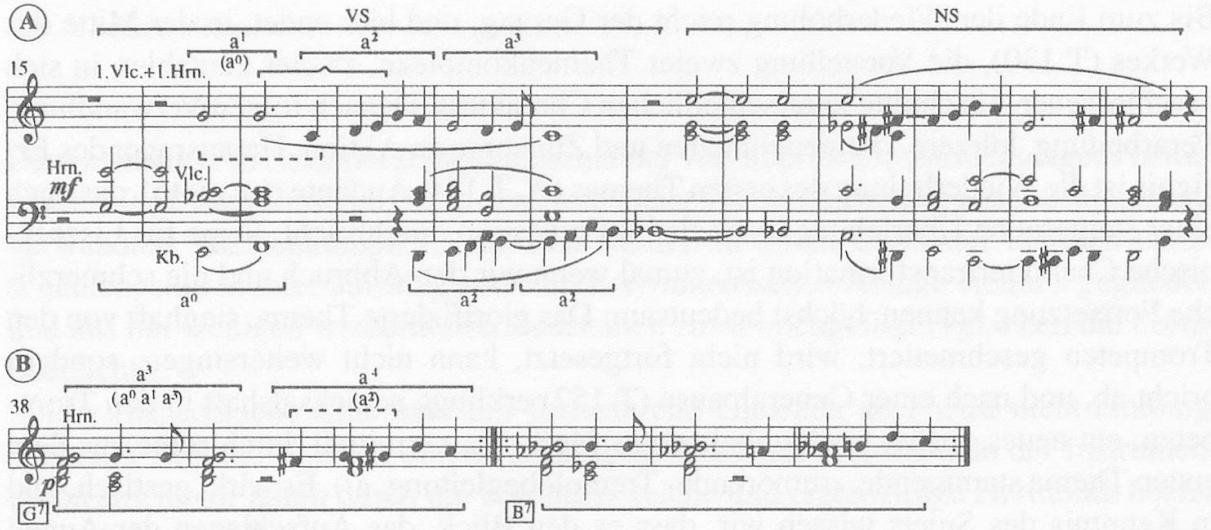
Das Werk beginnt mit einer kurzen Einleitung, die mit weichem, gedehntem (synkopiertem) Hornruf (a^0) und präludierender, rhapsodischer Harfenbegleitung eine charakteristische Eröffnung zu epischem Gesang bildet.

63 Felix Draeseke, *Franz Liszt's neun symphonische Dichtungen*, in: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft*, hrsg. von Franz Brendel und Richard Pohl, Bde. 2–4, Leipzig 1857–59, Wiederabdruck in: *Felix Draeseke. Schriften 1855–1861*, hrsg. von Martella Gutiérrez-Denhoff und Helmut Loos, Bad Honnef 1987 (= *Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft* 1), S. 186.



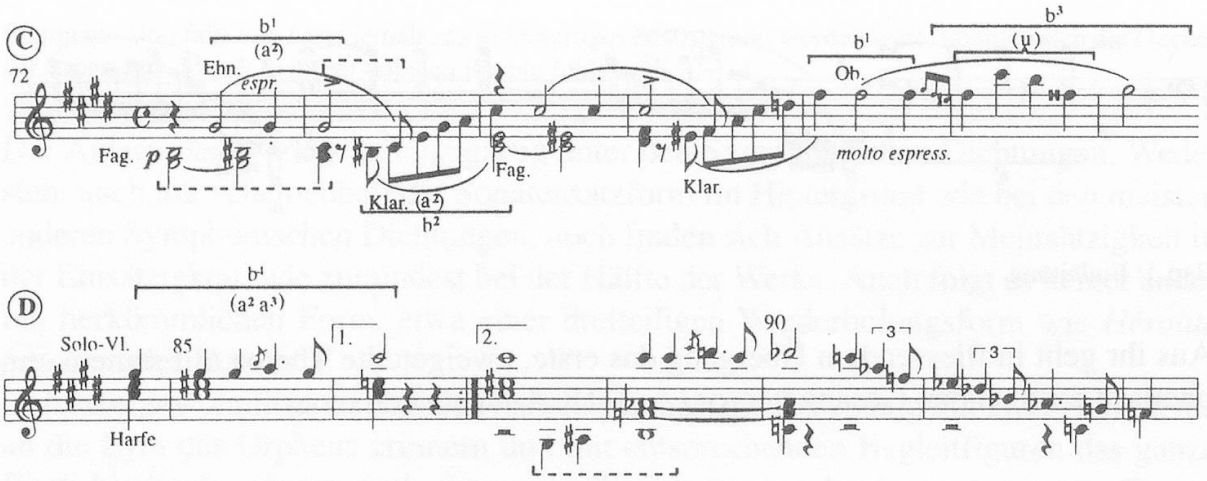
Bsp. 1: Einleitung

Aus ihr geht in fliessendem Übergang das erste, zweigeteilte Thema mit seinem emphatisch-strömenden Gesang hervor (A, T. 15, Andante con moto).



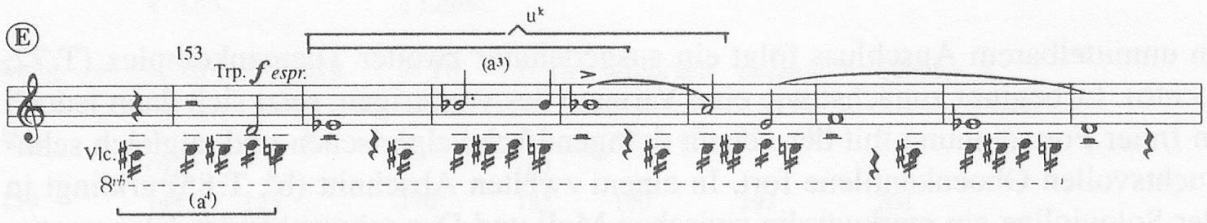
Bsp. 2: 1. Thema

In unmittelbarem Anschluss folgt ein ausgedehnter zweiter Themenkomplex (T. 72, Lento). Er beginnt zunächst wie eine Variante des vorherigen, setzt sich dann jedoch in freier Fortspinnung mit der neuen, drängend-schwelgerischen und zugleich sehnsuchtsvollen Oboenkantilene fort. In einem zweiten Abschnitt (b^4, T. 85) erklingt in der Solovioline ein merkwürdig zwischen Moll und Dur schwankendes Klagemotiv, woran sich die elegische Schlussgeste des ersten in schmerzlicher Verzerrung anschliesst (T. 90). Nach dessen variierter Wiederholung wird der gesamte Teil des zweiten Themas wiederholt (C D D, T. 102).



Bsp. 3: 2. Thema

Bis zum Ende der Wiederholung reicht der Gesang, und hier endet, in der Mitte des Werkes (T. 130), die Vorstellung zweier Themenkomplexe, zweier kantabler, in sich geschlossener Abschnitte unterschiedlichen Charakters. Danach folgen Verwandlung, Verarbeitung, kürzere Themeneinheiten und Zunahme an Aktion. Herausragendes Ereignis ist die Wiederholung des ersten Themas (A, T. 144, Andante con moto), das nach einer steigernden Überleitung erstmals im Fortissimo durchbricht. Seine für Liszt typische Charaktertransformation ist, zumal wenn wir den Abbruch und die schmerzliche Fortsetzung kennen, höchst bedeutsam: Das glorifizierte Thema, sieghaft von den Trompeten geschmettert, wird nicht fortgesetzt, kann nicht weitersingen, sondern bricht ab, und nach einer Generalpause (T. 152) erklingt, schicksalshaft in den Trompeten, ein neues, bisher noch unbekanntes Motiv (E, vermittelt durch seine aus dem ersten Thema stammende, ‹rumorende› Tremolobegleitung, a^4). Es wirkt gestisch, und in Kenntnis des Sujets wissen wir, dass es den Blick, das Aufschlagen der Augen meint, dem der Schmerz unmittelbar folgt. Es ist die nahezu exakte Krebsumkehrung des ersten Themas:

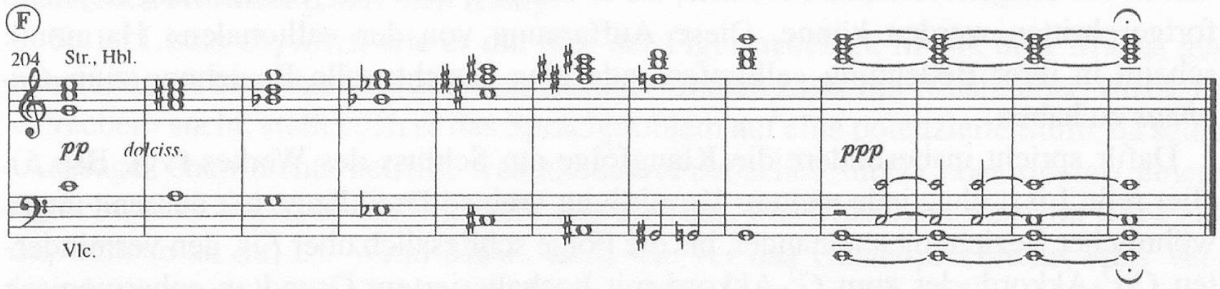


Bsp. 4: Motiv E

und damit in seiner programmatischen Aussage eindeutig[64]; aber es ist auch als rein musikalisches Ereignis die «Wende» zur verklärten Wiederholung des zweiten Themas, das gleichfalls nur mit seinem ersten Teil erklingt (C, T. 170, Lento), mit jenem drängend-schwelgerischen Aufschwung, der nun zum Aufschwung ins erneut im Fortissimo wiederholte erste Thema wird (A, T. 185). Die Themen werden kürzer, rücken einander näher, und nachdem auch die letzte Wiederholung (nach *Des*-dur) abbricht

64 Die Ähnlichkeit mit dem Arienbeginn «Ach, ich habe sie verloren» bei Gluck ist kaum zu überhören.

(a^4, T. 190), erklingt im Englisch Horn «espressivo dolente», mit Streichertremolo und Harfen, wie zum Abschied («perdendo») das Klage-Motiv des zweiten Themas (b^4, T. 197). In seinen letzten «ersterbenden» Ton setzen «con sordino» und «dolcissimo» die verklärenden Schlussklänge ein (T. 204), die Erlösung und Aufgehen in «mysteriösen Wohllaut» bedeuten.



Bsp. 5: Schlussklänge

Dass alles motivisch äusserst dicht miteinander verknüpft ist, muss nicht eigens betont werden (vgl. die Eintragungen in den Notenbeispielen). Die beiden ausgedehnten, eng verwandten Themenkomplexe, die sich freilich in ihrem Charakter deutlich unterscheiden, sind in ihrer auffällig periodisch-symmetrischen Anlage vielfach gegliedert und aus nur wenigen wiederholten Bausteinen zusammengefügt (vgl. oben die Formübersicht).

Der rhapsodische Charakter des fortwährend Gleichen aber wird nicht eintönig. Vielmehr sind die Themen durch vielfältiges, fliessendes Abwandeln der Instrumentation sowie vor allem durch die besonders reiche und eigenwillige Harmonik höchst abwechslungsvoll gehalten.

Der Charakter des Werkes, sein bei Liszt ganz einmalig breiter und durchweg kantabler Ton ist tatsächlich von höchster Bestimmtheit, ist im Verbund mit dem Titel des Werkes eindeutig: Wir hören Orpheus' Lieder zur Lyra, emphatisch, voll Harmonie, sehnsuchtsvoll, aber auch voller Schmerz. Wir hören keine Handlung, kein Geschehen, die Mittel sind nirgends «malend» und vermitteln keinen unmittelbar mitzuvollziehenden Vorgang. Gleichwohl gestaltet das Werk einen Prozess, nicht nur in dem weiteren Sinne einer reihenden Abfolge fester, gewissermassen strophisch zäsurierter Abschnitte, sondern auch im engeren Sinne der Entwicklung und des zielenden Fortschreitens. Freilich überträgt sich das Moment des ruhigen, lyrisch-rhapsodischen Nebeneinanders der vielfach wiederholten Glieder vor allem aus dem ersten Teil auf das ganze Werk.

Ein anderes herausragendes und bedeutsames Merkmal ist die Harmonik. Neben der reichen Vorhaltsharmonik (vgl. schon den Beginn des ersten Themas) und neben den thematisch eingebundenen Moll-Dur-Wechseln (D, vgl. Bsp. 3) fällt vor allem die Vielzahl der ungewöhnlichen Klangverbindungen auf. Zur traditionellen Dominantbeziehung, die chromatisch intensiviert ist, kommen mediantische der Terz oder Septakkordbeziehungen, wie schon die Einleitung zeigt (das *g* der Hörner mündet zuerst als Terz nach *Es*, dann als Sept nach A^7 und schliesslich als Quint nach C^7; vgl. Bsp. 1 und 2). Ferner verwendet Liszt, vor allem im zweiten Thema, einige noch auffälligere enharmonische Verbindungen (*Cis*-dur → *f*-moll, T. 88 → T. 92; vgl. D in Bsp. 3). Zu

erwähnen ist ausserdem die extrem grosse Zahl tonaler Stationen im Verlauf des Werkes, d.h. die dominantisch oder tonikal erreichten Tonarten, nicht eingeschlossen die Zwischendominanten und andere Übergangsklänge (vgl. die Tonartangaben in der Formübersicht). Man denkt unwillkürlich an François-Joseph Fétis' Tonalitätstheorie[65] (die übrigens einen nachhaltigen Einfluss auf Liszt ausgeübt hat), insbesondere an dessen Kategorie des «ordre omnitonique». Hierunter fasst Fétis bekanntlich die Harmonik der zeitgenössischen Moderne, die es zulasse, dass von jedem Klang zu jedem fortgeschritten werden könne. Diese Auffassung von der «alltonalen» Harmonik scheint in ihrer Bedeutung «allumfassend» eine absichtsvolle Beziehung zum *Orpheus* zu haben.

Dafür spricht insbesondere die Klangfolge am Schluss des Werkes (vgl. Bsp. 5). Hier reiht Liszt ohne jede weitere Vermittlung «reine» Dreiklänge mit äusserst ungewöhnlicher Beziehung aneinander, bis die Folge schliesslich über *Fis*, den verminderten Cis^7-Akkord, der zum G^7-Akkord mit hochalteriertem Grundton enharmonisch umgedeutet ist, und dem reinen G^7 ins erlösende *C*-dur einmündet.

Die beabsichtigte Assoziation einer solchen aufsteigenden Klangleiter ist eindeutig: erlösendes und Schritt für Schritt heller werdendes Emporsteigen gen Himmel, der im erfüllenden Schlussklang erreicht ist[66]. In Gegenbewegung dazu schreitet der Bass um eine Doppeloktave abwärts: Der Klangraum weitet sich – gleichsam ins Allumfassende. Und schliesslich zeigt sich bei genauerer Betrachtung, dass die neuartige Folge der ersten fünf Takte offensichtlich so erfunden ist, dass auch alle Töne des chromatischen Vorrats erklingen: zum Ausgangsklang *c – e – g* kommen nacheinander *cis* und *a, b* und *d, es, fis* und *cis*. Auf dem *Fis*-dur-Klang verharrt die Folge zunächst, um dann die endgültige Auflösung und mit ihr die restlichen drei Töne, nämlich *f, gis* und *h* zu bringen.

Kein Zweifel: Liszt will das Total, will *alle* Töne in diese Folge integrieren. Der Aufstieg gen Himmel, die allumfassende Weitung des Klangraums und schliesslich das Total der Töne – das ist der Schluss des *Orpheus*, die Erfüllung eines harmonisch ebenso reichen Prozesses, Erlösung im ‹All›.

Über der konkreten Gestaltung des Orpheus-Themas (der Sänger, sein Leid, sein Sieg über die Mächte des Todes, der Blick, der Schmerz des Verlustes, Verklärung und Erlösung im Klang) steht, wie auch das Vorwort deutlich macht, eine höhere Idee. Und beides, den konkreten Prozess und die übergeordnete Idee kompositorisch zu fassen, hat Liszt eine besondere, adäquate Form sowie einen entsprechenden Charakter finden lassen: Gesang als Wesensmoment der Figur, Schönheit als Wesensmoment des Gesanges, ohne die seine Macht nicht wäre. Das Werk macht sich *Gesang* zum Thema (zu Themen), gestaltet mit ihm einen Prozess des Aufbrechens und Auflösens in reinen Klang, wobei die Schlussidee, die Möglichkeit zu seiner ‹Klang-Erlösung› schon in seiner (v.a. harmonischen) Anlage selbst gegeben ist.

Das Werk macht sich aber auch die *Schönheit* seines Gesangs zum Thema. Und Schönheit heisst hier offenbar: Kantabilität in ernst-erhabenen Melodiebildungen, in hymnisch-getragenem Ton, mit emphatischen Bögen, schmerzlichen Vorhalten oder sehnsuchtsvollen Auflösungsverzögerungen; Schönheit heisst hier auch Einheit, Wär-

65 François-Joseph Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 1844.

66 Übrigens wird auch dieser Schlussklang motivisch noch angebunden durch das Wiederaufgreifen des Horn-Rufes.

me des Tons, fliessende, weiche Konturen, Vielfalt der Farben, Fülle des zarten Klangs, Intensität und Reichtum der Klangbeziehungen, allumfassende, «alltonale» Harmonik.

Fragen wir noch einmal, worin die poetische Idee des Werkes liegt, so können wir nun sagen: in der kompositorischen Gestaltung des musikalisch Schönen in der Konkretion wohllautenden Gesangs, in dessen vielfältigen Farbwechseln und seiner allmählichen Auflösung in reinen Klang.

So ist Liszts *Orpheus*, wie es die Idee der Figur nahelegt, Musik über Musik, genauer: Musik über das ‹Musikalisch-Schöne›. Indem Liszt mit Musik über Musik zu ‹sprechen› sucht, stellt auch er das Sprachproblem auf eine potenzierte Stufe, da seine ‹Aussage› eben nichts betrifft, was als das «Poetische» ‹über› oder ‹hinter› einem Gedicht, einer Figur, einem Bild steht, sondern das, was Musik ‹an sich›, im Blick auf das Schöne an ihr, ist. Wenn Musik nach wie vor das Unaussprechliche, «das Verschwiegene zum hellen Ertönen» bringt, wie Wagner es ausdrückte[67], dann ist in einer Symphonischen Dichtung über Musik das Unaussprechliche selbst Musik geworden. Damit aber erscheint das Sprachproblem zugleich gelöst: Es gibt hier weder etwas, das als «aussermusikalisch» verdächtigt werden könnte, und nichts, was zur Sprache gebracht werden müsste – ausser Musik.

67 Richard Wagner, *«Zukunftsmusik»* (1860), in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* 7, Volks-Ausgabe, Leipzig [6]1911, S. 130.