Unitonie - Pluritonie - Omnitonie : zur harmonischen Gedankenwelt in der Via crucis von Franz Liszt

Autor(en): **Moser, Roland**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **21 (1997)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-869022

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

UNITONIE – PLURITONIE – OMNITONIE

Zur harmonischen Gedankenwelt in der *Via crucis* von Franz Liszt

von Roland Moser

Liszt war kein Theoretiker – doch traf wer nur ein Zauberwort, hob seine Welt zu singen an. *Harmonies poétiques et religieuses*, der Titel der berühmten Gedichtsammlung von Lamartine steht über einem seltsamen Klavierstück von 1834, das skizzenhaft schon die Grundzüge der Bartók, Messiaen und Pousseur vorwegnehmenden Techniken des Spätwerks enthält. Fast immer sind es Zauberworte, die den Schlüssel zu Liszts sogenannten „Programmen" abgeben. Bei ihm treffen wir nicht auf Geschichten mit Hinrichtungen wie bei Berlioz, mit blökenden Schafen wie bei Strauss oder mit Schönbergschen Injektionsspritzen (Streichtrio). Orpheus, Tasso, Hamlet, das sind nicht in Musik übersetzte Dramen, sondern magische Namen, von denen jeder eine Welt anklingen läßt.

„Eine Welt," was ist das? Die Wissenschaft ist solchen Zuraunungen gegenüber in der Regel etwas hilflos und für ihren eigenen Bereich wohl zu Recht mißtrauisch. Zauberworte! Man könnte sie einsammeln zwischen Titeln wie *Apparitions, Malédiction, Feux follets, Ricordanza, Sospiri!, Trauergondel, Unstern!, Sursum corda, Ossa arida, sunt lacrimae rerum,* zwischen Spielanweisungen wie „dolente," „doloroso," „dolcissimo," „maestoso," „marziale," „perdendo" (alle aus der *Via crucis*) oder Worten wie „exécution transcendante" und – im langen Vorwort zur *Héroide funèbre*, einer einzigen Exegese des Wortes „la douleur" – „ ... sa frémissante attraction ... sa végétation funeste et vénéeuse."[1] Man müßte dann die Wörter etwas unsystematisch gruppieren und lange in Gedanken zwischen ihnen verweilen. In einem solchen Wörtergarten würden auch drei Vokabeln nicht fehlen, die ein bißchen aus dem Rahmen fielen, weil sie, vielleicht als einzige, einem musiktheoretischen Werk entstammen: Unitonie, Pluritonie, Omnitonie.

Hat Liszt tatsächlich den über 300 Seiten dicken *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art* von François Joseph Fétis gelesen? Es ist kaum anzunehmen. Das Buch ist erst 1844 erschienen, Liszt war damals als Komponist längst über das hinaus, was in Fétis' Blickfeld gelegen hatte.[2] Zwar hatte Liszt bereits 1832 in Paris eine Vorlesungsreihe von Fétis besucht und unter diesem Eindruck ein „Prélude omnitonique" komponiert (es scheint seit 1904 verschollen zu sein). Möglicherweise erhielt der damals noch in Rom auf

[1] „Der Schmerz ... seine schauererregende Anziehung ... seine unheilvolle und giftige Wucherung."

[2] F.-J. Fétis op. cit., Bruxelles 1844, im folgenden zitiert nach der 8. Auflage, Paris 1864.

seine Rehabilitierung wartende Philosoph und Theologe F. de Lamennais etwas später von seinem Freund Liszt eine persönliche Darstellung der Omnitonie, um sie in ein philosophisches Werk einzubauen. In einer Fußnote des *Traité* schreibt Fétis: „M. de Lamennais m'a fait l'honneur de m' emprunter la théorie des tonalités que j'ai exposée dans mon Cours de la Philosophie de la Musique, en 1832. Il a cherché à la rattacher à son système philosophique, dans ‚l'Esquisse d'une philosophie'(Paris 1840); mais il a oublié de me nommer, comme auteur de cette théorie."[3]

Wenn Liszt in späteren Jahren den Namen Fétis hörte oder las, fielen ihm immer die drei geheimnisvollen Wörter ein. In seinem Handexemplar der 1880 erschienenen Liszt-Biographie von Lina Ramann steht bei der Erwähnung von Fétis von seiner Hand an den Rand geschrieben: „Unitonie-Pluritonie-Omnitonie." Den vierten, eigentlich Fétis' zweiten Begriff, die „Transitonie" hat er bezeichnenderweise immer übergangen: er umfaßt das eigentliche Herzstück der Dur/Moll-Tonalität.

Am 17. September 1859, inmitten einer vielleicht durch besonders gehässige Angriffe auf seine Kompositionen ausgelösten Phase der Neubesinnung auf die Grundlagen seiner Musik, die freilich nicht Mäßigung, sondern entschiedene Radikalisierung zur Folge hatte (vor allem einige Lieder und das Melodram *Der traurige Mönch*" mit konsequenter Anwendung der Ganztonleiter zeugen von dieser experimentellen Phase), schrieb Liszt einen erstaunlichen Brief an Fétis, in dem er dem doch eher konservativen belgischen Theoretiker den Vorschlag macht, seine Weimarer Werke als Beispiele für „Omnitonie" und „Omnirhythmie" zu studieren: „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. Wenn Sie so liebenswürdig wären und mich mit der Übernahme dieser Arbeit beehrten, so würden Sie nach genauer Überprüfung meines jahrzehntelangen Weimarer Schaffens feststellen, daß ich nicht aufgehört habe, aus Ihren Lehren Nutzen zu ziehen, besonders aber aus Ihren beachtenswerten Vorträgen über ‚Omnitonie' und ‚Omnirhythmie'..."[4]

Fétis, dem schon Beethoven zu weit gegangen war, dürfte sich kaum für diesen Auftrag erwärmt haben. Was bezauberte Liszt denn so an den drei Begriffen? Das neue an Fétis' Theorie war vielleicht, daß er versucht hatte,

[3] Op. cit., 3. Buch, unter dem Titel von Kap. IV: „Herr de Lammenais hat mir die Ehre erwiesen, meine Theorie der Tonalitäten zu übernehmen, die ich in meinem ‚Cours de la Philosophie de la Musique' 1832 vorgelegt habe. Er hat versucht, sie in seiner ‚Esquisse d'une Philosophie'(Paris 1840) mit seinem philosophischen System zu verknüpfen, aber dabei vergessen, mich als Autor dieser Theorie zu nennen."

[4] Zit. nach Istvan Szelényi „Der unbekannte Liszt" in: *Bericht über die zweite mw. Konferenz LISZT-BARTÓK, 1961*, Akadémiai Kiado, Budapest 1963. Das französische Original des Briefes ist offenbar noch nicht publiziert.

nicht nur den Kontrapunkt, sondern auch die Harmonik als Entwicklungsprozess über verschiedene geschichtliche Epochen darzustellen. Seine Beispiele reichen von Palestrina über Vicentino, Marenzio, Monteverdi, Cesti bis zu Mozart und Rossini. Im dritten Buch des *Traité* weist er jeder der vier „Ordres" einen genau definierten historischen Platz zu.

„L'ancienne tonalité unitonique" kennt nur Dreiklänge, allenfalls mit Vorhalt. „Les accords consonnants, dans leur forme primitive, n'ont dans aucun cas le caractère d'appellation qui fait préssentir la transition d'un ton à un autre... Les produits de cette époque ont dû consister en une musique d'un seul ton, ou *unitonique* ... La tonalité alors en usage était celle du plain-chant."[5] Für die Harmonisierung des „plain-chant" hatte dies in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitreichende Konsequenzen, besonders auch für die Auffassung der „modes anciennes" über Liszt, Satie, Debussy bis in die Zwanzigerjahre unseres Jahrhunderts.

„L'ordre transitonique", den Liszt zu erwähnen unterläßt, entsteht mit der „Erfindung" des Dominantseptakkordes und des Vierklangs auf der vierten Stufe mit Sixte ajoutée, der sogenannten „dissonantes naturelles," die Fétis Monteverdi zuschreibt. „Les accords, en mettant en relation harmonique le quatrième degré, la dominante et le septième degré, ont caractérisé la note sensible, lui ont imprimé la nécessité de résolution ascendante, et par là ont fondé la tonalité moderne, et l'ont substituée à la tonalité ancienne du plain-chant... L'harmonie dissonante naturelle...est l'organe de la transition, c'est-à-dire du passage d'un ton dans un autre, et que son introduction dans la musique a fait passer celle-ci de *l'ordre unitonique* dans *l'ordre transitonique*."[6]

„L'ordre pluritonique" beginnt nach Fétis im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, vor allem mit der Durchdringung von Dur und Moll, etwa mit einer besonderen Verwendung des verminderten Septakkordes, einer Durchdringung, die er in dieser Art als erstem (!) Mozart zuschreibt: „Mozart paraît avoir été le premier qui comprit qu'il y avait une source nouvelle d'expression, et un agrandissement du domaine de l'art, dans une propriété des accords dissonants naturels modifiés par les substitutions du mode

[5] Op. cit. 3. Buch Kap.I Nr. 241/243: „Die konsonanten Akkorde in ihrer ursprünglichen Gestalt sind in keinem Fall so geartet, daß sie den Übergang einer Tonart in eine andere vorausahnen lassen. Die Erzeugnisse dieser Epoche mußten in einer Musik bestehen, die sich einzig in einer Tonart bewegte, oder eben unitonal war ... Die damals gebräuchliche Tonart war die des Chorals (plain-chant)."

[6] Op. cit. II, 264: „Indem akkordisch die vierte Stufe, die Dominante und die siebente Stufe in eine harmonische Beziehung traten, wurde der Leitton gekennzeichnet, ihm die Notwendigkeit der steigenden Auflösung eingeprägt und dadurch die moderne Tonalität begründet und diese an die Stelle der alten des Chorals gesetzt. Die natürlich-dissonante Harmonie ... ist das Mittel (organe) des Übergangs, d.h. des Gangs von einer Tonart zu einer anderen, ihre Einführung in die Musik läßt diese von der unitonalen zur transitonalen Ordnung übergehen."

mineur; propriété qui consiste à établir des rapports multiples de tonalité, c'est-à-dire des tendances d'un même accord vers des tons différents". Auch einfachere Aspekte der Enharmonie tauchen in diesem Zusammenhang auf. „L'introduction dans la musique de la multiplicité des tendances ou attractions tonales de notes en apparence identiques, a créé pour cet art un nouvel ordre de faits harmoniques et mélodiques auquel j'ai donné le nom d'*ordre pluritonique.* C'est la troisième période de l'art."[7]

Der Begriff, den Liszt weit über das Vorstellungsvermögen des belgischen Theoretikers weitergedacht und in wirkliche Musik umgesetzt hat, ist die „Omnitonie." Fétis schreibt im vierten Kapitel des dritten Buchs darüber: „Il nous reste à considérer cet art dans la dernière période de sa carrière harmonique, savoir: l'universalité des relations tonales de la mélodie, par la réunion de la simple transition à l'enharmonie simple, et à l'enharmonie transcendante des altérations d'intervalles des accords. Cette dernière phase de l'art, sous le rapport harmonique, est celle que je désigne sous le nom d'*ordre omnitonique.* C'est vers ce dernier terme de sa carrière que l'art se dirige progressivement depuis un demi-siècle; il y touche en ce moment." Unter „enharmonie transcendante" – wie muß das Wort Liszt begeistert haben! – versteht Fétis das Resultat mehrerer Alterationen, die auch durch Umdeutung auf verschiedene Zentren bezogen werden können. Wichtig ist zudem, daß die Harmonie nicht mehr primär dem Verständnis der Melodie zu dienen hat, sondern dieser gegenüber eigenständig wird: „L'harmonie modulante est devenue en quelque sorte l'objet principal de la musique." Fétis warnt freilich vor übermäßigem Gebrauch dieser Mittel mit der im *Traité* immer wiederkehrenden Wendung „que tout moyen de l'art réduit en formule fréquente est une dégradation de ce même art."[8] Liszts Musik wäre weder 1834 noch 1859 (Fétis starb 1871) nach seinem Sinn gewesen.

[7] Op. cit. III, 267/271: „Mozart scheint der erste gewesen zu sein, der verstanden hat, daß es eine neue Ausdrucksquelle und eine Erweiterung der Kunstmittel gab in der Eigentümlichkeit von natürlich-dissonanten Akkorden, die durch Substitution aus der Moll-Tonart verändert sind, einer Eigentümlichkeit, die darin besteht, mehrfache tonale Beziehungen anzulegen, also Strebungen eines gleichen Akkordes in Richtung verschiedener Tonarten..." „Die Einführung vielfacher Strebungen oder tonaler Anziehungen scheinbar identischer Töne schuf für diese Tonkunst eine neue Ordnung harmonischer und melodischer Gebilde, die ich pluritonale Ordnung genannt habe. Dies ist die dritte Periode der Kunst."

[8] Op. cit. IV, 272/283/284: „Es verbleibt uns, die Kunst in der letzten Periode ihres Werdegangs zu betrachten, nämlich: die Universalität der tonalen Beziehungen der Melodie durch Vereinigung der einfachen Strebungen mit der einfachen Enharmonie und zur grenzüberschreitenden (transzendierenden) Enharmonie in der Alteration von Intervallen der Akkorde. Diese letzte Phase der Kunst ist im Hinblick auf die Harmonik das, was ich mit dem Namen omnitonale Ordnung bezeichnet habe. Auf diesen letzten Begriff richtet sich die Tonkunst in ihrem Werdegang zunehmend; hier berührt sie unmittelbare Gegenwart." „Die modulierende Harmonie ist in gewissem Sinn die Hauptsache der Musik geworden." „... daß jedes zur Umgangsformel reduzierte Mittel der Kunst eine Abwertung derselben Kunst bedeutet."

Liszt hat die *Via crucis* 1873 konzipiert und zwischen 1876 und 1879 ausgeführt. Sie ist zusammen mit den *Septem Sacramenta* der letzte grössere Beitrag zu einem über dreißig Jahre mit unermüdlicher Intensität verfolgten Projekt für die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik. Zwei abendfüllende Oratorien, vor allem aber die fünf Messen, sechs Psalmen und gegen fünfzig auch mehrteilige Werke, die großenteils zum liturgischen Gebrauch gedacht sind, bilden die Frucht dieser Bemühungen.

Nachdem aber der einflußreiche Regensburger Verleger Pustet die Drucklegung der *Via crucis* und zweier weiterer Werke abgelehnt hatte – er glaubte wohl, damit den berühmten alten Mann vor sich selbst in Schutz zu nehmen – sah Liszt das ihm wichtigste Projekt seines Lebens – die Erneuerung der Kirchenmusik auf der Basis der ältesten Traditionen verbunden mit der größten Offenheit zur Zukunft – gescheitert, und er legte die Partituren offenbar kommentarlos weg. Die erste Aufführung der *Via crucis* fand mehr als vierzig Jahre nach seinem Tod statt, im Druck erschien sie erst 1935 in Budapest.[9]

Das etwa vierzig Minuten dauernde Werk besteht aus 15 äußerst verschiedenartigen Sätzen für Chor und Solisten (zwei Sopranistinnen, Mezzo-Sopran, Tenor, Bariton und Bass) die, vielleicht mit Ausnahme der Christuspartie des Baritons, am besten durch gute Sängerinnen und Sänger aus dem Chor zu besetzen sind. Der sehr bedeutungsvolle, eigenständige Instrumentalpart ist dem Klavier, in der zweiten, nur leicht modifizierten Fassung der Orgel anvertraut. Vier Sätze sind sogar ausschließlich dem Instrument vorbehalten, vier weitere sind mehrheitlich nicht vokal oder haben selbständige Instrumentalteile. Aus einigen Anmerkungen kann der Schluss gezogen werden, daß auch eine rein instrumentale Aufführung möglich wäre.

Die Textzusammenstellung besorgte die Fürstin von Sayn-Wittgenstein aus lateinischen Bibelworten, Hymnen und zwei deutschen Kirchenliedern. Es existiert keine liturgisch-musikalische Tradition der Kreuzweg-Stationen, aber Liszt beruft sich auf die volkstümlich gewordenen Andachten an den Stationen der bekannten Kreuzwege und träumt von einer Aufführung seines Werks im Freien mit einer tragbaren Orgel.

Was an der Musik dieses Werks am meisten frappiert und viele bis heute befremdet, ist – neben der schroffen Knappheit einiger Sätze und der Zeitdehnung in den kontemplativen Momenten – vor allem die seltsame „stilistische Pluralität." Vom „plain-chant," der direkten Übernahme des mittelalterlichen Hymnus „Vexilla regis" im ersten und letzten Satz und dem ausführlichen Zitat des „Stabat mater" sexti toni in den Stationen III,

[9] Nach der EA, Budapest 1935, ist heute neben der GA vor allem die Ausgabe der Edition Eulenburg, 1968, hg. von Imre Sulyok allgemein zugänglich. Sie enthält beide Fassungen.

VII, IX, XIII über das protestantische Kirchenlied („O Haupt voll Blut und Wunden“ und „O Traurigkeit, o Herzeleid“) in diatonischen und stark chromatischen Sätzen (Station VI und XII) bis zu den – vor allem in den instrumentalen Teilen – für seine Zeit avanciertesten, die Grenzen der funktionalen Tonalität hinter sich lassenden harmonischen Errungenschaften ist ein beispielloses Panorama ausgebreitet. Seltsamerweise ist diese musikalische Gesamtkonzeption der *Via crucis* meines Wissens bisher kaum analysiert worden. Man begnügte sich meistens mit der Erwähnung „kühner Stellen.“

Die folgende Untersuchung widmet sich weniger diesen Kühnheiten als den Gegenüberstellungen und Durchdringungen tonartfreier, tonartgebundener und sowohl neuer wie alter modaler Harmonik am Beispiel einiger ausgewählter Stellen. Weder eine Darstellung aller satztechnischen Besonderheiten noch eine der ungewöhnlich weitgespannten spirituellen Konzeption des Werkes ist in diesem Rahmen möglich.

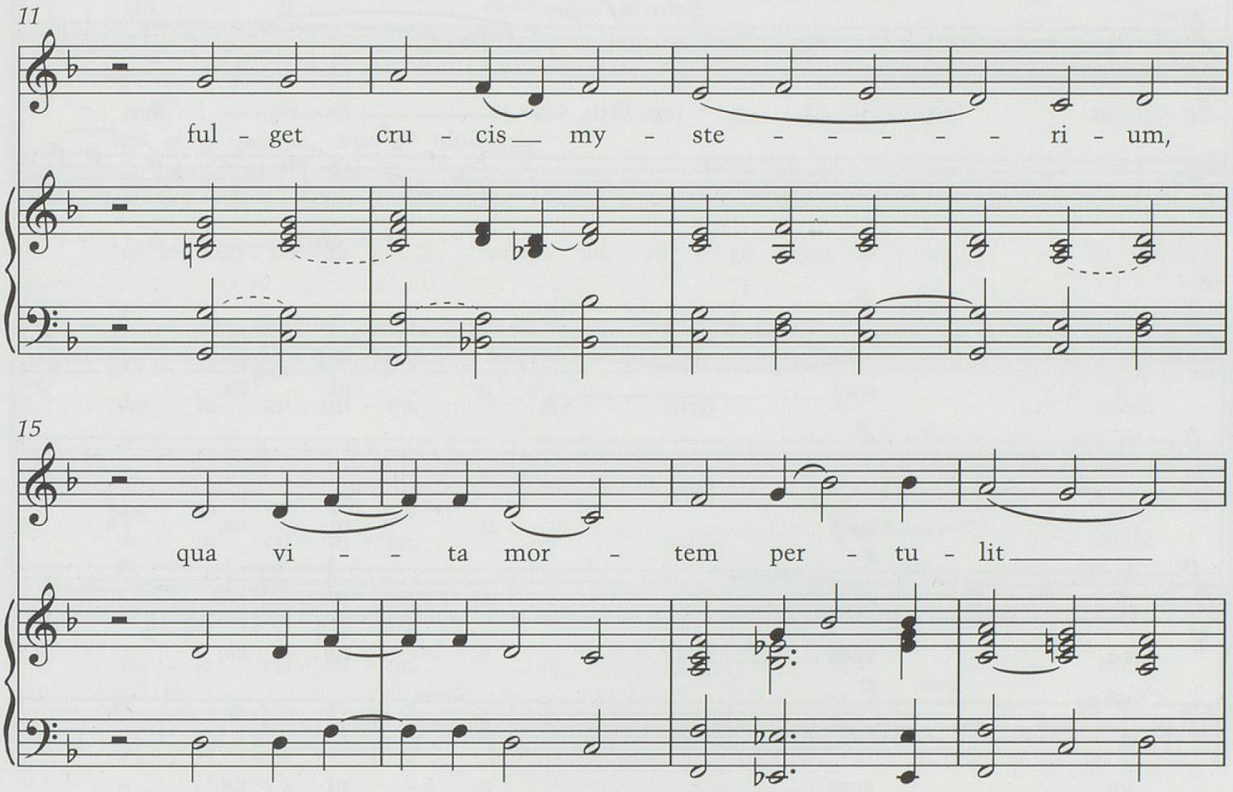
Die Brüche entstehen nicht einfach im Wechsel von Satz zu Satz. Liszt hat sie vielmehr ins Innere der manchmal äußerst kurzen „Stationen“ gesetzt. Sie sind gleichsam Pointen, auf die er hinkomponiert. Das trifft zum Beispiel auf die Station XI zu, die bloß 15 Takte umfaßt: Der einstimmige Männerchor singt sechsmal das Wort „crucifige“ – der einzige Text im ganzen Satz! – bis auf das um eine Synkope erweiterte sechste Mal immer im selben brutalen Marschrhythmus. Die 29 siebenstimmigen Staccato-Akkordschläge des Klaviers rücken über stur festgehaltenem Gis des Basses allmählich um einen Halbton aufwärts (cis-moll – d-moll). Der Umschlag geschieht im 11. Takt, wo unvermittelt eine siebentönige Melodie einsetzt, die unisono in leisen Halben um eine None nach oben führt. Die Roheit dieser 15 Takte ist schockierend, es ist, als ob in diesem schrecklichsten Moment der Kreuzigung die Kunst sich ihrer selbst schämte. Man kann an das „wüste“ letzte Werk von Bernd Alois Zimmermann erinnert werden: „Ich wandte mich um und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne.“

In jedem Satz der *Via crucis* – mit Ausnahme vielleicht der Station X – finden wir den Riss, manchmal mehrmals. Er präsentiert sich freilich nicht immer in dieser kruden Weise. Als Beispiele für die subtile Vermittlung von Gegensätzen, die gleichsam über Jahrhunderte gespannt sind, sei der erste Satz, eine ausführliche Einleitung, und der dreizehnte, die Station XII, der Höhepunkt des Werkes, etwas genauer untersucht.

Nach einer doppelten Einleitungsformel des Klaviers singt der Chor „tutti unisono“ den Hymnus „vexilla regis prodeunt“[10] zunächst einstimmig in Halben und Vierteln, dann mit schlichter Dreiklangsbegleitung, ausschließlich mit Grundakkorden. Die picardische Terz h im ersten Akkord ist eine

[10] „Vexilla regis prodeunt“, 1. Passions-Sonntag, ad vesperas.

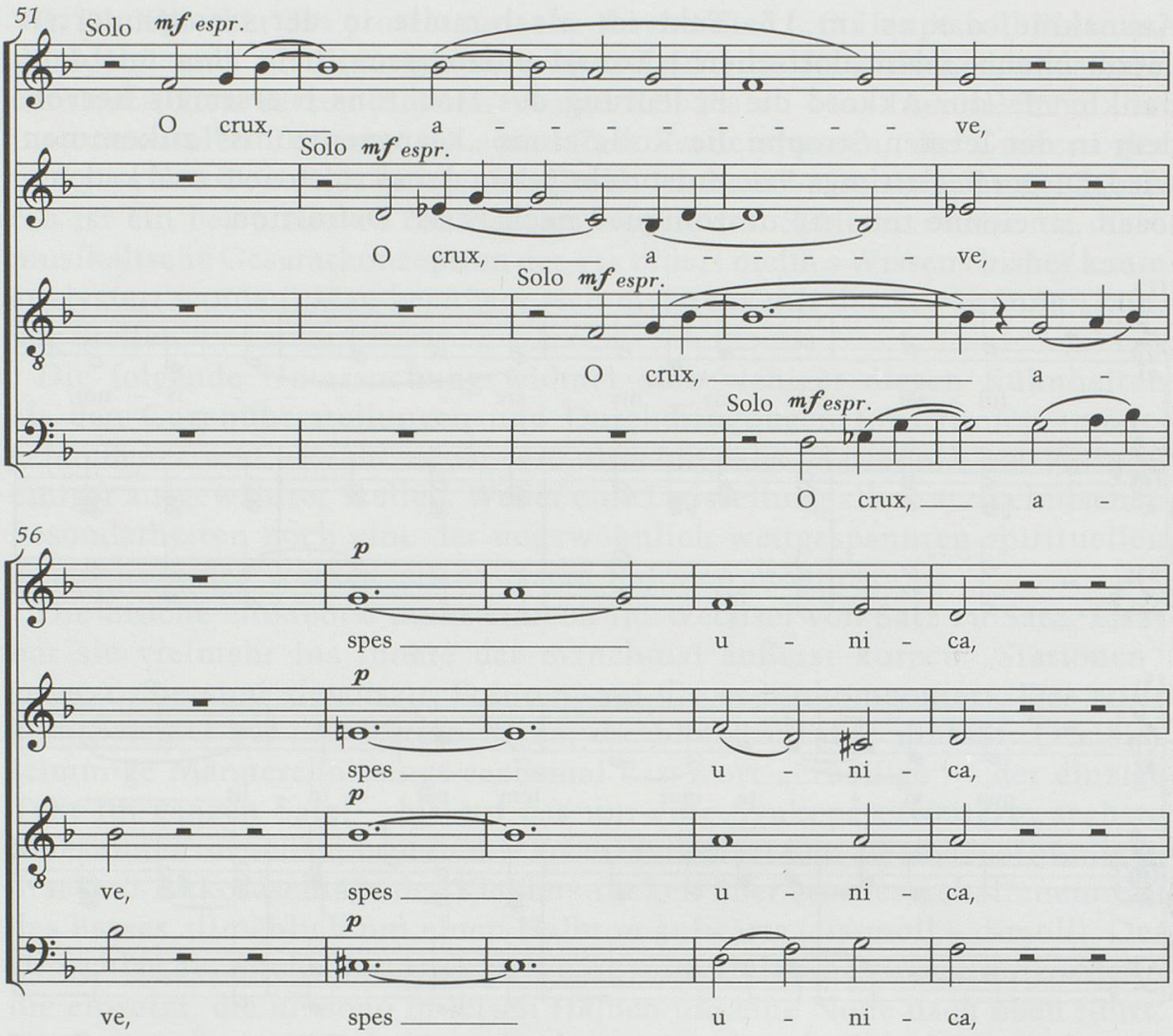
Ausnahme, das es im 17. Takt ist als b-molle in der transponierten „aeolischen“ (oder „dorischen“) Tonart aufzufassen, hebt aber mit dem dunklen Es-dur-Akkord die Bedeutung des Hochtons b erstmals hervor, dem in der letzten Strophe die Rolle eines „Klangzentrums“ zukommen wird. Dieser Begleitungs-Satz entspricht genau der akzidentien- und kadenzlosen „ancienne tonalité unitonique“ nach Fétis' Definition.



Bsp. 1.

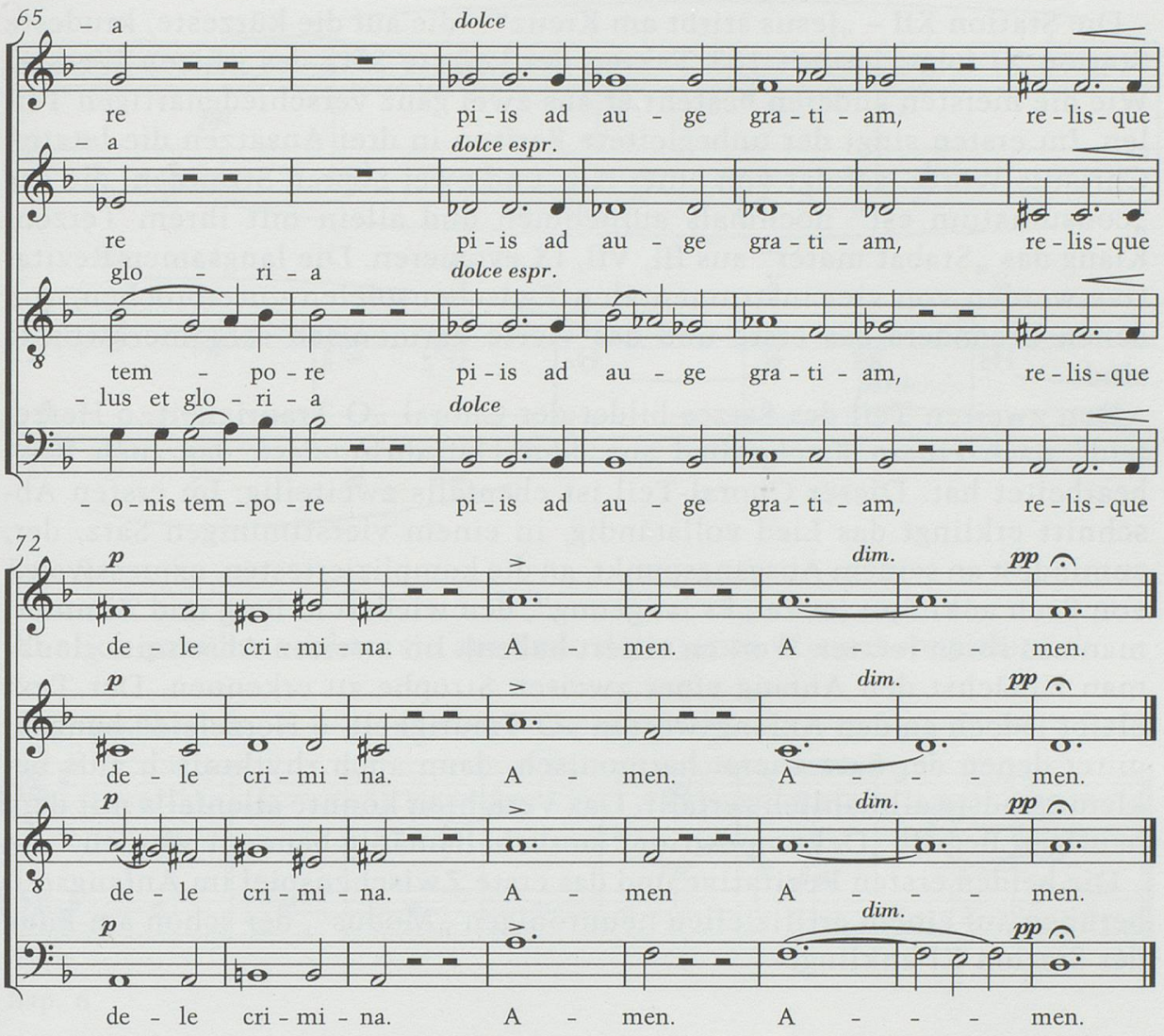
Auf die musikalisch identische zweite bringt die dritte Strophe (im Hymnus eigentlich die sechste) mit dem „o crux, ave“ einen völligen Wandel des Klanges und Satzes. An die Stelle des unisono-Chors tritt „espressivo“ ein Solo-Quartett, zunächst imitatorisch geführt. Das erste Soggietto entspricht noch dem Hymnus, später werden die Beziehungen zu ihm immer lockerer oder verschwinden ganz. In den ersten sechs Takten kommt zwar kein Ton vor, der der alten Tonart fremd wäre, aber anstelle von Grundakkorden hören wir vorwiegend schwebende Sext-Klänge. Das es, der Ausnahme-Ton der ersten Strophe, wird nun wichtiger. Überraschend hält die erste Phrase auftaktig zum fünften Takt mit einem Es-dur-Sextakkord an, dem die Männerstimmen ein einstimmiges „ave“ nachschicken, auf den Quintton b auslaufend.

An dieser Stelle öffnet sich der schärfste Riss im Satz: das b wird – auf das Wort „spes“ – als verminderte Septime eines völlig überraschenden Septakkordes ausharmonisiert und in einer langen Kadenz nach d-moll geführt. So funktioniert Fétis' „ordre pluritonique.“



Bsp. 2.

Liszt springt zurück, wiederholt die ersten sechs Takte und deutet das b beim zweiten Riss als Terz von Ges-dur, das er ebenfalls auskadenziert. Als B liegt es nun im Bass. Diese Durterz erfährt anschließend eine Alteration (Heses) nach Moll; durch enharmonische Verwechslung wird aber ges-Moll als fis-Moll interpretiert. Damit ist das a zurückgewonnen. Auf die fis-Moll-Kadenz folgt, wieder einstimmig, ein „amen" a – f, das man zunächst wohl als a – eis hört. Da anschließend auf dem f ein Dur-Akkord errichtet wird, ist überraschend die Klausel (nicht Kadenz) auf d möglich. Der zweite Riss führte in Fétis' „ordre omnitonique." Mit dem zunächst doppeldeutigen ersten „amen" wird die „ordre unitonique" in verblüffend müheloser, schlichter Art zurückgewonnen.



Bsp. 3.

Die 29 Takte dieser Strophe enthalten gleichsam das „Programm," die Idee für das ganze Werk: Unitonie und Omnitonie werden, symbolisch die historische Zeit aufhebend, vereinigt. Auch hier mag man sich an Bernd Alois Zimmermann erinnern, der von der „Kugelgestalt der Zeit" sprach. „Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit werden vertauschbar: Ulysses-Bloom durchwandert die Tag- und Nachtstädte und repräsentiert eine Form von ‚Gegenwart', die Joyce durch das Gleichnis des ‚put allspace in a nutshell' ausdrückt, und Pound sagt: ‚Morgen bricht über Jerusalem an indes Mitternacht noch die Säulen des Herkules verhüllt. Alle Zeitalter sind gegenwärtig. Die Zukunft regt sich im Geiste der Wenigen...' "[11]

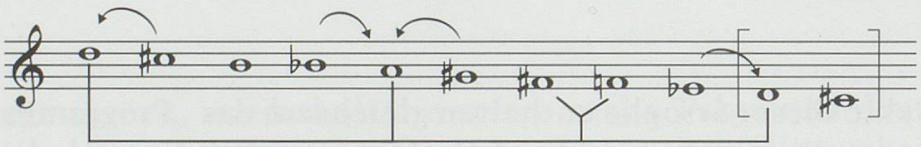
[11] B. A. Zimmermann „Zu den ‚Soldaten'" (1963) in *Intervall und Zeit*, Mainz, 1973, p. 96.

Die Station XII – „Jesus stirbt am Kreuz“ – die auf die kürzeste, krudeste Station XI folgt, ist mit 132 Takten der längste Satz des ganzen Werkes. Wie die meisten anderen besteht er aus zwei ganz verschiedenartigen Teilen. Im ersten singt der unbegleitete Bariton in drei Ansätzen die letzten Christus-Worte, gefolgt von einer Alt- und zwei Sopran-Stimmen, die das „consumatum est“ nochmals aufnehmen und allein mit ihrem Terzen-Klang das „Stabat mater“ aus III, VII, IX evozieren. Die langsamen Rezitative werden von vier instrumentalen Zwischenspielen unterbrochen, von denen besonders das erste und das vierte harmonisch sehr merkwürdig sind.

Den zweiten Teil des Satzes bildet der Choral „O Traurigkeit, o Herzeleid“ nach einem Kirchenlied aus dem 17. Jahrhundert, das auch Bach bearbeitet hat. Dieser Choral-Teil ist ebenfalls zweiteilig: Im ersten Abschnitt erklingt das Lied vollständig, in einem vierstimmigen Satz, der, zumindest an seinem Ausgangspunkt, an die kompliziertesten, expressivsten von Bach anknüpft (etwa „Es ist genug“, den wiederum Berg und Zimmermann in ihren letzten Werken zitiert haben). Im zweiten Abschnitt glaubt man zunächst den Anfang einer zweiten Strophe zu erkennen. Der Text bleibt jedoch an den Anfangsworten „O Traurigkeit, o Herzeleid“ hängen, unter denen der Satz zuerst harmonisch, dann auch rhythmisch aufs beklemmendste allmählich zerfällt. Das Verfahren könnte allenfalls mit dem heutigen Begriff „Dekomposition“ notbehelfsmäßig benannt werden.

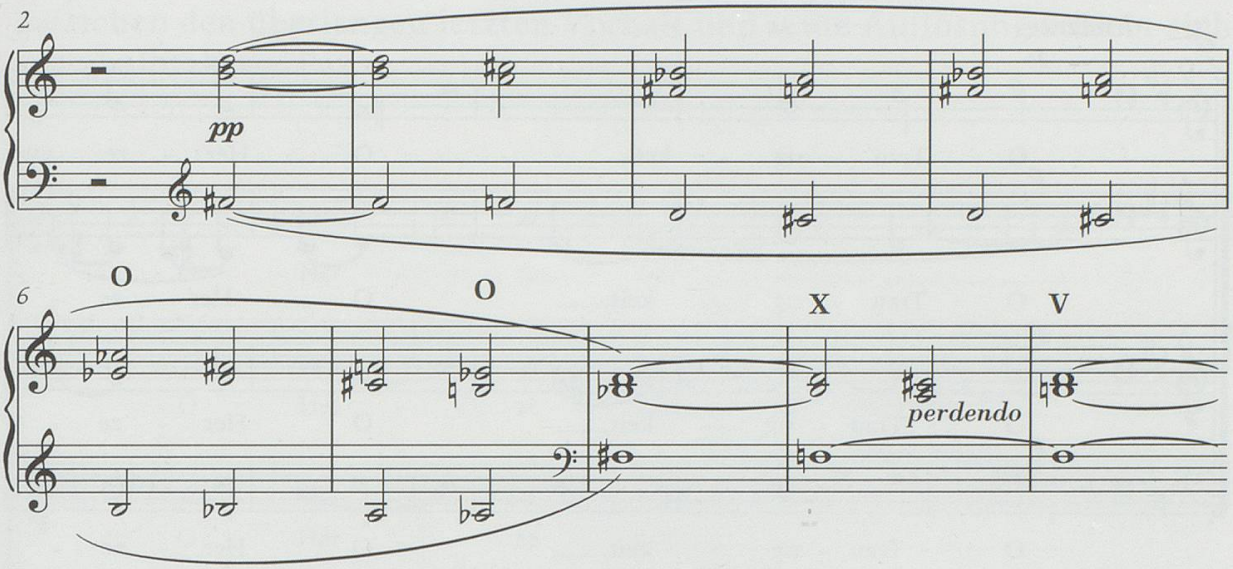
Die beiden ersten Rezitative und das erste Zwischenspiel im Anfangsteil beruhen auf einem artifiziellen neuntönigen „Modus“, der schon am Ende der Station XI anklingt

Bsp. 4:



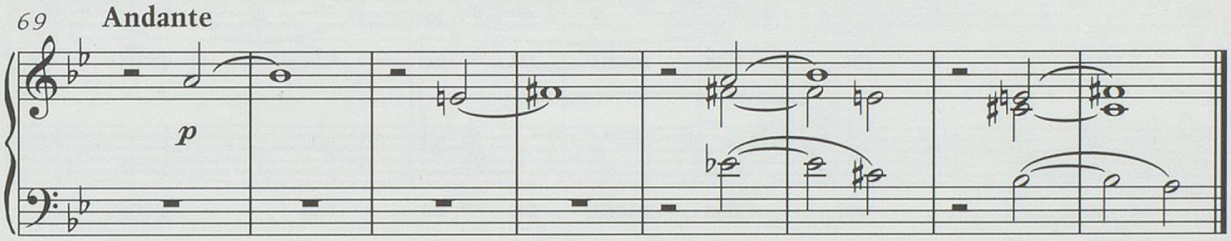
Der Aufbau der Skala läßt eine Zentrierung auf d erkennen mit doppelter Terz fis/f und je zwei Leittönen zu Grund- und Quintton. Sie erinnert stark an die berühmte Skala am Anfang der h-moll-Sonate, die ihrerseits offenbar durch Liszts Studium altgriechischer Tonsysteme angeregt wurde. Liszt verschleiert den tonalen Bezug, indem er im ersten Rezitativ als Klangzentrum d1 – gis hervorhebt und mit b – gis abbricht.

Klar ist die Neunton-Skala im darauffolgenden, tonal nicht bestimmbaren Zwischenspiel erkennbar. Hier werden übermäßige Dreiklänge mixturartig verschoben. Von ihnen wird nur abgewichen, wenn ein Ton im „Modus“ fehlt (c, e, g). Die dabei entstehenden „Moll-Sextakkorde“ und der „Dur-Quartsextakkord“ wirken viel unstabiler als die übermäßigen Dreiklänge.



Bsp. 5.

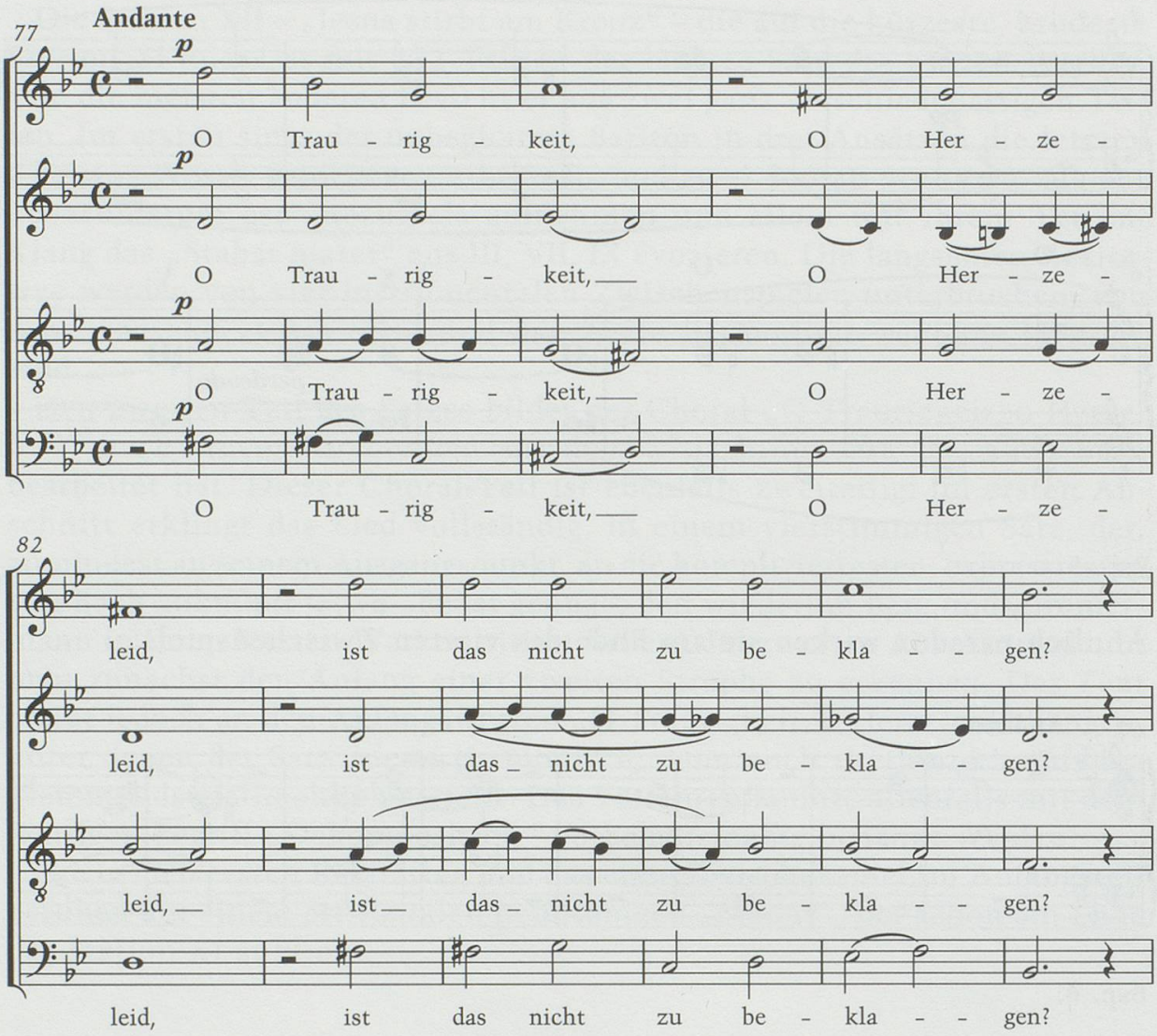
Ähnlich paradox wirken sie am Ende des vierten Zwischenspiels:



Bsp. 6.

Fétis' Omnitonie ist hier schon aufs Äußerste strapaziert. Zwar kann man jeweils die dritte Halbe als Doppeldominante und Dominante (mit cis statt c) von g-moll auffassen. Wie schwach aber diese funktionale Wirkung ist, erkennt man, wenn das g-moll mit dem Anfang des Chorals plötzlich wie durch einen Riss überraschend eintritt.

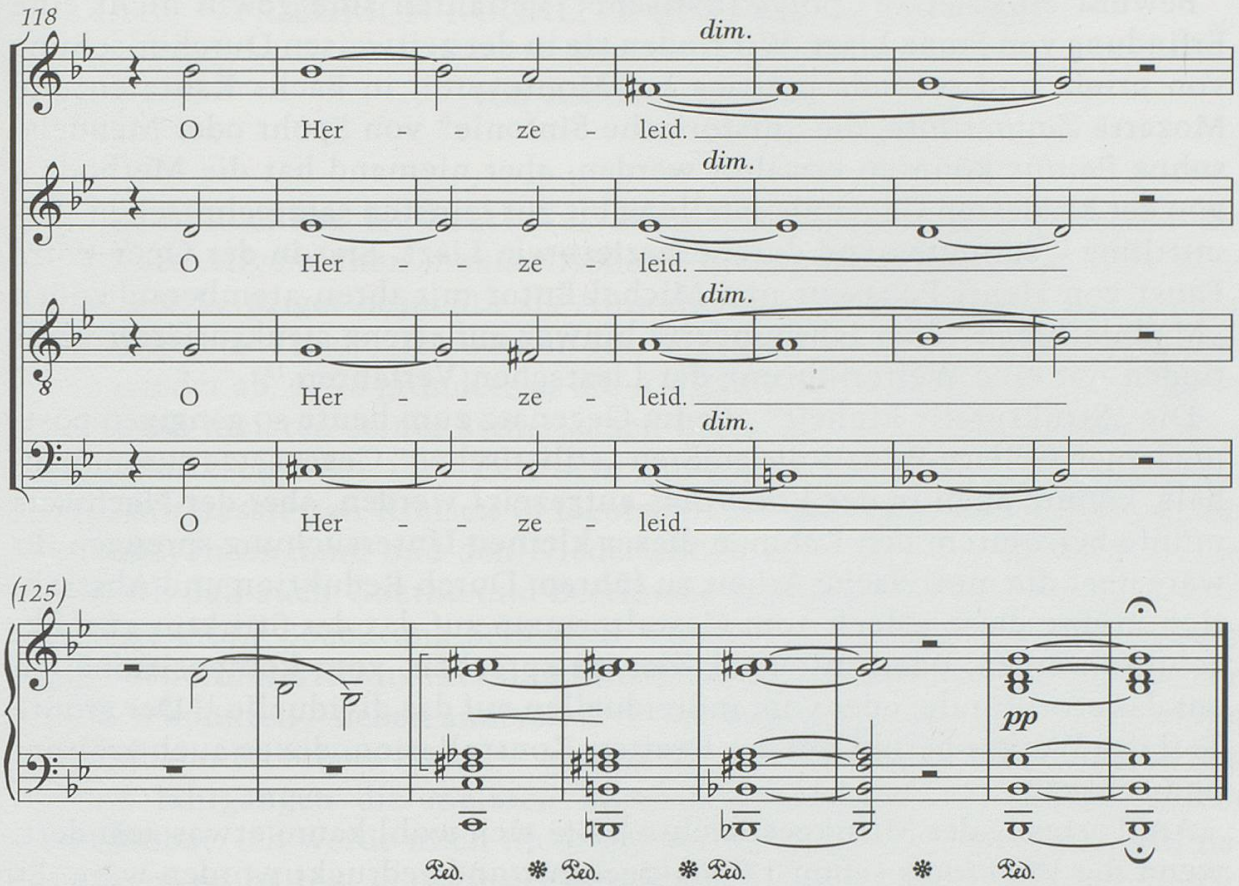
Der vierstimmige Satz der Choralstrophe, obschon chromatisch aufs äußerste geschärft, steht auf solider funktional-tonaler Basis wie kaum ein anderer Teil des Werkes, vom ersten Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" vielleicht abgesehen. Ungewohnt in diesem Zusammenhang wirken allenfalls die etwas „tristanesken" steigenden Vorhalte. Die beiden ersten Phrasenenden auf der Dominante läßt Liszt nach auskomponierter Dehnung in eine Generalpause auslaufen. Gegenüber dem barocken Original wirken deshalb die Einzelwörter „Traurigkeit", „Herzeleid" isoliert, schwer, bis in die Generalpause nachklingend. Das Tempo ist, wie schon im ersten Choral, sehr langsam: die Melodie in Halben, aber nicht alla breve. Das „Andante" bezieht sich auf die Viertel. So hat man in der „neudeutschen Tradition" vielleicht auch Bach-Choräle gesungen.



Bsp. 7.

Die Dehnungen und Pausen des Anfangs bilden den Ausgangspunkt für den zweiten Ansatz, der sich als eine „Coda“ herausstellt, die aber doppelt so lang ist wie der Choral. Dies ist ein frühes Beispiel für das Verfahren der Zeitdehnung, das in der Musik seit 1960 so wichtig geworden ist. Im Vergleich zur kraftvollen Choralstrophe wirkt nun die chromatisch schleichende Harmonik, zunehmend auch Melodik und Rhythmik wie zögernd, tränenblind tastend. Nach dem sechsten Takt erklingt bis zum Ende kein einziger Grundakkord mehr. Durch klangliche Ermattung, Wiederholung, Dehnung, Diminuendo kommt es zu einem auch formalen „perdendosi“: Auf die forte gesungenen ersten sechs Takte, die den Anfang des Chorals wieder aufnehmen, folgt piano mit sehr tiefer, matter Sopranlage eine Art Nachbild, auf Subdominante und Tonika-Quartsextakkord auslaufend. Dieses Nachbild wird nochmals wiederholt, die Zeit scheint stillzustehen. Dann folgen die Dehnungen von drei auf vier, sechs, acht Takte; am Ende, nachdem die Singstimmen verstummt sind, nur noch im Klavier. Sogar

zwischen den überlangen letzten Vorhalt und seine Auflösung schiebt sich eine halbtaktige Pause



Bsp. 8.

Auf dieses Ende, den Moment der größten Ferne, folgt mit der Station XIII ein Instrumentalstück – „Jesus wird vom Kreuz genommen" – eine reine Erinnerungsmusik mit dem Zitat des „Stabat mater", nun vom „fernen" Ges aus, mit der vollständigen Wiederholung der Station IV („Jesus begegnet seiner heiligen Mutter") und mit dem einstimmigen Zitat der Station VI („Sancta Veronica"), der Einleitung zum ersten Choral.

Die Station XIV („Jesus wird ins Grab gelegt") lehnt sich stark an den Einleitungssatz an. Dem „o crux, ave" entspricht textlich das „ave crux", das zunächst – im „ordre omnitonique" – klanglich recht üppig über terzverwandte Klänge läuft (D, B, F, Cis, fis), um nach plötzlichem Umschlag einstimmig in äußerst langsamer Bewegung mit einer Unterterzklausel auf d zu enden, die ersten Töne des Hymnus zitierend. Dieses d wirkt, nachdem die letzte harmonische Kadenz fis-moll gegolten hatte, nicht als Tonika, sondern schwebend, entrückt.

Damit ist der Kreis geschlossen, wir sind beim ersten Ton, bei der ersten Wendung angelangt. Das Eine, das Allumfassende – Unitonie und Omnitonie – in diesem Zusammenhang sind das eher magische Wörter als musik-

theoretische Begriffe. Oder sind es einfach Wortprägungen, die dem Fernblick einer romantischen Musiktheorie entsprungen sind, wenn wir versuchshalber auch diese Brücke noch schlagen wollen?

Bewußt eingesetzte „polystilistische" Verfahren sind gewiß nicht eine Erfindung von Franz Liszt. Wir finden sie in der zeitweisen Durchmischung von prima und seconda prattica bei Monteverdi, in Bachs Kantaten und Mozarts *Zauberflöte*; die „historische Sinfonie" von Spohr oder Mendelssohns *Paulus* könnten erwähnt werden; aber niemand hat die Methode – von der krudesten Gegenüberstellung bis zur feinsten satztechnischen Vermittlung – so umfassend durchexerziert wie Liszt. Erst in der Oper *Vôtre Faust* von Henri Pousseur und Michel Butor mit ihren atemberaubenden „Modulationen" über Jahrhunderte hinweg auf streng strukturierter Basis finden wir eine Weiterführung der Lisztschen Verfahren.[12]

Die „Strukturelle Einheit", die im Gegenatz zum heute so gängigen postmodernen Collage-Prinzip die größten „stilistischen" Gegensätze zusammenhält, könnte auch in der *Via crucis* aufgezeigt werden, aber der Nachweis müßte bei weitem den Rahmen dieser kleinen Untersuchung sprengen. Er wäre über die motivische Arbeit zu führen. Durch Reduktion und Abstraktion müßte diese jedoch vom Gestaltprinzip auf das der Struktur zurückgeführt werden, oder, mit Paul Klee zu sprechen, vom kompositionellen auf das strukturale, oder vom individuellen auf das dividuelle.[13] Der größte Teil des Werkes beruht auf der Dreiton-Konstellation, die es auch eröffnet und schließt.

Am Fortgang der Musikgeschichte hätte sich wohl kaum etwas geändert, wenn die *Via crucis* schon 1879 aufgeführt und gedruckt worden wäre. Es blieb gar nichts anderes übrig als ein halbes Jahrhundert zu warten. Was ist das schon bei derartigen Zeit-Perspektiven, oder besser: Aperspektiven?

[12] H. Pousseur/M. Butor, *Vôtre Faust*, 1963-68, UA Milano 1969, Universal Edition Wien 1969.

[13] Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formenlehre*, Basel 1979 (Facsimile-Ausgabe), v. a. 4. und 5. Vorlesung.