

"Fast gesprochen" : Franz Liszts Liedästhetik und das Melodram des 19. Jahrhunderts

Autor(en): **Rentsch, Ivana**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **31 (2011)**

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835112>

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.

«Fast gesprochen»: Franz Liszts Liedästhetik und das Melodram des 19. Jahrhunderts

IVANA RENTSCH (Zürich)

«Es muß ein Wunderbares sein», eines der wenigen Lieder von Liszt, dessen zarte einheitliche Stimmung nirgends gewaltsam zerrissen wird und das rein genossen werden kann.»¹ Eduard Hanslick rang sich letztlich nur bei diesem einen einzigen von Franz Liszts über 80 Liedern zu einem uneingeschränkt positiven, wenn auch keineswegs euphorischen Urteil durch. Das Verdikt des Wiener Rezensenten ist eindeutig, das entscheidende Kriterium ebenso. Die Qualität der Einfachheit erscheint in einer Weise absolut, die nicht allein die besondere Vorliebe des Kritikers beleuchtet, sondern vor allem von der Langlebigkeit eines liedästhetischen Parameters zeugt. Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert hatte sich bei den theoretischen Anforderungen an eine adäquate Vertonung poetischer Texte für Singstimme und Klavier nur wenig verändert. Und so galt auch in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch ganz selbstverständlich die Simplizität als oberstes Gebot der Gattung – eine ästhetische Simplizität, die Liszt mit seinen Liedern nicht erfüllt zu haben scheint: «Die einfachsten lyrischen Gedichte zwingt Liszt gern in eine ungeahnte hochdramatische Auffassung, welcher keine Modulation zu kühn, kein rhythmischer Wechsel zu schroff, kein harmonisches Gewürz zu stark ist.»² Nicht nur Hanslick erkannte in den zahlreichen Vertonungen wenig Liedhaftes. Auch August Reissmann warf Liszt in der 1874 erschienenen *Geschichte des deutschen Liedes* vor, sogar noch stärker als Robert Franz gegen die «Hauptbedingungen» der Gattung verstoßen zu haben.³ Und selbst der eher positiv gesinnte Frederick Niecks gestand in der *Musical Times* vom 1. November 1884 ein, dass sich die Bezeichnung «song» bei Liszt überhaupt nur mit Blick auf den Gesang in der Ausführung aufrechterhalten lasse: «Songs they are only in

1 Eduard Hanslick, «Liszts «Graner Messe» und «Loreley»» (1879), in: ders., *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1886, S. 241–245, hier: S. 244.

2 Ebd.

3 August Reissmann, *Geschichte des deutschen Liedes*, Berlin: Guttentag, 1874, S. 281–282.

the primary and general sense – namely, in the sense of «something sung»; short, they are *Gesänge* not *Lieder*.»⁴

Bemerkenswert erscheint an der Rezeption von Liszts Liedern weniger, dass hauptsächlich deren dramatische Tendenz sowie der hohe Stellenwert der Deklamation ins Blickfeld rückten. Auffallend ist vielmehr, dass unter den Autoren und Theoretikern bis in die neueste Zeit zwar viele Kritiker, jedoch kaum Befürworter zu finden sind.⁵ Nicht nur ästhetische Gegenspieler wie Hanslick oder Reissmann konnten Liszts Liedschaffen naturgemäß wenig Positives abgewinnen, sondern selbst Franz Brendel zog es offensichtlich vor, über die betreffenden Vertonungen den Mantel des Schweigens auszubreiten. Im Folgenden gilt es nun, die deklamatorische Qualität der Lisztschen Lieder in den Blick zu nehmen sowie in einem zweiten Teil die auffallend einhellige Kritik an dem Œuvre näher zu beleuchten. Dabei soll das Augenmerk hauptsächlich darauf gerichtet werden, dass Liszt – entgegen der einseitigen Sicht auf die dramatische Qualität – die tradierten Gattungsprinzipien nicht einfach ignorierte, sondern, so die These dieses Beitrags, mit seinen Vertonungen unmittelbar an die Liedpraxis des 19. Jahrhunderts anknüpfte.

4 Frederick Niecks, «Modern song writers. II. Franz Liszt», in: *The Musical Times*, 1. November 1884, S. 625–629, hier: S. 627.

5 Auf eine «Vernachlässigung» von Liszts Liedern wies im frühen 20. Jahrhundert bereits Edwing Hughes hin, ders., «Liszt as Lieder composer», in: *The Musical Quarterly*, 3 (1917), S. 390–409, hier: S. 394: «All the more remarkable then is the fact that Liszt as a song-composer has suffered such an unbelievable neglect.» Albrecht Riethmüller verbindet hingegen die Kritik direkt mit der dramatischen Qualität von Liszts *Loreley*, ders., «Heines «Lorelei» in den Vertonungen von Silcher und Liszt», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 48 (1991), S. 169–198, hier: S. 191: «Dem Ehrgeiz Liszts, die dramatischen Momente an Heines «Loreley» ans Licht zu bringen – also einer der Möglichkeiten, das Gedicht zu analysieren –, ist nicht überall Glück beschieden.» Bezeichnend sind auch die Kommentare von Serge Gut, die zwar tendenziell positiv sind, aber immer wieder von negativen Urteilen durchzogen werden – beispielsweise bei den Goethe-Vertonungen: «Goethes Gedichte wurden fast immer zu einem Stein des Anstoßes des Komponisten. [...] Mignons Lied [ist] zu theatralisch gehalten und entspricht damit zweifellos nicht der Absicht des Dichters.» Ders., *Franz Liszt*, Sinzig: Studio-Verl., 2009 (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, 14), S. 586, 588.

1.

Als charakteristisches Merkmal von Liszts Vertonungen lässt sich zweifellos die auffallende Tendenz der Singstimme zur Deklamation benennen. Mit Händen zu greifen ist das Gewicht der Rezitation insbesondere bei Vortragsanweisungen wie «declamando» in dem frühen Lied *Der alte Vagabund*, der in verschiedenen Liedern anzutreffenden Forderung «gesprochen» – beispielsweise in der ersten Fassung von *Was Liebe sei?* (1844) – oder «parlé» in *Comment, disaient-ils* (1860), bis hin zu «Heftig deklamiert» in der späteren Fassung von *Vergiftet sind meine Lieder* (1860). Die buchstäblich «sprechende» Qualität der Singstimme, auf die mit den Vorgaben offenkundig hingelenkt werden sollte, prägt denn auch bis heute die Diskussionen um Liszts Lieder. Geradezu paradigmatisch erscheint vor diesem Hintergrund Edwin Hughes' Aufsatz in *The Musical Quarterly* von 1917, wo zur Untermauerung des dramatischen Charakters vieler Lisztscher Lieder sowohl auf die – tatsächlich gehäuft auftretenden – Fermaten als auch auf die gelegentlichen «*recitativo passages*» verwiesen wird.⁶ Als extremes Beispiel führt Hughes in diesem Zusammenhang Liszts Vertonung von Alfred de Mussets *Tristesse* («*J'ai perdu ma force et ma vie*») an – eine späte, auf den 28. Mai 1872 datierte Komposition.

In *Tristesse*, one of Liszt's finest efforts in song composition, the whole is kept largely in recitative character, with no attempt at sustained melody, a treatment which brings about just that dramatic intensity which the lines of de Musset's sonnet demand.⁷

Zweifellos hat die Textbehandlung mit einer liedhaft melodischen Linie wenig gemein: Beim ersten Gesangseinsatz verstummt nicht nur das Klavier, sondern es wird sogar das Metrum suspendiert, und bis auf die diastematische Vorgabe der Tonhöhen, den Akzent auf dem zweiten «*j'ai*» und die *crescendo*-Gabel hin zum erneuten Einsatz des Klaviers bleibt der Sänger gleichsam sich selbst überlassen (Bsp. 1). Hughes' Hinweis auf einen rezitativischen Charakter erscheint dahingehend gerechtfertigt, dass neben der rhythmischen Freiheit auch die Reduktion der Begleitung auf einen späten akkordischen Einsatz, der überdies harmonisch zum nächsten Abschnitt hinleitet (von Ges-Dur über den Dominantseptakkord Des-Dur zum nunmehr bestätigten Ges-Dur), durchaus an die Charakteristika eines *secco*-Rezitativs gemahnen könnte. So nahe jedoch die Assoziation insbesondere bei den drei unbegleiteten Gesangspassagen liegt, so wenig erschöpft sich der ästhetische Kern von *Tristesse* tatsächlich in einer Zuordnung zum Rezitativ.

6 Hughes, «Liszt as Lieder composer», S. 398 (Hervorhebung original).

7 Ebd.

Ich verlor die Kraft und das Leben J'ai perdu ma force et ma vie

Gedicht von Alfred de Musset, deutsche Übersetzung von Alfred Meissner.

Franz Liszt.
(Vertont 28. Mai 1872.)

Lent, mais sans trainer.

Singstimme.
Bariton oder Alt.

Klavier.

Ich ver.
J'ai per.

lor die Kraft und das Le-ben, meine Freunde, den fro-hen Sinn. Selbst mein Stolz ist auf immer da.
du ma force et ma vie, — mes a - mis et ma gai-e-té, j'ai per - du jusqu' à la fier.

fièrement

hin, der ein-zig mir noch Halt ge-ge-ben.
té, qui fui-sait croire à mon gé-ni-e.

Rec.*

Rec. una corda *

Bsp. 1: Franz Liszt, *Tristesse* («J'ai perdu ma force et ma vie»), T. 1–14.⁸

Dass Liszt nicht an einem Rezitativ im eigentlichen Sinne des Wortes gelegen war, dokumentiert nicht zuletzt das weitgehende Fehlen entsprechender Vortragsanweisungen in seinen Liedern. Und es erscheint geradezu folgerichtig, dass der Komponist beispielsweise in *Die Macht der Musik* (1849) mit «Quasi Recitativo» zwar auf die rezitativische Aufführungspraxis Bezug nahm,⁹ diese jedoch nur «quasi» imitiert und nicht tatsächlich in die Sphäre des Liedes überführt wissen wollte. Mit Blick auf die bereits

8 Franz Liszt, «J'ai perdu ma force et ma vie», in: ders., *Songs in six volumes*, Melville/NY: Belwin Mills, o. J. (= Kalmus Miniature Scores, 9375–9380), Bd. 5, S. 49.

9 Ders., *Die Macht der Musik*, in: ebd., Bd. 2, S. 157.

genannten und deutlich häufiger auftretenden Vorgaben wie «deklamiert» oder «sprechend» erweist sich das Rezitativische vielmehr als eine deklamatorische Schattierung unter anderen, als eine – und mitnichten die wichtigste – Farbe auf der breiten Palette der sprachlichen Ausdrucksmittel. Um diese deklamatorische Vielfalt dürfte es Liszt schließlich gegangen sein: Von der Bereitschaft, in seinen Vertonungen bis an den Punkt zu gehen, an dem der Text nicht mehr eigentlich «vertont», sondern zum Ton nur noch parallel geführt wird, zeugen insbesondere die vier überlieferten Melodramen für Sprechstimme und Klavier. Die zeitliche Nähe der Entstehungszeit von *Tristesse* zu den Melodramen *Lenore* und *Der traurige Mönch* (1860) sowie *Des toten Dichters Liebe* (1874) und *Der blinde Sänger* (1875) legt es nahe, sowohl die Textbehandlung des Liedes als auch seine charakteristische Neigung zu avancierter Harmonik mit melodramatischen Praktiken in Verbindung zu bringen. Deklamation und experimenteller Tonsatz erweisen sich dabei als zwei Seiten derselben Medaille – ein Phänomen, das sich im Melodram seit seiner Begründung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich niedergeschlagen hat. Und so lässt sich durchaus als gattungstypisch bezeichnen, was etwa Edgar Istel in seinem vernichtenden Urteil über das Gründungswerk des Melodrams – Horace Coignets Vertonung von Rousseaus *Pygmalion* (1770) – an der Wende zum 20. Jahrhundert rein negativ fasste: das «sinnlos[e] Herummodulieren in ganz kurzen Sätzen» sowie das mutmaßliche Bestreben, «fast jedes Stück mit einem dissonierenden Akkord endigen zu lassen.»¹⁰ Da der deklamierte Text den dramaturgischen Zusammenhang gewährleistete, stand es dem Komponisten frei, den musikalischen Stimmungscharakter punktuell und ohne Rücksichtnahme auf übergreifende Kohärenz am affektiven Moment auszurichten.¹¹ Das prekäre Verhältnis der Künste provozierte allerdings auch noch zu Liszts Zeiten erhebliche Kritik, und dies keineswegs nur bei seinen ästhetischen Gegenspielern. Berühmt ist Wagners Absage an das Melodram als ein «Genre von unerquicklichster Gemischtheit» in *Oper und Drama*,¹² und nahezu zeitgleich schlug Franz Brendel in seiner *Geschichte der Musik* in dieselbe Kerbe.

10 Edgar Istel, *Studien zur Geschichte des Melodramas*. Bd. 1: *Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Scene «Pygmalion»*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901 (= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte, 1), S. 43.

11 Siehe Ivana Rentsch, «Musik als leidenschaftlicher Augenblick. Jean-Jacques Rousseau, das «Ballet en action» und die Ästhetik des frühen Melodramas», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 66 (2009), H. 2, S. 93–109.

12 Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart: Reclam, 2000, 2. Teil, S. 130.

Das eigentliche Melodrama ist jetzt gänzlich aus der Mode gekommen, und dies mit Recht. Sein Wesen lässt sich vor dem Richterstuhl der Aesthetik nicht rechtfertigen. Es ist weder das Eine noch das Andere ganz, weder Schauspiel noch Oper, es fehlt ihm die höhere künstlerische Einheit. Zu sehr der Musik bedürftend, um als blosses Schauspiel mit Musik gelten zu können, mangelt ihm wieder die innige Verschmelzung des Wortes mit dem Ton, welche durch den Gesang erreicht wird. In grösserer Ausdehnung wird die Menge der Musikfetzen darin unerträglich.¹³

Obwohl demselben «Richterstuhl der Aesthetik» wie Wagner und Brendel verpflichtet, begann Liszt nur wenige Jahre nach der Veröffentlichung von *Oper und Drama* ausgerechnet mit der Komposition von Melodramen. Es dürfte allerdings eben diese Gefahr «unerträglicher Musikfetzen» gewesen sein, die Liszt dazu veranlasste, eine kohärente musikalischen Faktur ins Auge zu fassen. Besonders in dem 1860 vertonten *Traurigen Mönch*, dessen Tonsatz die funktionsharmonischen Grundsätze bis zum Äußersten strapaziert, lassen sich musikalische Zusammenhänge erkennen, die der melodramatischen Kontrastdramaturgie entgegenwirken (Bsp. 2). Auffallend ist nun, dass es ausgerechnet die gattungstypische, extravagante Harmonik ist, die als übergreifendes Moment dient: Das Melodram beginnt mit einem *es-g-a*-Klang in der rechten Hand, der die Tonalität in der Schwebe belässt und zu dem sich in der linken das sechsmalige Durchschreiten einer Ganztonreihe (je zweimal von *Es*, *Des* und *H* ausgehend) in Oktaven gesellt; als weitere klangliche Chiffre wird in Takt 9 mit dem Akkord *f-a-cis'* ein übermäßiger Dreiklang exponiert, der in enharmonischer Umdeutung als *cis'-eis'-a'* im Wechsel mit *gis*-Moll die letzten Takte der Eröffnung dominiert (T. 14–17). Anstelle von funktionsharmonischen Prozessen wird das Satzbild des *Traurigen Mönchs* von Klangflächen mit gantzönigen (und davon abgeleiteten chromatischen) Skalen sowie von übermäßigen Akkorden im Wechsel mit Molldreiklängen bestimmt. Und es sind paradoxerweise genau diese funktionsharmonisch nicht mehr fassbaren Elemente, aus deren konsequenter Verwendung ein übergreifender musikalischer Zusammenhang generiert wird.

13 Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig*, 2. umgearbeitete und vermehrte Aufl., Leipzig: Heinrich Matthes, 1855, Bd. 2, S. 186.

Der traurige Mönch

Ballade von Nicolaus Lenau
mit melodramatischer Pianoforte - Begleitung zur Deklamation.

Frau Franziska Ritter geb. Wagner gewidmet.

Franz Liszt.
(Vertont im Oktober 1860.)

Mäßig bewegt.

Klavier. *mp sotto voce, un poco pesante*

cresc. . . .

molto cresc. . .

trem.

ff heftig *ff* *dim.*

In Schweden steht ein grauer Turm,
Herbergend Eulen, Aare;

Bsp. 2: Franz Liszt, *Der traurige Mönch*, T. 1–17.¹⁴

Der traurige Mönch wirkt mit Blick auf die kohärente Faktur gewissermaßen «liedhafter» als das «Lied» *Tristesse*, dessen ähnlich avancierte Harmonik keine vergleichbaren Gesetzmäßigkeiten aufweist. Beim Klavierpart von

¹⁴ Franz Liszt, *Der traurige Mönch*, in: ders., *Songs in six volumes*, Bd. 6, S. 163.

Tristesse handelt sich vielmehr um oszillierende homophone Klangflächen, geprägt von Wechselakkorden, flüchtigen dominantischen und medianischen Verbindungen, wobei nach einem harmonisch instabilen Beginn erst nach der eröffnenden Gesangspassage Ges-Dur als tonikaler Bezugspunkt etabliert, dann aber im weiteren Verlauf von g-Moll (T. 33 ff.), fis-Moll (T. 52 ff.) und D-Dur (T. 61 ff.) abgelöst wird. Und verglichen mit dem c-Moll-Schluss des *Traurigen Mönchs* wirkt das Ende von *Tristesse* auf einem verminderten Dreiklang (*d-eis-gis*: enharmonisch *d-f-as*) über dem Grundton der Tonika D-Dur gleichsam melodramatischer als das Melodram. Freilich schimmert sogar in *Tristesse* ein Moment durch den deklamatorischen Satz, das – gänzlich unmelodramatisch – zu den zentralen Charakteristika von Liszts Liedschaffen gezählt werden kann: die partielle Verdoppelung der Singstimme im Klavier. Zwar ist Liszts Vorgehen weit davon entfernt, die Gesangslinie – dem Ideal des ausgehenden 18. Jahrhunderts entsprechend – konsequent parallel zur instrumentalen Oberstimme zu führen. Dennoch erinnert die Tendenz, die Töne der Singstimme bisweilen antizipiert oder verzögert in der Klavierbegleitung (meist in der linken Hand) zu spiegeln, durchaus an die Gattungskonvention. Dass sich selbst im harmonisch avancierten Satz von *Tristesse* die Deklamation nicht vom Klavier ablöst, legt durchaus ein hintergründiges Gattungsbewusstsein nahe – ein Gattungsbewusstsein, das, wie im Folgenden dargelegt werden soll, nicht zuletzt auf Schubert zurückweist.¹⁵

2.

Bereits die frühen Klaviertranskriptionen aus den 1830er Jahren dokumentieren den hohen Stellenwert von Schuberts Liedern für Liszts eigenes Schaffen. Auch dürfte der Umstand, dass die 1838 veröffentlichte Klavierbearbeitung des *Erlkönigs* zu einer von Liszts häufigsten Zugaben avancierte,¹⁶ nicht allein dem Publikumsgeschmack geschuldet gewesen sein. Die besondere Wertschätzung von Schuberts Liedern passt auch insofern ins Bild der Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Verfechter eines «modernen» deut-

15 Siehe auch Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts. Bearbeitungen eigener Kompositionen*, Hamburg: Wagner, 1984 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 27), S. 79, sowie Peter Raabe, *Franz Liszt. Bd. 2: Liszts Schaffen*, Tutzing: H. Schneider, 1968 (1. Aufl. 1931), S. 113.

16 Detlef Altenburg, Art. «Liszt, Franz», in: *MGG²P*, Bd. 11, Sp. 203–311, hier: Sp. 211.

schen Liedes und namentlich Franz Brendel in Schuberts Gesängen nichts Geringeres als den «ersten Culminationspunct» der Gattung erkannten.¹⁷

Dem älteren Standpunct zufolge bewegte sich das Lied noch in sehr enger Sphäre; die in dem Gedicht enthaltene Gesamtstimmung, abgesehen von aller Nüancierung des Ausdrucks im Einzelnen, wiederzugeben, war sein Zweck. Jetzt trat auf subjectivem Boden ein dramatisch bewegtes Element hinzu. «Schubert», sagt Liszt in einem Artikel meiner Zeitschrift [der *Neuen Zeitschrift für Musik*] über dessen Oper Alfons und Estrella, «verstand die ganze Quintessenz von Gefühl, alle Leidenschaft aus wenig umfangreichen Gedichten zu entwickeln, er verlieh dem Gedicht Gewalt des Ausdrucks, blendenden Glanz, wunderbare Zartheit und Farbenschmelz.» Liszt macht zugleich noch auf eine andere Seite von grösster Wichtigkeit, die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik, die innige musikalische Durchdringung des Wortes, der wir bei Schubert zum ersten Male in diesem Grade begegnen, aufmerksam. So geschah es, dass auf diese Weise das Lied eine der wichtigsten Kunstgattungen der Neuzeit wurde, eine Schöpfung, in die sich der tiefere, deutsche Geist, der sich von dem öffentlichen Leben der Tonkunst unbefriedigt abwendete, flüchtete. Es ist nach Schubert's Vorgang bis herab auf die Gegenwart das Vortrefflichste in dieser Sphäre geleistet worden, und die späteren nachher noch zu erwähnenden Meister [Schumann, Mendelssohn, Franz] alle haben sich ihm angeschlossen, seine Richtung fortsetzend.¹⁸

Das Lied wird in Brendels *Geschichte der Musik* als «eine der wichtigsten Kunstgattungen der Neuzeit» gepriesen und Schubert – bezeichnenderweise mit einem Liszt-Zitat über Schubert als *Opernkomponist* – zum Ahnherrn erkoren. Maßgebend für den neuen Rang des Liedes als «eine der Spitzen der Entwicklungen»¹⁹ in der Musik überhaupt erschien für Brendel erstens der «subjektive Boden», auf den der vormals unpersönliche Affekt überführt worden sei, sowie zweitens das neue, «dramatisch bewegte Element». Konkret bestehe die «moderne Wendung» in einer «innigere[n] Durchdringung des Textes», in einem «engere[n] Anschluss an die Worte des Dichters, auch was dieselben im Einzelnen betrifft».²⁰ Die Details der Dichtung sollten zur Geltung kommen, wobei als Bezugspunkt nun nicht mehr eine allgemeine lyrische Stimmung im Sinne eines durchgehenden Hauptaffektes galt, sondern die Wechselfälle in der Innenwelt des Protagonisten als Maßstab dienten.

In neuester Zeit erscheint dieses Ausscheiden des Subjects, des innersten Selbst aus der Welt der dasselbe erfüllenden Stimmungen fortgeführt bis zur Spitze und das Individuum *spricht nur noch sich selbst aus*. Diese Wendung wurde die Veranlassung für die grossen Leistungen im Fache des Liedes.²¹

17 Brendel, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 177.

18 Ebd.

19 Ebd., Bd. 2, S. 184.

20 Ebd.

21 Ebd., Bd. 2, S. 171–172 (Hervorhebung original).

Brendels besondere Wertschätzung des Liedes verdankte sich einer ästhetischen Verabsolutierung des Subjekts – der «*auf die Spitze gestellte[n] Subjectivität*» – zum «Princip der Gegenwart» schlechthin.²² Im Unterschied zur Opernpraxis, in der sich die Wagnerschen Grundsätze und namentlich das «sprachmelodische Princip» noch nicht in ausreichendem Maße durchgesetzt hätten, erkannte Brendel beim Lied einen deutlichen Fortschritt darin, die «neue Melodie» mit der Sprache zu verschränken und die Subjektivität in die Musik hineinzutragen:²³ «Der Sänger erscheint nicht mehr nur als musikalisches *Instrument*, er ist der selbstbewußte *Beherrscher* seiner Erregung, und der Begleitung ist anvertraut, was in der Tiefe der Brust vorgeht.»²⁴ So sehr nun Liszts Liedschaffen mit der deklamatorischen Qualität sowie dem Fokus auf textbedingte Stimmungswechsel im Klavier Brendels Standpunkt zu entsprechen scheint, so überraschend mag anmuten, dass das 1855 bereits beträchtliche Korpus der Lisztschen Lieder bei Brendel keine Erwähnung fand, ganz im Gegenteil zu den ausführlich kommentierten Gattungsbeiträgen von Robert Schumann, Felix Mendelsohn und Robert Franz.²⁵ Brendels Vorbehalte, die er gegenüber dem Komponisten Liszt trotz aller Wertschätzung für Liszt als Lehrer, Theoretiker und Förderer Wagners hegte,²⁶ betrafen offensichtlich auch das Liedschaffen; und dies, obwohl zumindest August Reissmann in seiner *Geschichte des deutschen Liedes* Liszt – gleichsam *ex negativo* – zum prototypischen Vertreter des liedästhetischen «Fortschritts» erkor: «Jener recitierende Liedstyl von Franz Liszt erscheint [...] nicht als Fortschritt, sondern vielmehr als ein arger Rückschritt.»²⁷ Reissmann konnte den Liedern nichts Positives abgewinnen, was angesichts seines Beharrens auf den Prinzipien des ausgehenden 18. Jahrhunderts – der laut Brendel «sehr engen Sphäre» des «älteren Standpunctes» – nicht weiter verwundern kann.²⁸ Dass hingegen selbst Brendel mit Liszts Vertonungen wenig anzufangen wusste, dürfte mehrere Gründe gehabt haben: abgesehen von der grundsätzlichen Skepsis gegenüber dem früheren Virtuositentum des Komponisten vermutlich ebenso die beachtliche Vielfalt der Liedformen wie die Freiheiten im Umgang mit den Textvorlagen.

22 Ebd, Bd. 2, S. 171 (Hervorhebung original).

23 Franz Brendel, «Die Melodie der Sprache», in: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft*, 1 (1856), S. 10–28, hier: S. 25, 26.

24 Ebd, S. 19 (Hervorhebung original).

25 Brendel, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 162–208.

26 Ebd, Bd. 2, S. 319: «Wohl darf ich nicht verschweigen, dass ich auch jetzt noch einige Bedenken auf dem Herzen habe, doch sind dieselben dem uns Bekannten, schon Erreichten gegenüber untergeordneter Art.»

27 Reissmann, *Geschichte des deutschen Liedes*, S. 280.

28 Ebd, S. 281: «Es wird deshalb auch nicht nöthig sein, diese ganze Richtung, welche allerdings unserer Zeit bedenklich zu werden droht, weiter zu verfolgen.»

Das Gattungsspektrum, das Liszt mit seinen Liedern abdeckte, könnte größer kaum sein: Es reicht von Klaviertranskriptionen über das Hanslick-konforme *Es muß ein Wunderbares sein* über «subjektiv» dramatische Vertonungen wie die *Loreley* oder den deklamierenden Gesang in *Tristesse* bis hin zum ausdrücklichen Melodram. Was Niecks im Jahr 1884 eher konstatieren als kritisieren sollte, nämlich Liszts chamäleonartiges Wesen («a chameleon-like being like Liszt»),²⁹ scheint sich in seinen Liedern gleichsam Bahn gebrochen zu haben. Für Brendel dürfte genau diese liedästhetische Bandbreite der Stein des Anstoßes gewesen sein, konnte er sich doch sogar bei Schumanns Liedern, die er immerhin emphatisch als Weiterentwicklung der Schubertschen Errungenschaften rühmte, einen gewichtigen Vorbehalt nicht verwehren.

Schumann ist in der Behandlung der Singstimme nie ganz mit sich in's Reine gekommen, und wir sehen daher bei ihm ein unsicheres Schwanken. Bald ist die Singstimme bei ihm überwiegend declamatorisch, bald melodisch, bald weder das Eine noch das Andere. Dies verleiht derselben in schwächeren Werken namentlich das Bedeutungslose, so daß wir häufig nur ein unmotiviertes Herab- und Heraufgehen der Töne, eine durch kein Gesetz bestimmte Folge derselben vor uns haben. [...] Ueber das frühere, den Text mißhandelnde rein melodische Schaffen war *Schumann* schon hinaus; aber das vollständige Ergreifen des Neuen, was überhaupt in dieser ganzen Entwicklung des Liedes nur vorbereitet, nicht wirklich erreicht wurde, ist ihm ebensowenig gelungen.³⁰

Was Brendel an Schumann kritisierte, nämlich die Breite der sängerischen Ausdrucksformen zwischen Deklamation und Melodik, prägt in noch viel stärkerem Ausmaß Liszts Lieder.³¹ Dessen ungeachtet, dass sich die «vollständige Ergreifung des Neuen» ohnehin nur auf dem Feld des Musikdramas bewerkstelligen ließe,³² verletzte Liszt aus Brendels Perspektive mit der declamatorischen Verselbständigung der Singstimme – bis hin zur tatsächlichen Absage an den Gesang im Melodram – die ästhetischen Prinzipien der «modernen Melodie». Dass der Komponist außerdem gelegentlich in frühere

29 Niecks, «Modern song writers. II», S. 627. Siehe auch Martin Cooper, «Liszt as a song writer», in: *Music & Letters*, 19 (1938), S. 171–181, hier: S. 181: «Liszt's exact status as a song writer is as hard to determine as his position in the history of orchestral music. From what has been said it will be clear that here as elsewhere his work is fantastically unequal: it is a mirror of the man. Only a few of the shorter songs are faultless, and the majority of the rest contain glaring inequalities and errors of taste.»

30 Brendel, «Die Melodie der Sprache», S. 19–20 (Hervorhebung original).

31 Zu Liszts Wertschätzung von Schumanns Liedern siehe u. a. Franz Liszt, «Robert Schumann» (1855), in: ders., *Schriften zur Tonkunst*, aus dem Französischen übersetzt von Lina Ramann u. a., ausgewählt und hrsg. von Wolfgang Marggraf, Leipzig: Reclam, 1981 (= Reclams Universal-Bibliothek, 866), S. 219–252, hier: S. 242–250.

32 Vgl. Reinhold Brinkmann, «Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert», in: *Musikalische Lyrik*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber-Verlag, 2004 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 8), Bd. 2, S. 9–124, hier: S. 33–34.

Stadien der Gattung zurückfiel und sich etwa in *Es muß ein Wunderbares sein* einem «den Text mißhandelnden rein melodischen Schaffen» annäherte, dürfte Brendel geradezu als Verrat am musikalischen Fortschritt erschienen sein. Bedenkt man zudem die Kritik an Liszts frühen Klaviertranskriptionen, denen 1850 in der (von Franz Brendel herausgegebenen) *Neuen Zeitschrift für Musik* vorgeworfen wurde, dass das «virtuose Beiwerk» die Schubert-schen Lieder als «Folie für Fingerverrenkung» missbrauche,³³ erklärt sich das Fehlen von Liszts Namen in Brendels Reihe der Neuerer des Liedes – «Schubert, Schumann, Mendelssohn und Franz» – gleichsam von selbst.³⁴

3.

Liszts Vertonungen stießen sowohl bei den Verfechtern einer traditionell liedhaften Simplizität als auch bei den Anhängern einer fortschrittlichen «neuen Melodie» auf erhebliche Vorbehalte. In der bemerkenswerten Kritik gleich von beiden ästhetischen Parteien spiegelt sich allerdings weniger eine von sämtlichen Bezugspunkten losgelöste Extravaganz des Liedkomponisten Liszt, als vielmehr eine für diese Gattung ganz besonders charakteristische Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis. Selbst im ausgehenden 18. Jahrhundert, als die Prinzipien von Simplizität und einheitlichem Affekt im idealtypischen Strophenlied zu den Grundpfeilern des deutschen Liedes erhoben wurden, beschränkten sich Liedkomponisten wie der viel gerühmte Johann Friedrich Reichardt keineswegs nur auf die modellhafte Form.³⁵ Das Spektrum von Reichardts eineinhalbtausend Vertonungen reicht von einfachen Strophenliedern über Balladen mit rezitativischen Abschnitten bis hin zum Melodram (*Herkules Tod* für Sprechstimme und Glasharmonika) – eine Gattungsvielfalt, die durchaus an Liszt erinnert. Aber Liszt brauchte gar nicht bis zu Reichardt zu gehen, kam er doch allein durch seine Auseinandersetzung mit Schuberts Liedern mit einer Bandbreite in Kontakt, die – wie ein Blick auf die Transkriptionen offenlegt – mindestens von der dramatischen Ballade *Erlkönig* bis zum lyrischen Lied *Du bist die Ruh* reichte. Liszt entschied sich ebenso wenig wie der junge Schubert für nur eine Seite des Spektrums, sondern knüpfte letztlich

33 [N.N.], «Kritischer Anzeiger. Uebersicht über die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik», in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 17 (1850), S. 221–224, hier: S. 221.

34 Brendel, «Die Melodie der Sprache», S. 19.

35 Zur Gattungsvielfalt des Liedes im 19. Jahrhundert siehe Brinkmann, «Musikalische Lyrik», S. 27–29.

an beiden Polen an: je balladenhafter das Geschehen, desto dramatischer die Vertonung, und je lyrischer, desto liedhafter. Da die ‹traditionelle› Liedästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts jedoch selbst für Dichtungen wie Gottfried August Bürgers umfangreiche *Lenore* die Strophenform propagiert hatte,³⁶ entbehrte die verbreitete Praxis der durchkomponierten Ballade von Beginn an jedes theoretischen Fundaments. Entsprechend stellte sich noch Liszt im Jahre 1860, als er ausgerechnet Bürgers *Lenore* zur Grundlage seines ersten Melodrams erkor,³⁷ zwar theoretisch gegen Reissmann einerseits und gegen Brendel andererseits. Praktisch jedoch reihte er sich mit der melodramatischen Komposition der *Lenore* nahtlos in die Tradition der durchkomponierten Ballade ein.³⁸

Obwohl Liszt in seinen Liedern ganz im Sinne Brendels zu subjektivem Ausdruck und ‹dramatisch bewegtem Moment› tendierte, unterschied sich der Komponist vom Theoretiker in einem entscheidenden Aspekt – in einem Aspekt, der sich am Beispiel der Schubert-Rezeption besonders deutlich herauskristallisiert. Brendel rühmte Schubert als Ausgangspunkt für eine kompositorische Entwicklung, die letztlich das Lied überwinden und im Musikdrama kulminieren sollte. Liszt hingegen knüpfte an die tatsächliche Liedpraxis an, deren Bandbreite er wohl nicht zuletzt von Schubert übernahm und in die eigene Ästhetik überführte, ohne dass die Gattung obsolet geworden wäre. Sogar die beiden Pole der balladenhaften Dramatik einerseits und der liedhaften Lyrik andererseits behielt er in den Grundzügen bei, ohne die Grenzen vollständig aufzulösen. Im Gegenteil: Als er ab den 1850er Jahren nach einer einfacheren Faktur seiner Lieder zu streben begann,³⁹

36 Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit, 1770–1814*, Regensburg: Bosse, 1965 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 3), S. 57–58; Brinkmann, ‹Musikalische Lyrik›, S. 39–40. Vgl. Walter Wiora, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Wolfenbüttel/Zürich: Mössler, 1971, S. 22–44.

37 Zur Entstehung von Liszts *Lenore* siehe Jacqueline Waeber, *En Musique dans le texte. Le Mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Paris: Van Dieren, 2005, S. 264.

38 Zur engen Verbindung zwischen Ballade und Melodram im 19. Jahrhundert siehe Matthias Nöther, *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich*, Köln u. a.: Böhlau, 2008 (= KlangZeiten. Musik, Politik, Gesellschaft, 4), S. 49–58.

39 Brief Franz Liszts an Joseph Dessauer, Anfang der 1850er Jahre, in: Franz Liszt, *Briefe*, gesammelt und hrsg. von La Mara, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905, Bd. 2 (1893), S. 403: ‹Meine früheren Lieder sind meistens zu aufgebläht sentimental, und häufig zu vollgepfropft in der Begleitung.› Siehe auch Monika Hennemann, ‹Liszt's Lieder›, in: *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. Kenneth Hamilton, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, S. 192–205, hier: S. 193–194; Gut, *Franz Liszt*, S. 584–587, sowie Wolfram Huschke, ‹Liszts Goethe-Lieder. Liszt contra Goethe?›, in: *Liszt und die Weimarer Klassik*, hrsg. von Detlef Altenburg, Laaber: Laaber-Verlag, 1997 (= Weimarer Liszt-Studien, 1), S. 59–67.

gab er den Traditionsstrang der Ballade nicht etwa auf, sondern steigerte ihn vielmehr zum Melodram. Zugespielt formuliert, spiegelt sich in dem bis heute immer wieder beschworenen «chamäleonartigen Wesen» des Liedkomponisten Liszt die planvolle Auseinandersetzung mit der Liedpraxis seit Schuberts Zeiten. Nicht die fortschrittliche Überwindung der Gattung, sondern deren moderner Fortbestand ist Liszts Liedern eingeschrieben. Da dies jedoch weder von der «traditionellen» noch von der «fortschrittlichen» Theorie vorgesehen war, erwies sich Liszts Position sogar in einer weiteren Hinsicht als gattungstypisch: in der charakteristischen Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis.

Abstract

Already in the 19th century the reception of Franz Liszt's songs was unequivocally defined. Discussions focussed on dramatic quality in the lyrical field and on the utmost importance of declamation. Not only did aesthetic opponents such as August Reissmann or Eduard Hanslick dismiss the songs as inadequate by virtue of the principles of the genre but even Franz Brendel maintained a stony silence concerning these lyrical compositions. The contemporary reception of Liszt's songs reveals a significant gap between the theory and practice of 19th century lieder, suggesting that Liszt adopted an attitude common in the practice of song-writing – namely that of largely ignoring theoretical claims. The study addresses the unusually unanimous critical responses to Liszt's songs and discusses the declamatory quality of the works themselves.

Bibliographie

- [N. N.], «Kritischer Anzeiger. Uebersicht über die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik», in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 17 (1850), S. 221–224.
- Altenburg Detlef u. a., Art. «Liszt, Franz», in: *MGG^{2P}*, Bd. 11, Sp. 203–311.
- Brendel Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig*, 2. umgearbeitete und vermehrte Aufl., Leipzig: Heinrich Matthes, 1855.
- Brendel Franz, «Die Melodie der Sprache», in: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft*, 1 (1856), S. 10–28.
- Brinkmann Reinhold, «Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert», in: *Musikalische Lyrik*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber-Verlag, 2004 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 8), Bd. 2, S. 9–124.
- Cooper Martin, «Liszt as a song writer», in: *Music & Letters*, 19 (1938), S. 171–181.
- Gut Serge, *Franz Liszt*, Sinzig: Studio-Verl., 2009 (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, 14).

- Hanslick Eduard, «Liszts ‹Graner Messe› und ‹Loreley›» (1879), in: ders., *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1886, S. 241–245.
- Hennemann Monika, «Liszt's Lieder», in: *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. Kenneth Hamilton, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, S. 192–205.
- Hughes Edwing, «Liszt as Lieder composer», in: *The Musical Quarterly*, 3 (1917), S. 390–409.
- Huschke Wolfram, «Liszts Goethe-Lieder. Liszt contra Goethe?», in: *Liszt und die Weimarer Klassik*, hrsg. von Detlef Altenburg, Laaber: Laaber-Verlag, 1997 (= Weimarer Liszt-Studien, 1), S. 59–67.
- Istel Edgar, *Studien zur Geschichte des Melodramas*. Bd. 1: *Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Scene ‹Pygmalion›*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901 (= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte, 1).
- Liszt Franz, *Briefe*, gesammelt und hrsg. von La Mara, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905.
- Liszt Franz, «J'ai perdu ma force et ma vie», in: ders., *Songs in six volumes*, Bd. 5.
- Liszt Franz, *Die Macht der Musik*, in: ders., *Songs in six volumes*, Bd. 2.
- Liszt Franz, «Robert Schumann» (1855), in: ders., *Schriften zur Tonkunst*, aus dem Französischen übersetzt von Lina Ramann u. a., ausgewählt und hrsg. von Wolfgang Marggraf, Leipzig: Reclam, 1981 (= Reclams Universal-Bibliothek, 866), S. 219–252.
- Liszt Franz, *Songs in six volumes*, Melville/NY: Belwin Mills, o.J. (= Kalmus Miniature Scores, 9375–9380).
- Liszt Franz, *Der traurige Mönch*, in: ders., *Songs in six volumes*, Bd. 6.
- Niecks Frederick, «Modern song writers. II. Franz Liszt», in: *The Musical Times*, 1. November 1884, S. 625–629.
- Nöther Matthias, *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich*, Köln u. a.: Böhlau, 2008 (= KlangZeiten. Musik, Politik, Gesellschaft, 4).
- Raabe Peter, *Franz Liszt*. Bd. 2: *Liszts Schaffen*, Tutzing: H. Schneider, 1968 (1. Aufl. 1931).
- Redepenning Dorothea, *Das Spätwerk Franz Liszts. Bearbeitungen eigener Kompositionen*, Hamburg: Wagner, 1984 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 27).
- Reissmann August, *Geschichte des deutschen Liedes*, Berlin: Guttentag, 1874.
- Rentsch Ivana, «Musik als leidenschaftlicher Augenblick. Jean-Jacques Rousseau, das ‹Ballet en action› und die Ästhetik des frühen Melodramas», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 66 (2009), H. 2, S. 93–109.
- Riethmüller Albrecht, «Heines ‹Lorelei› in den Vertonungen von Silcher und Liszt», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 48 (1991), S. 169–198.
- Schwab Heinrich W., *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit, 1770–1814*, Regensburg: Bosse, 1965 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 3).
- Waeber Jacqueline, *En Musique dans le texte. Le Mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Paris: Van Dieren, 2005.
- Wagner Richard, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart: Reclam, 2000.
- Wiora Walter, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Wolfenbüttel/Zürich: Mösel, 1971.

