

Blättler · Hrsg.
Kunst der Serie

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Kunst der Serie

Die Serie in den Künsten

Herausgegeben von
Christine Blättler

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Milena Aguilar, *Petits Fours* (2009)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5005-0

GERHARD HERRGOTT

Wanderer-Fantasien

Franz Liszt und die Figuren des Begehrens¹

1.

Wenn ich über Franz Liszt spreche, dann über jemanden, der einen zweischneidigen Ruf genießt: Einerseits ist Liszt der berühmteste Klaviervirtuose seiner Zeit (und vielleicht aller Zeiten), als Komponist jedoch rangiert Liszt für viele, als Verfasser von Ungarischen Rhapsodien und Liebesträumen, in einem Register, das man Gehobene Unterhaltungsmusik nennen könnte. Ich möchte Ihnen hier eine andere Komposition von Liszt vorstellen, keine Rhapsodie, keinen Liebesträum – oder vielleicht doch? –, ein Stück jedenfalls, zu dem sich viele Geschichten erzählen lassen. Eine davon ist tatsächlich eine Liebesgeschichte und zugleich die Geschichte eines Skandals.

Die Dame, die in der *chronique scandaleuse* die Hauptrolle spielt, heißt Marie-Catherine-Sophie de Flavigny. Nach dem frühen Tod ihres Vaters wird sie im Kloster Sacré-Cœur erzogen. Als sie zu ihrer Mutter zurückkehrt, erstrahlt sie, wie es heißt, »im Glanz einer betörenden Schönheit«. ² Ihre Erziehung gilt als vollendet; sie beherrscht mehrere Sprachen, spielt gut Klavier, und singen kann sie auch. Außerdem darf sie auf eine beträchtliche Mitgift rechnen. »Die Besten des Landes warben um ihre Hand«, erzählt der Herausgeber ihrer Memoiren weiter, doch »ihre ernste Natur und ihr wahrhaft christliches Herz gaben nichts auf Reichtum, und ihre romantische Veranlagung wollte nichts von einer Standesehe wissen.«

Was geschieht weiter: Marie erlebt eine erste Liebesenttäuschung und beschließt darauf, »in einem schroffen Wechsel ihres ganzen Strebens« die erstbeste Partie anzunehmen. Als 22-jährige reicht sie dem Kavallerieobersten Graf Charles d'Agoult die Hand. Wir schreiben das Jahr 1827.

Fortan steht sie im Mittelpunkt des glänzendsten Adels. Marie ist eine Verbündete der neuen romantischen Richtung, in ihrem Salon finden Theateraufführungen und Konzerte statt, Chopin und George Sand, Rossini und Paganini sind bei

1 Für kritische Kommentare zu diesem Aufsatz danke ich Hartmut Fladt, Ulrich Mahlert und Rolf Nemitz. – Anmerkung der Herausgeberin: In gekürzter Form liegt dieser Text einer CD-Produktion zugrunde; die CD kann direkt beim Autor und Musiker bezogen werden (gherrgott@gmail.com). Der Abdruck von Text und Notenbeispielen erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors. Frühere Veröffentlichungen finden sich in: *Virtuosität (Lichtensteiner Exkurse*, Bd. 6, hg. v. Norbert Haas/Rainer Nägele/Hans-Jörg Rheinberger), Eggingen (Edition Isele) 2007; sowie, ergänzt mit einem Interview »Was das Werk denkt« als Preprint 342 des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte in Berlin 2008, beide Texte sowohl in deutscher wie französischer Sprache.

2 So Daniel Ollivier, der Herausgeber der Erinnerungen von Marie d'Agoult, in: Franz Liszt: *Briefe an Marie Gräfin d'Agoult*, Berlin (Fischer) 1933, S. 8.

ihr zu Gast. Die Kehrseite dieser Geschichte wird an anderer Stelle³ in dürren Worten angedeutet: »Marie wurde in jungen Jahren mit dem um vieles älteren, nicht unsympathischen aber ziemlich langweiligen Grafen d'Agoult vermählt. Die Ehe war nicht glücklich, aber man hatte sich arrangiert.« Marie, so heißt es auch hier, sei eine ernste Frau gewesen, »der Liebesintrigen nicht lagen«.

Was dann dennoch passierte, ist im Einzelnen umstritten.⁴ Fakt ist, dass der 22-jährige Liszt im Jahr 1833 erstmals Marie d'Agoult in ihrem Salon begegnet. Und zwei Jahre später zerreißt sich ganz Paris das Maul darüber, dass die berühmte Gräfin mit dem blutjungen Virtuosen durchgebrannt ist und mit ihm durch die Schweiz und durch Italien zieht.

»Die verwegene Liaison macht Liszt produktiv.«⁵ »Wenn Sie hierher kommen, werden Sie mich ganz und gar vertrottelt finden«, schreibt er an George Sand aus Genf. »Seit sechs Monaten tue ich nichts als Noten schreiben, kritzeln, schmieren, Noten aller Formen und Farben. Ich bin überzeugt, wenn man sie zählte, würde man einige Milliarden finden.«⁶ Zu diesen Milliarden von Noten gehören einige Klavierstücke, die Liszt unter dem Titel *Années de Pèlerinage* veröffentlichen wird. *Années de Pèlerinage* – Wanderjahre, Pilgerjahre; es sind musikalische Reflexionen zu Naturszenen und zu Werken der italienischen Kunst, bis hin zu einer Fantasie über Dantes Inferno. Eines der Stücke zeichnet sich dadurch aus, dass ihm ein Text unterlegt ist, ein Lied von Salvator Rosa, der im 17. Jahrhundert als fahrender Sänger, Maler und Dichter durch die Abruzzen zog. *Vado ben spesso cangiando loco, ma non so mai cangiar desio* – Häufig wechsele ich den Ort, doch mein Begehren, das kann ich niemals verändern. Dieses Lied hat Liszt nachträglich in die Sammlung eingefügt, wie ein inneres Motto deutet es das Motiv an, um das sich die *Années de Pèlerinage* drehen: Es sind Liszts Wanderer-Fantasien, und im Hintergrund steht die eigene Geschichte, die Geschichte von zweien, die Paris verlassen haben und auf Wanderschaft gegangen sind. Ihr Wanderführer ist ein Buch, das sie in der Zeit ihrer ersten Begegnungen verschlungen haben, *Oberman* von Etienne Pivert de Senancour.⁷

3 Es handelt sich um die von Everett Helm verfasste Rowohl-Monografie über Liszt, in der man wenig über Liszts Kompositionen erfährt, dafür um so mehr über seine Frauengeschichten. Everett Helm: *Franz Liszt*, Reinbek (Rowohl) 1972, Zit. S. 37.

4 »Franz Liszt, der Sohn der französischen Romantik, der Jüngling mit dem wallenden Haar und den schönen Augen, deren träumerischer und zugleich durchdringender Blick auf jedem Gemälde und jeder Zeichnung dieser Jahre unwiderstehlich spricht – und Marie d'Agoult [...] damals 29 Jahre alt, als außerordentliche Schönheit und als sehr gebildet bekannt und dadurch noch ins Heilige gesteigert, dass sie die Märtyrin einer unglücklichen Ehe war. Sie hatte Liszt bald in den Bereich ihres Umganges gezogen und alle Sinne des Künstlers gefangen genommen. *La passion* – so überschreibt die Gräfin diesen neuen Lebensabschnitt in ihren Memoiren, und als Motto wählte sie ein Zitat aus Dante, das alles erklärt: *Ecce Deus fortior me.*« Auf diese erstaunlichen Sätze bin ich tatsächlich in einer wissenschaftlichen Schrift gestoßen, Walter Rüschs Dissertation über die *Années de Pèlerinage* aus dem Jahr 1934.

5 Karl Schumann: *Das kleine Liszt-Buch*, Salzburg (Residenz) 1974, S. 34

6 Ebd.

7 »Freund Chopin hatte die Absicht, Ihnen gestern (Sonntag) einen Besuch zu machen, ich wollte ihm beiliegenden kleinen Band von Obermann mitgeben, den ich Sie freundlichst anzunehmen, anzustreichen und mit Anmerkungen zu versehen bitte; bei Ihrer Rückkehr werde ich selber die Ehre haben, Ihnen den ersten, den Sie schon kennen, zurückzugeben. Diese *Ausgabe* ist wirklich

Oberman ist ein Briefroman, er wurde erstmals 1804 veröffentlicht, damals aber von der Kritik abgelehnt oder totgeschwiegen. Ein Vierteljahrhundert später setzt sich der damalige französische Literaturpapst Sainte-Beuve für eine Neuauflage ein, sie erscheint 1833 mit seinem Vorwort. Jetzt wird *Oberman* auf einen Schlag zum Kultbuch der französischen Romantiker. Von Delacroix weiß man, dass er über Jahre hin in diesem seinen Lieblingsbuch las, er ist nicht der einzige.⁸ Wenige Jahre später (1840) erscheint die dritte Auflage des *Oberman*, diesmal mit einem Vorwort von George Sand. Liszt nennt *Oberman* »das Buch, das stets mein Leid betäubt.«⁹ Und einem Stück in den *Années de Pèlerinage* gibt er diesen Titel: *Vallée d'Obermann* – Obermanns Tal.

Liszt hat das Obermann-Tal 1835 komponiert, zwanzig Jahre später hat er die Frühfassung umgearbeitet.¹⁰ An seine damalige Schülerin und Geliebte Agnes Street schreibt Liszt in dieser Zeit, er habe ein »ziemlich verworrenes Stück« geschrieben, das vielleicht einen Platz auf dem »Parnasso confuso« verdient habe.¹¹

merkwürdig; wenn Sie auch nur die Hälfte meiner Arbeit an diesem letzten Band tun wollten, wird sie ganz unbezahlbar, von *ideellem* Wert sein.« Liszt: *Briefe an Marie Gräfin d'Agoult* (Anm. 2), S. 30, Hvh. im Original. In diesen Briefen finden sich auch Hinweise auf Liszts Begegnungen mit Senancour: »Von da bin ich zu Obermann [sic!] gegangen! Diesmal mit Rührung und überströmenden Herzen. Ich glaubte in ihm alle meine alten Tage der Verzweiflung und elenden Angst *personifiziert* und in verklärter Vergrößerung zu sehen. Wir haben wieder über Christentum gesprochen, unser gewöhnliches Thema. Er gab mir mit seinem überzeugten Lächeln zu bedenken, daß es für die angeblichen klügelnden Gläubigen vor allem eine kleine Schwierigkeit gäbe, nämlich, daß das Evangelium kein Wort vom Christentum und noch weniger vom Katholizismus sage. Ich gestehe, daß es mir eine gewisse Verlegenheit bereitete, auf mehrere seiner Einwände zu antworten, und dennoch fühle ich meinen Glauben täglich mehr und mehr zunehmen.« Undatierter Brief, 1834, S. 91f.

- 8 Jürg Peter Walsler: *Nachwort des Übersetzers zur deutschen Ausgabe des Oberman*, Frankfurt a. M. (Insel) 1982, S. 386.
- 9 Zitiert bei Alfred Brendel: *Nachdenken über Musik*, München (Piper) 1992, S. 183.
- 10 Liszt verstand offenbar diese Neuauflage als Widerruf der ersten Ausgabe. Die Stücke des späteren ersten Jahres der *Années de Pèlerinage* (Schweiz), darunter die Frühfassung des *Vallée d'Obermann*, waren 1842 unter dem Titel *Album d'un voyageur* veröffentlicht worden. Liszt kaufte das Verlagsrecht zurück, um eine weitere Verbreitung und Aufführung zu verhindern, und er ließ diesen Zyklus auch nicht in sein Werkverzeichnis aufnehmen. Vgl. Imre Sulyok/Imre Mezö: *Vorwort zu Années de Pèlerinage, Première Année – Suisse, Kassel – Budapest* (Bärenreiter-Verlag/Editio Musica) 1976, S. X. Die Frühfassung von *Vallée d'Obermann* ist in der Henle-Ausgabe der *Années de Pèlerinage I* im Anhang abgedruckt. – Ich selbst spiele das Stück in der Fassung des Liszt-Schülers Karl Klindworth; die Schlusspassagen mit den vibrierenden Akkorden sind hier in einer Weise arrangiert, die ihre musikalische Faktur verdeutlicht und sie mit den von Liszt angezeigten Temposteigerungen (einigermaßen) spielbar macht.
- 11 »Was habe ich Ihnen zu sagen, durch soviel Schweigen hindurch, das auf meinem Geschick lastet? »And if it was lightning, I would speak« sagte Childe Harold. [...] Wenn Dir dieser Band in die Hand kommt, dann lies noch einmal diese Zeilen aus dem dritten Gesang, den ich als Motto eines ziemlich verworrenen Stückes gewählt habe, das kürzlich im ersten Band (Schweiz) meiner Wanderjahre erschienen ist und das vielleicht einen bescheidenen Platz auf dem »Parnasso confuso« verdient, von dem der gute Metastasio einst träumte, und den wir in der Zwischenzeit erheblich bereichert haben.« Zit. bei Reinhard Haschen: *Franz Liszt oder Die Überwindung der Romantik durch das Experiment*, Berlin (Henschel) 1989, S. 73. Zu Agnes Street vgl. Helm: *Franz Liszt* (Anm. 3), S. 93f.

Welches Verhältnis Liszt zu dieser Komposition am Ende seines Lebens hatte, erfahren wir von seinem Schüler August Göllerich. Unter den eigenen Werken, die Liszt in seinen letzten römischen Stunden hörte (1885), hätten ihm, so Göllerich, u. a. die Paganini-Etüden und das Obermann-Tal besonderes Interesse abgewonnen. »Letztgenanntes Werk zu hören hatte Liszt wiederholt abgelehnt«, erzählt Göllerich. Von einer Opernaufführung am 12. Dezember heimgekehrt, »verlangte der Meister nachts, daß ich es spiele. Er brach dabei in Tränen aus.«¹²

2.

Wo finden wir einen Zugang zu diesem Stück? Das Naheliegendste ist natürlich, der Spur zu folgen, die Liszt mit dem Titel gegeben hat. Wer ist das, dieser Obermann?¹³

»J'ai tout quitté, me voici sur une terre étrangère« – »Ich habe alles verlassen; jetzt bin ich auf fremdem Boden« so beginnt Obermanns erster Brief, in dem wir auch erfahren, dass er sich »einen abgeschiedenen Ort« in den Bergen suchen will.

12 Zit. bei Haschen: *Franz Liszt* (Anm. 11), S. 72.

13 Das Vallée d' Obermann ist »keineswegs nur die Schilderung eines ersten Hochgebirgstals mit einer Einlage von Donner und Blitz. Es muß durchaus doppelbödig interpretiert werden« schreibt Haschen (Ebd., S. 73). Liszt selbst hat sich dazu eindeutiger geäußert: Es beziehe »sich einzig und allein auf den französischen Roman Obermann von Senancour, dessen Handlung bloß die Entwicklung eines besonderen Seelen Zustandes bildet. [...] Das düstere, hyper-elegische Fragment »La vallée d'Obermann« welches in den Schweizer Jahrgang der *Années de Pèlerinage* aufgenommen (da die Szene des Buches ebenfalls die Schweiz ist) bringt mehrere Hauptmomente des Werkes von Senancour, worauf auch die gewählten Epigraphen hinweisen«, so Liszt in einem unveröffentlichten Brief an Schott, zit. bei Sulyok/Mező: *Vorwort zu Années* (Anm. 10), S. XI. Die Herausgeber der ungarischen Liszt-Edition schreiben dort weiter: »Das erste Jahr der *Années de Pèlerinage* erschien erstmals 1855 bei Schott und zwar jedes Stück in einem einzelnen Heft mit gezeichnetem Titelblatt. Die Titelblätter zieren Zeichnungen von Kretschmer, die auf den Inhalt der Werke Bezug nehmen. Liszt äußerte sich anerkennend über die schöne Ausstattung der Serie, nur beanstandete er das Titelblatt der *Vallée d' Obermann*, das eine Berglandschaft darstellt. In dem oben zitierten Brief an Schott schrieb er: »Flinten und Jäger passen da keineswegs hinzu.«

Doch ist ein einsames Tal nicht das alleinige Ziel seiner Suche; sein Autor, Senancour schickt Oberman zugleich auf eine lange Wanderung nach innen¹⁴, nicht ohne spöttischen Seitenblick in Richtung Philosophie: »Wir besitzen manche Schriften, worin sich die Menschheit in wenigen Zeilen abgebildet findet«, erklärt der fiktive Herausgeber von Obermans Briefen. »Sollten demgegenüber diese langen Briefe einigermaßen Kenntnis von einem einzigen Menschen geben, so wären sie so neuartig wie nützlich.«¹⁵

An dieser Stelle ist eine philologische Kuriosität einzufügen: Wie schreibt sich *Oberman* – mit einem n oder mit zweien? Ein ›n‹ in der Erstausgabe von 1804, im Jahr 1833 bekommt Oberman den Buchstaben, der ihm anscheinend gefehlt hat, dazu.¹⁶ Doch Oberman fehlt mehr als ein ›n‹. »Mutation sans terme, action sans but« – »Ziellose Veränderungen, Planlosigkeit allen Geschehens, Unergründlichkeit allüberall; mehr wissen wir nicht von dieser Welt, über die wir herrschen«, heißt es im 75. Brief.¹⁷ *Die Welt, über die wir herrschen*, das kann nur ironisch verstanden werden. Oberman ist kein Herrscher, keiner, der anderen Orientierung und Halt gibt. Oberman fehlt selbst ein Halt.¹⁸

»Ich frage mich, was mit mir los ist; warum ich nicht zu leben anfangen; welche Macht mich gefangen hält, während ich frei bin; welche Schwäche mich zurückhält, während ich eine Kraft spüre, deren unterdrücktes Drängen mich verzehrt; worauf ich warte, wenn ich auf nichts hoffe ...welches Verhängnis mich zwingt, zu tun, was ich nicht will, ohne daß ich sehe, wie es mich dazu bringt?«¹⁹

14 »Ich glaubte den Grund von etwas zu erkennen, was man täglich feststellen kann, daß nämlich die tatsächlichen Unterschiede des äußeren Schicksals nicht die Hauptursache für das Glück oder das Unglück der Menschen sind. Ich sagte mir, das wirkliche Leben des Menschen ist in ihm selber; das andere, das er von außen empfängt, ist nur zufällig und nebensächlich. Die Umstände wirken auf ihn je nach der Verfassung, in der sie ihn treffen, weit mehr noch als nach ihrer eigenen Natur.« Etienne Pivert de Senancour: *Oberman. Roman in Briefen*, aus dem Französischen von Jürg Peter Walser, Frankfurt a. M. (Insel) 1982, Erster Brief, S. 14; ähnliche Reflexionen finden sich im Ersten Fragment, S. 104ff.

15 Vorbemerkung des (fiktiven) Herausgebers, S. 7, Übersetzung leicht verändert. Sainte-Beuve nennt *Oberman* den ersten *roman intime*. Bei Monglond heißt es, es sei »das rigoroseste Bekenntnis, wie kein anderes frei von jeder Unwahrhaftigkeit oder absichtlichen Täuschung«, vgl. Walser: *Nachwort* (Anm. 8), S. 389. – Dieses Bekenntnis ist alles andere als philosophisch korrekt: »Man wird darin Widersprüche finden, oder wenigstens das, was man oftmals so benennt«, erklärt der fiktive Herausgeber von Obermans Briefen, und begründet anschließend (8f.), wieso ein wahrhaftes Sprechen sich zwangsläufig in Widersprüche verwickeln muss: »Unsere Neigungen, unsere Wünsche, selbst unsere Empfindungen, ja sogar unsere Überzeugungen ändern sich mit der Belehrung durch die Ereignisse, mit den wechselnden Anlässen des Nachdenkens, mit unserem ganzen Sein. Seht ihr denn nicht, daß derjenige, der mit sich selber aufs genaueste übereinstimmt, euch etwas vormacht, sich selber etwas vormacht? Er hat eine Methode; er spielt eine Rolle.«

16 Liszt, der mit Marie die Ausgabe von 1833 liest, schreibt *Obermann*.

17 Etienne Pivert de Senancour: *Obermann*, Edition critique par Gustave Michaut, Bd. 2, Paris (Cornély) 1912, S. 168, dt. Ausgabe S. 300, Übersetzung leicht verändert.

18 »J'ai toute la faiblesse de celui, que rien n'a fixé.« 89. Brief, ebd., S. 222. Vgl. auch Schärers Kommentar am Ende ihrer Oberman-Deutung; Irene Schärer: *Oberman. Lettres publiées par E.P. de Senancour. Versuch einer Analyse*, Zürich (Juris) 1955, S. 104.

19 46. Brief, Senancour: *Obermann. Roman in Briefen* (Anm. 14), S. 179.

Liszt nennt Oberman ein »Monochord der unerbittlichen Einsamkeit menschlicher Schmerzen«. ²⁰ In seinen Briefen klingt ein Echo davon nach. Mai 1834, an Marie: »Sie fühlen es, Sie wissen es. Für mich gibt es in allen Dingen nichts als Trauer, Ennui, und bittere, beklemmende Betrübniß. Immerhin bin ich nicht vollkommen erloschen; wie dürr und einförmig auch der Weg sein mag, ich werde ihn bis zu Ende gehen.« ²¹ Einen Weg, den er zu dieser Zeit nicht kennt. In seinem Skizzenbuch findet sich der Satz: »Je sais bien ce que je ne veux pas, mais je ne sais pas ce que je veux« – Ich weiß wohl, was ich nicht will, nur was ich will, das weiß ich nicht. ²²

Die Passagen aus Senancours Roman, die Liszt seinem Stück vorangestellt hat, sprechen genau davon: »Que veux-je? Que suis-je? [...] Toute cause est invisible, toute fin trompeuse; toute forme change, toute durée s'épuise« – Wer bin ich? Was will ich? Jegliche Ursache ist verborgen, jeder Zweck trügerisch; jede Gestalt verändert sich, jegliche Dauer vergeht. ²³

Das, wovon die Metaphysik spricht – eine dauerhafte Ordnung der Welt mit letzten Ursachen und höchsten Zwecken – wird von Oberman als unerkennbar zurückgewiesen. Gibt es etwas, woran er festhält, woran er Halt findet? »J'existe pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'un monde fantastique, pour rester attéré de sa voluptueuse erreur« so Oberman: »Ich existiere, um mich in unbezähmbaren Begierden zu verzehren, mich am Zauber einer Scheinwelt zu berauschen, und endlich an ihrem wollüstigen Trug zugrundezugehen.« ²⁴

Das, wovon Oberman träumt, gibt Halt, gerade *weil* es trügerisch ist: »Que m'importe ce qui peut finir?« – »Was liegt mir schon an dem, was endlich ist? Ich will endlich ein Glück, einen Traum, will eine Hoffnung, die mir für immer vorausbleibt [...] Ich brauche unendliche Trugbilder, die vor mir zurückweichen, um mich beständig zu täuschen.« ²⁵

20 Zit. Haschen: *Franz Liszt* (Anm. 11), S. 72.

21 Liszt: *Briefe an Marie Gräfin d'Agoult* (Anm. 2), S. 63; vgl. auch Wolfgang Dömling: *Franz Liszt und seine Zeit*, Laaber (Laaber) 1998, S. 90: Liszt »sah sich als innerlich Einsamen [...] von Todessehnsucht ergriffen und doch getragen von tiefer religiöser Zuversicht, hoffend auf die Erlösung in Gott, die zugleich – und das hat nicht einen Hauch von Blasphemie – die Befreiung in der Liebe ist, der Liebe zu Marie d'Agoult, der rettenden ›Muse«.

22 Zit. in Carl Dahlhaus: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, Laaber (Laaber) 2003, S. 619.

23 Diese Passagen stammen aus Obermans 63. Brief, nicht, wie in vielen Ausgaben der *Années de Pèlerinage* angegeben, aus Brief 53. Vgl. Senancour: *Obermann* (Anm. 17), Bd. II, 72f., deutsche Ausgabe S. 241 (Anm.14).

24 Ebd.

25 18. Brief, Senancour: *Obermann* (Anm. 17), Bd. I, S. 74; deutsche Ausgabe S. 69 (Anm.14).

Wie hat Liszt Obermans Traum- und Trugbild inszeniert? Es beginnt mit diesem Thema.

Den Charakter dieses Anfangs versteht man besser, wenn man ein klassisches Modell dagegen hört.

Die Dreitonfolge g-fis-e aus Beethovens e-moll-Sonate findet sich wörtlich auch am Anfang von Liszts Komposition. Doch in Beethovens Themenkopf mit dem anspringenden Auftakt und der energischen Tonwiederholung ist das Fallen nur ein Abstoßen für den Aufschwung, in Liszts melancholischer Parodie dieses Themas dagegen ist die kurzzeitige Wendung nach oben nur ein ermattetes Seufzen vor einem noch tieferen Fallen.

Und die gesamte Abfolge des Stücks – das düstere Hindämmern des Anfangs, das aus lichter Höhe herabsteigende zweite Thema

The image shows two systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano introduction marked *pp* and *misterioso*. The right hand is mostly silent, while the left hand plays a steady stream of sixteenth notes. The second system shows a more complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a *f* dynamic marking.

die heftigen Ausbrüche in der Mitte und die Ekstase am Ende – diese Abfolge scheint doch insgesamt dem Prinzip *per aspera ad astra* zu folgen, allerdings mit einem Fragezeichen am Schluss: Die Sterne, die ins Dunkel leuchten, vielleicht trügen sie.²⁶ Dieses Muster – durch Nacht zum Licht (oder auch nicht) – ist nun gewiss keine Lisztsche Erfindung. Obermans Tal haben vor ihm schon andere Wanderer gesucht.

Son - ne dünkt mich hier so kalt, die Blü - te welk, das Le - ben alt, und
 was sie re - den, lee - rer Schall, ich bin ein Fremd - ling ü - ber - all.

The image shows a vocal score with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in German. The piano accompaniment features a steady stream of sixteenth notes in the left hand and chords in the right hand.

26 Die musikalische Schlussfrage hat Liszt erst in der Zweitfassung des Vallée d' Obermann hinzugefügt.

Des Fremdlings Abendlied hieß das Gedicht ursprünglich, das Schubert unter dem Titel *Der Wanderer* vertont hat.²⁷ Schuberts *Wanderer* ist auf der Suche nach dem Land, das »seine Sprache spricht«. Wo ist das Land? *Ich bin ein Fremdling überall* heißt es im Text, und dazu gibt es vom Klavier einen Kommentar. Was wir da hören, ist eine Gangart – eine Gangart, die Schubert aus dem zweiten Satz von Beethovens 7. Sinfonie übernommen hat.



Es ist der Rhythmus der Pavane, eines alten Schreit-Tanzes. Wo ist das Land? Der Rhythmus ist es, der das Unterwegs suggeriert.²⁸

Nun ist es genau diese Frage nach dem Wo und Wohin der Wanderung, die Liszt im *Vallée d' Obermann* zitiert hat.²⁹

So steht es bei Schubert.

27 Das Gedicht, dessen Schlusszeile *Dort, wo du nicht bist, ist das Glück* zum romantischen Motto schlechthin wurde, stammt von Georg Philipp Schmidt, genannt Schmidt von Lübeck. Vgl. Walter Dürr/Arnold Feil: *Reclams Musikführer Franz Schubert*, Stuttgart (Reclam) 1991, S. 64. Peter Härtling: *Schubert, zwölf Moments musicaux und ein Roman*, Hamburg – Zürich (Luchterhand) 1992, S. 124, hört in Schuberts Vertonung dieses Gedichts, »in dem manche Zeile dürrig ist, mancher Reim wackelt«, dass »die Musik die Sprache auch dort, wo sie arm ist und holpert, aufnimmt und trägt, bis hin zum letzten Satz, der kahl und wortgenau aus der Banalität springt.«

28 So Volker Mehrrens: »Wie kam Beethoven aufs Land? Oder ›Zum Raum wird hier die Zeit‹«, in: Sabine Borris (Hg.): *Wanderer-Zyklus: ... ich bin ein Fremdling überall*, Berlin (Berliner Philharmonisches Orchester) 1997, S. 83–90, Zit. S. 84.

29 Diesen Hinweis verdanke ich Boris Bloch.

Und so bei Liszt.

Welche Antwort gibt es im *Vallée d'Obermann*? Wir hören aufsteigende Dreierketten – die gespiegelte Version des Sehnsuchtsmotivs – und auch den anschließenden weiteren Aufstieg kennen wir, in leicht veränderter Gestalt; es ist die Gestalt, die Wagner ihr gegeben hat, als Verheißung für einen anderen Wanderer, den ein wilder Fluch umhertreibt, und der den Namen Parsifal trägt: Parsifals Erlösung, Obermans Traum.

3.

Mit welchen Mitteln also hat Liszt Obermans Verheißung inszeniert: Harmonisches Herumirren in den ersten drei Teilen, eine unerwartete harmonische Beruhigung im Übergang zum vierten Teil, anschließend die klanglichen Steigerungen und Übersteigerungen des Sehnsuchtschemas und ein verzweifelt fragender Aufschrei am Ende.³⁰ Soweit Liszt damit einem Sonatenprinzip folgt, ist es weit entfernt von dem der Lehrbuch-Sonate, wo nicht nur die Aufstellung eines Konflikts, sondern zugleich dessen Lösung in der Form vorgeschrieben ist. Bei Liszt geht aus einem konfusen Anfangszustand ein thematischer Prozess hervor, der niemals eine endgültige Gestalt erreicht.³¹ Die thematische Ausgangsfigur wird beständig neuen Verwandlungen unterworfen, Variationen der Klangtextur, der Dichte und Massivität der Klänge, die erst Liszts neue Klaviertechnik ermöglicht hat.³² Liszts Komposition explodiert in

30 Dass eben dieser Kontrast zwischen schwebender (oder *wandernder*, so Schönberg) und stabiler Harmonik bei Liszt zum formtragenden Prinzip wird, hat Boenke an mehreren Sinfonischen Dichtungen gezeigt. Vgl. Patrick Boenke: *Individualisierung von Harmonik im Schaffen Franz Liszts* (Magisterarbeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien), Wien (o.J.), S. 48.

31 Was musikalische Form als Entstehungsvorgang und nicht als ruhendes Sein bedeuten könnte, konnte Liszt bei Beethoven studieren. Wie wenig Beethovens Kompositionsstil in dem Schema von ›Setzungen‹ und ›Verarbeitungen‹ zu erfassen ist, das als Schulschema der Sonate gelehrt wird, hat Dahlhaus beispielhaft an Beethovens »Sturm«-Sonate (op.31,2) dargestellt. Carl Dahlhaus: *Ludwig von Beethoven und seine Zeit*, Laaber (Laaber) 2002, S. 153.

32 »[L'œuvre musicale] n'est donc pas seulement rythme et hauteur, ces seuls paramètres que la musique occidentale a eu tendance à privilégier. Elle est aussi masse, texture, dynamique, énergétique, impact, poids, sonorité, luminosité, grain, attaque, impulsion, timbre etc. Nous rejoignons en ce sens Charles Rosen [...]« (Giraud, www.musicahermeneutica.free.fr) »Die ihm nachfolgenden Komponisten lernten von Liszt, wie bestimmte Elemente der Musik, so Klangtextur und Intensität, Heftigkeit und Zartheit der Gestik an die Stelle von Tonhöhe und Rhythmus als strukturierte

der virtuos inszenierten Steigerung von Obermans Tagtraum, und daher ist der einzig mögliche Schluss, den sie finden kann, dass sie einstürzt – in Kaskaden vibrierender Klänge, Akkordballungen, die im tiefsten Register des Klaviers versinken.

Das also ist das dramaturgische Konzept des *Vallée d'Obermann*. Es realisiert sich in einer zweideutigen Form: einem Sonatensatz, den man zugleich als Variationsfolge über ein einziges Motiv hören kann. Und die formale Verwirrung, die durch dieses Übereinanderkopieren verschiedener Formprinzipien entsteht, ist gewollt. In der Frühfassung des Stücks gab es noch eine regelrechte, sonatengemäße Reprise des Anfangsteils. Und das Dreitonmotiv, das implizite Thema des Variationsgebildes, erklang dort pathetisch wie ein Axiom am Anfang.

Vallée d'Obermann

Frühfassung nach der Ausgabe Haslinger von 1842

Beides hat Liszt 1855 gestrichen, er hat damit den Variationen- ebenso wie den Sonatencharakter in die Latenz gerückt. Die Ambivalenz ist ästhetische Absicht, das *Vallée d'Obermann* ist eine Verdichtung aus Sonatensatz und Variationszyklus, ein formales Vexierbild, das sich nicht auf die eine oder andere Seite schlagen lässt.³³ Und was ist das Hauptthema dieser Variations-Sonate? Das melancholische Anfangsthema? Das Sehnsuchts-Thema? Oder ist es das Dreitonmotiv g-fis-e, das durch Transformation der harmonischen Beleuchtung, der klanglichen Register und der Satztechnik die gegensätzlichsten musikalischen Charaktere annimmt? Wobei dieser thematische Kern nur allmählich deutlich wird, ohne jemals als solcher exponiert zu werden; es handelt sich nicht um das traditionelle Modell *Thema mit Variationen*, sondern um einen anderen Typus, sagen wir: Variationen über ein allmählich zu entzifferndes Thema. Motiv- oder Thementransformation lautet die

rende Prinzipien in der Entwicklung neuer Formen treten können.« Charles Rosen: *Musik der Romantik*, Salzburg (Residenz) 2000, S. 604.

33 Das gleiche Formprinzip gilt auch für die Etüde *Mazeppa* und die gleichnamige sinfonische Dichtung. Vgl. Carl Dahlhaus: *Analyse und Werturteil*, Mainz (Schott) 1970, S. 88. – Die bewusste Herstellung eines formalen Vexierbilds bei der Umarbeitung des *Vallée d'Obermann* wird in *Reclams Klaviermusikführer* nicht berücksichtigt, in der ersten Fassung der Vorzug gegeben wird: »Es ist ja begreiflich, daß der Liszt der Weimarer Epoche für die überschwengliche Gedankenwelt des französischen Romantikers nicht mehr das Sensorium hatte, das den schönheits- und liebetrunknen 24jährigen Enthusiasten bewegte; daß er aber die frei rezitierende Einleitung übergibt, ist ein Verlust. Nun setzt das Hauptthema etwas unvermittelt in sparsamem Satz ein.« Dieser »unvermittelte« Einsatz ist aber nichts anderes als die verschleierte Exposition zugleich eines Sonaten- und Variationsthemas.

musikwissenschaftliche Kategorie für dieses Lisztsche Kompositionsverfahren. Bei der Thementransformation bleibt die melodische Kontur unverändert, während die rhythmische und harmonische Gestalt wechselt, im genauen Gegensatz zu Beethovens motivisch-thematischer Arbeit: Hier bleibt der Rhythmus bestehen, und es ist die melodische Gestalt, die wechselt.³⁴ Beethovens Verwandlungen lassen sich unmittelbar als Modifikationen desselben Musters erfassen, die Lisztsche Thementransformation hingegen schafft ein Netz von Ähnlichkeiten, das latent bleibt und sich letztendlich nur im Lesen vollständig erfassen lässt.³⁵ Wie ist Liszt eigentlich auf diese Kompositionstechnik gekommen?

4.

Das ist der Beginn der C-Dur-Fantasie von Franz Schubert:

The image displays a musical score for the beginning of Franz Schubert's C major Fantasy. It is written for piano and consists of two systems of music. The first system begins with a series of chords in the left hand, marked with a forte dynamic (ff) and a tenuto mark. The right hand enters with a melodic line. The second system continues the piece with more complex harmonic textures and melodic passages, also marked with 'ff' and 'ten.'.

34 »Technisch ist die Transformation, wie sie Liszt handhabt, von thematischer Arbeit im Sinne Haydns und Beethovens schroff unterschieden, am sinnfälligsten dadurch, daß die Transformation, formelhaft gesprochen in rhythmischer Variabilität bei diastematischer Identität, die thematische Arbeit dagegen umgekehrt in diastematischer Variabilität bei rhythmischer Identität besteht.« Carl Dahlhaus: *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber (Laaber) 1988, S. 395.

35 Vgl. Dahlhaus: *Gesammelte Schriften* (Anm. 22), S. 738; weswegen Liszts Musik auch in diesem Sinne »Papiermusik« ist, die auf eine schriftliche Rezeption angewiesen ist. Dahlhaus: *Analyse* (Anm. 33) artikuliert mit diesem Terminus allerdings nicht die Schwierigkeit, die strukturellen Komplexionen der Lisztschen Thementransformation hörend zu erfassen, sondern das Problem der Verbrauchtheit der Klänge, in denen Liszt seine avantgardistischen Formexperimente durchführte. Vgl. dazu Fn. 63.

Im zweiten Satz legt Schubert offen, woher das Anfangsmotiv stammt.

(Der Wanderer.)
Adagio.

Es ist die Gangart des Wanderers.³⁶ Aus diesem Schreitmotiv wird auch die tänzerische Bewegung des dritten Satzes gewonnen und das Thema der Schlussfuge. An Schuberts C-Dur-Fantasie – die heute geläufige Bezeichnung *Wanderer-Fantasie* stammt übrigens nicht von Schubert, sondern geht auf Liszt zurück³⁷ – hat Liszt gesehen, wie sich aus einem minimalen Motiv die thematische Substanz eines monumentalen Werkes gewinnen lässt. Man muss hier erwähnen, dass Liszt nicht nur eine kommentierte Ausgabe von Schuberts Fantasie herausgegeben hat, sondern sie außerdem für Klavier und Orchester transkribiert hat, so wie er auch über fünfzig Lieder von Schubert umgeschrieben hat für Klavier solo, darunter den *Schwanengesang* und die *Winterreise*.³⁸ Diese Lisztschen Inszenierungen von Schuberts Melodien waren äußerst beliebt, ihre gedruckten Versionen fanden reißenden Absatz, und in den ca. 3000 Konzerten, die Liszt von 1839 bis 1847 in ganz Europa gegeben hat, wurden sie vom Publikum immer wieder verlangt. Liszt klagt zwar darüber, wie oft er die Erlkönig-Stute besteigen müsse, aber Tatsache ist, dass Schubert erst durch Liszts Liedtranskriptionen in Europa außerhalb Wiens bekannt und berühmt geworden ist, so wie umgekehrt Liszt auch durch Schubert berühmt wurde. Die zeitgenössische Kritik bewertete die Transkriptionen einhellig sehr hoch, nennt die »auf das Pianoforte übertragene[n] Schubertsche[n] Lieder bekanntlich seine

36 Schubert zitiert im zweiten Satz seiner Fantasie den Mittelteil seines *Wanderers*, das »Lied im Lied«, wie Dürr/Feil: *Reclams Musikführer* (Anm. 27), S. 64f., es nennt.

37 Liszt spricht erstmals 1868 von dem »prächtigen Wanderer-Dithyrambus«. Vgl. Dürr/Feil: *Reclams Musikführer* (Anm. 27), S. 297. – Bekanntlich ist auch die *Wanderer-Fantasie* ein formales Vexierbild, der Prototyp der *double-function-form*, in der Sonatenhauptsatz und viersätziger Sonatenzyklus übereinanderkopiert sind, ein Formprinzip, mit dem auch Beethoven in seinen späten Streichquartetten experimentiert hat. Das berühmteste Beispiel der *double-function-form* bei Liszt ist die h-moll-Sonate; woran Schönberg dann in seiner *Kammersymphonie* angeknüpft hat.

38 Geplant war die komplette Transkription der *Winterreise*; jedoch hat Liszt nur zwölf Lieder fertiggestellt; vgl. Rena Charnin Mueller: »Liszt's Schubert Lieder Transcriptions«, in: *Lieder von Fr. Schubert, für das Piano-Forte übertragen von Fr. Liszt* (Reprint der Diabelli-Ausgabe von 1838), New York 1995, in der Dover-Edition der Lisztschen Liedtranskriptionen. Die Schubert-Transkriptionen waren für die Verleger ein enormer kommerzieller Erfolg, daher ersuchten sie Liszt um immer neue Bearbeitungen. Liszt hielt später nicht ohne Stolz fest, dass er dieses Genre mitbegründet hatte; er vermerkte in einem Widmungsexemplar von Ramanns Biografie: »Das Wort Transcript ward von mir zum 1ten mal gebraucht.« (Mueller, S. xiii).

stärksten Leistungen«; in einer Wiener Musikzeitung heißt es 1839: »Man muß Liszt Schubert spielen hören, um seinen Genius ganz würdigen zu können.«³⁹

Wie Schubert seine Klavier-Fantasie, so baut auch Liszt das *Vallée d' Obermann* auf einer musikalischen Elementarformel auf. Bei Schubert ist das einheitsstiftende Motiv jedoch primär rhythmisch geprägt, das heißt, es folgt noch dem Beethovenischen Modell musikalisch-logischen Zusammenhangs. Liszt führt dagegen ein neues Prinzip in die Kompositionsgeschichte ein: Auch eine melodische Gestalt hat die Fähigkeit, den inneren Zusammenhang einer Komposition zu stiften. Im *Vallée d' Obermann* ist es die Dreitonfigur, die ständig umgeschrieben und in immer neue Klangkontexte eingefügt wird, Klänge, die jetzt dem Repertoire der virtuoson Lisztschen Improvisationskunst entstammen. Liszt verstand es, über jede beliebige Melodie, die ihm vom Publikum zugerufen oder zugepfeifen wurde, »vor aller Augen und Ohren am Klavier zu komponieren«.⁴⁰ Das ging so weit, dass man ihm auch nichtmusikalische Themen vorschlug; so sollte er einmal über den Mailänder Dom improvisieren oder über die Frage, ob man heiraten solle oder nicht. (Auf letztere Frage reagierte Liszt allerdings nicht in Tönen sondern in Worten: »Ob Sie heiraten oder nicht«, sagte er, »Sie werden es in jedem Fall bereuen.«⁴¹) Die exzessive Virtuosität, das, was wir heute als das Äußerlichste an der Gestalt des Musikers Liszt ansehen, die Showseite dieses ersten Popstars der Musikgeschichte, ist das, was ihm seine zentrale kompositionstechnische Erfindung ermöglicht hat.⁴² Zu dieser Showseite⁴³ hatte Liszt selbst ein zwiespältiges Verhältnis. Einerseits genießt er das *Leben in Saus und Braus*⁴⁴ – »Das ganze weibliche und aristokratische Publikum ist überall für mich, und zwar glühend und heftig«, schreibt er aus Wien an Marie⁴⁵, was dieser nur mäßig gefällt –, andererseits empfindet er Ekel vor dem zermürbenden Dasein als umhergehetztes Schaustück der Geläufigkeit:⁴⁶ »Das Gewerbe, das ich treibe«, schreibt er, ebenfalls an Marie, »scheint mir gewöhnlich entweder lächerlich oder widerwärtig. Keine Möglichkeit, ernsthaft zu arbeiten.«⁴⁷

39 »Diese enthusiastische Beurteilung der Schubert-Transkriptionen hat vermutlich [...] mit beigetragen zu Liszts Entschluß, reisender Virtuose zu werden.« Thomas Kabisch: *Liszt und Schubert*, München – Salzburg (Katzbichler) 1984, S. 69; vgl. auch Ludwig Kusche: *Franz Liszt*, München (Süddeutscher Verlag) 1961, S. 100: »Wenn Liszt in seinen Soloabenden die Zyklen *Schwanengesang*, *Winterreise*, *Müllerlieder* seinen Hörern auf dem Klavier vorspielte, so ist diese Heldentat heute gar nicht mehr zu ermessen. Liszt war neben Schumann vielleicht der einzige, der nach Schuberts Tod dessen Genie erkannte und unermüdlich propagierte.«

40 Ebd., S. 68

41 Ebd.

42 Die pianistische Virtuosität hatte in diesem historischen Moment also kompositionsgeschichtliche und nicht allein kulturgeschichtliche Bedeutung; Dahlhaus hat das am letzten Stück des italienischen Jahres der *Années de Pèlerinage* gezeigt, der sog. Dante-Fantasie (*Après une Lecture de Dante*). Vgl. das Kapitel *Virtuosität und Interpretation*, in Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, (*Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6) Wiesbaden (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion) 1980, S. 110ff.

43 Wie sie Ken Russell in seinem Film *Lisztomania* schrill inszeniert hat.

44 Liszt an Lina Ramann, zit. bei Kabisch: *Liszt und Schubert* (Anm. 39), S. 5.

45 im Februar 1840; Helm: *Franz Liszt* (Anm. 3), S. 339.

46 Die Formulierung habe ich Karl Schumann: *Liszt-Buch* (Anm. 5), S. 12, entliehen.

47 Brief vom 16. Februar 1840, Helm: *Franz Liszt* (Anm. 3), S. 344.

Aber gerade die pianistische Virtuosität hat ihm die Mittel in die Hand gegeben, um ernsthaft zu arbeiten, und für Liszt hieß das: musikalische Dichtungen schreiben. Er begann damit, sobald er gefunden hatte, was er wollte, und daraufhin sein Dasein als *Possenreißer und Salon-Amuseur*, wie er es nannte⁴⁸, von einem Tag auf den andern abbrach. Denn was heißt das: musikalisch dichten? Was die Musik sprechend werden lässt, ist nicht so sehr die Charakteristik der jeweiligen musikalischen Motive für sich genommen als vielmehr die Wandlungen, denen diese unterworfen werden. »Ein Thema wird durch die Geschichte, die es hat, beredt.«⁴⁹ Und wie erhält das Thema eine Geschichte? Durch »raffiniertes, freches Aneinanderfügen der disparatesten Elemente«, um einmal Liszts Erzfeind Eduard Hanslick zu zitieren.⁵⁰ Hanslick hat die perfekte Formel für die Lisztsche Thementransformation gefunden: das freche Aneinanderfügen der disparatesten Elemente, das sich in dem Maße entziffern lässt, wie in den zahllosen virtuos inszenierten Gestalten ein gemeinsamer Kern – derselbe melodische Umriss – immer wieder auftaucht.

5.

Liszt übernimmt von Beethoven das Entwicklungs-drama der Sonate und von Schubert die Idee der unendlichen Variation. Der Moment, in dem Liszts pianistische Improvisationskunst auf die Schubertsche Formidee trifft – die Idee, aus kleinsten Motiven durch unendliche Variation eine große Form zu schaffen –, ist die Geburtsstunde der Thementransformation und der Lisztschen Sinfonischen Dichtungen.⁵¹ Gleichwohl gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen Schubert und Liszt, der nicht erfasst ist, wenn man bei beiden gleichermaßen nur die unendliche Variation miniaturisierter musikalischer Motive hört. Denn Schuberts Musik ist mehr als nur ein »ziellooses unaufhörliches Fortschreiten.«⁵² Die endlosen

48 In einem Brief an Lamennais 1838, zit. nach Helm: *Franz Liszt* (Anm. 3), S. 46.

49 Dahlhaus: *Musikästhetik* (Anm. 34), S. 383. – Liszts Verfahren der Thementransformation, schreibt Dahlhaus weiter, sei nicht nur Formprinzip, sondern »der Versuch, die Instrumentalmusik durch Präzisierung des internen Kontextes zum Sprechen zu bringen«.

50 Zit. bei Dömling: *Franz Liszt* (Anm. 21), S. 123; Hanslick bezieht sich hier auf die h-moll-Sonate.

51 »Mit der Anerkennung des Intervalls als Gestalt, als ›Thema«, und mit dem Aufbau der Form aus kleinsten, immer wiederkehrenden Teilen, trieb Liszt die Auflösung des klassischen Schemas voran.« Schumann: *Liszt-Buch* (Anm. 5), S. 106. – Was Schubert und Liszt erfunden haben, wird zur Signatur der Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden. »Unser größter Miniaturist in der Musik«, so Nietzsche über Wagner. Gleiches ließe sich von Bruckner und Brahms sagen, auch sie musikalische Miniaturisten, die aus kleinsten Motiven monumentale Werke bauen. Die Modelle solcher motivischer Verdichtungen konnten sie bei den Protagonisten dieser musikalischen Miniaturisierungstechnik studieren, bei Schubert und Liszt. Vgl. Dahlhaus: »Zur Problemgeschichte des Komponierens«, in: Dahlhaus: *Gesammelte Schriften* (Anm. 22), S. 447ff.

52 So Elmar Budde: »Franz Schuberts Winterreise – eine Wanderung durch die Nacht«, in: Sabine Borris (Hg.): *Wanderer-Zyklus: »... ich bin ein Fremdling überall«*, Berlin (Berliner Philharmonisches Orchesters) 1997, S. 23–33, S. 24. – Elfferding hat die Logik dieses Schubertschen Typus von Unendlichkeit in der Musik so beschrieben: »Kleinste harmonische Rückungen [...] führen in Verbindung mit der ständigen Wiederholung desselben Motivs zu jenem charakteristischen Ge-

Schubertschen Varianten lassen sich in einer einfachen Formel fassen: *Es bleibt doch immer dasselbe* – dasselbe Kreisen um das verlorene Objekt nämlich.⁵³

Fremd bin ich ein-ge - zo - gen, fremd zieh ich wie - der aus.
Ich kann zu mei - ner Rei - sen nicht wäh - len mit der Zeit,

Die Liebe liebt das Wandern, hören wir am Anfang der *Winterreise*, dieser Satz gilt der Geliebten, in deren Haus der Wind mit den Herzen spielt, wie es im nächsten Lied bitter heißt. Der Fremdling, der sich in die Winternacht aufmacht, zieht jedoch nicht zu einer andern hin:

Mein Herz ist wie erfroren,
Kalt starrt ihr Bild darin;
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Fließt auch das Bild dahin.

hören wir im vierten Lied der *Winterreise*. Das Lied heißt »Erstarrung«, und das heißt, das Herz schmilzt nicht und das Bild bleibt.

Die runden Lindenbäume blühten,
die klaren Rinnen rauschten hell,
Und ach, zwei Mädchenaugen glühten! –
Da war's um Dich geschehn, Gesell!

fühl des sich-Verlierens, einer Wanderung durch immer neue Tonräume, die nicht mehr der dramatischen Logik von Verwicklung und Zuspitzung zum Höhepunkt folgt.«

53 Ich betone hier, dass man Schuberts Musik als ein Umkreisen hören kann, dass die Lisztsche Kompositionstechnik dagegen nicht einer zirkulären, sondern einer seriellen, dezentrierenden Logik folgt. Elfferding setzt dagegen einen anderen Akzent; dass man in der Schubertschen Umkreisungsbewegung einen modernen Typus des Umgangs mit dem musikalischen Material hören kann: das Herauslösen kleinster Motive aus den Funktionen und Kontexten, die sie traditionell, z. B. im Entwicklungs-drama der Sonate spielen mussten. – Die in meinem Text anschließende Argumentation dient methodisch als Illustration meiner These, nicht als Begründung, da ich zur Verdeutlichung der Schubertschen Kompositionsprinzipien Textvertonungen heranziehe, statt einer hier eigentlich geforderten Analyse seiner Instrumentalmusik.

Kömmt mir der Tag in die Gedanken,
möcht ich noch einmal rückwärts sehn,
möcht ich zurücke wieder wanken,
Vor ihrem Hause stille stehn.⁵⁴

Und so weiter. *Non so mai cangiar desio* – zu deutsch: Es ist und bleibt doch immer dieselbe Leier. Am Ende der *Winterreise* wird das auch offen ausgesprochen.

The image shows a musical score for Schubert's Wanderer-Fantasiën. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The lyrics for the first system are: "Wun-der-li-cher Al-ter, soll ich mit dir gehn?". The second system also features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics for the second system are: "Willst zu meinen Liedern dei-ne Lei-er drehn?". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *pp*.

Und weil es immer dieselbe Leier bleibt, ist Schuberts Wanderer am Ende seiner Reise durch die Winternacht auch am Ende mit allen Träumen. »Die Winterreise ist eine Wanderung ohne Ziel, ohne Hoffnung und ohne Aussicht auf ein Entkommen.«⁵⁵ Der namenlose Wanderer weiß, was er verloren hat, zumindest glaubt er das zu wissen, und an dem hält er fest. Die Unendlichkeit der Schubert-schen Musik ist die Unendlichkeit einer Melancholie, die sich in einem verlorenen Objekt festkrallt und damit – paradoxerweise – dieses Objekt selbst in einen ewigen Besitz verwandelt.⁵⁶

54 Rückblick, *Winterreise* Nr. 8.

55 So Elmar Budde: »Franz Schuberts Winterreise« (Anm. 52), S. 29.

56 In der Melancholie wird das psychische Konstrukt des Verlorenen Objekts, das eine beständige Suchbewegung – das Begehren – antreibt, mit einem konkreten Objekt identifiziert und darin fixiert. Vgl. Slavoj Žižek: *Das fragile Absolute*, Berlin (Volk & Welt) 2000, S. 140. – Natürlich erschöpft sich der Sinn der *Winterreise* nicht in dieser Deutung. Der Verlust der Geliebten verdichtet sich in der *Winterreise* mit einem anderen Verlust, der nicht von den Launen der Liebe abhängig ist. Man darf hier auch denken an den Wanderer-Rhythmus in *Der Tod und das Mädchen*, wo Schubert, anders als in der schlichten Metaphorik des Kirchenlieds – Wir sind nur Gast auf Erden / und wandern ohne Ruh' / mit mancherlei Beschwerden / der ewigen Heimat zu –, den Tod mit dem Schritt des Wanderers daherkommen lässt.

6.

Liszts *Obermann* fängt buchstäblich dort an, wo die *Winterreise* aufhört. Noch genauer: In Liszts Dreitonfigur sind Anfang und Ende der *Winterreise* in einer einzigen Formel verdichtet. Das Entscheidende ist jedoch nicht, dass diese Dreitonfigur auftaucht, das Entscheidende ist, wie Liszt damit umgeht. Es fängt wie zufällig an, genau wie Schubert; bei Liszt jedoch wird die Anfangsfigur zum Strukturkern einer Komposition, in der diese Figur immer neu gedeutet wird.⁵⁷ »Musik«, sagt Liszt, »ist eine Folge von Tönen, die einander begehren.«⁵⁸ Die Logik dieses Begehrens entfaltet sich im beständigen Umschreiben dieser Anfangsfigur.⁵⁹

Liszts Logik ist nicht die des hoffnungslosen Umkreisens eines verlorenen Objekts, Liszts Logik ist die des Weitergehens zum nächsten Objekt. Diese Logik trägt einen Namen: *Encore* – zu Deutsch: *noch eine(r)* oder *noch einmal*.⁶⁰ *Encore*, das ist die kürzeste Formel nicht nur für Liszts Liebesleben, es ist auch die Formel für die unablässigen Motivverwandlungen in seinen Werken, und es ist die Formel für Liszts kompositorische Strategien insgesamt, die ihn zum radikalsten Zukunftsmusiker des 19. Jahrhunderts werden ließen.⁶¹ *Encore*: Immer ein neues Objekt – das den Traum auch nicht erfüllen wird. Doch Liszts *Encore* ist mehr als eine Folge musikalischer Bilder und Szenen, Liszts *Encore* bewegt sich außerdem auf einer Ebene der reinen Ton-Buchstaben. Die klassische Variationstechnik, die Liszt vorgefunden hatte, klingt so, wie es in der Klavierstunde geübt wird: Eine Melodie wird vorgestellt und

57 Den Begriff des Strukturkerns entlehne ich der Wissenschaftslogik von J.D. Sneed. Der Strukturkern einer ausgereiften physikalischen Theorie ist für Sneed eine rein syntaktische Struktur – ein Satz mathematischer Formeln –, die in unterschiedlichen Modellen interpretiert werden kann. Analog nenne ich einen melodischen Strukturkern eine rein diastematische Struktur, die in unterschiedlichen harmonischen, rhythmischen und klanglichen Kontexten interpretiert werden kann. »Die Elemente der Musik – Harmonie, Rhythmus und Melodie (Diastematik) – waren für Liszt nicht bloße Teilmomente oder Dimensionen des Tonsatzes, sondern Faktoren, die unabhängig voneinander musikalischen Sinnzusammenhang zu stiften vermögen.« Dahlhaus: *Gesammelte Schriften* (Anm. 22), S. 640f. Eine erste Beschreibung der Lisztschen Thementransformation hatte 1911 Alfred Heuß geliefert. Er präparierte den Strukturkern der Bergsinfonie heraus, bezeichnete dieses rein diastematische Muster aber irreführenderweise als »Motiv«, worunter man ein Gebilde mit festem Umriss versteht. Ein Strukturkern hat aber keine motivische Bestimmtheit, daher kann man ihn nicht als solchen hören oder spielen, sondern immer nur eine seiner Realisierungen.

58 Zit. bei Andreas Holschneider: *Was bedeutet uns Franz Liszt?*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1977, S. 7.

59 Das gilt auch für die Schubertsche Figur des Begehrens: »Es ist jeweils ein thematischer Zwerg, der sich auf die Reise macht, fast ein musikalisches Nichts, dem man zu Beginn kaum etwas zutrauen würde«, so Elfferding.

60 *Encore* ist der Titel des Seminars XX aus dem Jahr 1972–73, in dem Jacques Lacan mit dem mathematischen Begriff der Kompaktheit zu fassen versucht, wie der unendliche Raum des Genießens seriell, durch eine endliche Anzahl von Objekten abgedeckt werden kann.

61 »Von den radikalen Errungenschaften der heutigen Musik sind nicht wenige auf den Notenblättern Liszts zur Welt gekommen«, so der Komponist und Dirigent René Leibowitz 1951, zit. bei Schumann: *Liszt-Buch* (Anm. 5), S. 100. Vgl. auch Norbert Naglers Artikel »Die verspätete Zukunftsmusik« in dem Franz Liszt gewidmeten Band der *Musik-Konzepte*, dem ein Satz von Bartók als Motto voransteht: »Ich glaube, daß die Bedeutung Liszts für die Weiterentwicklung der Musik größer ist als die Wagners.«

sodann umspielt. Liszts Virtuosität erlaubte ihm eine völlig neue Variationstechnik, nicht das Umspielen einer Melodie, sondern eine Neu-Inszenierung immer derselben Melodiegestalt, deren Intervallik unverändert bleibt, wodurch ein bestimmtes Intervallmuster zum Strukturkern einer Komposition werden kann.

Im *Vallée d' Obermann* hat Liszt außerdem mit seiner Dreitontechnik der romantischen Figur des Wanderers eine zusätzliche Dimension gegeben: dass der Wanderer, während er allein von seiner Sehnsucht nach einem fernen Bild getrieben scheint, dabei gleichzeitig die ganze Zeit etwas *umschreibt*, eine Ton-Konfiguration, und das ist etwas, von dem der Wanderer ausgeht, ohne es zu wissen; was er einzig kennt, ist ein konfuser Ausgangszustand, ein Sehnen. In Liszts Transformationen zeigt sich, wie in der Suche nach dem Sehnsuchtsobjekt ein Muster entsteht, das sich allmählich in den verworrenen Spuren der Schritte abzeichnet. Die Suche nach dem Ur-Bild ist zugleich Umschreiben eines Ur-Textes – hier einer dreitönigen Ausgangsfigur –, der sich in den Umschriften, vielleicht, entziffern lässt.

Die unablässige Neu-Inszenierung ein- und derselben Melodiegestalt – das ist das Lisztsche Variationsprinzip, das er erstmals im *Obermann* realisiert hat und mit dem er später die *Divina Commedia*, *Faust* und *Hamlet* angehen wird, sein ganzes Projekt einer »Weltliteratur in Tönen«. Und Anfang des 20. Jahrhunderts wird sich ein anderer Komponist an Liszts Dreitontechnik erinnern und sie mit zwölf Tönen weiterführen.⁶²

Die kompositorischen Labyrinth, in denen Liszt sein Variationsprinzip realisierte, hat man erst im letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts zu entschlüsseln gelernt, seit Carl Dahlhaus auf dem *Parnasso confuso* einige Wegweiser aufgestellt hat.⁶³ Kompositorische Labyrinth, deren logische Struktur man seither mit der des Unbewussten vergleichen kann – wo ja auch die Axiomatik, die einem

62 Nach Humphrey Searle (1963) lässt sich die Lisztsche Thementransformation als Antizipation der Schönbergischen Dodekaphonie auffassen. »Both Liszt and Schönberg use a basic theme or series of notes in an endless variety of forms in order to promote the unity of the composition as a whole.« Zit. bei Boenke: *Individualisierung* (Anm. 30), S. 86. – Dahlhaus hat gezeigt, dass Schönberg nicht nur bezüglich der Ambivalenz der *double-fonction-form* (d. h. der Überlagerung von Sonatenhauptsatzform und Sonatenzyklus), sondern darüber hinaus auch in Bezug auf den dreifachen Formsinn der h-moll-Sonate von Liszt gelernt hat. Vgl. Dahlhaus: *Gesammelte Schriften* (Anm. 22), S. 741ff. – Wie wenig das Wissen über Liszts avantgardistische Formexperimente auch in professionellen Kreisen verbreitet ist, zeigt ein jüngst erschienenenes Interview mit Daniel Barenboim: »Liszts vielleicht größtes Werk ist die h-moll-Sonate – und die ist gar nicht formell. [...] Nein, ich glaube nicht, dass Liszt sich gefragt hat, wie er in einer Struktur frei sein kann, er hat seine eigene Freiheit, die sich in Improvisationen zeigt, in der Virtuosität, in unendlichen Tönen und Farben, strukturiert.« (»War Liszt ein Anarchist, Herr Barenboim?«, in: *Crescendo* 07 [2007], S. 51.)

63 Liszts Musik sei, in einem unverächtlichem Sinne, gleichwohl für uns »Papiermusik«, so Dahlhaus, denn »die antizipatorischen Strukturen wurden von Liszt an eine Sprache verschwendet, in der sie gleichsam erstickten.« Dahlhaus bezieht sich u. a. darauf, dass Liszt in seiner Symphonischen Dichtung *Prometheus* den verminderten Septakkord, mithin ein harmonisch längst abgenutztes Material benutzte, um sich zur Idee eines dissonierenden Klangzentrums vorzutasten. Dahlhaus: *Musikästhetik* (Anm. 34), S. 410. Im *Vallée d' Obermann* findet sich ebenfalls dieser exzessive Gebrauch des verminderten Septakkords: Im dritten, quasi-Durchführungs-Abschnitt werden zwei ganze Seiten vollständig aus verminderten Septakkorden montiert.

einzelnen Leben vorgeschrieben ist, sich erst in dem Maße entziffern lässt, wie sie sich in den Konfusionen dieses Lebens als deren verborgenes Zentrum realisiert.

Bleibt eine letzte Frage: Wofür steht die Figur des Wanderers bei Liszt? Eine Antwort finden wir in der *Gazette musicale*, Paris 1837: »Glücklich, hundertmal glücklich der Wanderer« schreibt Liszt dort,

glücklich, wer einmal durchzogene Pfade nicht nochmals durchirrt und wessen Fuß einmal zurückgelassene Spuren nicht wieder betritt. [...] Glücklich, wer den Tag nicht abwartet, an dem der liebe glühende Blick des geliebten Weibes nur mehr in stiller Gleichgültigkeit auf ihm ruht! Glücklich endlich, wer mit den Verhältnissen zu brechen versteht, ehe er von ihnen gebrochen wird. Dem Künstler insbesondere kommt es zu, sein Zelt nur für Stunden aufzurichten und sich nirgends auf Dauer niederzulassen. Ist er nicht immer ein Fremder unter den Menschen? Ist seine Heimat nicht anderswo? Was er auch tut, wohin er auch geht, überall fühlt er sich als ein Verbannter.⁶⁴

Für Liszt ist der Künstler der Ortlose schlechthin.⁶⁵ Was ihn umtreibt, ist weder der Traum von der Rückkehr in die Heimat noch der vom Einzug ins gelobte Land. Was ihn umtreibt, ist gar kein Traum, es ist nichts, was aus ihm kommt: »Nicht er [der Künstler] wählt das, was ihn ruft [*sa vocation*]«, – so Liszt – »das was ihn ruft, bemächtigt sich seiner und treibt ihn unaufhaltsam vorwärts. Aber sein vollendetes Werk genügt ihm nur halb, und in seiner Unzufriedenheit würde er es vielleicht vernichten, wenn nicht eine neue Erscheinung seinen Blick von dem Geschaffenen abzöge, um ihn von neuem in jene schmerzhaften Ekstasen zu versetzen, die sein Leben zu einem beständigen Streben nach einem unerreichbaren Ziel machen.«⁶⁶

Wenn Liszt vom Begehren der Kunst spricht, das den Künstler treibt, ist von einem Bedauern der Ortlosigkeit nichts zu hören. Gleichwohl kann man fragen, wie weit diese reine Affirmation des Wechsels tragen kann und wie weit sie Liszt getragen hat. In seinen letzten Werken treibt Liszt die harmonische Haltlosigkeit bis an den Rand der Atonalität, als erster propagiert er eine Art von harmonischem Nihilismus⁶⁷, aber die Stücke, in denen Liszt diese Experimente durchführt, verraten nichts mehr von der Ekstase seiner frühen Kompositionen. Am Ende des Lisztschen Lebens steht sein Versuch, in der römischen Kirche Halt und Heimat zu finden, seine Kompositionen versinken in einer kahlen, bitteren Melancholie. Letztlich ist Liszt der *Winterreise* nicht entkommen.

64 »Briefe eines Bakkalaureus der Tonkunst«, in: Franz Liszt: *Sämtliche Schriften I*, Wiesbaden 2000, S. 101f. »Der Künstler lebt heute außerhalb der sozialen Gemeinschaft; denn das poetische Element, das heißt das religiöse Element der Menschheit, ist aus unseren modernen Regierungen verschwunden.« Ebd., S. 103.

65 Vgl. dazu den aktuellen Einwurf von Thomas E. Schmidt: »Mit der Rasierklinge ins Auge – Kunst ist Schock, Schmerz, Verweigerung«, in: *Die ZEIT* (Februar 2004). »Es bedarf einer gewissen kalkulierten Sturheit, um an einem starken alternativen Verständnismuster der Wirklichkeit zu arbeiten.«

66 Liszt: *Sämtliche Schriften I* (Anm. 64), S. 101f.; Übersetzung leicht geändert und gekürzt.

67 So Gerhard Koch in der *FAZ*, 30. April 2004.

Aber vielleicht kann man der *Winterreise* gar nicht entkommen, vielleicht kann man sie nur *umschreiben* oder *umschreiben*.⁶⁸ In Gustav Mahlers Liedern eines fahrenden Gesellen hören wir das Anfangsmotiv der *Winterreise*, in der aufsteigenden Version. Und im Rhythmus der wiederholten Akkorde tönt der Schritt nach, den Schuberts Wanderer gegangen ist. Dass der Schritt des fahrenden Gesellen aufwärts gerichtet ist, hat mit Optimismus nichts zu tun. Im Gegenteil: In Schuberts Musik gab es bei aller Verlorenheit noch einen Rest an Gehaltensein in der Kontinuität der Bewegung. In Mahlers Umschrift der *Winterreise* ist der musikalische Diskurs in Stücke zerbrochen.

26 **Alla Marcia**
Durchaus mit geheimnisvoll schweremütigem Ausdruck (nicht schleppen)

Voice *pp*
 Die zwei blau - en Au - gen von mei - nem Schatz, die ha - ben
 When your eyes are shin - ing I leave your side I know you

Pianoforte *pp*

mich in die wei - te Welt ge - schickt. Da __ musst' ich Ab - schied
 ne'er can be mine though you are near and __ I must say fare -

Mahler verband mit seinen Liedern, wie er einmal schrieb, den Gedanken, dass »ein fahrender Gesell, der ein Schicksal gehabt, nun in die Welt hinauszieht und so vor sich hin wandert.«⁶⁹ Komponiert hat er sie in der Zeit, als Liszts Leben dem

68 Žižek: *Das fragile Absolute* (Anm. 56), S. 139, vertritt die These, die Melancholie sei vom Subjekt nicht zu trennen, anders gesagt, das Subjekt scheine einen melancholischen Kern zu besitzen, in dem die Verewigung des Verlusts eingeschrieben ist. Es gäbe dann einen Rest am Verlorenen Objekt, der sich nicht bewältigen lässt, der nicht in der Suchbewegung aufgeht; die Figur des melancholischen Begehrens ist damit beschreibbar als Umkreisen eines »körperlichen Absoluten«; anders gesagt als Identifizierung des Verlorenen Objekts – eines Konstrukts des Unbewussten – mit einem realen, körperlichen Objekt.

69 Mahler Briefe, zit. bei Mathias Hansen: *Reclams Musikführer Gustav Mahler*, Stuttgart (Reclam) 1996, S. 220. Noch zehn Jahre später bezeichnete Mahler sich selbst als fahrenden Gesellen. »Sein

Ende zuzuging, aber er hat nicht an Liszt angeknüpft, sondern an das, was Schubert sechzig Jahre zuvor hinterlassen hatte. Später kam einer, der sich ausdrücklich in Liszts Nachfolge stellte, als Pianist wie als Komponist: Ferruccio Busoni. Von ihm stammt der Satz: »Im letzten Grunde stammen wir alle von Liszt ab – Wagner nicht ausgenommen – und verdanken ihm das Geringere, das wir vermögen.«⁷⁰ Dennoch gilt, dass Liszts Misserfolg als Komponist genauso phänomenal gewesen ist wie seine Karriere als Klaviervirtuose. Bei der Uraufführung des *Parsifal*, 1882, soll Wagner zu Liszt gesagt haben: »Paß auf, gleich kommt etwas von Dir, ich habe Dich beklaut«; darauf Liszt: »Macht nichts, dann hört man es wenigstens einmal.«⁷¹ Im allgemeinen Bewusstsein hierzulande ist Liszt bis heute der Komponist einer Anzahl Virtuosenstückchen geblieben⁷² sowie einer Fanfare für Sondermeldungen, Meldungen von einer deutschen Wanderung Richtung Osten, die Dantes Inferno auf Erden Wirklichkeit werden ließ.

Marie kehrte nach Paris zurück, als Liszt 1839 die Virtuosenkarriere begann, die ihn im Triumphzug durch Europa führen sollte. Die endgültige Trennung von Liszt zog sich noch einige Jahre hin, und auch sonst war es keine Heimkehr ins Glück. »Die Welt, die sie so schroff verlassen hatte, verzieh ihr nicht.«⁷³ Marie d'Agoult wird zum Fremdling in der Heimat, eine Schriftstellerin, die ihre Romane unter männlichem Pseudonym veröffentlicht, »ein neuer Mensch in einer neuen Welt«, wie sie in ihr Tagebuch schreibt.⁷⁴ Jahre später, in ihren Memoiren, hat sie eine Formel gefunden für das Lebensgefühl, das sie mit ihren Freunden in der romantischen Bewegung teilte, mit Chopin und George Sand, Delacroix und Liszt, das Lebensgefühl, für das Senancour ihnen im *Oberman* eine Sprache gegeben hatte: »Eine Glut,« schreibt sie, »eine skeptische Not der Sinne und des Geistes, versetzte uns in eine mächtige Gärung, die bitter war von Trauer und Ironie.«⁷⁵

»Schicksal [...] hieß Johanne Richter, war Sopranistin am Hoftheater in Kassel und hatte am Jahresende 1884/85 die Verbindung zu Mahler gelöst. Ihr widmete er, ohne daß sie es hätte wissen lassen, den Lieder-Zyklus.« Edelgard Spaude: »Durch Feld und Wald zu streifen«. Der fahrende Gesell des Gustav Mahler«, in Sabine Borris (Hg.): *Wanderer-Zyklus: »... ich bin ein Fremdling überall«*, Berlin (Berliner Philharmonisches Orchesters) 1997, S. 91–98, Zit. S. 98.

70 Zit. nach Schumann: *Liszt-Buch* (Anm. 5), 106f.

71 Vgl. Haschen: *Franz Liszt* (Anm. 11), S. 198.

72 »Liszts Namen in einem musikwissenschaftlichen Seminar zu erwähnen, stieß, wie ich bezeugen kann, auf Hohngelächter und Entrüstung.« Schumann: *Liszt-Buch* (Anm. 5), S. 31.

73 So der Herausgeber ihrer Memoiren; vgl. Marie D'Agoult: *Meine Freundschaft mit Franz Liszt*, Dresden (Reissner) 1930, S. 13.

74 Ebd.

75 Ebd., S. 21; ich habe in dem Zitat »sie« durch »uns« ersetzt.