

Vision eines offenen Tonraums

Liszt, den Spuren Schuberts folgend, auf dem Weg zu einer anderen Musik. Von Roland Moser (NZZ 22. Oktober 2011, mit freundlicher Genehmigung des Autors)

Wie aus einer Zelle, einem einzelnen Ton, ein musikalischer Gedanke, ja Musik wird - das lässt sich bei Franz Liszt von nahem beobachten. Der Ton nimmt dabei verschiedenartige Bedeutungen an und kreiert Räume. Anregung zu solchen Verfahren hat Liszt bei Franz Schubert gefunden.

In einem Text über Liszt mit **einem** Ton anzufangen, scheint paradox zu sein, sind wir doch gewohnt, von diesem Komponisten kaskadenweise mit Tonmassen überschüttet zu werden.

«Orpheus» - die vierte Sinfonische Dichtung - beginnt mit einem Ton, mit zwei G in Mittellage, von zwei Hörnern leise geblasen, auf leichten Taktteilen schwebend wiederholt und lang gehalten, während zwei Harfen in bewegten Es-Dur-Dreiklängen den Tonraum ins Weite öffnen und *smorzando* in eine lange Pause führen. - Der Vorgang wiederholt sich, aber die Harfenklänge steigen nun über einem tiefen A auf, der grössten harmonischen Entfernung von Es. Nach traditionellen Begriffen wäre das G jetzt dissonant, aber in Wirklichkeit fügt es sich als Oberton («Naturseptime») in die Harmonie, mit zarter Schwebung. - Nach langer Pause spielen die Hörner zum dritten Mal ihr wiederholtes G - Zeit scheint unbeschränkt vorhanden zu sein -, aber die Harfen bleiben weg. Statt ihrer setzen tiefe gestrichene Saiteninstrumente ein, die das doppelte G wieder in neuem tonalem Zusammenhang aufnehmen, gar verdreifachen, mit rhythmischer Klärung nach der schwebenden Unbestimmtheit des Anfangs, und so eine erste Melodie herbeiführen: ein Hauptthema, wie sich zeigen wird.

Wurzeln musikalischer Möglichkeiten

An diesen zwanzig Takten liesse sich mühelos zeigen, wie ein Gedanke, bei den Wurzeln musikalischer Möglichkeiten ansetzend, in fassbare Gestalten übergeführt wird. «Ein Gedanke», was ist das? Gewiss nicht der Ursprung, aber vielleicht der Moment, zu dem etwas gesagt werden kann. Wir kommen hier nicht um den Begriff «Programm» herum, der in der gängigen Wahrnehmung der Musik von Liszt so viele Missverständnisse provoziert hat. Es gibt keine Geschichten in seiner Musik, aber Ideen und Wörter. Nicht selten findet man Wörter unter Instrumentalstimmen. Schon 23-jährig hat er mit «De profundis, [Psalme instrumental] pour orchestre et piano principal» eine Wort-Vertonung mit rein instrumentalen Mitteln komponiert. Und «Orpheus» enthält keinen Schlangensbiss, keinen Gang in den Hades mit missglückter Rettung.

Aber Liszt hat immerhin - wahrscheinlich erst für die Publikation - ein Vorwort geschrieben: «[. . .] pour nous reporter en pensée vers cet Orphée, dont le nom plane si majestueusement et si harmonieusement au-dessus des plus poétiques Mythes de la Grèce. Nous avons revu en pensée un vase étrusque de la collection du Louvre, représentant le premier poète musicien [. . .], ses lèvres d'où s'exhalent des paroles et des chants divins ouvertes et faisant énergiquement résonner les cordes de sa lyre [. . .], ces accents qui révélaient à l'Humanité la puissance bienfaisante de l'art, son illumination glorieuse, son harmonie civilisatrice [. . .].»

«Wurzeln musikalischer Möglichkeiten»? Zunächst die Instrumente: Das Horn, früher meistens «Waldhorn» genannt, ist - nicht nur als Jagdhorn - das «Naturinstrument» par excellence, schon im späteren 18. und frühen 19. Jahrhundert. Mit ihm haben Zauberer der Instrumentation immer wieder berückende Raumwirkungen erzielt. Man denke an das «ferne» Horn, das im ersten Satz der «Eroica» wie von ausserhalb des Konzertsalles in die falsche Harmonie hinein die Reprise ankündigt, oder an die ebenso geheimnisvollen wie vielversprechenden drei Töne am Anfang von Webers «Oberon»-Ouvertüre.

Liszt genügt der eine wiederholte, noch ungeformte Horn G, der erst durch die folgenden, polar zueinander gesetzten Harmonien der Harfen gedeutet und damit belebt wird. Diese Zupfinstrumente sind natürlich der Lyra spielenden Titelfigur geschuldet. Aber auch an Äolsharfen mit ihren vom Wind gestrichenen Saiten darf man denken. Der Übergang zu den tiefen Streichern bleibt dem Saitenspiel treu und integriert die wiederholten G in das erste Thema. Alle Themen im Folgenden werden den Ton bis drei- und vierfach enthalten. Für den Mittelteil des Werks erfährt er allerdings eine Alteration, eine chromatische Veränderung nach Gis, was tonartlich wieder ganz neue Möglichkeiten eröffnet, besonders auch in der Umdeutung als As, von dem aus er für den Schlussteil wieder ganz organisch nach G zurückkehrt. So wird der Ton - in der Mitte etwas gespannt durch die minimale Erhöhung - auch zum Rückgrat der grossen Form, die sich über knapp 12 Minuten erstreckt.

Das «Programm» können wir bei Liszt in kleinsten musikalischen Strukturen angelegt finden. Aus solchen von aussen hereinspielenden Inspirationsquellen sind wahrscheinlich viele neue oder ungewohnte Ansätze entstanden. Beweisen lässt sich davon wenig, weil Komponisten in der Regel nicht gern darüber sprechen. Die beiden Hornöne des Anfangs könnten auch als intime Anrufung gehört werden: Orphée - (nur französisch, mit offenem Ausklang). Damit wäre auch die schlichte Tonwiederholung als Gestalt interpretierbar.

Indirekte Beziehung

Die Technik, einen ganzen Satz oder sogar ein mehrsätziges Werk um einen Ton herumzubauen, hat Liszt bei Schubert finden können. Nicht nur in so eigensinnigen Liedern wie «Die liebe Farbe», in dem ein Fis in jeder der drei Strophen 167-mal wiederholt wird, oder im «Doppelgänger», wo das Fis eine Oktave tiefer das ganze Stück durchzieht. Manchmal sind es bloss «Schlüssel-Töne» (noch kein Fachbegriff), die an entscheidenden Stellen immer wieder erklingen, manchmal real klingende «Tonzentren», die brückenartig verschiedene Tonarten miteinander verbinden. Die Tonarten-Hierarchie, bis zum mittleren Beethoven bloss durch «charakteristische Ausnahmen» etwas gelockert, hat zunehmend an Autorität eingebüsst. Schubert betrachtete schon in seinen frühesten Kompositionen den Tonraum mit all seinen möglichen Tonarten als frei verfügbares Feld.

Es war aber nicht Unkenntnis von Normen - was ihm in gängiger Sekundärliteratur bis heute gern unterstellt wird -, die es dem Vierzehnjährigen erlaubte, in seinen frühesten Streichquartetten frei mit dem Verhältnis von Form und Tonartenfolgen umzugehen. Schubert war seit seiner Schulzeit im Konvikt mit allabendlichen Aufführungen klassischer Sinfonien durch das Schulorchester bestens vertraut mit den «Regeln der Kunst», besass aber trotz seiner Verehrung für seine Vorbilder einen - wie mehrfach bezeugt wird - dezidierten Widerspruchsgeist. Auch wenn er in späteren Sonaten und Sinfonien wieder stärker auch an klassische Modelle anknüpfte, blieben seine Grossformen bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts oft unverstanden und wurden bedenkenlos immer wieder gekürzt. «Zu lang, zu viele Wiederholungen», diese Einwände waren umso schneller zur Hand, als Schubert damals volle Bedeutung fast nur für sein Liedschaffen zugestanden wurde. Heute ist das kaum mehr verständlich.

Nach eigenem Zeugnis hat Liszt Schubert nie persönlich kennengelernt; erstaunlich, wohnten doch in den Jahren 1822/23 beide in Wien. Der elfjährige Liszt feierte hier grosse Erfolge als Klavier spielendes Wunderkind, war damit also fast schon eine «öffentliche Person», während Schubert zu dieser Zeit in einer schweren Krise steckte, die ihn die Öffentlichkeit meiden liess. Er dürfte sich kaum für einen Knaben interessiert haben, der mit Hummel und Moscheles Furore machte.

Erst in Paris lernte Liszt um 1829 einen Schubert-Enthusiasten kennen: den legendären Geiger, Viold'Amore-Spieler, Organisten und Komponisten Chrétien Urhan, von dem man sagt, er habe als Erster Schuberts Lieder in Paris aufgeführt. Mit ihm spielte Liszt auch im Duo. Die drei «Apparitions», zu den kühnsten Klavierwerken des jungen Liszt gehörend, basieren auf Gedichten Urhans. Das dritte

Stück paraphrasiert zudem auf geniale Weise einen Walzer von Schubert. Kurz davor begann Liszt auch, Schubert-Lieder für Klavier zu übertragen, zuerst «Die Rose», ein ganz seltsames Stück mit einem zweitaktigen Motiv, fast ad absurdum sich drehend bis zum traurigen Ende. Liszt hat - neben vielen anderen Werken Schuberts - 55 Lieder für Klavier übertragen und auf seinen Konzertreisen durch ganz Europa kaum je versäumt, daraus zu spielen. Der schnell wachsende Ruhm Schuberts über die deutschen Sprachgrenzen hinaus ist zu einem guten Teil Liszt zu danken. Seine Transkriptionen sind natürlich ganz eigene Interpretationen. Auch versäumen sie fast nie, Zusammenhänge über Zentraltöne herauszuarbeiten.

1832 besuchte Liszt den Cours de la Philosophie de la Musique von François-Joseph Fétis. Der belgische Musiktheoretiker erklärte die Entwicklung der musikalischen Harmonik historisch als einen Prozess von Unitonie über Transitonie und Pluritonie bis zur Omnitonie. Dieser vierte Begriff erregte die Phantasie des jungen Komponisten aufs Höchste. Die Harmonik befreit sich von der tonalen Gebundenheit der Melodie, das heisst, ein Ton kann jede Stelle innerhalb eines Akkordes einnehmen, er kann auch, wie oben beschrieben, stehen bleiben oder wiederholt werden und dabei immer wieder einen neuen Platz in wechselnden Harmonien finden. Gewissermassen die Formel dafür hat Schubert in der «Winterreise» gegeben: im «Wegweiser» - welch paradoxer Titel für eine Kreisbewegung!

Blick in die Zukunft

Zur Omnitonie fügte Liszt in einem späteren Brief an Fétis den Begriff Omnirhythmie hinzu. Was er genau darunter verstand, hat er nicht erklärt, aber in einem seiner merkwürdigsten Werke komponiert: «Harmonies poétiques et religieuses» von 1834. Am Anfang spielen zwei lange Minuten lang «extrêmement lent avec un profond sentiment d'ennui - senza tempo» die linke Hand und die rechte Hand um ein Achtel gegeneinander verschoben, aber ohne Taktangaben vor sich hin. Das metrische Räderwerk bleibt gleichsam ausgekuppelt. Im folgenden bewegten Akkordteil ohne feste Tonart wechseln sich 7/4- und 4/4-Takte ab, unterbrochen von freien Rezitativen.

Liszt hat früh gespürt, dass eine frei gleitende Tonalität zu einer Entsprechung in der zeitlichen Gestaltung führen muss. Als ganz aussergewöhnlicher Improvisator hat er sich vermutlich schon früh an grenzüberschreitende Freiheiten heranspielen können. Dass er gewagt und vermocht hat, sie aus dem Akzidentellen in etwas auch schriftlich Fassbares einzufangen, beweist, dass er als Denker ebenso stark war wie als Spieler. So erfand er zum Beispiel auch Zeichen (Linien) für irrationale Tempobewegungen. Verständnislose Herausgeber haben solches gern getilgt. Zuverlässige praktische Ausgaben sind immer noch recht selten.

Dass Liszt in die Zukunft geblickt hat, gehört heute fast zu den Gemeinplätzen. Dabei wird immer wieder auf das «erstaunliche Spätwerk» verwiesen. Erstaunlich ist es - allerdings! -, aber nahezu alles ist schon in den Werken der dreissiger Jahre angelegt. Wenn Liszt diese Exzentrizitäten später etwas zurücknahm, so waren das nicht bloss Kompromisse. Eine Splendid Isolation war seine Sache nicht. Er war immer offen für frühe wie für ferne Musik und hat sie nicht nur zur Kenntnis genommen, sondern auch komponierend weitergedacht. Seine Kompositionen über andere Musik sind fast so zahlreich wie seine Originalwerke. Die Zeit, diese Unterscheidung aufzuheben, ist noch nicht angebrochen, aber vielleicht näher, als wir denken.

Der Komponist Roland Moser lebt in Allschwil bei Basel und lehrte an der Musikhochschule Basel.