

„Zu eig'nem Wort und eig'ner Weis' . . .“ Liszts Wagner-Transkriptionen

von Dorothea Redepenning, Hamburg

Am 16. Februar 1849, dem Geburtstag der Großherzogin Maria Pawlowna, erklang in Weimar erstmals Richard Wagners *Tannhäuser*; damit begann eine Reihe von zahlreichen spektakulären Erst- und Uraufführungen unter der Leitung des Weimarer Hofkapellmeisters Franz Liszt¹. Ein Jahr später findet in Weimar die Uraufführung des *Lohengrin* statt. Als Termin für diesen feierlichen Anlaß bestimmt Liszt Goethes Geburtstag, den 28. August, und er hält es für selbstverständlich, daß die Theatermitglieder deshalb ihre Sommerpause unterbrechen. Im Zusammenhang mit den beiden Aufführungen publiziert Liszt zwei umfangreiche Artikel², in denen er Wagners Bedeutung für die Musik der Gegenwart herausarbeitet. 1853 erscheinen eine *Tannhäuser*- und eine *Lohengrin*-Bearbeitung (*Einzug der Gäste auf der Wartburg* und *Elsas Brautzug zum Münster*)³, 1854 drei weitere *Lohengrin*-Transkriptionen (*Festspiel und Brautlied*, *Elsas Traum* und *Lohengrins Verweis an Elsa*), zwei *Tannhäuser*-Bearbeitungen liegen schon wenige Tage nach der Erstaufführung der Oper zur Publikation bereit. Am 26. Februar 1849 teilt Liszt Wagner mit: „Wissen Sie was mir eingefallen ist? Nichts mehr und nichts weniger als mir auf meine Art und für's Klavier die *Tannhäuser*-Ouvertüre und die ganze Scene: ‚O du mein holder Abendstern‘ des dritten Aktes anzueignen. Was erstere betrifft, so glaube ich, daß sich wenige Spieler vorfinden, welche deren technische Schwierigkeit bewältigen werden, aber die Scene des Abendsterns würde leicht Spielern zweiten Ranges zugänglich sein. Wenn es Ihnen nun paßt [. . .], so würde es mir sehr angenehm sein, diese Stücke bald veröffentlicht zu sehen. – Vielleicht, falls Sie nichts dagegen hätten, würde ich auch über sie für ein Album verfügen, welches von einem Frauenverein zum Besten der deutschen Flotte herausgegeben wird und für welches meine Mitwirkung seit zwei Monaten verlangt wird!! Vergebens habe ich geantwortet, daß ich vollständig auf dem Trockenen an Manuscripten und Gedanken sei, man giebt mich nicht frei, und hier kommt von Neuem der Brief einer schönen Dame, um mich noch schöner zu belangen.“⁴

Dieser Brief macht zwei Aspekte deutlich: Einerseits hat es den Pianisten Liszt gereizt, die *Tannhäuser*-Ouvertüre als geschlossenes, virtuosos Konzertstück – in diesem Sinne

¹ Vgl. dazu das Spielplanverzeichnis des Weimarer Hoftheaters unter Liszt in: Wolfram Huschke, *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar*, Weimar 1982, S. 199 f.

² Sie erschienen gemeinsam in französischer Fassung unter dem Titel *Lohengrin et Tannhäuser*, Leipzig 1851, in deutscher Übersetzung Köln 1852.

³ Alle Wagner-Transkriptionen in dem Band *Freie Bearbeitungen, Bd. 1* der Ausgabe: *Franz Liszts musikalische Werke*, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung, Großherzog Carl Alexander Ausgabe, Leipzig 1907–1936, reprogr. ND, Farnborough 1966; bis auf die Übertragung der *Tannhäuser*-Ouvertüre und des *Pilgerchors aus Tannhäuser* auch in: *Liszt. Klavierwerke*, Band VII, hrsg. von Emil von Sauer, Frankfurt, London, New York o.J. In der erstgenannten Ausgabe ist die *Tannhäuser*-Ouvertüre fälschlich als „Konzertparaphrase“, die *Ballade* fälschlich als „Der fliegende Holländer“ bezeichnet, außerdem irrt der Herausgeber in der Vermutung, die *Ballade* sei 1849 oder 1850 publiziert worden.

⁴ *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, hrsg. von F. Hueffer, 2 Bde., Leipzig ²1900, (im folgenden abgekürzt als *Br. W.-L.*), Bd. 1, S. 14. Der Titel des Wolfram-Liedes wurde korrigiert nach der 3. Auflage (= Band IX der Ausgabe: *Richard Wagners Briefe*, hrsg. von Erich Kloss, Leipzig 1910).

bespricht er sie in seiner Broschüre – auf das Klavier zu übertragen und dabei die Grenzen des Instruments und auch die physischen Grenzen des Interpreten abzutasten⁵; die Transkription des *Abendsterns* andererseits ist für Liebhaber zum „Salon-Gebrauch“⁶ bestimmt, wie aus dem halb ironischen Hinweis auf eine schöne Dame hervorgeht.

In Wagners *Tannhäuser* hat Wolframs Lied an den Abendstern eine doppelte dramaturgische Funktion. Wolfram nimmt in dieser Naturbetrachtung Abschied von Elisabeth, zugleich stellt das Lied ein Moment der Ruhe und inneren Sammlung dar vor der Begegnung zwischen Tannhäuser und Wolfram. Diese Bedeutung des Liedes hat Liszt in seinem Aufsatz klar herausgestellt: „Dieses Lied für Bariton ist eine der melancholischsten Eingebungen der Liebe und bewirkt einen jener Ruhemomente, wo die gespannte Aufmerksamkeit – von der Handlung des Dramas selbst abgelenkt – sich vollkommen einer rein lyrischen Empfindung hingeben kann. Dieser Ruhepunkt war unbedingt notwendig vor der Schlußszene der Oper, die zu den erstaunlichsten Schöpfungen von Wagners Genie zählt.“⁷

In seiner Übertragung des *Abendsterns* dagegen greift Liszt Wolframs Lied ganz gezielt aus dem Zusammenhang der Oper heraus und verwandelt es mit den zusätzlichen Bezeichnungen „Rezitativ“ und „Romanze“ in ein hübsches, unkompliziertes Klavierstück – ein Genre, das das Publikum kennt. Es muß Liszt klar gewesen sein, daß er Wolframs Lied durch das Herauslösen aus dem Kontext und durch die Untertitel in seiner Aussage und Bedeutung verkürzt. Dies ist der Preis, den Liszt für die Popularisierung von Wagners Opern zu zahlen bereit ist.

Ein Vergleich zwischen Wolframs Lied und Liszts Transkription macht darüber hinaus deutlich, daß Liszt verändernd in die Vorlage eingreift. Durch die ungleichmäßige Verteilung der Arpeggien im Metrum wirkt der Beginn der Szene bei Liszt – deutlicher als bei Wagner – wie eine selbstvergessene Improvisation.

Solche kleinen Veränderungen, mit denen Liszt die Intention eines anderen Komponisten sanft unterstreicht, sind geradezu charakteristisch für seine Bearbeitungen fremder Werke. Hans von Bülow hat darauf hingewiesen, daß dieses Verfahren im allgemeinen auch den Zweck hat, „den Tonsetzern praktische Winke zu geben, ‚wie man es besser machen kann‘ und ihnen dies recht anschaulich an demselben Beispiele, an von ihnen erfundenen musikalischen Gedanken zu zeigen“⁸.

⁵ Hans von Bülow berichtet seiner Mutter am 21. Juni 1849: Liszts Klavierfassung der *Tannhäuser*-Ouvertüre „sieht auch auf dem Papier gar nicht so grausenenerregend aus, doch strengte ihn [Liszt] die Ausführung so an, daß er einmal, ziemlich am Ende, einen Augenblick innezuhalten genöthigt war und sie überhaupt selten spielt, weil es ihn zu sehr angreift“ (Hans von Bülow, *Briefe*, Bd. 1, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1895, S. 179). – Pianistisch ähnlich anspruchsvoll ist die *Tristan*-Transkription *Isoldens Liebestod* (vgl. dazu: David Wilde, *Operatic Transcriptions*, in: *Franz Liszt. The Man and his Music*, hrsg. von Alan Walker, London 1976, S. 168–201, hier S. 195 ff.).

⁶ Liszts Formulierung, *Br. W.-L.*, Bd. 1, S. 221.

⁷ Übersetzt nach der französischen Ausgabe Leipzig 1851. Den Hinweis, daß die beiden vorliegenden deutschen Ausgaben (Köln 1852 und Lina Ramann, *Franz Liszt's gesammelte Schriften*, Bd. 3,2, Leipzig 1881) anzuzweifeln sind, verdanke ich Herrn Rainer Kleinertz. – Auf die grundsätzliche Problematik der Ramannschen Ausgabe der Schriften Liszts hat Detlef Altenburg aufmerksam gemacht (*Liszt-Studien*, Bd. 1, *Kongreßbericht Eisenstadt 1975*, Graz 1977, S. 23, Anm. 3).

⁸ Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1896, S. 45.

Beispiel 1

O du mein holder Abendstern, T. 11–15, aus: Franz Liszt, *Klavierwerke*, Bd. 7, *Opern-Phantasien*, hrsg. von Emil von Sauer, C. F. Peters, Frankfurt; mit freundlicher Genehmigung.

Rezitativ *una corda* *mf* *pesante quasi arpa* *
cantando *mf* *p* *
 Wie To - des - ah - nung Dämm - rung deckt die Lan - de, *

Parallelstelle im *Tannhäuser*, 3. Akt, 2. Szene (Klavierauszug von Joseph Rubinstein), B. Schott's Söhne, Mainz; mit freundlicher Genehmigung.

Moderato. (♩ = 40.)
 WOLFRAM.
 Wie To - des - ahnung Dämmrung deckt die Lan - de.

Auch die *Lohengrin*-Transkriptionen sind offenkundig unter dem Aspekt entstanden, diese Oper bekannt zu machen. Liszt wählt nicht die Szenen aus, die Wagner als einen kühnen Neuerer zu erkennen geben, sondern jene, die in Gestalt gut gearbeiteter Klavierstücke dem Geschmack des Publikums entgegen kommen. *Elsas Brautzug zum Münster* oder *Festspiel und Brautlied* etwa sind Bearbeitungen prächtiger Ensembleszenen⁹

⁹ Zur Beziehung zwischen Szenengestalt und Bearbeitungsverfahren vgl. Diether Presser, *Die Opernbearbeitung des 19. Jahrhunderts*, in: *AfMw* 12 (1955), S. 228–238, hier S. 233f.

– Szenen freilich, in denen Wagner „sich gleichsam von dem Pfade zum ‚Tristan‘ und den ‚Nibelungen‘ wieder entfernt“¹⁰.

Wagner hat auf diese Übertragungen eher zwiespältig reagiert. Während er über die Transkription der *Tannhäuser*-Ouvertüre hoch erfreut ist und ihn die Lektüre von Liszts Broschüren zu begeisterten Lobeshymnen hinreißt¹¹, empfiehlt er dem Freund, mit dem *Abendstern* „doch ja ganz nach seinem Belieben“¹² zu verfahren. Liszts Anfrage, wie man die Bearbeitungen des *Tannhäuser*-Marsches und des Brautzeuges aus *Lohengrin* nennen solle¹³, ignoriert Wagner zunächst – ihm ist zu diesem Zeitpunkt nur die bevorstehende Erstaufführung des *Fliegenden Holländers* in Weimar¹⁴ interessant. Erst als Liszt wegen der Titel für die Transkriptionen noch einmal nachfragt¹⁵, bequemt Wagner sich zu einer Antwort, die sein Desinteresse an diesen Bearbeitungen verrät: „Mir fällt durchaus nichts anderes ein als: zwei Stücke aus T.[annhäuser] und L.[ohengrin]. 1. ‚Einzug der Gäste auf der Wartburg‘. 2. ‚Elsas Brautgang zum Münster‘.“ Auch die Dankesworte, die Wagner folgen läßt, können seine Geringschätzung der Transkriptionen kaum verbergen. „Auf Deine Einrichtung der Stücke für’s Piano nach Deiner immer so eigenthümlichen Art, freue ich mich sehr, und vor allem fühle ich mich dadurch höchst angenehm geschmeichelt.“¹⁶

Bedenkt man Wagners „Qualitätspurismus“¹⁷, der später die Idee zum Bayreuther Festspielhaus reifen ließ, so kann man davon ausgehen, daß ihm Liszts Transkriptionen zutiefst suspekt waren. Liszt aber sorgt, als er die epochale Bedeutung von Wagners Werken erkannt hat, auf seine Weise für deren Verbreitung: durch vorbildliche Aufführungen am Weimarer Hoftheater, durch einführende Artikel, die sich an das musikalisch gebildete Publikum wenden, und – entgegen der Kunstanschauung seines Freundes – durch Transkriptionen, wohl wissend, daß er mit der Pflege dieser Gattung (Opernparaphrasen waren Sache der Virtuosen, nicht der Komponisten) „die wohlfeile Kunst“¹⁸ nicht nur nobilitiert, sondern ihr auch die große Kunst in Gestalt sorgfältig gearbeiteter Salonmusik einen Schritt entgegenbringt.

*

Im Zusammenhang mit einer Neuauflage des *Einzug der Gäste auf der Wartburg* heißt es in einem Brief Liszts vom 23. November 1876 an Breitkopf & Härtel: „Nebenbei bemerkt waren meine Wagner-Transcriptionen keineswegs Sache der Speculation für mich. Erschienen Anfangs der 50er Jahre, wo allein das Weimarer Theater die Ehre hatte, ‚Tannhäuser‘, ‚Lohengrin‘ und den ‚fliegenden Holländer‘ aufzuführen, dienten solche Transcriptionen nur als bescheidene Propaganda am dürftigen Clavier für den hehren Genius Wagner’s, dessen strahlender Ruhm jetzt und hinfort dem Stolze Deutschlands angehört.“¹⁹ Ein

¹⁰ August Stradal, *Wagner und Liszt*, in: *NMZ* 36 (1913), S. 307–314, hier S. 310.

¹¹ *Br. W.-L.*, Bd. 1, S. 20 und S. 106.

¹² *Br. W.-L.*, Bd. 1, S. 17.

¹³ *Br. W.-L.*, Bd. 1, S. 207.

¹⁴ Sie fand am 16. Februar 1853 statt.

¹⁵ *Br. W.-L.*, Bd. 1, S. 221.

¹⁶ *Br. W.-L.*, Bd. 1, S. 225.

¹⁷ Formulierung von Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner – die Revolution als Oper*, München 1973, S. 11.

¹⁸ Liszts Formulierung, in dem Artikel: *Zwischenaktsmusik*, in: *Berliner Musik-Zeitung Echo*, 1855, S. 388.

¹⁹ *Franz Liszts Briefe*, gesammelt und hrsg. von La Mara (Marie Lipsius), 8 Bde., Leipzig 1893–1905 (im folgenden abgekürzt als *Br.*), Bd. 2, S. 247.

nobles Bekenntnis zu großen Werken und zu einer ungleichen Freundschaft gewiß, doch es enthält eine kleine, bedeutsame Ungenauigkeit. Während Liszts Kapellmeistertätigkeit in Weimar (1848–1858) entstanden zwar *Tannhäuser*- und *Lohengrin*-Bearbeitungen, aber keine *Holländer*-Transkriptionen. Die Übertragung des *Spinnerliedes* teilt Liszt Wagner am 2. Dezember 1860 „als Lapalie“²⁰ mit, die der *Ballade aus dem Fliegenden Holländer* publiziert Liszt erst 1873. Ein Jahr zuvor war in Bayreuth der Grundstein für das Festspielhaus gelegt worden – ein Projekt, für das Liszt einst den Weimarer Großherzog Carl Alexander zu gewinnen hoffte²¹; Wagner hatte inzwischen in Ludwig II. von Bayern einen zahlungskräftigen und -willigen Mäzen gefunden, und der *Fliegende Holländer* war eine vielleicht noch nicht etablierte, für Wagner selbst aber schon lange uninteressant gewordene Oper²², die einer „bescheidenen Propaganda“ nicht mehr bedurfte.

Dennoch hat Liszt zu sämtlichen Bühnenwerken Wagners Transkriptionen verfaßt; sogar zu *Rienzi* erschien 1861 noch ein *Phantasiestück*. Freilich sagt dieser Titel nicht nur über Liszts Verfahren, aus verschiedenen Szenen der Oper zu schöpfen, etwas aus, sondern auch über Wagners erstes gültiges Bühnenwerk selbst: *Rienzi* gehört stilistisch zu den geschichtlich überholten Opern im Geschmack Spontinis oder Meyerbeers, über die man ‚Illustrations‘, ‚Réminiscences‘, Paraphrasen oder Phantasien schreiben kann.

Ein Bedürfnis nach Vollständigkeit war sicherlich nicht ausschlaggebend für Liszts Wagner-Transkriptionen, auch ist nicht anzunehmen, daß Liszt glaubte, Wagner und seinen Werken nach 1861²³ noch einen Freundschaftsdienst erweisen zu müssen. Bei einer Betrachtung aller Wagner-Übertragungen Liszts fällt vielmehr auf, daß das Bearbeitungsverfahren in den späteren Transkriptionen zunehmend zum kompositorischen Akt gerät. Diese Klavierstücke nehmen in der Art von Kommentaren zu den jeweiligen Opern Stellung und machen semantische Aspekte deutlich, die in den Vorlagen nicht enthalten sind.

Die formalen Entsprechungen zwischen Wagners *Ballade* im *Fliegenden Holländer* und Liszts Übertragung sind rasch dargelegt. Wagners *Ballade* (2. Akt, 4. Szene) gliedert sich in ein Vorspiel, zwei musikalisch identische Strophen und eine dritte Strophe, deren beide Schlußverse zu einer großen Steigerungspartie erweitert sind. Liszt übernimmt daraus einen Teil des Vorspiels und zwei Strophen. Seine Introduction beginnt nicht wie bei Wagner mit dem Motiv des Holländers, sondern mit der Figur, die am Ende der ersten Szene des ersten Aktes (T. 285 ff.)²⁴ erklingt, wenn der Holländer an Land geht. Wagners erste Strophe

²⁰ Br. W.-L., Bd. 2, S. 286.

²¹ Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen, hrsg. von La Mara, Leipzig 1909, S. 51 f.

²² Schon in einem Brief vom 3. Juni 1854 an die Fürstin Sayn-Wittgenstein nennt Wagner den *Fliegenden Holländer* einen „überwundenen Standpunkt“ (*Richard Wagners Briefe*, ausgewählt und erläutert von Wilhelm Altmann, 2 Bde., Leipzig 1925, Bd. 1, S. 332).

²³ Der edierte Briefwechsel zwischen Liszt und Wagner bricht im Sommer 1861 ab; er wird erst mit einem kurzen Gruß Wagners (vom 18. Mai 1872) wieder aufgenommen (die späten Briefe sind nur in der 3. Auflage erschienen). Diese Lücke von elf Jahren legt die Vermutung nahe, daß zwischen den beiden Freunden, nicht zuletzt auch wegen Cosima von Bülow's Beziehung zu Wagner, ganz erhebliche Differenzen entstanden waren.

²⁴ Die Taktangaben folgen, soweit es möglich ist, der Ausgabe: *Richard Wagner. Sämtliche Werke*, hrsg. in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, von Carl Dahlhaus u. Egon Voss, Mainz 1970 ff.

(„Traft ihr das Schiff“) wird von Tremoli begleitet, Liszt dagegen verwendet akkordischen Satz. Er erreicht damit zweierlei: im Hinblick auf klangliche Ökonomie einen relativ schlichten Beginn seines Klavierstücks und einen weiteren Hinweis auf den Beginn der Oper; denn in Wagners *Ballade* erscheint eine akkordische Begleitung der Melodie in der dritten Strophe bei der Textstelle „Er freite alle sieben Jahr“ – „Die Frist ist um, und abermals verstrichen sind sieben Jahr“ aber lauten die ersten Worte des Holländers, die seine Landung begründen und den dramatischen Konflikt der Oper einleiten. Außerdem ergänzt Liszt in T. 31–36 und T. 77–82 das Holländer-Motiv in Tritonus-Intervallen. Auch dies ist als Hinweis auf den Beginn der Oper (1. Akt, 2. Szene T. 83 ff.) zu verstehen.

Liszts zweiter Formteil (T. 69–113) knüpft zunächst mit der chromatischen Sechzehntel-Figuration im Baß sinnfällig an Wagners zweite Strophe („Bei bösem Wind und Sturmeswut“) an; die „Allegro molto appassionato“ überschriebenen Takte (102–109) entsprechen jedoch mit dem „Allegro con fuoco“ bezeichneten Schluß der dritten Strophe („Ich sei’s,

Beispiel 2

Ballade aus dem Fliegenden Holländer, T. 106–118, Liszt, *Klavierwerke*, Bd. 7, C. F. Peters; mit freundlicher Genehmigung.

The musical score is presented in three systems. The first system shows the piano accompaniment with a bass line of chromatic sixteenth notes and a treble line of chords. The second system includes the vocal line and piano accompaniment, marked *fff un poco stringendo*. The third system continues the piano accompaniment, marked *ff sempre*, *strepitoso*, and *un poco accel.*, ending with *marcatissimo*. Various performance instructions like *crescendo* and *marcatissimo* are placed throughout the score.

Parallelstellen im *Fliegenden Holländer* (Klavierauszug von Karl Klindworth), *Ballade*, 2. Akt, 4. Szene, T. 449–452.

Mög' Got - tes En - gelmich dir zei - gen! Durch mich sollst du das

piu f *colla parte*

P. + P. + P. + P. + P. + P. +

3. Akt, 8. Szene, T. 385–389

bis zum Tod!

P. *ff*

P. + P.

Ballade, T. 453–456, B. Schott's Söhne; mit freundlicher Genehmigung.

a tempo Heil er -

a tempo *P.*

P. +

die dich durch ihre Treu erlöse“). Der Überleitungsteil (T. 110–113) stammt nicht aus der *Ballade*, diese Figur erscheint bei Wagner erst im Finale des dritten Aktes.

Auch der Schlußteil in Liszts Übertragung (T. 114–149) verknüpft Elemente aus Wagners *Ballade* und dem Schluß der Oper. T. 114–116 entsprechen T. 445–452 der *Ballade*, die chromatisch aufsteigenden Bässe in T. 117–119 jedoch stammen aus dem dritten Akt, 8. Szene (T. 400 ff.).

Das Erlösungs-Motiv erscheint in Wagners *Ballade* zweimal in *B*-dur, bei Liszt dagegen erklingt es dreimal in einer Sequenz auf den Stufen *B*-dur – *Des*-dur – *E*-dur. Mit dieser

Harmonisierung, der Verwandlung eines verminderten Dreiklangs bzw. eines Tritonus in eine Progression aus Durdreiklängen, stellt Liszt einen strukturellen Bezug zum Holländer-Motiv her, das in seiner *Ballade* in Tritonus-Intervallen und mit verminderten Septakkorden harmonisiert erscheint. Eine solche Umwandlung von dissonanten Akkorden in eine Sequenz aus Durdreiklängen – bei Wagner keineswegs vorgegeben – ist ein für Liszt charakteristisches Verfahren, das grundsätzlich die Bedeutung einer Überhöhung und Verklärung hat²⁵.

Unabhängig von der Vorlage betrachtet, ist Liszts Transkription ein schlüssiges, nach dem Muster ‚Lamento – Trionfo‘ angelegtes Klavierstück, das sich gliedert in eine Introduction (T. 1–22), einen Hauptteil (T. 23–68) mit einer variierten Wiederholung (T. 69–113) und eine Apotheose mit Coda (T. 114–149). Bezogen auf die Vorlage stellt es eine Erweiterung der *Ballade* um den Inhalt der gesamten Oper dar. Diese Übertragung ist gleichsam eine imaginäre Inszenierung des *Fliegenden Holländers*, gestaltet nach Liszts Kompositionstechnik auf der Basis von Wagners Motiven. Damit verdeutlicht Liszt zugleich die Charakteristik, die Wagner der *Ballade* in seiner *Mitteilung an meine Freunde* gegeben hat: „In diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Drama’s, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine ‚dramatische Ballade‘ zu nennen.“²⁶ Mit Distanz betrachtet könnte Liszts Übertragung freilich auch besagen, daß sich der poetische Gehalt dieser abendfüllenden Oper durchaus in einer Klavierballade von 149 Takten darstellen ließe.

*

Als Basis für seine 1871 publizierte *Meistersinger*-Transkription *Am stillen Herd* hat Liszt nicht Walther von Stolzing’s Preislied aus dem dritten Akt gewählt – diese Art der Liebeslyrik mag ihm zu konventionell erschienen sein –, sondern jenes Lied aus der dritten Szene des ersten Aktes, mit dem Walther sich den Meistersingern als ein Künstler vorstellt, der nicht nach den starren Regeln der Zunft gelernt hat. Seine Lehrmeister waren vielmehr frei gewählte Vorbilder wie Walther von der Vogelweide oder die Natur selbst; und „Walther’s stolzes Bekenntnis zur ‚eigenen Weis‘ gibt Liszt, der das Werk seines Freundes Wagner bearbeitet, gleichsam Motto und Rechtfertigung für sein Tun“.²⁷

Eine tabellarische Gegenüberstellung zwischen Wagners schlichter Barform und Liszts Übertragung mag verdeutlichen, wie Liszt sich zunehmend von der Vorlage löst:

	Wagner	Liszt	Abweichungen
	1. Akt, 3. Szene T. 1479–1582		
Einleitung:	T. 1479–1483 (5)	T. 1–7	
1. Stollen:	T. 1484–1500 (17)	T. 8–25 (18)	
Zwischenspiel:	T. 1501–1509 (9)	T. 26–38 (13)	7 Takte stimmen überein, dann Sequenz und Modulation von <i>D</i> -dur nach <i>H</i> -dur

²⁵ Vgl. z. B. den Schluß des dritten, *Mephistopheles* überschriebenen Satzes der *Faust-Symphonie*.

²⁶ Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, Leipzig ²1888, S. 323.

²⁷ Wolfgang Dömling, *Franz Liszt und seine Zeit*, Laaber 1985, S. 168f.

	Wagner	Liszt	Abweichungen
2. Stollen:	T. 1510–1526 (17)	T. 39–60 (22)	beginnend in <i>H</i> -dur, Sechzehntel-Figuration, Erweiterung um 7taktige Kadenz, dann Zwei- unddreißigstel-Figuration
Zwischenspiel:	T. 1527–1556 (30)	T. 61–78 (18)	vereinheitlichte Motivik, Zweiunddreißigstel-Figuration, Tremoli, Kadenz
Abgesang, Vers 1–7:	T. 1557–1569 (12)	T. 79–109 (31)	die ersten 12 Takte stimmen überein, ergänzt sind eine Kadenz und eine Strophe von 16 Takten in <i>Des</i> -dur
Vers 8–14:	T. 1570–1582 (13)	T. 110–127 (18)	nur die beiden ersten Takte stimmen überein, dann große Steigerungspartie und Rückmodulation nach <i>D</i> -dur
		T. 128–158 (31)	Reprise und Coda, gestaltet aus dem Material T. 8–21 und T. 110 ff.

Wagners Zwischenspiele enthalten Kommentare der Meistersinger, hier hat Liszt sich auf die Motive der Orchesterbegleitung beschränkt und gekürzt²⁸; seine Erweiterungen setzen an den jeweils für ihn bedeutungsvollen Textstellen ein: In der ersten Strophe handelt es sich lediglich um kleine Dehnungen (bei den Worten „erwacht“ und „lesen“ in T. 17 und T. 21), das Stichwort „erklingen“ in der zweiten Strophe gibt Anlaß zu einer 7 Takte langen, mit „brillante“ bezeichneten Kadenz. Sie mündet in eine Zweiunddreißigstel-Figuration, die sinnfällig den Text „im Wald dort auf der Vogelweid“ nachzeichnet und eine deutliche Nähe zur ersten der beiden *Légendes*, *St. François d'Assise. La prédication aux oiseaux*, aufweist. Zu den Worten „mir sinnend gab zu lauschen“ ergänzt Liszt eine im „Pianissimo tranquillo“ verhaltene Strophe in *Des*-dur. Die abschließenden acht Takte in Wagners Abgesang beginnen mit einer Sequenz, die Liszt zu einer großen Steigerungspartie in seine Reprise ausbaut. Damit gibt er den regelmäßigen periodischen Bau der Vorlage auf und unterstreicht zugleich die Aussage des Textes „zu eig'nem Wort und eig'ner Weis will einig es mir fließen“.

Mit dieser Transkription beschwört Liszt noch einmal den glanzvollen Stil seiner großen Klavierwerke der 1840er und frühen 1850er Jahre herauf, einen Stil, von dem er sich eigentlich schon vor langer Zeit losgesagt hatte. Und sein Verfahren der Bearbeitung, zu dem ihm der Text von Walthers Lied Anlaß gibt, macht deutlich, was seine frühe Klaviermusik war und was ihm daran über Jahrzehnte hinaus wichtig geblieben ist: die Rezeption von Poesie, die Gestalt annimmt in poetischen Kunstwerken. Dabei kann die Anregung – wie es in Walthers Lied formuliert ist – ausgehen von direkten oder literarisch vermittelten Naturerlebnissen (*Années de pèlerinage. Première année: Suisse*), von Werken der bildenden Kunst (*Sposalizio* oder *Il Penseroso* in *Années de pèlerinage. Deuxième année: Italie*), von Literatur, Religion oder Musik (der Zyklus *Harmonies poétiques et religieuses*). Auf die rhetorische Frage von Peter Raabe, welchen Sinn es haben könne, „in

²⁸ Zu dem Verfahren, Nebenfiguren wegzulassen, vgl. Diether Presser, *Die Opernbearbeitung*, S. 234.

Beispiel 3

Die Meistersinger von Nürnberg, 1. Akt, 3. Szene, T. 1574–1577 (Klavierauszug von Karl Klindworth), B. Schott's Söhne; mit freundlicher Genehmigung.

The image shows a musical score for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, marked 'a tempo'. The lyrics are: 'zu eig' nem Wort und eig' ner Weis' will ei nig mir es flies sen, als'. The piano accompaniment is in G major and 3/4 time, marked 'a tempo'. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). There are also some performance markings like '+' and 'P'.

Am stillen Herd aus den *Meistersingern von Nürnberg*, T. 110–113, Liszt, *Klavierwerke*, Bd. 7, C. F. Peters; mit freundlicher Genehmigung.

The image shows a piano score for 'Am stillen Herd'. It is in G major and 3/4 time, marked 'a tempo'. The right hand has a melodic line with a 'dolce' marking. The left hand has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, marked 'sempre legato'. There are several asterisks (*) and circled numbers (1, 2, 3) indicating specific fingering or performance techniques. The score is divided into two systems.

einem glänzenden Klavierstück den ‚allgemeinen Charakter‘ einer Oper darzustellen oder auch nur anzudeuten²⁹, ließe sich antworten: keinen grundsätzlich anderen, als etwa Klavierstücke mit Titeln wie *Ave Maria*, *Pater noster* oder *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (nach Lamartines gleichnamigem Gedicht) zu schreiben, Schubert-Lieder in poetische Klavierstücke zu verwandeln, auch – wie Victor Hugo es tat – ein Gedicht *Après*

²⁹ Peter Raabe; *Franz Liszt. Liszts Leben. Liszts Schaffen*, 2 Bde., Tutzing ²1968, Bd. 2, S. 31.

une lecture du Dante zu nennen oder sogar den allgemeinen Charakter eines literarischen Meisterwerks in *Einer Faust-Symphonie* oder *Einer Symphonie zu Dantes Divina Commedia* wiederzugeben. Die Rezeption und die Produktion von Kunst stellen in Liszts Schaffen zwei Aspekte derselben Sache dar. Und unter dieser Voraussetzung erscheint die Transkription – das Weiterkomponieren an abgeschlossenen Werken – nicht als ‚unoriginelle‘ und deshalb minderwertige Gattung, sondern als eine von mehreren Möglichkeiten, wie Kunst aus Kunst entsteht.

*

Liszts *Parsifal*-Transkription, *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral*, entstand wenige Wochen³⁰ nach der Uraufführung des Werkes am 26. Juli 1882 in Bayreuth, der Liszt beigewohnt hat. Der Übertragung liegt die große Schlußszene des ersten Aktes zugrunde, beginnend mit dem Auftritt der Gralsritter (T. 1153 ff.). Liszt greift nur wenige Motive aus der Vorlage heraus³¹ und verarbeitet sie zu einem für seinen Spätstil charakteristischen Klavierwerk. Es gliedert sich in eine ausgedehnte Einleitung in tiefster Lage mit anschließendem Zitat des Tor-Motivs (T. 1–68), einen mit „solennemente“ bezeichneten Hauptteil, der der Gral-Motivik gewidmet ist (T. 69–117), und einen zart verhaltenen Epilog (T. 118–159). Gleich zu Beginn löst sich die Übertragung von ihrer Vorlage: Aus dem Glockenmotiv, das bei Wagner den Rahmen für die feierliche Szene bildet und als Marschthema alsbald einen größeren formalen und harmonischen Zusammenhang stiftet, gestaltet Liszt ein monotones, über 58 Takte beibehaltenes Ostinato. An die Stelle kadenzhafter Fortschreitungen tritt die chromatische Alteration einzelner Töne, durch die das Ostinato von der Folge *h-fis-gis-dis* zu *c-g-a-e* gleichsam aufwärtsgestimmt wird. Im Hauptteil unterbinden blockartige Sequenzierungen des Gral-Motivs einen funktionsharmonischen Zusammenhang. Auch eine motivische und formale Entwicklung findet nicht statt. Vielmehr kommt in Liszts Komposition durch unvermittelte Kontraste in der Wahl der Register und in der Dynamik und durch den konsequenten Verzicht auf Überleitungen kein im herkömmlichen Sinne organischer Formablauf zustande. Durch solche Verfahrensweisen wirkt zumal das Gral-Motiv wie gewaltsam heraufbeschworen.

Aufgrund ihrer Risse und Brüche hat Gerhard Winkler diese Transkription als eine Kritik Liszts an Wagners *Parsifal* gedeutet, es sei dies eine „Parsifal-Satire“³². Tatsächlich läßt sich anhand von Liszts Korrespondenz zeigen, daß seine Begeisterung für Wagners Werk durch ein Moment der Distanzierung gedämpft ist, obwohl kein offenes kritisches Wort überliefert ist. Am Tage nach der Uraufführung richtet Liszt an Hans von Wolzogen ein kurzes, formell abgefaßtes Billett: „Bei und nach der gestrigen Darstellung des ‚Parsifal‘ war der allgemeine Eindruck, daß sich über dieses Wunderwerk nichts sagen läßt.“ Dann folgt ein elegant formuliertes, aber nichtssagendes Bonmot für die Nachwelt – „sein weihevoller

³⁰ Am 16. September 1882 teilt Liszt Otto Lessmann mit: „Ein kurzes *Parsifal*-Stück: *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral* gelangt heute zu Schott nach Mainz“ (*Br.*, Bd. 2, S. 332).

³¹ Die exakten Übereinstimmungen sind äußerst gering: T. 26–33 und T. 44–50 der Einleitung stammen aus T. 1168–1183 (Orchesterbegleitung zum Chor der Gralsritter), das Tor-Motiv T. 59–63 entspricht dem Englisch-Horn-Solo T. 1635–1640, seine Wiederholung in T. 64–68 stimmt mit dem Einsatz des Knabenchores nach der Klage des Amfortas (T. 1405–1408) überein, und T. 134–141 des Nachspiels sind dem Schluß des ersten Aktes (T. 1655–1662) entnommen.

³² Gerhard J. Winkler, *Liszt und Wagner. Notizen zu einer problematischen Beziehung*, in: *ÖMZ* 41 (1986), S. 83–89, hier S. 89.

Pendel schlägt vom Erhabenen zu dem Erhabensten³³ –, das auch schon zitiert wird, wie Liszt der Fürstin Sayn-Wittgenstein in seinem Bericht über die Uraufführung mitteilt. Über den *Parsifal* heißt es: „Mon point de vue reste fixe – l’admiration absolue, excessive, si l’on veut! *Le Parsifal* est plus qu’un chef-d’œuvre – c’est une révélation dans le drame musical! On a dit justement qu’après le cantique des cantiques de l’amour terrestre, de *Tristan et Iseult*, Wagner a glorieusement tracé dans *Parsifal* le suprême cantique de l’amour divin, selon l’étroite possibilité du théâtre.“³⁴ Liszts Begeisterung ist gewiß ehrlich gemeint, doch sie klingt seltsam unbestimmt, versteckt sich fast hinter der Formulierung „on a dit“. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß Liszt in den 1850er Jahren den Begriff ‚Zukunftsmusik‘ für Wagners und seine Kompositionen in Anspruch nahm, so stimmt es bedenklich, daß er den *Parsifal* immer wieder als das größte Kunstwerk des ausgehenden 19. Jahrhunderts, d. h. der Gegenwart bezeichnet: „C’est l’œuvre miracle de ce siècle!“³⁵ – „Die Kunst unseres Jahrhunderts findet ihre Erbauung und Glorie daran“³⁶. – Auch im Motto der kleinen Gedenkkomposition *Am Grabe Richard Wagners* – ihr liegt das Hauptthema des *Parsifal* zugrunde, das Wagner dem Vorspiel zu Liszts *Glocken des Straßburger Münsters* entlehnt hat³⁷ – klingt diese merkwürdige Akzentuierung noch einmal an: „Er hat das Große und Hehre der Kunst der Jetztzeit vollbracht“³⁸.

Dennoch sollte man Liszts *Feierlichen Marsch* nicht als eine Satire bezeichnen. Wenn diese späte Bearbeitung satirisch gemeint wäre, so müßte man einen großen Teil von Liszts Alterswerk ebenfalls in diesem Sinne auffassen; denn ein Vorbild für das Verfahren, einen herkömmlichen formalen Zusammenhang durch schroffe Kontraste, durch den Verzicht auf Überleitungen oder durch unstimmgige Proportionen aufzuheben, zeigt sich etwa in der späten Umarbeitung des *Zweiten Liebestraums* zu einem *Kleinen Klavierstück* (1865), in den *Valses oubliées* (1881–1884) oder in der *Romance oubliée*, die 1880 aus einem älteren Klavierstück Liszts mit dem Titel *Romance* entstand. Daß Liszt in seiner *Parsifal*-Transkription mit der Vorlage nicht anders verfährt als in den späten Bearbeitungen eigener, meist in den 1840er Jahren entstandener Werke, mag besagen, daß er die Musik des *Parsifal* zumindest teilweise für historisch überholt gehalten hat. Es ist sogar möglich, daß Liszt das Nachdenken über *Parsifal* zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit seiner eigenen Musik angeregt hat; denn direkt nach dieser Transkription entstehen die späten Bearbeitungen der Klavierstücke *Sposalizio* und *Nonnenwerth*, zwei *Trauer Gondeln*, die beiden Gedenkkompositionen auf Richard Wagner – Werke, die eben diesen Aspekt thematisieren³⁹.

³³ *Br.*, Bd. 2, S. 329.

³⁴ *Br.*, Bd. 7, S. 351.

³⁵ *Ebda.*

³⁶ *Br.*, Bd. 2, S. 363.

³⁷ Nach August Göllerich hat Wagner selbst Liszt auf diese Übereinstimmung aufmerksam gemacht (*Franz Liszt*, Berlin 1908, S. 22f.).

³⁸ In: Franz Liszt, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von Zoltán Gárdonyi, István Szélenyi, Imre Sulyok und Imre Mezö, Kassel, Basel, London und Budapest 1970 ff., Serie 1, Bd. 12.

³⁹ Vgl. dazu Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, Hamburg 1984, (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 27), S. 173 ff.

Die Rechtfertigung für seinen Umgang mit *Parsifal* erhält Liszt durch die Tatsache, daß wichtige Motive dieses ‚Wunderwerkes‘ seinen eigenen Kompositionen entlehnt sind. Nicht nur das Anfangsthema des *Parsifal*, das in der Transkription gar nicht auftaucht, stammt von Liszt; das Glockenmotiv ist ein Gemeinplatz in seinen späten religiösen Werken⁴⁰ – es erscheint auch, und zwar mit den gleichen Tönen wie bei Wagner, im Chorfinale der *Faust-Symphonie*. Das Tor-Motiv stammt zwar von Wagner, doch finden sich kurze choralhafte Phrasen dieses Charakters seit den 1860er Jahren in Liszts Klavierwerken. Um das Gral-Motiv, das bei Liszt wie ein Geräusch in den tiefsten Lagen des Klaviers verhallt, hat in zahlreichen seiner Kompositionen eine zentrale Rolle gespielt⁴¹. Unter diesem Aspekt erscheint die *Parsifal*-Transkription auch als ein resignierter Rückblick Liszts auf sein eigenes Schaffen.

Liszt- und Wagner-Briefe an Mosonyi in Kodály's wissenschaftlicher Bearbeitung

von Ferenc Bónis, Budapest

Die vorliegende Publikation erschließt der Forschung eine doppelte historische Quelle: je zwei Briefe von Franz Liszt und Richard Wagner an den bedeutenden Meister der ungarischen Nationalromantik, Mihály Mosonyi, ferner einen in deutscher Sprache verfaßten Aufsatz von Zoltán Kodály, in dem er die vier Briefe Ende 1920 oder Anfang 1921 zur Veröffentlichung vorbereitet hatte. Kodály's Aufsatz, unter gemischten Skizzen und Fragmenten seines Nachlasses verborgen, blieb bis heute unveröffentlicht; Herr Dr. Lajos Vargyas war so freundlich, den Verfasser dieser Zeilen, Herausgeber der kritischen Gesamtausgabe der Schriften Kodály's, auf das Manuskript aufmerksam zu machen. Ihm sei für die kollegiale Hilfe, Frau Sarolta Kodály für die Zustimmung zu dieser Veröffentlichung an dieser Stelle gedankt.

Kodály's Aufsatz ist in mehrfacher Hinsicht bedeutend. Neben seinen Studien *Árgirus nótája* (*Das Árgirus-Lied*, 1920) und *Erkel és a népzene* (*Erkel und die Volksmusik*, 1921) ist es eine der frühesten Äußerungen seines wissenschaftlichen Interesses für die historische Schicht der ungarischen Musiktradition. Bedeutend ist es ferner als ein vielsagenendes Beispiel für Kodály's hohe philologische Ansprüche. Nicht nur der geistige Horizont der vier Briefe wird hier aufgrund überwältigender Kenntnis der bis 1920 erschienenen einschlägigen Literatur gezeichnet, auch seine sich im Lesen und Übertragen verschiedener Schreibeigentümlichkeiten offenbarende minutiöse Arbeit entspricht heutigen Anforderun-

⁴⁰ Göllerichs Behauptung, Wagner habe dieses Motiv Liszts Chorwerk *In domum Domini ibimus* entnommen (*Franz Liszt*, S. 23), hat Arthur W. Marget widerlegt (*Liszt and Parsifal*, in: *MR* 14, [1953], S. 107–124, hier S. 111).

⁴¹ Z. B. in der *Graner Messe*, der *Dante-Symphonie*, der Symphonischen Dichtung *Hunnenschlacht*, der *Legende von der heiligen Elisabeth*, in *Les Morts* und in *Via crucis*; vgl. dazu auch Arthur W. Marget, *Liszt and Parsifal*, S. 112.