

Michele Calella (Wien)

Musik und imaginative Geographie: Franz Liszts *Années de pèlerinage* und die kulturelle Konstruktion der Schweiz

Im Jahre 1855 veröffentlichte der Mainzer Musikverleger Schott den ersten Jahrgang von Franz Liszts *Années de pèlerinage*. Wie der Untertitel *Suisse* und die Überschriften der einzelnen Kompositionen verdeutlichen, handelt es sich um neun, der Schweiz gewidmete Klavierkompositionen: *Chapelle de Guillaume Tell*, *Au lac de Wallenstadt*, *Pastorale*, *Au bord d'une source*, *Orage*, *Vallée d'Obermann*, *Eglogue*, *Le mal du pays (Heimweh)*, *Les cloches de Genève*. Diese Sammlung stellt wie bekannt eine Umarbeitung jenes *Album d'un voyageur* dar – anscheinend bereits 1840 *Années de pèlerinage* genannt¹ –, das Liszt zwischen 1836 und 1842 bei verschiedenen europäischen Verlegern in drei Teilen veröffentlicht hatte.² Schotts Edition von 1855 war verhältnismäßig luxuriös ausgestaltet, denn jedes Stück trug auf dem Titelblatt eine Lithographie von Robert Kretschmer, damals Zeichner der *Leipziger Illustrierten Zeitung*. Der Komponist gratulierte dem Verleger Schott für die schöne Ausführung der Publikation in einem Brief vom 18. Mai 1855 und hielt es für ein „Verlags Meister Stück“. Nur eines kritisierte er, nämlich das Titelblatt von *Vallée d'Obermann* (vgl. Abbildung 1):³

Wahrscheinlich hat er [Kretschmer] in einem geographischen Lexicon nachgeschaut wo *Obermann* läge. Die Geographie hat aber bei diesem Stück durchaus nichts zu thun, denn es bezieht sich einzig und allein auf den französischen Roman *Obermann* von Sénancourt dessen Handlung bloß die Entwicklung eines besonderen Seelen Zustandes bildet. – Dieses Buch hat eine tiefe Einwirkung auf einen nicht unbedeutenden Theil der französischen Litteratur ausgeübt – insbesondere auf Mme. George Sand welche einen längeren Aufsatz darüber geschrieben. Obermann könnte man das Monochord der unerbittlichen Einsamkeit der menschlichen Schmerzen nennen. Es ist ein wüstes, verworrenes und sublimes Buch. 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 Sénancour worauf auch die gewählten Epigraphen hinweisen. Flinten und Jäger passen da keineswegs hinzu! und so hübsch auch das Titel Blatt ausgeführt sein mag, so steht es im grellst lächerlichen *contresens* zu dem Stück. – Die Zeichnung musste nothwendiger weise eine

-
- 1 So nennt Marie d'Agoult die Sammlung in einem Brief an Liszt vom 25. Oktober 1840. Franz Liszt und Marie d'Agoult, *Correspondance*, hrsg. von Serge Gut und Jacqueline Bellas, Paris 2001, S. 661.
 - 2 Einen aktuellen Überblick über die komplizierte Editions-geschichte bietet Adrienne Kaczmarczyk, „Vorwort“, in: Franz Liszt, *Album d'un voyageur I, III/Clochette et Carnaval de Venise*, hrsg. von ders. und Imre Mezó (= Werke für Klavier zu 2 Händen, Supplement 5), Budapest 2007, S. X–XVII.
 - 3 Brief von Liszt an Franz Schott vom 18. Mai 1855, in: Edgar Istel, „Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott“, in: *Mk.* 5/19 (1905–1906), S. 43–52, hier: S. 47. Für die Fortsetzung der *Années*, die Italien gewidmet ist, scheint jedoch Liszt in dieser Hinsicht prophylaktische Maßnahmen getroffen zu haben, denn er gab dem Zeichner eine Beschreibung der Titelblätter an, vgl. ebd., S. 48–50.

ganz öde Trauer Landschaft sein, ungefähr in den Styl wie *Rottman* mehrere griechische Landschaften so würdevoll gemalt!
 Übrigens ist dieser *Contresens*, so wohl wie noch viel grellere, an die man sich im Leben gewöhnen muss, für den grösseren Theil des Publikum ganz Wurst, und wir können einstweilen darüber ganz beruhigt sein, um so mehr als alle übrigen Titel Zeichnungen vortrefflich gelungen sind!

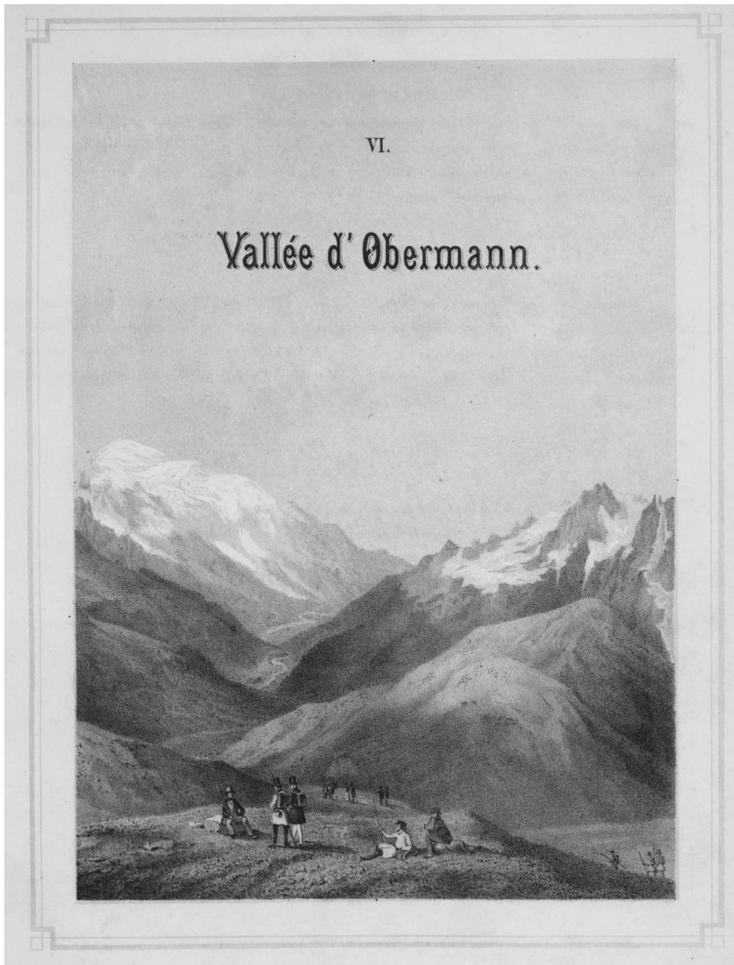


Abbildung 1: Titelblatt von Liszts *Vallée d'Obermann*⁴

Liszts Hinweis, dass die „Geographie [...] bei diesem Stück durchaus nichts zu tun“ habe, ist insofern bemerkenswert, als diese Edition der *Années de pèlerinage* auf den Titelblättern eine Reihe von Zitaten aus der Literatur als Epigraphen beinhaltet, die eigentlich nicht immer einer exakten Realgeographie zu entsprechen scheinen. Für *Au Lac de Wallenstadt* zitiert Liszt beispielsweise eine Stelle aus George Byrons Dichtung *Childe Harold's Pilgrimage*, die sich eigentlich auf den Genfer See bezieht, während sich der Walensee in der Ostschweiz befindet. Bei *Au bord d'une source* findet man einige Verse aus Friedrich Schillers

⁴ Schott, Mainz [1855] Plattennummer 13377.6. Exemplar in A-Wn MS1845-4^a,6 MUS.

Der Flüchtling, die gemäß dem autobiographischen Hintergrund des Gedichtes höchstens die schwäbische Landschaft evozieren könnten.⁵ Wären noch 1855 alle Stücke aus dem früheren *Album d'un Voyageur* übernommen worden, hätte sich auch der Verleger Schott vermutlich gefragt, was das Stück *Lyon* überhaupt mit der Schweiz zu tun habe.

Für den literarisch und philosophisch interessierten jungen Liszt war die Schweiz in der Tat nicht nur ein physisch-politisches Territorialgebiet, das eventuell zur Erholung oder zum politischen Versteck diente,⁶ sondern ein Raum, der besonders seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Träger zahlreicher kultureller Projektionen war.⁷ Der Literaturhistoriker Edward Said hat in seinem Buch *Orientalism* von „imaginativer Geographie“ im Sinne eines durch kulturelle Grenzziehung konstruierten geographischen Raums gesprochen, in dem die Identität des Anderen Platz findet.⁸ Der Begriff ist bei der kulturalistischen Wende der Humangeographie aufgegriffen und im Rahmen der postkolonialen Diskussion für weitere Formen geographischer Alterität fruchtbar gemacht worden.⁹ Zentral ist also die diskursive Funktion, welche die Schweiz zu dieser Zeit annimmt, da sie das geographische Andere repräsentiert, das in den Worten Foucaults als „Heterotop“¹⁰ bezeichnet werden kann, ein ‚anderer Raum‘, dessen Konstitution und Mythisierung Ergebnis von Ausschließungsmechanismen ist. Vor diesem Hintergrund wird in vorliegendem Beitrag versucht, Liszts ersten Band der *Années de pèlerinage* und das *Album d'un voyageur* in ihren kulturellen Kontexten zu situieren und damit einen Teil ihrer sozialhistorischen Bedeutungen sichtbar zu machen. Dafür sollen jedoch erst einige musiktheoretische Vorüberlegungen vorausgeschickt werden, die das semantische Potential der Musik betreffen.

Dem Medium ‚Musik‘ fehlt jegliche semantische Schärfe, ein Aspekt, der immer wieder für kontroverse Debatten um den ‚musikalischen Sinn‘ gesorgt hat und noch heute sorgt. Musik kann aufgrund ihres polysemischen Charakters eine unendliche Produktion von Bedeutungen entfalten, was an sich der Traum jedes poststrukturalistisch inspirierten Interpreten wäre.¹¹ Vorliegender Beitrag geht jedoch von der produktionsästhetischen, hi-

5 Das Gedicht, das ursprünglich den Titel *Morgenfantasie* trug, erschien in der *Anthologie auf das Jahr 1782* und wurde vermutlich 1781 verfasst. Vgl. dazu: *Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 2: Teil IIA: Gedichte 1776–1799. Anmerkungen zu Bd. 1.* hrsg. von Georg Kurscheidt und Norbert Oellers, Weimar 1991, S. 113.

6 Für Alexandre Dumas ist eine Reise in die Schweiz „ce qu'un médecin ordonne lorsqu'il ne sait plus qu'ordonner“, Alexandre Dumas, *Impressions de voyage, Suisse*, Paris 1851, S. 4.

7 Für die kulturelle Konstruktion der Schweiz zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert vgl. *Erfundene Schweiz: Konstruktionen nationaler Identität*, hrsg. von Guy P. Marchal und Aram Mattioli (= Clio Lucernensis 1), Zürich 1992; Manfred Hettling, „Geschichtlichkeit: Zwerge auf den Schultern von Riesen“, in: ders. u. a., *Eine kleine Geschichte der Schweiz. Der Bundesstaat und seine Traditionen*, Frankfurt a. M., S. 91–132; Guy P. Marchal, *Schweizer Gebrauchsgeschichte: Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität*, Basel 2006, S. 60–99.

8 Edward Said, *Orientalism*, London ³2003, S. 49–73.

9 Vgl. Derek Gregory, „Imaginative Geographies“, in: *Progress in Human Geography* 19/4 (1995), S. 447–485. Für eine Untersuchung der Reiseliteratur aus dieser Perspektive vgl. Cloe Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel Writing and Imaginative Geography 1600–1830*, Manchester 1999.

10 Vgl. dazu *Lexikon kritische Diskursanalyse: eine Werkzeugkiste*, hrsg. von Siegfried Jäger und Jens Zimmermann, Münster 2010, S. 63 f. Die Idee eines ‚Heterotops‘ ersetzt das traditionell paradox eingesetzte Konzept des ‚utopischen Orts‘ als Ort, der zugleich Nicht-Ort ist. Heterotopien werden in diesem Sinne als alternative ‚Topien‘ verstanden.

11 Eines der Anliegen der angloamerikanischen, vom postmodernen Denken inspirierten New musicology in den 1980er und 1990er Jahren war, gegen die Vorannahme eines musikalischen Formalismus „Musical meaning“ ins Zentrum der musikwissenschaftlichen Tätigkeit zurückzubringen. Vor allem Lawrence

storisch lokalisierbaren Eingrenzung eines Bedeutungskomplexes aus, der sich auch durch Verschmelzung mit anderen Medien – diskursiver und nicht diskursiver Art – ergeben kann. Im Falle der *Années de pèlerinage* erscheint dieser Aspekt als umso signifikanter, da bereits der reiche paratextuelle Apparat der gedruckten Quellen auf das semantische und narrative Potential der Musik verweist. Die strukturellen Elemente der Musik können in diesem Rahmen und jenseits ihrer formstiftenden Beschaffenheit zu Mitträgern von Sinn und Erzählungen werden. Doch soll diese intermedial ausgerichtete Lektüre des musikalischen Textes, die hier primär in der Quellenlage begründet ist, nicht monokausal im Sinne einer Musik verstanden werden, die intentional als Imitation eines bestimmten Gegenstands oder nach einem bestimmten literarischen Programm komponiert wird; denn Titel und andere Paratexte können post festum hinzugefügt werden. Sie strebt vielmehr nach der Rekonstruktion einer potentiellen, dem Text inhärenten Wechselwirkung zwischen musikalischen, verbalen und gegebenenfalls ikonischen Zeichen aus der durch unterschiedliche Verfahren der Metaphorisierung ein narrativ strukturierter Komplex von Bedeutungen entsteht.¹² Kurz gesagt: Unabhängig davon, welche Intention Liszt zum Beispiel ursprünglich beim Komponieren von *Vallée d'Obermann* hatte – was vermutlich in diesem Fall sowieso unmöglich zu eruieren ist –, sollte das Stück auf der Basis seiner musikalischen Komponenten, seines Titels und der beigefügten literarischen Zitate interpretiert werden, die alle zusammen einen Prozess der ‚begrifflichen Verschmelzung‘ steuern.¹³ Und auch die Titelblätter der zweiten Fassung der Sammlung – heute von den modernen Editionen leider nicht zur Kenntnis genommen – können trotz oder vielleicht gerade wegen des Verdiktes der Fehldeutung seitens des Komponisten, wie es im oben zitierten Brief Liszts an Schott deutlich zum Ausdruck kommt, einen wichtigen Beitrag zur Analyse von dessen diskursivem Kontext liefern. In diesem produktionsästhetischen Rahmen wird die Biographie des Autors zwar berücksichtigt, ohne jedoch im Sinne einer biographistischen Perspektive eine privilegierte Funktion anzunehmen. Denn das instabile Subjekt der *Années de pèlerinage* – wenn überhaupt von einem einzigen Subjekt gesprochen werden kann – schwankt zwischen persönlich erlebten und kulturell überlieferten Identitäten, die sich aus dem intertextuellen Spiel mit den bewusst zitierten oder den stillschweigend impliziten Texttraditionen herauskristallisieren. Allein bei den Titeln *Album d'un voyageur* oder *Années de pèlerinage* werden literarische Assoziationen erweckt, die diese Klaviersammlungen mit George Byrons *Childe Harold's pilgrimage* (1812–1818), George Sands *Lettres d'un voyageur* (1834–1837) und Alexandre Dumas *Impressions d'un voyage en Suisse* (1833–1837) in Verbindung bringen. Vor diesem Hintergrund positionieren sich Liszts Klavierzyklen in der literarischen Tradition der Grand Tour als äußere und innere (Pilger-)Reise und unter

Kramer hat besonderen Wert auf eine ‚hermeneutische‘ Interpretation der Musik gelegt, die er – jedoch nicht immer auf stringente Weise – versucht, mit poststrukturalistischen Ansätzen in Einklang zu bringen. Einen aktuellen Überblick über seine Theorien der musikalischen Interpretation bietet ders., *Interpreting Music*, Berkeley 2010.

12 Dieser Ansatz wird hier in Anlehnung an Nicolaus Cooks Theorie der musikalischen Bedeutung formuliert. Vgl. Nicolaus Cook, „Musikalische Bedeutung und Theorie“, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hrsg. von Alexander Becker und Matthias Vogel, Frankfurt a. M. 2007, S. 80–128.

13 Für dieses musiktheoretische Modell, das als ‚conceptual blending‘ von der Metaphernforschung der kognitiven Linguistik stammt und bei Cook eine wichtige Rolle für seine Idee der musikalischen Bedeutung übernimmt, vgl. Lawrence M. Zbikowski, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford 2002, S. 77–95.

diesem Aspekt ist es nur als konsequent zu betrachten, dass der zweite Jahrgang der *Années de pèlerinage* Italien gewidmet ist.¹⁴

Eine biographische Erklärung für die Wahl der Schweiz als Gegenstand musikalischer Komposition liegt selbstverständlich auf der Hand, da sich Liszt 1835 mit seiner Geliebten, der schwangeren und daher skandalumwitterten Gräfin Marie d'Agoult, für mehr als ein Jahr dort niederließ – abgesehen von einigen Konzertreisen in den Jahren 1826 und 1831, vor allem in Genf –, um später, nach einem erneuten kurzen Aufenthalt in Paris, nach Italien zu fahren.¹⁵ Aber Liszt ist mit seinen Kompositionen auch an einem kulturellen Diskurs über die Schweiz beteiligt, demgemäß dieses ‚Naturland‘ das Andere zum Industrieland England oder Frankreich oder zum ‚Kulturland‘ Italien darstellte, auch wenn die Kritik am Luxus des Genfer Geldbürgertums immer lauter wurde.¹⁶

Zwei Elemente wurden zu Auslösern der kulturellen Konstruktion der Schweiz im 18. und 19. Jahrhundert und boten den Schweizern zugleich die Grundlagen für das sich im 19. Jahrhundert stärkende nationale Selbstverständnis: erstens die Alpen samt deren Landschaft, zweitens die republikanische Tradition der Kantone, die als Freiheit von einer despotischen Herrschaft interpretiert wurde und sich durch den Mythos von Wilhelm Tell besonders im 19. Jahrhundert einer lebendigen ideologischen Tradition erfreute.¹⁷ Die Alpenlandschaft, die selbstverständlich nicht nur in der Schweiz zu finden war und ist, wurde seit einer von Edmund Burke ausgehenden ästhetischen Tradition als Ort des Erhabenen, des unermesslich Großen betrachtet, der Schrecken hervorrufen, oder – im Anschluss an Kant – eine überwältigende Erhebung von der Sinneswelt provozieren kann.¹⁸ In einer anderen, auf den Schweizer Philosophen Jean-Jacques Rousseau zurückgehenden Tradition, die mit seiner spezifischen negativen Vision des Zivilisationsprozesses korreliert, war die Alpenlandschaft, und überhaupt die Schweiz als Alpenheimat, ein Ort der intakten, wahren Natur, in dem das Individuum durch den Kontakt mit einem ‚unkultivierten‘ Umfeld sein ursprüngliches, noch nicht korrumpiertes Wesen wiederfinden konnte. Rousseaus *La nouvelle Héloïse* aus dem Jahr 1761 trägt daher den bezeichnenden Untertitel *Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*. Die den Hintergrund des Romans bildende kleine Stadt von Clarens am Genfer See wurde als Ort einer imaginierten idealen Gesellschaft betrachtet. Noch im frühen 19. Jahrhundert wurde sie zur Kultstätte der Rousseau-Leser, genau wie die schwärmerische männliche Hauptfigur von Saint-Preux ein Modell für die Konstruktion des romantischen Subjektes bot.¹⁹ Durch den sich stärkenden Pessimismus bei Autoren wie George Byron und Etienne de Senancour, die jeweils mit

14 Zentral dabei war ohne Zweifel die französische Rezeption von George Byron in den 1820er und den frühen 1830er Jahren. Vgl. dazu Peter Cochran, „From Pichot to Stendhal to Musset: Byron's Progress through the Early Nineteenth-Century French Literature“, in: *The Reception of Byron in Europe*, hrsg. von Richard A. Cardwell, Bd. 2, New York 2002, S. 32–70.

15 Zu Franz Liszts und Marie d'Agoults Aufenthalt in der Schweiz vgl. Serge Gut, „Swiss Influences on the Compositions of Franz Liszt“, in: *Journal of the American Liszt Society* 39 (1995), S. 1–22 und ders., *Franz Liszt* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 14), Sinzig 2009, S. 49–53.

16 Vgl. die sarkastischen Bemerkungen bei Dumas, S. 46.

17 Zum ‚Tell-Mythos‘ vgl. Jean Francois-Bergier, *Wilhelm Tell. Realität und Mythos*, München u. a. 1988.

18 Vgl. Elmar Treptow, *Die erhabene Natur: Entwurf einer ökologischen Ästhetik*, Würzburg 2001, S. 138–151.

19 Vgl. Uwe Hentschel, *Mythos Schweiz: zum deutschen literarischen Philobelvetismus zwischen 1700 und 1850*, Tübingen 2002, S. 132–134 und Wolfgang Matzat, *Diskursgeschichte der Leidenschaft: zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac* (= Romanica monacensia 35), Tübingen 1990, S. 71–83.

Childe Harold's Pilgrimage und *Oberman* (1802) zwei Schlüsseltexte der internationalen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts schrieben, wurde die Schweiz als Ort der Freiheit, der intakten und auch der erhabenen Natur zu einem kulturell definierten Heterotop, in dem der vom Welschmerz geplagte Mensch wieder eine geistige, harmonische Vereinigung mit der Welt erleben und damit wieder Teil dieser Natur werden konnte. Dabei werden nicht nur die hohen Berge, sondern auch die Täler, die Seen, die Wasserquellen, die Wälder, die Tiere zu idealisierten Elementen einer physischen, jedoch zugleich imaginativen Konkretisierung des Raums. Und im Dialog mit Byron und Senancour stand um 1830 eine neue Generation von Schriftstellern, die bezeichnenderweise mit Liszt befreundet waren: Alphonse de Lamartine, der 1836 seine Dichtung *Jocelyn* veröffentlichte, in dem das natürliche Leben in den Alpen einen religiösen Charakter im Sinne eines übergreifenden Pantheismus annimmt, Sainte-Beuve und George Sand, die 1833 eine neue erfolgreiche Edition von *Oberman* mit einer ausführlichen Vorrede herausgaben und dadurch eine neue Rezeptionswelle des Romans auslösten. Die Flucht in die Schweiz wurde in verschiedenen Werken dieser Zeit evoziert, wie zum Beispiel Alfred de Mussets *La confession d'un enfant du siècle* (1836), in Sands *Lettres d'un voyageur*, die sehr stark unter dem Eindruck von Senancour steht, oder Alexandre Dumas' *Impressions de voyage, Suisse*. Artificielle Musik- und Naturklänge mischen sich als Träger des kulturellen Gedächtnisses in diesem konstruierten Kosmos, wie bei George Sand, die bei einer Aufführung eines Tiroler Liedes, das sie aus ihrer Kindheit kannte, den Eindruck hatte, der Saal des Pariser Konservatoriums verwandle sich in ein Alpental.²⁰

Dabei wird das Alphorn zum spezifischen Moment der örtlichen Memoria²¹ und in diesem Zusammenhang kann der Kuhreihen (Ranz-de-vache), die Eintreibemelodie der Schweizer Alpen,²² wie unter anderem Rousseau in seinem *Dictionnaire de la musique* schreibt, die Identität der Schweizer repräsentieren. Es wurde bereits seit dem späten 17. Jahrhundert berichtet, dass die Melodie eines Kuhreihens bei den Schweizer Söldnern im Ausland Heimweh auslöste und sie zu Desertion führen konnte, was sogar zum Aufführungsverbot dieser Melodie führte. Heimweh wurde nicht zufällig zum „morbus helveticus“ im medizinischen Diskurs der Zeit.

Der Ausbau des Gotthardsweges im späten 18. Jahrhundert und die Befestigung des Simplons 1805 führten zu einem gesteigerten Alpentourismus, denn für viele war die Reise über die Alpen sowieso eine obligate Etappe auf dem Weg nach Italien, was die mehrfache Wiederauflegung von Johann Gottfried Ebels *Anleitung, auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweiz zu bereisen* (acht Auflagen zwischen 1793 und 1843) zeigt. Im Rahmen eines von Herder inspirierten europäischen Prozesses der Folklorisierung wurde auch das schweizerische Volkslied gepflegt und stilisiert. Nach den Hirtenfesten von Unspunnen wurde 1805 eine Sammlung von acht *Kühreihen mit Melodien* von Franz Sigmund von Wagner veröffentlicht, die bereits in der zweiten Auflage von 1812 um einige Lieder im Volkston ergänzt wurden. Die vierte Ausgabe, die *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern* wurde 1826 von Johann Rudolf Wyss veröffentlicht und war – allein aufgrund der französischen Übersetzung der Texte und der editorischen Gestaltung mit Illustrati-

20 George Sand, *Lettres d'un voyageur*, Bd. 1, Brüssel 1837, S. 20. Vgl. dazu auch Suzel Esquier, „L'expérience de la musique dans les Lettres d'un voyageur“, in: *Recherches et Travaux* 70 (2007), S. 155–166.

21 Vgl. Rafael Rennieke, „Alphorntöne als Vehikel musikalischer Reflexion. Kuhreihen-Erfahrung bei Lord Byron und Jean Paul“, in: *Mf* 63 (2010), S. 337–357.

22 Vgl. zum Beispiel die Eröffnungsszene von Friedrich Schillers *Wilhelm Tell*.

onen – an ein internationales Publikum gerichtet.²³ Auch der Jodel, auf Französisch „chant tirolien“ genannt, erlebte als Instrumentalstück und charakteristischer Tanz Hochkonjunktur und wurde in den musikalischen Salons zum alpenländischen Pendant der italienischen Tarantella, des spanischen Bolero oder der polnischen Mazurka. In der Oper spielten die Schweiz und überhaupt die Alpen im frühen 18. Jahrhundert ebenfalls eine zentrale Rolle: Man denke an den internationalen Erfolg von Joseph Weigls *Die Schweizerfamilie*²⁴ und andere deutschsprachige Opern mit schweizerischem Sujet, an Gioachino Rossinis *Guillaume Tell*, und an alle jene Bühnenwerke, in der die Alpen als Symbol sexueller Reinheit auch dort vorkamen, wo sie realgeographisch nicht vorhanden waren, wie zum Beispiel in Vincenzo Bellinis *La sonnambula* oder *I puritani*.²⁵

Diese miteinander vernetzten kulturellen Traditionen, die letztendlich unterschiedliche Bedürfnisse zu befriedigen scheinen, bilden den Hintergrund von Liszts *Album d'un voyageur*. Dies wird besonders in der Vorrede der Wiener Haslinger-Ausgabe von 1842 offensichtlich. Dort schreibt Liszt: „Ayant parcouru en ces derniers temps bien des pays nouveaux, bien des sites divers, bien des lieux consacrés par l'histoire et la poésie; ayant senti que les aspects variés de la nature et les scènes qui s'y rattachent ne passaient pas devant mes yeux comme vaines images, mais qu'elles remuaient dans mon âme des émotions profondes; qu'il s'établissait entre elles et moi une relation vague mais immédiate, un rapport indéfini mais réel, une communication inexplicable mais certaine, j'ai essayé de rendre en musique quelques-unes de mes sensations les plus fortes, de mes plus vives perceptions.“ Hier schildert Liszt das für die französische Literatur dieser Zeit charakteristische Spannungsverhältnis zwischen Konkretem und ‚Unbegreiflichem‘. Die sich daraus ergebenden „sensations les plus fortes“ und „plus vives perceptions“ möchte er in Musik setzen. Liszt gliedert sein Album, das für verschiedene Länder vorgesehen war, in zwei Teile: „La première comprendra une suite de morceaux qui, ne s'astreignant à aucune forme convenue, ne se renfermant dans aucun cadre spécial, prendront successivement les rythmes, les mouvements, les figures les plus propres à exprimer la rêverie, la passion ou la pensée qui les aura inspirés. La seconde sera composée d'une série de mélodies (Ranz de vaches, Barcaroles, Tarantelles, Canzone, Chant d'église, Magyars, Mazourkes, Boléros etc. etc.) qui, développées autant qu'il sera en moi dans la manière propre à chacune, caractériseront le milieu dans lequel j'aurai vécu, l'aspect du pays, le génie de la nation auxquels elles appartiennent.“²⁶ Diese Anlage bezieht sich auf die ersten zwei Teile des *Album d'un voyageur*, nämlich *Impressions et poésies* und *Fleurs mélodiques des Alpes*. Die erste Gruppe enthält die Reiseeindrücke – Liszt nannte sie in einem Brief „poetische Fragmente“²⁷ – die zweite eine Sammlung von sogenannten Volksmelodien. Aber auch das 1842 als dritter Teil unter dem Titel *Paraphrases* veröffentlichte Heft könnte in einem gewissen Sinne als Sammlung von paraphrasierten ‚fleurs mélodiques‘ verstanden werden.²⁸

23 Vgl. Brigitte Bachmann-Geiser, „Die Anfänge der Volksliederforschung in der Schweiz“, in: Johann Rudolph Wyss, *Schweizer Kuhreihen und Volkslieder*, hrsg. von ders., Zürich 1979, S. 114–118.

24 Vgl. Till Gerrit Waidelich, *Das Bild der Schweiz in der österreichischen Musik des 19. Jahrhunderts*, Winterthur 2005.

25 Zur ‚Alpenjungfrau‘ in der Oper des 19. Jahrhundert vgl. Emanuele Senici, *Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge 2005, besonders S. 21–92.

26 Liszt, *Album d'un voyageur*, S. 2.

27 Vgl. Jacques Vier, *Franz Liszt, L'artiste, le clerc: Documents inédits*, Paris 1950, S. 36.

28 Sie erschienen bereits 1836 in einer frühen Fassung als *Trois airs suisses* op. 10 bei dem Basler Verleger Knop. Zu Liszt und seinen Beziehungen zu Basel vgl. Hans Peter Schanzlin, „Liszt in Basel und die

Die biographische Komponente spielt bei der Topographie des *Albums* eine wichtige Rolle, denn wie Serge Gut rekonstruiert hat, machte Liszt im *Album d'un voyageur* einen Teil seiner eigenen Reiseerfahrungen fest. Denn er und Marie d'Agoult verweilten am Walensee vom 19. bis zum 20. Juni 1835, sie beobachteten dabei viele Wasserquellen – eine nannte Liszt „Cascade de la Belle“ nach Marie –, sie besuchten am 24. Juni die Kapelle von Wilhelm Tell am Vierwaldstätter See und erlebten einen Sturm, der nach Serge Gut die Inspiration für das Stück *Orage* aus der zweiten Fassung gewesen sein könnte. In Genf lebten sie für mehrere Monate und dort wurde die Tochter Blandine geboren.²⁹ Außerdem, wie Marie d'Agoult in ihrer Autobiographie berichtet, hörten sie von ihrer Genfer Wohnung immer den Psalmengesang einer nahen Kirche.³⁰

Aber Liszt selbst spricht in seinem Vorwort von Ländern, die „von der Literatur und Geschichte geheiligt“ wurden, also er scheint sich deutlich in eine imaginative Tradition der schweizerischen Geographie zu stellen. Davon zeugen nicht nur die verschiedenen Epigraphen, die er den *Impressions et poésies* beifügte, sondern auch ein Stück wie *Lyon*, das, wie gesagt, keiner schweizerischen Stadt gewidmet ist und die Überschrift „Vivre en travaillant ou Mourir en combattant“ trägt. Die intertextuelle Beziehung nimmt hier deutlich politische Züge an, denn es handelt sich um das Motto, das die Lyoner Seidenweber bei ihren 1831 blutig unterdrückten Aufständen auf ihrer Fahne trugen. Es gibt zwei unterschiedliche Hypothesen zum sozialen Zusammenhang dieses Stücks: Alexander Main sieht in ihm die Verbindung zwischen Liszt und der sozialen Theologie von Felicité de Lamennais, mit dem er persönlich befreundet war und dem das Stück gewidmet ist, während Maurizio Giani es als Zeugnis für Liszts gut dokumentierte Anlehnung an die sozialen Theorien von Saint-Simon interpretiert.³¹ Jedenfalls hat György Króó bereits darauf hingewiesen, dass Alexandre Dumas Vater in seinen *Impressions de voyage, Suisse* der Stadt Lyon ein Kapitel widmet und darüber hinaus den Aufstand der Seidenweber mit dem oben zitierten Motto erwähnt.³² Und auch in Dumas' *Impressions* ist an einer anderen Stelle das Motto „un pour tous, tous pour un“ (einer für alle – alle für einen) als Spruch der Freiheit der Schweizer Kantone zu finden, der bei Dumas auch zum Spruch seiner Musketiere wurde. Dieser Satz wird als Epigraph von *Chapelle de Guillaume Tell* eingesetzt, dem sechsten Stück des *Album d'un voyageur*. Und genau dieser Kapelle widmet Dumas auch eine Beschreibung, in der er den Vierwaldstättersee als Wiege der Freiheit bezeichnet und Schillers *Wilhelm Tell* sowie Rossinis gleichnamige Oper erwähnt.³³ Mit Dumas werden also zwei Stücke assoziiert, die

Liszt-Dokumente in der Universitätsbibliothek Basel“, in: *Liszt-Studien 2, Kongressbericht Eisenstadt 1978*, hrsg. von Serge Gut, Salzburg 1981, S. 163–171.

29 Gut, „Suisse influences“, S. 7, listet die Ortsbesuche auf, die seiner Meinung nach als Inspirationsquellen für die Komposition des *Album d'un Voyageur* sein könnten.

30 Marie d'Agoult, *Memoiren*, Bd. 2, Dresden 1928, S. 64.

31 Alexander Main, „Liszt's ‚Lyon‘: Music and the Social Conscience“, in: *19th-Century Music* 4 (1981), S. 228–243. Maurizio Giani, „Once More ‚Music and the Social Conscience‘: Reconsidering Liszt's ‚Lyon‘“, in: *Liszt and the Birth of Modern Europe: Music as a Mirror of Religious, Political, Cultural and Aesthetical Transformations: Proceedings of the International Conference held at the Villa Serbelloni, Bellagio (Como) 14–18 December 1998*, hrsg. von Michael Saffle und Rossana Dalmonte, New York 2003, S. 95–114.

32 György Króó, „Années de pèlerinage, Première Année: Versions and Variants. A Challenge to the Thematic Catalogue“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34 (1992), S. 405–426, besonders S. 420; siehe auch ders., „La ligne intérieure“, the Years of Transformation and the ‚Album d'un voyageur‘“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28 (1986), S. 249–260.

33 Dumas, S. 50, 180 und 301.

ein wichtiges Prinzip der imaginierten Schweiz thematisieren, nämlich die Freiheit, denn auch das Stück *Lyon* repräsentiert in diesem Sinne trotz der mangelnden geographischen Zugehörigkeit die Realisierung eines schweizerischen Ideals, das aber auf die sozialen Bedingungen der Arbeiterklasse in einer französischen Industriestadt bezogen wird. Dies erklärt den hymnischen Charakter von *Lyon*, der an die Lieder der Revolution erinnert (vgl. Notenbeispiel 1).

un poco riten. il tempo

34

38

tr

meno *f* ma sempre marcato la melodia

mf

molto rinforz.

Beispiel 1: Liszt, *Lyon* aus: *Album d'un voyageur* (T. 34–40)

Chapelle de Guillaume Tell evoziert dagegen, durch das Alphorn als spezifischen Klangkörper des nationalen Gedächtnisses, ein durch die Sakralisierung der Kapelle zum kultischen Ereignis stilisiertes Moment der Geschichte (vgl. Notenbeispiel 2).

Allegro moderato

marziale

cresc.

6

(Alphorn)
energico

f

mp

m.s.

3 3

4

diminuendo

Beispiel 2: Liszt, *La Chapelle de Guillaume Tell* aus: *Album d'un voyageur* (T. 1–10)

Das Alphornsignal – die genaue Angabe des Instrumentes befindet sich in dieser Fassung auch im musikalischen Text – erscheint als Einwurf in einer imaginären Kampfansage (marziale) und führt über die kühne Modulation in Des-Dur zu einem religiösen Moment wieder in C-Dur, einer choralartigen Melodie (Religioso), die bezeichnenderweise zuerst in einer tiefen, männlichen Stimmlage erklingt.

Jenseits ihrer biographischen Kontextualisierung beziehen sich die drei Stücke *Le Lac de Wallenstadt*, *Au bord d'un source* und *Les cloches de G****[enève]*³⁴ bei ihren literarischen Zitaten auf einen wichtigen Aspekt der Natur im philosophischen und literarischen Diskurs des 18. und 19. Jahrhunderts. Denn der See, die Wasserquelle und die Glocken, die in Genf über dem See ertönen, sind Symbole einer Natur, die der Mensch bereits in Rousseaus Vorstellung als einsame Zuflucht vor der Zivilisation sieht. Der symbolische Faden dieser drei Stücke wird verständlich, wenn die Zitate mit einem Teil ihrer ursprünglichen Kontexte gelesen werden. Die hier kursiv gedruckten Verse werden von Liszt als Epigraphen verwendet:³⁵

LE LAC DE WALLENSTADT

Clear, placid Leman! *thy contrasted lake,*
With the wild world I dwell in, is a thing
Which warns me, with its stillness, to forsake
Earth's troubled waters for a purer spring.
 (Byron, *Childe Harold's Pilgrimage* III, 85)

AU BORD D'UNE SOURCE

Sei Licht, mir gesegnet!
 Dein Strahlenguß regnet
 Erwärmend hernieder auf Anger und Au.
 Wie flittern die Wiesen,
 Wie silberfarb zittern
 Tausend Sonnen im perlenden Tau!
In säuselnder Kühle
Beginnen die Spiele
Der jungen Natur.
 Die Zephyre kosen
 Und schmeicheln um Rosen,
 Und Düfte beströmen die lachende Flur.
 Wie hoch aus den Städten die Rauchwolken dampfen!
 Laut wiehern und schnauben und knirschen und stampfen
 Die Rosse, die Farren;
 Die Wagen erknarren
 Ins ächzende Tal.
 Die Waldungen leben,
 Und Adler und Falken und Habichte schweben
 Und wiegen die Flügel im blendenden Strahl.
 Den Frieden zu Finden,
 Wohin soll ich wenden

34 Die Initiale mit Asterisken wurde erst in der zweiten Fassung durch den vollständigen Namen der Stadt ersetzt.

35 Die Texte werden zitiert nach *Lord Byron's Works*, Bd. 3, Paris 1821, S 104, 108; und *Schillers Werke, Nationalausgabe*, Bd. 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens, 1776–1779, hrsg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner, Weimar 1943, S.119.

Am elenden Stab?
 Die lachende Erde
 Mit Jünglingsgebärde,
 Für mich nur ein Grab!
 (Friedrich Schiller, *Der Flüchtling [Morgenfantasie]*, Verse 10 bis 35)

LES CLOCHES DE G****
 ... Minuit dormait; le lac
 était tranquille, les cieux étoilés ...
nous voguissions loin du bord
 (nicht identifiziertes Zitat)

Is it not better, then, to be alone,
 And love Earth only for its earthly sake?
 By the blue rushing of the arrowy Rhone,
 Or the pure bosom of its nursing lake,
 Which feeds it as a mother who doth make
 A fair but froward infant her own care,
 Kissing its cries away as these awake; –
 Is it not better thus our lives to wear,
 Than join the crushing crowd, doomd to inflict or bear?

*I live not in myself, but I become
 Portion of that around me; and to me,
 High mountains are a feeling, but the hum
 Of human cities torture: I can see
 Nothing to loathe in Nature, save to be
 A link reluctant in a fleshly chain,
 Classe'd among creatures, when the soul can flee,
 And with the sky, the peak, the heaving plain
 Of ocean, or the stars, mingle, and not in vain.*
 (Byron, *Childe Harold's Pilgrimage III*, 71–72)

Byrons Verse aus *Childe Harold*, die Liszt bei *Le Lac de Wallenstadt* zitiert, beziehen sich wie erwähnt zwar in der Dichtung konkret auf den Genfer See (Leman) und nicht auf den Walensee, deuten aber den ruhigen See als universales Vorbild eines einfachen, ruhigen Lebens in der Natur als Alternative zum Stadtleben: „Klarer, ruhiger Leman! / Dein See, der im Gegensatz zur wilden Welt steht, in der ich lebe, ist etwas, das mir durch seine Ruhe empfiehlt, die unruhigeren Gewässer der Erde für eine reinere Quelle aufzugeben“. Auch Schillers Zitat bei *Au bord d'une source* wird erst verständlich, wenn man das gesamte Gedicht *Der Flüchtling* berücksichtigt. Dort werden der Anbruch des Morgens und das Erwachen der Natur als Gegenpol zum Lärm und zur Luftverschmutzung der Stadt thematisiert. Bei *Les cloches de G***** zitiert Liszt zunächst einen Text, der keine Autorangaben trägt und mit aller Wahrscheinlichkeit autobiographische Züge hat. Ich vermute, dass er mit der Liebesbeziehung zur Gräfin d'Agoult zu tun hat, was erklären könnte, warum er in der zweiten Fassung eliminiert wurde. Aber wiederum schmückt Byron mit einer zivilisationskritischen Aussage diese Komposition als Überschrift. In der von Liszt hier nicht zitierten 71. Strophe fragt sich Childe Harold, ob es nicht besser wäre, einsam zu sein und die Erde für ihre „irdischen“ Seiten zu lieben, statt sich zu der gedrängten Menschenmenge zu gesellen. „Ich lebe nicht in mir selbst“, lauten die von Liszt übernommenen Verse, „sondern werde zu einem Teil von dem, was mich umgibt und mir sind hohe Berge ein Gefühl,

aber das Brummen der Stadt Qualen“. Auch hier wird also der deutlich antizivilisatorische Charakter von Liszts Bild der Schweiz offenbar, die sich in diesem Sinne als ‚anderer Ort‘ mit utopischen Zügen herauskristallisiert.

Vallée d’Obermann, dessen Titelblatt in der zweiten Fassung auf Liszts Ablehnung stoßen musste, spielt, wie der Komponist selbst im oben erwähnten Brief schreibt, auf diejenige fiktive Figur an, die in der französischen Kultur der 30er Jahre zusammen mit Byrons *Childe Harold* zum romantischen Subjekt par excellence geworden war. Warum aber Tal von Obermann? In beiden Zitaten befindet sich Obermann in der Tat nicht in den Bergen, sondern im Tal an einem See. (Die Annahme Serge Guts, hier sei der Wald von Fontainebleau gemeint,³⁶ trifft nicht zu). Im ersten Zitat wird der See nicht identifiziert, im zweiten handelt es sich um den Neuenburgersee (Lac de Neuchâtel). Beide Momente finden in der Nacht bei Mondschein statt, in beiden Fällen hört Obermann in der Stille nur die Geräusche, die Klänge der Natur: die Wellen, den sanften Wind, die Eule. An einer weiteren Stelle, die Liszt hier nicht übernimmt, singt die Nachtigall wiederholt eine Melodie: „cet accent solitaire, unique et répété, ce chant des nuits heureuses, sublime expression d’une mélodie primitive; indicible élan d’amour et de douleur“. ³⁷

Obermann hört den Klang der Wellen und schwingt in der Bewegung („toujour lent et toujour le même“) dieser einzelnen Klänge in der Stille mit. Die *Unio mystica* mit der Bewegung der Natur und deren ‚ursprünglicher Melodie‘ führt in beiden von Liszt zitierten Stellen auch zu einem emotionalen Ausbruch. Als melancholisches Subjekt erlebt Senancour die nächtliche Natur als idealen Raum für die Entfaltung seiner inneren und äußeren überreizten „sensibilité“. Dies führt zwar zu jenem konfusen Charakter, den Liszt sowohl im Roman als auch in seiner eigenen Komposition fand. Diese Überreizung des Subjekts, die in der oft brüchigen, zwischen rezitativischer Deklamation und lyrischen Momenten schwankenden Struktur ihren Ausdruck findet, sucht jedoch geistige Nahrung in den immer wiederholten Klängen der Natur. Und dieser natürliche Klang, die fallende melodische Zelle Halbton-Ganzton, entfaltet sich durch das ganze Stück bis zur Apotheose des Finales.

36 Serge Gut, *Franz Liszt*, Sinzig 2009, S. 430 f. Es stimmt trotzdem, dass große Teile des Romans sich in Fontainebleau abspielen. Liszts zu Beginn dieses Beitrags zitierte Einwände gegen die Illustration dieses Stückes in der zweiten Fassung sind jedoch gegen den pittoresken Charakter der dort dargestellten alpinen Landschaft gerichtet. Hier betont er außerdem, dass „die Szene des Buches“ die Schweiz sei.

37 Etienne Pivert de Senancour, *Oberman*, hrsg. von Béatrice Didier, Paris 1984, S. 286–287. Bezeichnend ist die Tatsache, dass diese Stelle von George Sand spätestens im Vorwort zur *Oberman*-Ausgabe von 1840 zitiert wird (S. VIII). Auf diese Ausgabe geht vermutlich die Rechtschreibung „Obermann“ zurück, die Liszt übernimmt.

Non troppo lento
pesante

lugubre

5

Recitando

long
silence

marcato

*
ad.

Beispiel 3: Liszt, *Vallée d'Obermann* aus: *Album d'un voyageur* (T. 1–9)

Man kann in dieser ersten Fassung deutlich beobachten, wie sich aus dem einfachen Motiv zuerst eine düstere Klage entwickelt, in der das Subjekt in das Lamento der Natur monoton einstimmt, zuerst in e-Moll und dann in a-Moll (vgl. Notenbeispiel 3). Das *Recitando*, das Signet einer monologischen, sprechenden Steigerung,³⁸ führt zu einer weiteren Entwicklung dieses Motivs und dann zu einem Aufbruch, der durch eine kühne Verkettung von Rückungen von der Dominante von fis-Moll zur Haupttonart e-Moll zurückkehrt. Danach entfaltet sich im Stil einer Vokalmelodie das erste Thema „avec un profond sentiment de tristesse“.

Das Schlussstück aus den *Impressions et poésies*, der Psalm aus der Genfer Kirche, wirkt etwas fehl am Platz, denn es handelt sich um kein poetisches Fragment im Sinne der *Impressions et poésies* nach Liszts Plan, sondern gehört an sich als schlichter, unbearbeiteter „chant d'église“ zu der Gruppe der *Fleurs mélodiques*. Der Status des ‚poetischen Fragments‘ könnte aber mit der von Marie d'Agoult berichteten biographischen Erfahrung zusammenhängen (siehe oben). Es ist außerdem offensichtlich, dass ein Kirchengesang nicht so gut zu einer Sammlung von Volksliedern gepasst hätte; denn als solche ist der zweite Teil des *Album d'un voyageur*, die *Fleurs mélodiques des Alpes*, zu bezeichnen.

Aufgrund der wenigen Hinweise Liszts, der nur an zwei Stellen den Namen des Schweizer Komponisten Ferdinand Huber erwähnt, war es bisher in den meisten Fällen nicht möglich gewesen zu erfahren, woher das Material der *Fleurs mélodiques* kam. Serge Gut verweist in einigen Fällen auf Kuhreihen, die im späten 18. Jahrhundert veröffentlicht wur-

38 Zum Instrumentalrezitativ im Kontext des deutschsprachigen Melancholie-Diskurses des frühen 19. Jahrhunderts vgl. Melanie Wald-Fuhrmann, „Ein Mittel wider sich selbst“: *Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel 2010, S. 384–392. In einem gewissen Sinne scheint Liszt an einem französischen Melancholie-Diskurs zu partizipieren, in dem die deutschen und englischen Modelle assimiliert werden.

den.³⁹ Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung konnte die Herkunft des melodischen Materials dieser Stücke geklärt werden. Von der ersten Komposition abgesehen, deren thematisches Material noch nicht identifiziert werden konnte, stammen sie nämlich aus der *Sammlung von Kuhreihen und Volksliedern*, herausgegeben von Johann Rudolph Wyss, in der Ausgabe von 1826 (vgl. Tabelle 1, in Klammern die entsprechende Nummerierung des Liedes aus der Sammlung):⁴⁰

- 1) [Nicht identifiziert]
- 2) T. 1: *Appenzeller Kuhreihen* (63); T. 18: *Appenzellerlied* (50); T. 79: *Alter Kuhreihen* (18).
- 3) T. 1: *Kuhreihen der Appenzeller* (9 [aus dem mittleren Abschnitt]); T. 23: *Bitte und Abfertigung* (36); T. 41: *Warnung und Nachfrage* (38).
- 4) T. 1: Ferdinand Huber, *Sehnsucht nach der Heimat* (68); T. 22: *Das Lied der Guggisberger* (31).
- 5) T. 1: *Kuhreihen des Pilatus Berg* (68); T. 9: Huber, *Kuhreihen zur Abfahrt von der Alp im Herbst* (13); T. 60: G. J. K., *Der Chilter* (27).
- 6) T. 1: *Kuhreihen aus Rousseaus Wörterbuch* (66); T. 33: *Appenzeller Kuhreihen* (63); T. 49: *Kuhreihen aus den Greyers Alpen, Kanton Freyburg* (17); T. 109: *Der Gemsjäger* (20).
- 7) T. 1: Huber, *Mein Liebchen* (26); T. 15: *Was machen?* (54); T. 23: *Kuhreihen der Oberhasler* (1).
- 8) T. 1: Huber, *Des Kühers Frühlingslied* (10); T. 53: *Der Gemsjäger* (20).
- 9) T. 1: Huber, *Im Winter* (1826); T. 15: Huber, *Mehr dass äbbe* (55); T. 55: *Appenzeller Kuhreihen* (64), T. 79: *Appenzeller Raguser* (65).

Tabelle 1: Die Melodien aus Johann Rudolph Wyss, *Sammlung von Kuhreihen und Volksliedern*, Bern 1826, die in den Stücken der *Fleurs mélodiques des Alpes* verwendet wurden

In dieser Auflistung kann man deutlich beobachten, dass Liszt, nicht viel anders als bei seinen *Tarantelles neapolitaines* aus dieser Zeit,⁴¹ die er ursprünglich für die italienischen *Années de pèlerinage* geplant hatte, kleine Potpourris aus schweizerischen Melodien zusammenstellt, die nicht unbedingt eine enge thematische Verbindung aufweisen. Die Herkunft der Musik erklärt jedenfalls die kontrastreiche thematische Substanz der Kompositionen, wie zum Beispiel im Fall des neunten Stücks, das aus vier Liedern besteht. Es ist nicht klar, ob Liszt wirklich diese Ausgabe besaß oder eher über eine Abschrift verfügte. In einem

39 Gut, „Suisse influences“, S. 10–20, und Gut, *Franz Liszt*, S. 425–428.

40 Einige Melodien befinden sich auch in der späteren Publikation von Ernst Knop *Les délices de la Suisse, ou, Choix de ranz des vaches (Kuhreihen) et autres chants nationaux suisses*, Basel [ca. 1835], aber Liszt scheint sich an die Überlieferung von Wyss anzulehnen.

41 Vgl. dazu Michele Calella, „The ‚Genius of the Nation‘ and the Paris Salon: Liszt’s *Tarantella* and Neapolitan Song“, in: „*Grandeur et finesse*“: *Chopin, Liszt and the Parisian Musical Scene*, hrsg. von Luca Sala, Bologna [im Druck].

Brief aus Bellagio bat er seine Mutter, ihm aus Paris Kopien von Schweizer Liedern in deutscher Sprache zu schicken.⁴²

Die Präsenz solcher Stücke in Liszts Sammlung passte gut zu der Idee des Reisealbums im Sinne einer Auflese melodischer Blüten, die das von Liszt erwähnte Ziel hatte, wie er selbst schreibt, das Genie, also den spezifischen natürlichen Charakter, der Nation darzustellen, zumal der europäische Musikmarkt in den 20er und 30er Jahren von derartigen Drucken regelrecht überschwemmt wurde. Die *Fleurs mélodiques* könnten jedoch auch eine pragmatische, performative Funktion für den Pianisten Liszt angenommen haben, zum Beispiel als Hommage an das schweizerische Publikum während seiner Konzertreisen. Liszts Lehrer Anton Reicha schrieb 1814: „nichts ist einfacher, als die Freundschaft einer Nation zu gewinnen, indem man ihre eigenen Lieder aufführt“⁴³.

Als Liszt Mitte der 50er Jahre in Weimar das *Album d'un voyageur* für eine Neuveröffentlichung wieder in die Hand nahm, hatte sich das Konzept der Sammlung deutlich geändert. Spätestens wird dies in dem Moment deutlich, als der Verleger Breitkopf das *Album d'un voyageur* in Liszts Werkverzeichnis wieder aufnehmen wollte. In einem Brief an Schott vom 5. November 1855 behauptete Liszt ausdrücklich, er halte diese Fassung für „eine verfehltte Jugend Arbeit“ und desavouiere sie.⁴⁴ Ob es sich dabei nur um eine Frage der kompositorischen Qualität handelte, bleibt dahingestellt; denn man kann sich wirklich fragen, ob das neue Stück *Eglogue* besser als das eliminierte *Lyon* ist. Die Veränderungen, die Liszt in dieser neu bearbeiteten Fassung vornahm, betrafen jedoch nicht nur die Substanz des musikalischen Satzes, sondern überhaupt die Auswahl der Stücke, ihre Paratexte und die damit zusammenhängende kulturelle Kontextualisierung.

Der biographische Hintergrund hatte sich auch deutlich geändert, was unter anderem zu einer Relativierung der einstigen politischen Gesinnung führte: Liszt war jetzt Hofkapellmeister des Großherzogs von Weimar-Sachsen-Eisenach und hatte nach 1848 seine alten revolutionären Ideen beiseitegelegt. Ein Stück wie *Lyon* mit der Anspielung auf den Aufstand der Seidenweber erschien vermutlich nicht mehr aktuell oder vielleicht nicht mehr angebracht,⁴⁵ zumal *Lyon* mit der Schweiz politisch und geographisch nichts zu tun hatte. Der *Psaume*, der Choral, der sowieso wenig zu den *Impressions et poésies* passte und auch möglicherweise autobiographisch motiviert war, wäre als protestantischer Gesang vermutlich auf wenig Zustimmung der Fürstin zu Sayn-Wittgenstein, Liszts neuer Lebensgefährtin gestoßen, die eine sehr fromme Katholikin war. Und die *Fleurs mélodiques des Alpes* zusammen mit den *Paraphrasen* stimmten als Potpourris gar nicht mit der Idee der *Années de pèlerinage* als „Originalkompositionen“ überein. Denn Liszts Selbstinszenierung als Autor nach der Preisgabe seiner Pianistenkarriere ab 1848 führte ihn in den 50er Jahren zur Abfassung des oben erwähnten Werkverzeichnisses,⁴⁶ in dem eine Unterscheidung zwischen „Originalkompositionen“ einerseits und „Studien“, „Paraphrasen“, „Instrumentierungen“,

42 Vgl. Bettina Berlinghoff, „Ein patriotisches Bekenntnis? Zur Entstehungs- und Editions-geschichte von Franz Liszts ‚Magyar Dallok‘“, in: *Liszt und die Nationalitäten: Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Symposium Eisenstadt, 10.–12. März 1994*, hrsg. von Gerhard Winkler, Eisenstadt 1996, S. 45–61, besonders S. 49.

43 Anton Reicha, *Traité de mélodie*, Paris 1914, S. 71.

44 Brief von Liszt an Franz Schott vom 5. November 1855, in: *Istel*, S. 47.

45 Politische Gründe für die Eliminierung von *Lyon* werden geltend gemacht von Reiner Kleinertz, „Zum Problem des ‚Frühwerks‘ bei Franz Liszt am Beispiel von ‚Vallée d'Obermann‘“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34 (1992), S. 251–265, besonders S. 258.

46 Franz Liszt, *Thematisches Verzeichnis der Werke*, Leipzig 1855. Kleinertz (S. 251) hält dieses Verzeichnis zu Recht für „ein Manifest des Weimarer Liszt“.

„ungarischen Rhapsodien“ usw. andererseits deutlich gemacht wurde, eine Abgrenzung, die den Liszt-Forschern heute nicht wenige Schwierigkeiten bereitet. Es ist wahrscheinlich, dass das schweizerische Volkslied ihn nicht mehr interessierte, da es ihm im Laufe der 40er und 50er Jahre höchstens als Element seiner persönlichen neu konstruierten ungarischen Nationalidentität als relevant erschien. Daher wurden die einzigen zwei *Fleurs mélodiques*, die Platz in der neuen Sammlung fanden, Nr. 2 und 3, mit einem poetischen Programm versehen, was mit der Betitelung (*Le mal du pays* [Heimweh] und *Pastorale*) und einer Überarbeitung der musikalischen Substanz erfolgte. All dies, zusammen mit der Erweiterung um zwei neue Kompositionen (*Orage* und *Eglogue*) und weiteren Zitaten aus Byron und Senancour, bringt in den *Années de pèlerinage* eine noch intensivere kulturelle Poetisierung der Schweiz mit sich, die sich hier als imaginäres Naturland immer weiter von der physisch erlebten Geographie und dem politischen Engagement der jungen Jahren entfernte.

Die Tatsache, dass *Chapelle de Guillaume Tell* in den *Années de pèlerinage* am Beginn der Sammlung steht, jedoch sein langes Alphornsignal und den Religioso-Charakter verloren hat, zeigt deutlich die Universalisierung des Freiheitshelden durch den Verlust an spezifisch lokalem Schweizerklang. Ähnliches kann für ein Stück wie *Pastorale* behauptet werden, eine einstige *Fleur mélodique*, das sich durch den neuen Titel in eine Beethoven'sche Tradition zu stellen scheint, auch wenn dessen musikalische Textur mit dem Borduneffekt eher an den letzten Satz der Sonate op. 28 erinnert, die den apokryphen Beinamen „Pastorale“ trug. Die Hinzufügung von *Orage* und *Eglogue* ist jedoch kein Zufall, sondern könnte als programmatische Anlehnung an Byrons *Childe Harold* verstanden werden. In dieses neue Konzept scheint auch *Vallée d'Obermann* integriert zu sein; denn alle drei Stücke tragen jetzt neue – hier unten kursiv gedruckte – Zitate aus *Childe Harold*, die aus drei aufeinanderfolgenden Strophen des dritten *Canto* stammen:

XCVI.

Sky, mountains, river, winds, lake, lightnings! ye!
 With night, and clouds, and thunder, and a soul
 To make these felt and feeling, well may be
 Things that have made me watchful; the far roll
 Of your departing voices, is the knoll
 Of what in me is sleepless, – if I rest.
*But where of ye, O tempests! is the goal?
 Are ye like those within the human breast?
 Or do ye find, at length, like eagles, some high nest?*

Orage

XCVII.

*Could I embody and unbosom now
 That which is most within me, – could I wreak
 My thoughts upon expression, and thus throw
 Soul, heart, mind, passions, feelings, strong or weak,
 All that I would have sought, and all I seek,
 Bear, know, feel, and yet breathe – into one word,
 And that one word were Lightning, I would speak;
 But as it is, I live and die unheard,
 With a most voiceless thought, sheathing it as a sword.*

Vallée d'Obermann

XCVIII.

*The Morn is up again, the dewy Morn,
 With breath all incense, and with cheek all bloom,
 Laughing the clouds away with playful scorn,*

Eglogue

And living as if earth contained no tomb, –
 And glowing into day: we may resume
 The march of our existence: and thus I,
 Still on thy shores, fair Leman! may find room [*Les cloches de Genève?*]
 And food for meditation, nor pass by
 Much, that may give us pause, if pondered fittingly.

Dieser narrative Strang könnte also erklären, warum die neuen Fassungen von *Orage* und *Eglogue* an diese Stellen kamen. Das Subjekt Childe Harold-Liszt erlebt den Sturm als Naturereignis und fragt ihn, ob er im Gegensatz zu den Stürmen der menschlichen Brust ein hohes Nest, das heißt die Ruhe, findet (Strophe 96, *Orage*); es möchte in einem einzigen Wort alles sagen, was es sucht, erträgt, weiß und fühlt, muss jedoch ungehört seine stimmlosen Gedanken mit sich tragen (Strophe 97, *Vallée d'Obermann*), und beobachtet den fröhlichen Morgen, der unbekümmert lacht, als gäbe es kein Grab auf der Erde (Strophe 98, *Eglogue*). Die starke kompositorische Überarbeitung von *Vallée d'Obermann* könnte ebenfalls mit dieser neuen intertextuellen Verbindung zusammenhängen: Das Stück *Orage* übernimmt jetzt die Funktion von Byrons Sturm der Seele und ersetzt damit das Recitativo der ersten Fassung von *Vallée d'Obermann*, während *Vallée d'Obermann* nun im Grunde genommen das Tal von *Childe Harold* geworden ist, in dem die Stimmlosigkeit des Subjektes in dem veränderten Schluss Platz findet. Nach der Apotheose in E-Dur kehrt das Hauptmotiv in e-Moll wieder resigniert zurück, wobei das gegenüber der ersten Fassung neue melodische Element, die immer wieder das Thema modifizierende übermäßige Sekunde, die Präsenz einer neuen Identität signalisieren könnte, nämlich jener ungarischen, die Liszt seit den 50er Jahren dezidiert inszenierte und die jetzt die Subjekte von *Obermann* und *Childe Harold* überlagert.⁴⁷

Wenn man den Teil der Strophe 98 betrachtet, den Liszt als Paratext für seine *Eglogue* nicht berücksichtigte, kann man auch einen Schlüssel für die folgenden Stücke der *Années de pèlerinage* finden, denn Childe Harold beginnt wieder mit dem anbrechenden Tag den Marsch des Lebens und findet Ruhe am Ufer des Genfer Sees. Beendet Liszt die *Années de pèlerinage* mit dem Bild des Genfer Sees und diesmal erklärlicher Weise ohne das autobiographische Zitat der ersten Fassung, wird die narrative Verbindung zwischen *Eglogue* und *Les cloches de Genève*, das heißt, was bei Childe Harold den neuen Tagesverlauf darstellt, durch *Le mal du pays* belegt.

Es handelt sich dabei um die Bearbeitung einer *Fleur mélodique des Alpes*, die durch den Rückgriff auf ein langes Zitat aus Senancours *Oberman* neu poetisiert wird. In diesem Kapitel, das den Titel trägt „De l'expression romantique, et du ranz de vache“, wird der Kuhreihen als auditives Moment des romantischen Charakters thematisiert.⁴⁸ Liszt jedoch scheint in seiner neuen Fassung vielmehr Rousseaus Erzählung des Kuhreihens als Auslöser von Heimweh zu berücksichtigen. In einer Konstruktion, die an eine Opernszene erinnert, platziert er den Kuhreihen (vgl. Notenbeispiel 4) in dialektischer Verbindung mit einer

47 Diese neue Identität scheint auch den dritten Band der *Années de pèlerinage* beeinflusst zu haben, der sich deutlich zwischen römisch-katholischen und ungarischen Momenten bewegt. Vgl. die Interpretation von Dolores Pesce, „Liszt's *Années de Pèlerinage*, book 3: A ‚Hungarian‘ Cycle“, in: *19th-Century Music* 13 (1990), S. 207–229.

48 Senancour, S. 153–158.

Melodie Ferdinand Hubers mit dem Titel *Heimweh* (daher der neue Titel des Klavierstücks), die er selbst bereits für eine frühere Fantasie verwendet hatte (vgl. Notenbeispiele 5).⁴⁹

Beispiel 4: *Appenzeller Kühreihen* (Nr. 63 aus *Sammlung von Kuhreihen und Volksliedern*) T. 1–7

Klagend
Chitarra col capo tasto sulla 3^a Posiz

Herz, mÿs Herz, war um so tru - rig? und was soll das Ach und Weh?

Beispiel 5: *Schwytzer Heimweh* (Nr. 23 aus *Sammlung von Kuhreihen und Volksliedern*) T. 1–4

Vergleicht man beide Fassungen, kann unabhängig von den Abweichungen im kompositorischen Detail der Unterschied zwischen der ursprünglichen *Fleur mélodique* Nr. 2 als Potpourri, in dem das zweite Thema, das *Appenzellerlied*, einen kontrastierenden Tanzcharakter hat, und einer Komposition beobachtet werden, *Le mal du pays* (vgl. Notenbeispiel 6), in der der Klang des Kuhreihens (Lento) zum Impulsgeber einer pastoral anmutenden melancholischen Stimmung wird (Adagio dolente). Es ist in diesem Sinne konsequent, dass der Illustrator Kretschmer dieses letzte Stück durch das klassische Symbol des Heimwehs

⁴⁹ Die Melodie befindet sich in Wyss' Sammlung mit der Nr. 51. Wie Paul Merrick gezeigt hat, wurde sie bereits von Liszt in seiner *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses* (1836) verwendet, Paul Merrick, „The Role of Tonality in the Swiss Book of *Années de Pèlerinage*“, in: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 39 (1998), S. 367–383, besonders S. 369 f.

Beispiel 6: Liszt, *Le mal du pays* (*Heimweh*) aus: *Années de pèlerinage, première Année – Suisse*, T. 1–7 und 20–23

repräsentierte, nämlich den Wanderer, der sich eben nicht in den Bergen befindet, sondern in einem düsteren Flachland, und die Wandervögel am Himmel.⁵⁰

Wessen Stimme nehmen wir im *Album d'un voyageur* und im Schweizer Heft der *Années de pèlerinage* wahr? Vielleicht sollte die Frage besser lauten: Wie viele Stimmen? Jene von Liszt, Byron, Senancour oder George Sand? Oder von einem imaginären musikalischen Reisenden, von Childe Harold, Obermann, in dem noch Rousseaus Held Saint-Preux mitschwingt? Und welchen Liszt hört man hier, den Reisenden, den Leser von Dichtungen, das empfindsam-melancholische Subjekt, das ‚ungarische‘ Subjekt, oder den Vertreter einer neuen Weimarer Klassik? In dieser Interpretation wurde bewusst von einer Vielfalt von Subjektstimmen ausgegangen, die durch ihre Überschneidung aus Liszts Klaviersammlungen einen dynamischen Prozess der polyphonen Erzählung machen, die eine unterschiedlich kulturell aufgeladene imaginative Geographie der Schweiz entwerfen, eine musikalische Landschaft, deren Orte jenseits ihrer empirischen Lokalisierung in einem intertextuellen, zugleich diskursiven Prozess konstruiert werden.

⁵⁰ Es ist auch bezeichnend, dass die für Senancour charakteristische Idee des natürlichen oder naturhaften Klangs als Auslöser eines Gefühls durch die Hinzufügung des *Cantabile con moto* nach dem Glockenklang in der neuen Fassung von *Les cloches de Genève* konkretisiert wird.

Katharine Ellis hat von einem „geteilten Selbst“ bei Liszt bis 1847 gesprochen.⁵¹ Denn wir haben es einerseits mit einem Liszt zu tun, der in seinen Schriften eine soziale Neu-positionierung der Kunst und des Musikers als romantischen Intellektuellen wünschte, andererseits mit einem Liszt, der als Virtuose im Dienste des bürgerlichen Publikums der Städte stand. Vielleicht wäre es zu schematisch zu behaupten, dass der erste der Liszt des *Album d'un voyageur* ist, der in die imaginierte Natur der Schweiz flüchtet, der zweite dagegen der Pariser, also der städtisch geprägte Komponist der Opernfantasien. Trotzdem ist es bezeichnend, dass Liszt „das Monochord der menschlichen, einsamen Schmerzes“, nämlich *Vallée d'Obermann*, anscheinend nie in einem öffentlichen Konzert gespielt hat. Wäre dieser einsame, weltentrückte Dialog mit der Natur vielleicht in einem Konzertsaal fehl am Platze gewesen?

Die zweite Fassung dieser Sammlung, *Années de pèlerinage*, bloß als kompositorische Verbesserung gegenüber dem *Album d'un voyageur* zu betrachten, bedeutet, ein Werturteil zu fällen, das zwar die offizielle Meinung des Komponisten um 1855 reproduziert, aber die diskursiven Implikationen dieser Veränderung unterschätzt. Die Schweiz rückt in der zweiten Fassung noch stärker in eine fiktive Dimension, in der die Stimmen von Byron und Senancour als Miterzähler lauter werden, während die autobiographische Komponente – nicht anders als die Liebesbeziehung mit Marie d'Agoult – praktisch verstummt. Der Verlust an politischem Engagement verweist auf Liszts Entfernung von seinen philosophischen Interessen der 30er Jahre, zu denen Lamennais und Saint Simon zählten, und eine Annäherung an eine klassizistisch geprägte deutsche Ästhetik, als deren Vertreter er sich letztendlich in der Weimarer Zeit betrachtete.⁵²

Damit setzt Liszt kompositorisch seine Teilnahme an einem anthropologischen Diskurs fort, in dem die Schweiz als imaginäres Naturland für die Regenerierung eines durch die Zivilisation entfremdeten Menschen konstruiert wird. Und es ist nur konsequent, dass der folgende Jahrgang der *Années de pèlerinage* Italien gewidmet ist, dem Kulturland, das nicht durch die Natur, sondern durch die Dichtung und Kunst der Vergangenheit eine ähnliche seelische Genesung des Menschen verspricht.

51 Katharine Ellis, „Liszt: the Romantic artist“, in: *The Cambridge Companion to Liszt*, hrsg. von Kenneth Hamilton, Cambridge 2005, S. 1–13, besonders S. 4 ff.

52 Vgl. dazu Detlef Altenburg, „Franz Liszt und das Erbe der Klassik“, in: *Liszt und die Weimarer Klassik*, hrsg. von Detlef Altenburg (= Weimarer Liszt-Studien 1), Laaber 1997, S. 9–32.