

musikalischen Verhältnisse recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur“ zu sein. Gleichzeitig sind aber das Gegenstück zur Musik im Bereich des Sichtbaren „*die Arabesken, Muster, Ornamente*“ usw.¹⁵. Aus diesen Zitaten erhellt die Umdeutung des Kontrapunkts von der Lehre der Technik mehrstimmigen Komponierens schlechthin (als welche sie veraltet war) zu einer metaphysischen Kategorie: der durch ihn hergestellte Beziehungs- und Gestaltenreichtum auf dem Hintergrund des harmonisch-zeitlichen Kontinuums verschafft der Musik ihren Charakter als „*unmittelbare Objektivation und Abbild*“ (Schopenhauer) des Inneren der Natur, des Wesens der Welt. Durch diese neue Art des Verständnisses und die dadurch bedingte Hörweise erst werden die Schauer erklärlich, die romantische Geister bei ihren Erlebnissen mit Bachscher Musik empfanden. Wie wenig es aber bei diesen Erlebnissen und ihrer spekulativen Verarbeitung sein Bewenden hatte, wie intensiv sie sich vielmehr auf die kompositorische Praxis auswirkten, dies sollte in dieser knappen Skizze an einigen Ausschnitten aus dem Werk Schuberts gezeigt werden. Neben der technischen und der überwiegend historischen Auffassung des Kontrapunkts (die der Klimax romantischer Musikauffassung nachfolgte) könnte die am produktiven Mißverständnis Bachs¹⁶ sich entzündende der Romantik als eine eigenständige dritte bezeichnet werden.

Innovation und Tradition. Zur Genesis eines Quartenakkords. Über Liszts „Prometheus“-Akkord

von Dieter Torkewitz, Essen

Über ein musiktheoretisches Detail zu sprechen scheint nur dann sinnvoll zu sein, wenn gezeigt werden kann, ob dieses Detail von Belang ist, ob von ihm etwas ausgegangen ist, ob es also geschichtlich etwas bewirkte oder ob überhaupt eine geschichtliche Aussage daran geknüpft werden kann. Vom *Tristan*-Akkord beispielsweise zu sprechen könnte heute immer noch lohnenswert sein, desgleichen von Skrjabins *Prometheus*-Akkord (*c-fis-b-e-a-d*). Der Quartenakkord *f-h-e-a* am Anfang der symphonischen Dichtung *Prometheus* von Liszt hingegen hat weder eine leitmotivische Bedeutung, wie bei Wagner, noch begründet er gar ein kompositori-

¹⁵ Novalis, *Schriften*, 3. Band, hrsg. von R. Samuel, Darmstadt 1968, S. 559, 564.

¹⁶ Vgl. dazu G. von Dadelsen, *Robert Schumann und die Musik Bachs*, in: AfMw XIV (1957), insbes. S. 49, 52.

ches System, wie Skrjabins Akkord¹. Vielmehr scheint er isoliert am Anfang (und entsprechend in der Reprise) zu stehen, nur damit rechnend, vom ‚Programm‘ her verstanden zu werden.

In der Tat ist die programmatische Intention unverkennbar, und von hier aus ist die Stelle auch schnell geklärt. Die „Kühnheit“ – als eines der im Programmtext zu *Prometheus* von Liszt angegebenen Charakteristika (weitere sind z. B. „Leiden“, „Ausharren“, „Erlösung“) – hat in der äußerst ‚kühnen‘ Harmonik am Anfang des Werks (die ersten sieben Akkorde sind in Beispiel 1 [S. 298] schematisch wiedergegeben) ein kompositionstechnisches Korrelat. Doch genügt dies? Ist die Stelle ausschließlich vom – wie es klischeehaft so oft heißt – ‚außermusikalischen Inhalt‘ her zu begreifen und bedarf keiner musikalischen Vermittlung? Oder gibt es nicht doch eine andere Erklärung, eine musiktheoretische und von der Musikgeschichte her gestützte?

Versucht wurde sie schon früh, z. B. von dem Theoretiker und Liszt-Freund Carl Friedrich Weitzmann. Auf eine in der *Deutschen Musikzeitung* vorausgegangene Polemik gegen Liszts *Prometheus* bezugnehmend², unternahm er es 1861, in seiner Schrift *Die Neue Harmonielehre im Streit mit der Alten*, besagte Stelle zu verteidigen³. Gemäß seiner „*Theorie der regelmäßigen diatonischen und chromatischen Verzögerungen der Töne eines Accords*“, die er in dem 1860 erschienenen Buch *Harmoniesystem* entwickelte⁴, und die entfernt sogar auf Ernst Kurths *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* hinweist⁵, deutet er die drei ersten Akkorde als „*Verzögerungen der Töne des gis moll-Dreiklanges*“⁶, was soviel bedeutet wie: gis-moll ist von Anfang an da, nur noch nicht in seiner einfachsten (dissonanzlosen) Form. Eine ziemlich kühne Interpretation, denkt man allein schon an die Selbständigkeit des dritten Akkords (c-moll) und an seine formale Bedeutung: nicht gis-moll, sondern c-moll leitet einen zweiten Abschnitt innerhalb der Anfangspartie ein! Weitzmanns abstrakte Interpretation wird scheinbar verständlich durch seine Deutung der beiden nächsten Akkorde: der fünfte Akkord, der übermäßige Dreiklang, ist

¹ Die Vergleichbarkeit des Lisztschen *Prometheus*-Akkords mit dem von Skrjabin ist nur eine äußerliche. Zwar läßt sich von einem gleichen Gehalt (Prometheus!) und einer ähnlichen Struktur (Quarten!) sprechen, doch Liszts Quartenstruktur fußt – wie zu zeigen sein wird – auf anderen Voraussetzungen als die Skrjabinsche. (Zu Skrjabin siehe C. Dahlhaus, *Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin*, in: *Musik des Ostens*, Band 6, Kassel 1972; wiederabgedruckt in: C. Dahlhaus, *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978. G. Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabins* = *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*, Band 14, München–Salzburg 1978.)

² Nach Weitzmann (s. Anm. 3): *Deutsche Musikzeitung* (Wien 1860 oder 1861) Nr. 30 und 31; die Polemik wurde von dem Herausgeber der Zeitschrift, S. Bagge, geführt.

³ C. Fr. Weitzmann, *Die Neue Harmonielehre im Streit mit der Alten*, Leipzig 1861, S. 6f.

⁴ Ders., *Harmoniesystem*, Leipzig 1860, S. 59–63.

⁵ E. Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Berlin ³/1923 (Nachdruck Hildesheim 1968), bes. S. 206ff.

⁶ Weitzmann, *Harmoniesystem*, S. 6.

eine „Verzögerung“ des sechsten, des *cis*-moll-Akkords⁷. Was sich herauschält ist etwas Greifbares, Vorzeigbares, nämlich *gis*-moll und *cis*-moll, Klänge wie Dominante und Tonika (oder Tonika und Subdominante), also etwas Vertrautes im harmonischen Chaos. Doch weder *gis*- noch *cis*-moll kommen im weiteren Verlauf als Tonika in Frage, sondern – wenn überhaupt – *a*-moll. So gutgemeint denn auch der Weitzmannsche Rettungsversuch Liszts ist, er ist völlig verfehlt, und lediglich als Dokument der Ratlosigkeit auch von ansonsten recht fortschrittlich gesinnten Zeitgenossen Liszts zu gebrauchen.

Während man sich in neuerer Zeit in der musikwissenschaftlichen Literatur mehr oder weniger darauf beschränkte, auf den Quartakkord und seine antizipatorische Bedeutung nur hinzuweisen⁸, versuchte Carl Dahlhaus 1970 in einem bemerkenswerten Aufsatz über Liszt eine Interpretation des Werks, und flüchtig auch des Anfangs⁹. Der Anfangsakkord könnte, nach Dahlhaus, Subdominante von *a*-moll sein, wenn sich *e* nach *d* auflösen würde. Doch eine tonale Interpretation erübrigt sich, weil die Auflösung nicht eintritt: „Die Dissonanz ist ‚emanzipiert‘, dem Auflösungsdruck entzogen, und sie bleibt ohne tonalen Kontext“¹⁰. An die Stelle des „tonalen Kontexts“ tritt – und dies ist das Kühne in Dahlhaus' Interpretation – ein durch eine abstrakte Intervallstruktur vermittelter Kontext. Mit Blick auf die Terzenstruktur in weiteren Motiven und Themen des *Prometheus* (z. B. Hauptmotiv T. 82f; zweites Thema T. 27f; Fugenthema) glaubt Dahlhaus, beim Anfangsakkord von einer „sechstönigen Terzenschichtung *f–a–c–e–g–h*“ sprechen zu können, „die als verborgene Grundstruktur des Werkes erscheint“¹¹.

Gegen die Dahlhaus'sche Interpretation – so triftig sie erscheint – könnten mindestens drei Einwände geltend gemacht werden. Erstens: Ton *c*, bei Liszt nur Nebennote, wird von Dahlhaus als Bestandteil des Akkordfundaments, also auch der verborgenen Terzenstruktur, betrachtet. Zweitens: Ton *g* kommt gar nicht vor, wird nur hinzugedacht. Drittens: die hörbare Quartenschichtung wird zugunsten einer denkbaren Terzenschichtung verdrängt. Daß allerdings ein Quartakkord über ein Denken in Terzenschichtung zustandekommen kann, wird nicht bestritten, und schon

⁷ Ebda.

⁸ z. B. I. Szelényi, *Der unbekanntes Liszt*, in: StMI, Band 5 (1963), S. 311–331. S. Gut, *Franz Liszt. Les éléments du langage musicale*, Paris 1975, S. 186f. Szelényi betrachtet den Akkord für sich und hebt dabei die Bedeutung der Anfangstöne *f–h–e* hervor (isoliert also nochmals!); indem diese Töne auch in anderen Werken eine Rolle spielen, fungieren sie – nach Szelényi – als „*musikalisches Namenszeichen*“ Liszts (S. 322/23). Bei S. Gut klingt an, daß der Akkord Dominante von *e*-moll sein könnte (mit Quartvorhalt, verminderter Quint und Septim); doch indem sich *e* nicht nach *dis* auflöst und außerdem die beiden Quartakkorde in den *c*-moll-Quartsextakkord münden, ist jede tonale Interpretation zwecklos: „*Il n'y a ainsi aucune possibilité, même éloignée, de ramener l'agrégat de quarts à un accord traditionnel quelconque*“ (S. 187).

⁹ C. Dahlhaus, *Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts ‚Prometheus‘*, in: Mf 23 (1970), S. 411–419.

¹⁰ Ebda., S. 415.

¹¹ Ebda., S. 416.

gar nicht bei Musik des 19. Jahrhunderts. (Über die geschichtliche Herkunft des anfangs erwähnten Akkords von Skrjabin besteht heute Einigkeit: „Der Quartenaakkord ist nichts anderes als ein Dominantnonenakkord mit tiefallerter Quinte (c–e–ges–b–d) und einer großen Sexte über dem Grundton als ‚harmoniefremdem‘ Zusatz (a): einer Sexte, die aus dem ‚Chopin-Akkord‘ c–b–e’–a’ stammt“¹².) Voraussetzung für dieses Denken ist allerdings die Tonalität. Doch indem Dahlhaus einerseits den Lisztschen Quartenaakkord als Umstellung eines terzgeschichteten Akkords (der „Grundstruktur“) begreift, und andererseits die Tonalität – das den Terzenaufbau fundierende und die Quartenstruktur lediglich legitimierende Prinzip – fallenläßt, entsteht musikgeschichtlich ein Paradox: die Terzenstruktur (f–a–c–e–g–h) könnte auch als Umschichtung der (um drei Quarten erweiterten) Quartenstruktur (f–h–e–a–d–g–c) begriffen werden. Was letztlich im *Prometheus* Grundstruktur ist, wird erst im weiteren Verlauf des Werks entschieden. Es hätten – statt Terzen – ebensogut die Quarten sein können.

Um Mißverständnissen vorzubeugen: es geht nicht um die Richtigkeit oder Falschheit des Dahlhaus'schen Ansatzes. Zweifellos ist er richtig, weil begründbar. Wesentlich aber für diese Richtigkeit ist die Position, von der aus argumentiert wird: vom Blickwinkel der heutigen Zeit, „unter dem Einfluß der musikalischen Gegenwart“¹³. Wollte man Liszts *Prometheus*-Beginn aus der Zeit heraus verstehen (was ja Weitzmann versucht hatte, jedoch ohne Erfolg), wollte man also die auch von Dahlhaus nicht geleugnete Möglichkeit einer ‚historischen Methode‘ vorziehen¹⁴, dann wäre nichts weiter zu tun, als jene schlichte Frage zu beantworten, die anfangs schon gestellt wurde, und die z. B. auch zur Deutung des Skrjabinschen Akkords (s. o.) geführt hat: wie kommt es – musikgeschichtlich – zu jener Akkordbildung?

Liszt selbst erleichtert die Antwort, denn der *Prometheus*-Beginn hat innerhalb der Lisztschen Werke bereits eine Art Geschichte. Der Anfang des unter dem Namen *Malédiction* bekanntgewordenen Klavierkonzerts in a-moll (mit Streichorchester), das in der überlieferten Fassung¹⁵ zehn Jahre früher als *Prometheus* entstanden ist, nämlich 1840, weist direkt auf diesen hin. Der in Beispiel 2 (S. 298) wiedergegebene harmonische Verlauf macht deutlich, daß der Anfangsakkord von den Tönen her

¹² Dahlhaus, wie Anm. 1 (1978), S. 229.

¹³ Ders., *Prometheus*, S. 419. An anderer Stelle, im Zusammenhang mit einer motivischen Interpretation von Liszts ‚*Bergsymphonie*‘, kommt ebenfalls sehr deutlich (wenn auch in einem Nebensatz) diese Position Dahlhaus' zum Vorschein: „(in welchem Maße Erfahrungen des Analytikers mit der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts bei der Interpretation Lisztscher Werke zu Entdeckungen führen oder bloße Projektionen darstellen, die eine Verzerrung des geschichtlichen Sachverhalts bedeuten, ist nicht immer so klar entscheidbar, wie es die Regeln der historischen Methode postulieren)“ (C. Dahlhaus, *Liszts Bergsymphonie und die Idee der symphonischen Dichtung*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Berlin 1975, S. 107).

¹⁴ Siehe Anm. 13.

¹⁵ *Malédiction* ist in der Alten Liszt-Gesamtausgabe zugänglich: Franz Liszt, *Musikalische Werke*, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung, Leipzig 1907–1936 (reprographischer Nachdruck Farnborough 1966), Band I, S. 13.

identisch, die Quartenschichtung jedoch nicht durchgängig ist. Ton *a* erscheint bereits an zweiter Stelle, als Terz von *f*, und nicht erst als Quart von *e*. Eine *F*-dur-Wirkung, mit *h* und *e* als Dissonanzen, ist jetzt dem Hören nach nicht auszuschließen. Entscheidend für die Vergleichbarkeit beider Werkanfänge ist jedoch nicht allein die Identität des jeweils ersten Akkords, sondern die Gemeinsamkeit im harmonischen Fortgang: bis zum dritten Akkord wird der Baß chromatisch geführt, und der dritte Akkord selbst ist immer ein Quartsextakkord.

Es stellt sich die Vermutung ein, daß Liszt in beiden Fällen nicht von einem einzelnen Akkord ausgegangen ist, sondern von einem Akkordgefüge, einem bestimmten Akkordmodell. Der zweite Akkord allerdings scheint dem zu widersprechen, denn in *Malédiction* verändert sich das *e* im nachhinein zu *dis*: es entsteht eine Akkordwirkung, die im *Prometheus* nur schwer vorstellbar ist, nämlich die eines Dominantseptakkords von *e*-moll¹⁶. In einer Skizze zu *Malédiction*, von Rudolf Kókai veröffentlicht¹⁷, die um 1832 entstanden ist¹⁸, erscheint nun der zweite Akkord ebenfalls mit *e* und *dis*, doch mit einer geringfügigen Veränderung: *h* fehlt bei *dis*. Beispiel 3 (S. 298) gibt die Skizze schematisch wieder. Der Akkord *fis-a-c-dis*¹⁹ könnte zwar immer noch Dominante von *e*-moll sein, aber auch – als verminderter Septakkord *fis-a-c-es* – Dominante von *G*-dur, oder – der dritte Akkord, der Quartsextakkord, legt dies nahe – Wechseldominante von *C*-dur.

Noch mehr Klarheit bei der Interpretation der Anfänge von *Malédiction* (einschließlich Skizze) und *Prometheus* entsteht, wenn man einen Blick auf ein in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zur *Malédiction*-Skizze entstandenes Werk Liszts wirft. Es ist die *Clochettenphantasie*, eine Klavierphantasie über das Rondothema von Paganinis *h*-moll-Violinkonzert²⁰. Laut einer Skizze weiß man, daß mit der Komposition am 12. Juni 1832 begonnen wurde und daß ihre Einleitung eigentlich mit Paganini nichts zu tun hat²¹. Der Anfang der *Phantasie* (T. 1–17) ist am Schluß des Notenanhangs ganz wiedergegeben (= Beispiel 8, S. 301). Interessant im Zusammenhang mit *Malédiction* (plus Skizze) und *Prometheus* sind die Takte 8–17, deren harmonischer Extrakt in Beispiel 4 (S. 298) festgehalten ist. Der erste Akkord weist gegenüber allen anderen Akkorden, die über *f* aufgebaut sind (s. Beispiel 1–3), nur eine einzige Quart (*e-a*) auf. Wenn es auch noch kein Quartakkord ist:

¹⁶ Vgl. Anm. 8 (S. Gut).

¹⁷ R. Kókai, *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken*, Freiburg i. Br. 1933 (Nachdruck = *Musicologica Hungarica* [Neue Folge], Band 3, Budapest und Kassel 1969, Notenanhang Bsp. Nr. 9 [S. 124]).

¹⁸ Siehe dazu D. Torkewitz, *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts* = Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Band 10, München–Salzburg 1978, S. 38.

¹⁹ Der Ton *c* wird deswegen mitgezählt, weil er in der Aufgangsfigur (in Beispiel 3 in Klammer gesetzt) vorhanden ist und, indem er als Akkordbestandteil denkbar ist, noch nachwirkt.

²⁰ Der genaue Titel der *Clochettenphantasie* ist: *Grande Fantaisie de bravoure sur la ‚Clochette‘ de Paganini* (Musikalische Werke, Band II, 2).

²¹ Ursprünglich war die Einleitung sogar textiert. Siehe dazu die in Anm. 18 genannte Arbeit des Verfassers, S. 46–49.

zumindest ein ‚Gefühl für Quarten‘ (und Quinten) hat sich eingestellt. Denn erstens läßt sich nachweisen, daß Liszt sehr lange an dieser Stelle gearbeitet hat²², und zweitens wird jenes ‚Gefühl‘ noch spürbarer im 5. Takt der *Phantasie* (s. Beisp. 8) – der ersten Quartenstruktur, die Liszt überhaupt bewußt geschrieben haben dürfte (am 12. Juni 1832). Der Akkord *f–a–c–e* (in Beispiel 4) scheint, in der Anordnung Liszts, zwischen *a*-moll (‚rechte Hand‘) und *F*-dur (‚linke Hand‘) zu schwanken, doch kann man sich für *F*-dur entscheiden, denn der Baß setzt sich als Grundton durch. Auch ist – und dies ist das Wichtigste – der Baß entsprechend den Beispielen 1–3 chromatisch geführt (bis *a*, wie in *Malédiction*), und der dritte Akkord ist wieder ein Quartsextakkord. Dieser erweist sich nun, durch das Folgende, als $D\frac{7}{4}$ von *C*-dur, mit trugschlußhafter Weiterführung nach *a*-moll, der ursprünglichen Tonika. Die beiden Anfangsakkorde können jetzt ebenfalls endgültig geklärt werden. Sie sind Subdominante und Wechseldominante von *C*-dur. Dem Ganzen zugrunde liegt ein verbreitetes harmonisches Modell, das in Beispiel 5 (S. 299) wiedergegeben ist.

Liszt verfuhr nun nicht anders, als daß er dieses Modell (Beispiel 5) immer mehr zurückdrängte, wobei sich bis zum *Prometheus* einzelne interessante Zwischenstationen ergaben. Sie alle sind noch einmal in Beispiel 6 (S. 299) festgehalten und im folgenden erläutert.

Bezüglich des ersten Akkords weist schon die erste Version (die *Clochettenphantasie*) mit dem Ton *e*, der Septime der Subdominante, eine Besonderheit auf, ein Abrücken von dem Topos-Charakter des Modells. Die Septime ersetzt gewissermaßen die Sext im subdominantischen Quintsextakkord. In einem nächsten Schritt, der *Malédiction*-Skizze, taucht zwar die Sext (*d*) wieder auf, doch inzwischen ist die Septim (*e*) unverzichtbarer Bestandteil geworden, und zusätzlich wird die Quint (*c*) durch die übermäßige Quart (*h*) ersetzt. Ton *d* ist jetzt – akzeptiert man die Theorie des Ersetzens von Tönen in einem Akkord – eigentlich überflüssig geworden, und der Verzicht Liszts auf die frühere ‚charakteristische Dissonanz‘ in der endgültigen Fassung von *Malédiction* bedeutet einen weiteren, nur allzu logischen Schritt. Im *Prometheus* schließlich ist die ursprüngliche Akkordform durch die Quartenanordnung völlig unkenntlich gemacht²³.

Auch der zweite Akkord erfährt innerhalb des Modells verschiedene Umwandlungen. Er ist in seiner Ausgangsform ohnehin schon zwiespältig, denn er trägt außer dem wechseldominantischen Element (besonders verkörpert durch *fis* im Baß) auch ein subdominantisches in sich: *es* muß nicht nur kleine None der Wechseldominante von *C*-dur sein, sondern könnte auch, als *dis*, übermäßige Sext der Subdominante bedeuten. Liszt selbst schreibt in der *Clochettenphantasie* sowohl *es* als auch *dis* (T. 10–12 von Beispiel 8). Läßt sich der zweite Akkord der *Malédiction*-Skizze noch

²² Siehe Anm. 21.

²³ Der Akkord *f–a–h–d–e* in der *Malédiction*-Skizze läßt sich auch als Quartakkord *f–h–e–a–d* umschreiben. Er wäre dann sogar noch extremer als der viel später geschriebene *Prometheus*-Akkord, denn er hätte eine Quart mehr. Das Fehlen des Tons *d* in der endgültigen Fassung von *Malédiction* könnte bedeuten, daß Liszt eben doch nicht ‚nur Quartan‘ gehört hat.

genauso interpretieren (s. S. 295), so bedeutet er in der endgültigen Fassung dieser Komposition ein Extrem, beruft man sich ausschließlich auf seine momentane Wirkung, als D^7 mit Quartvorhalt von *e*-moll (obwohl selbst diese Bedeutung – aufgrund der vierfachen dominantischen Verwendungsmöglichkeit eines verminderten Septakkords – im Ausgangsmodell schon vorgezeichnet ist). Die Formel ist es jedoch – genauer: das, was von ihr übrig geblieben ist, nämlich die chromatische Baßführung und das Einmünden in einen Quartsextakkord –, die den Ausgleich herstellt, die das partiell Tonal-Unverständliche in einen übergeordneten tonalen Zusammenhang stellt und somit letztlich doch verständlich macht. Und so ist auch die letzte Station, der *Prometheus*, zu sehen, wo sich *e* im ersten und im zweiten Akkord überhaupt nicht mehr auflöst, und auch als ‚erstarrte‘ None einer Wechseldominante längst nicht mehr kenntlich wäre, wüßte man nicht um die Auseinandersetzung mit dem Modell.

Desgleichen der dritte Akkord: schon ab der *Malédiction*-Skizze löst er sich (als D^{\sharp}) nicht mehr auf, erscheint im *Prometheus* überraschend in Moll, ist in *Malédiction* metrisch deplaziert (kommt auf der ‚Zwei‘ im $4/4$ -Takt) und leitet im *Prometheus* einen zweiten Anfang ein (und nicht, wie bei einem D^6 erwartet werden kann, einen Schluß).

Und der Akkord über dem Ton *gis*, der vierte Akkord, die Dominante zu *a*-moll? Er löst sich in *Malédiction* unkonventionell in einen *A*-dur-Sextakkord auf, im *Prometheus* dagegen erscheint dieser vierte Akkord schon gar nicht mehr – oder doch noch? Vom vierten bis zum siebten Akkord gibt es im *Prometheus* einen gemeinsamen Ton, und der ist ausgerechnet *gis*; und der siebte Akkord selbst (*gis-h-d-f*) ist Dominante von *a*-moll, denn dieses ist der nächstfolgende Akkord (in T. 49). Wenn Weitzmann ab dem vierten Akkord von einer „Verzögerung“ der Töne des siebten Akkords gesprochen hätte (s. Beispiel 7, S. 299), müßte man ihm dann nicht recht geben? Überdies ist der siebte Akkord im weiteren Verlauf (ab T. 27 = zweites Thema) der wichtigste Akkord überhaupt. Die Auflösung nach *a*-moll in Takt 49 entspricht zwar der ‚harmonischen Logik‘ (und auch dem Modell), doch mag sich ein Gefühl von Auflösung nicht so recht einstellen. Es ist eher umgekehrt, und dies hat Dahlhaus richtig gesehen (und als grundlegendes Prinzip im *Prometheus* erkannt): „Die traditionelle Beziehung zwischen Tonika- und Dominantakkorden ist dabei ins Gegenteil verkehrt: Die Dominantfunktion des verminderten Septakkords ist gleichsam erstarrt, ohne aufgehoben zu sein. (. . .) Das Primäre, die Tonart, wird zum Sekundären und das Sekundäre, der verminderte Septakkord, zum Primären“²⁴.

Liszts Verfahren, von einem bestimmten Akkordmodell auszugehen und über eine Veränderung der Einzelbestandteile das Modellhafte selbst immer unkenntlicher zu machen, wäre noch unter einem weiteren Gesichtspunkt zu betrachten. Das Modell selbst ist nicht typisch für den Anfang einer Komposition. Es hat eigentlich eine beschließende Funktion. Ein ‚Abkadenzieren‘ über die Subdominante, bevor das

²⁴ Dahlhaus, *Prometheus*, S. 417.

1.(Akkord) +8 → 2. +8 - - - - - 3. 4. 5. 6. 7. (8.)

Bsp. 1
Prometheus 1850

Bsp. 2
Malédiction 1840

Bsp. 3
Malédiction - Skizze 1832

Bsp. 4
Clochettenphantasie 1832

= T. 8

Stück überhaupt begonnen hat, erscheint gegen alle Vernunft. So wird in der *Clochettenphantasie* noch vorgemacht, was richtig ist, der Norm entspricht: das Modell tritt erst ab Takt 8 auf (nach einem ‚gefestigten‘ Anfang) und leitet – obwohl es zunächst sich zur Tonikaparallele hinwenden muß – den Schluß des ersten Abschnitts der Einleitung ein. In allen anderen Beispielen wird die Funktion des Modells umgekehrt: nicht ein Abschließen ist gemeint, sondern ein Eröffnen. Der Erneuerung des Modells ‚von innen heraus‘ (durch Veränderung der Substanzen und – wie beim vierten Akkord – deren Funktion) geht nebenher eine Erneuerung ‚von außen‘: das Modell als Ganzes hat eine neue Bedeutung.

Und dennoch, bei aller Innovation: das Modell selbst ist nie ganz verschwunden. Auch im *Prometheus* wirkt es noch nach (trotz Unterwanderung ‚von innen‘ und ‚von außen‘), bzw. ist gerade noch soviel von ihm vorhanden, daß es zu entdecken ist (sonst wäre nicht darüber zu sprechen). Aus späterer Sicht erscheint dies als ein Mangel, erscheinen die Reste des Modells als unnötiger Ballast. Doch in dem Stadium des Sich-Entfernens vom Modell – von 1832 bis 1850 – war es (so paradox dies klingt) notwendig, am Modell dennoch in irgendeiner Form festzuhalten. Denn nur das Modell (und nicht der einzelne Akkord) ist imstande, Liszts kompositorisches Verhalten vor der Geschichte (und zwar der nach rückwärts gewandten) nicht unverständlich erscheinen zu lassen. Und so stellt sich letztlich, bei allen besprochenen Beispielen Liszts, eine eigenartige Dialektik ein: einerseits galt es, dem Modell (als einem traditionellen Moment) zu entrinnen, und so entstand Neues; andererseits erscheint dieses Neue erst legitimiert im Schutze des (nie ganz aufgegebenen) Modells. Das Modell, die Verkörperung von Tradition (auch wenn es, dem Topos-Charakter zufolge, eine ‚schlechte Tradition‘ sein mag), bürgt gewissermaßen für die Noch-Verständlichkeit des Neuen, und das Neue sorgt gewissermaßen dafür, daß das Modell – durch den Wegfall seines Topos-Charakters – ‚erträglich‘, ja selbst wieder neu wird.

In der gegenseitigen Bedingtheit zwischen dem Neuen und dem Überkommenen liegt die Bedeutung des Lisztschen *Prometheus*-Beginns. Und sollte man diese Bedingtheit als eine grundsätzliche und geschichtlich notwendige anerkennen (nur so und nicht anders ist Entwicklung überhaupt möglich), dann war es vielleicht doch nicht umsonst, über jenes musiktheoretische Detail zu sprechen²⁵.

²⁵ Durch diesen Aufsatz werden die sporadischen Äußerungen zu Liszts *Prometheus* in der in Anm. 18 genannten Arbeit des Verfassers korrigiert bzw. differenziert, denn dort wurde noch von ‚origineller‘ Harmonik Liszts gesprochen (s. S. 39 und 77). Indem nun nachgewiesen werden konnte, daß selbst in exzessiv anmutenden Stellen, wie dem *Prometheus*-Anfang, Topos-Denken von Bedeutung ist (auch wenn der Topos so gut wie unkenntlich gemacht wurde), findet ein Grundgedanke der erwähnten Arbeit weitere Bestätigung: das Neue bei Liszt wächst auf dem Boden des Verbrauchten, Abgeschliffenen (s. S. 15 und S. 53ff.).

Bsp. 8

Grande Fantaisie de Bravoure sur la Clochette de Paganini

Äußerst langsam

recitando con dolore ma semplice

p
sostenuto
mit starker Betonung
mezza voce cre - scen - - do
f

T.5
cre - - scen - - - do
Red * Red Red *

T.8
poco fz *dim.*
molto ritenuto - - *perdendo* - - *flebile*
pesante 3
Red *

T.11
fz
morendo *ppp* *molto espress.*
tremolando
Red * Red Red *

T.15 *ben pronunziato* *Più animato a capriccio*

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The first part is marked 'T.15 ben pronunziato' and features a melody in the treble clef with accents and a piano (p) dynamic. The bass clef has a rhythmic accompaniment. The second part is marked 'Più animato a capriccio' and features a more active melody in the treble clef with a mezzo-forte (mf) dynamic and a '5' fingering. The bass clef has a more complex accompaniment with a 'rfs' (ritardando) marking and an 'agitato' instruction. The score ends with a double bar line and a fermata.

[Nach: Franz Liszt, *Musikalische Werke*, Leipzig 1907-1936, Band II, 2., S. 200.]

Musikalische Form als ein psychologisches und ästhetisches Problem*

von Peter Faltin, Frankfurt a. M.

1. *Musikalische Form und musikalisches Material*

1.1 Musikalische Form ist in der Dimension der Zeit ästhetisch sinnvoll gestaltetes Klangmaterial.

1.2 Material ist alles, was der Wahrnehmung zugänglich ist, „*was geformt wird . . . , womit die Künstler schalten*“¹. Gehört jede Tonfolge dem Bereich des Materials an, so entscheidet erst ihre Auffassung – etwa als Motiv oder als zusammenhangloser Ablauf – über den ästhetischen Sinn dieses Materials, also darüber, als was es wahrgenommen wird. Der ästhetische Sinn des geformten Materials ist erst das Ergebnis einer Konfrontation zwischen extern bedingten Erwartungen an ein musikalisch Sinnvolles und dem wahrgenommenen Material. Das geformte Material ist einerseits mehr als ein Physikalisches, weil es unumgänglich als etwas wahrgenommen werden muß, will es ein Ästhetisches sein; andererseits ist es aus sich heraus noch kein Ästhetisches, da sein Sinn nicht ausschließlich von seiner physikalischen Beschaffenheit abhängt, sondern durch die vorhandenen Kategorien des ästhetischen Bewußtseins geprägt wird. Diese Kategorien stellen die Regeln der ästhetischen Formung dar. Demnach ist das Material weder „qualitätslos“, noch ist es in seinem

* Die folgenden Thesen gehen zum Teil zurück auf das einleitende Kapitel des Buches *Phänomenologie der musikalischen Form* (Wiesbaden 1979), das 1973 geschrieben wurde, ergänzen es jedoch wesentlich, fügen neue Thesen hinzu und setzen neue Akzente.

¹ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (*Gesammelte Schriften* VII), Frankfurt 1970, S. 222.