

Zur Kritik des ästhetischen Urteils

Über Liszts „Prometheus“

VON CARL DAHLHAUS, BERLIN

I

Wer unbefangen sagen sollte, was er von einem ästhetischen Urteil über Musik des 19. Jahrhunderts erwarte, würde vermutlich antworten: begründete Unterscheidung der Werke, die aus der Zeit ihrer Entstehung herausragen, vom Schutt der Überlieferung. Die Begriffe aber, die dazu dienen, die Erwartung zu umschreiben, Begriffe wie musikalisches Kunstwerk und Herausragen aus der Entstehungszeit, bilden weniger eine feste, unproblematische Voraussetzung, als daß sie zu den Gegenständen der Reflexion gehören müßten: Sie stecken das Thema nicht nur ab, sondern sind selbst das Thema. Als Fundamentalkategorien, über die man nicht zu reden braucht, weil sie selbstverständlich sind, erscheinen sie uns nur, solange wir in der Tradition des 19. Jahrhunderts — die eine Tradition nicht nur von Werken, sondern auch von Begriffen zu deren Deutung ist — noch befangen sind, statt ihr distanziert, als Betrachter, gegenüberzustehen.

Die Distanzierung aber, die noch vor wenigen Jahrzehnten schwierig und fast unmöglich gewesen zu sein scheint, fällt heute leicht: ein Zeichen dafür, daß das 19. Jahrhundert — in einem nicht nur chronologischen Sinne — historisch geworden ist. Einerseits zeigt sich der geschichtliche Ursprung und die begrenzte historische Reichweite der ästhetischen Fundamentalkategorien, deren übergeschichtlicher Charakter Schein ist. Andererseits ist durch die neueste — die serielle und postserielle — Musik die Geltung der ästhetischen Überlieferung zwar nicht aufgehoben — dazu fehlt der Avantgarde die Macht über das allgemeine Bewußtsein —, wohl aber gefährdet.

Die rigoroseste Interpretation der neuesten Musik, eine Interpretation, die am nachdrücklichsten von Karlheinz Stockhausen formuliert wurde, schließt eine Negation fast sämtlicher ästhetischer Vorstellungen ein, die uns das 19. Jahrhundert hinterlassen hat. Nach dem antiästhetischen Dogma der Avantgarde — das mit der Bedeutung der von ihr hervorgebrachten Werke nicht übereinzustimmen braucht — ist ein musikalisches Gebilde kein in sich abgeschlossenes Werk, das für sich Bestand und Sinn hat, sondern stellt nichts anderes als ein Teilmoment einer kompositorischen Entwicklung dar, in der — nach Analogie eines Erkenntnisprozesses — die einzelnen Stufen, die man erreicht, nur dazu da sind, überschritten zu werden. Hat aber ein Werk, das kein Werk im Sinne des 19. Jahrhunderts mehr ist, weniger den Charakter eines Resultats, das festgehalten werden kann, als den einer Wegstation, so kann ein Urteil, das ihm gerecht werden soll, kein ästhetisches, sondern muß ein historisches sein: eine Bestimmung der Position im Prozeß. Das Komponieren ist denn auch denen, die sich zur Avantgarde zählen, primär als Vollzug von Musikgeschichte, nicht als Hervorbringung von Werken bewußt; und manche Komponisten scheuen nicht davor zurück, zu Historikern ihrer selbst zu werden: Worum sie sich bemühen, ist Anteil an der Geschichte. Für sie ist ein musika-

liches Gebilde Ausdruck der Gegenwart als eines flüchtigen Augenblicks der historischen Entwicklung; es bewährt sich nicht dadurch, daß es die Zeit seiner Entstehung überdauert, sondern erfüllt gerade umgekehrt seine Funktion am adäquatesten, wenn es den jeweils aktuellen Zustand der Musik ausprägt und bewußt macht, ohne in einer Zukunft, der man ihre eigene Musik gönnt, noch relevant und von Interesse zu sein, es sei denn als geschichtliches Dokument. Im Extrem erinnern die Vorstellungen, die hinter dem Komponieren stehen, eher an Kategorien des geschichtlichen, politischen Handelns als an die des Herstellens von Gebilden oder Werken. Die *Poesis*, aristotelisch gesprochen, wird durch Praxis ersetzt.

Daß die Antiästhetik der Avantgarde, die zugleich ein Affekt und eine Theorie ist, mit der kompositorischen Praxis eng zusammenhängt und fast als deren Teilmoment erscheint, hindert andererseits nicht, daß sie auch ein Publikum erreicht und beeinflusst, das der neuesten Musik, der Aleatorik und der Klangkomposition, befremdet, mißtrauisch oder sogar feindselig gegenübersteht. Von den theoretischen Konzeptionen der Neuen Musik geht manchmal eine nachdrücklichere Wirkung aus als von den Werken, auf die sie sich beziehen.

Ist es demnach keineswegs ausgeschlossen, daß sich antiästhetische Tendenzen — die Bezeichnung impliziert kein Urteil — auch außerhalb des engeren Zirkels der Avantgarde ausbreiten und zu einer Destruktion von musikalischen Grundbegriffen des 19. Jahrhunderts führen, ist also, pointiert ausgedrückt, ein Ende des Zeitalters der Ästhetik, als das man in der Musikgeschichte das 18. und 19. Jahrhundert charakterisieren kann, abzusehen oder mindestens vorstellbar, so zeigt sich andererseits, daß der emphatische Begriff des musikalischen Kunstwerks und die Herrschaft des ästhetischen Urteils in der Musik kaum älter als zwei Jahrhunderte sind, also nicht so tief wurzeln, als daß sie nicht rasch absterben könnten. Die ästhetische Tradition des 19. Jahrhunderts ist gefährdet und kann, sofern man sie nicht preisgeben will, nicht als Selbstverständlichkeit, über die man nicht nachzudenken braucht, sondern nur aus historischem Bewußtsein heraus bewahrt werden. Um aber genauer zu erkennen, was die Kategorien, die für das 19. Jahrhundert charakteristisch sind, bedeuten und implizieren, ist es nicht überflüssig, sie von den Vorstellungen abzuheben, die ihnen vorausgingen.

Die Idee des isolierten, individuellen und in sich geschlossenen Werkes ist erst spät, in der Renaissance, von der Dichtung und bildenden Kunst auf die Musik, der sie ursprünglich fremd war, übertragen worden. Und sie blieb im 16. und 17. Jahrhundert auf verstreute Andeutungen beschränkt; im allgemeinen Bewußtsein setzte sie sich erst im 18. Jahrhundert allmählich durch. Die Widerstände, denen sie begegnete, sind durchaus begreiflich. Daß Musik nicht nur ein tönender Vorgang, ein flüchtiges Ereignis, sondern ein Gebilde mit plastischer, überschaubarer Form ist und daß die musikalische Schrift nicht — wie eine Tanzschrift — als bloße Gedächtnisstütze für die Ausführenden fungiert, sondern — analog der Sprachschrift — eine Daseinsform des Werkes darstellt — mit einem Wort: das Verständnis von Musik als Inbegriff von Werken und Texten, wie es sich im 18. Jahrhundert herausbildete, ist nichts weniger als selbstverständlich und eher erstaunlich. Fast scheint es, als sei die ältere Vorstellungsweise, die in der Trivialmusik ohnehin die herrschende blieb, die näherliegende, so daß eine Preisgabe des Werkbegriffs

als Grundkategorie des musikalischen Hörens nicht überraschend wäre. Die „*Momentform*“, eine Entdeckung Stockhausens, erscheint als die moderne Ausprägung eines an den Augenblick gebundenen Musikmachens und -hörens, das archaisch ist.

Als in sich geschlossenes Gebilde aber, das eine Form ausprägt, statt ein bloßer Komplex tönender Momente zu sein, nimmt das musikalische Werk individuellen Charakter an. Und der Gedanke, daß es primär als Individuum — dessen besondere, unwiederholbare Merkmale die entscheidenden sind — und nicht als Exemplar einer Gattung zu verstehen und zu beurteilen sei, ist eines der tragenden Prinzipien der Ästhetik des 19. Jahrhunderts.

Als individuelles Gebilde, auf Grund der Originalität, die seine ästhetische Substanz ist, überdauert ein Werk die Zeit seiner Entstehung und manchmal sogar das Leben der Gattung, aus der es hervorgegangen ist. Dagegen war es in der älteren, funktionalen Musik, also bis ins frühe 18. Jahrhundert, gerade nicht das einzelne, herausragende Werk, sondern die Gattung, die tradiert wurde und von der die Kontinuität der musikalischen Entwicklung abhing. Dem Historismus des 19. und 20. Jahrhunderts, der individuelle Werke aus der Vergangenheit in die Gegenwart herüberzieht, steht ein Traditionsgefühl gegenüber, das Gattungsnormen bewahrt, aber nicht einzelne Werke, es sei denn als pädagogische Muster. Man komponierte, um der Forderung des Tages zu genügen — rasch und dennoch ohne Nachlässigkeit —, und konnte es tun, weil die Gattungstradition einen festen Rückhalt gab. Das Komponieren war in einer Zeit, in der es den Charakter einer notierten Improvisation noch nicht ganz abgestreift hatte, an Modelle und Formeln gebunden, wie sie die Gattungstradition bereithielt, eine Tradition, von der die einzelnen Werke zugleich eingeschränkt und getragen wurden. Die Gattung war ihrerseits durch die Funktion geprägt, die von der Musik erfüllt wurde und ihr das Daseinsrecht gab.

Einem Werk, das primär Exemplar einer Gattung ist, würde ein ästhetisches Urteil, das den Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts voraussetzt, nicht gerecht werden. Sofern eine Gattung dadurch bestimmt ist, daß sie eine Funktion oder einen Zweck erfüllt, muß sich das Urteil über einzelne Werke auf deren Angemessenheit oder Unangemessenheit richten; und sofern sie eine Tradition von Normen und Modellen darstellt, ist es die Satztechnik, die der Kritik zugänglich ist. Der Urteilstypus, der die geschichtliche Vorform des ästhetischen bildete, war also ein funktional-satztechnischer. Als Marco Scacchi, Hofkapellmeister in Warschau, um die Mitte des 17. Jahrhunderts einige Motetten des Danziger Organisten Paul Siefert einer polemisch gestimmten Kritik unterwarf, bestanden die Mängel, die er in den Stücken entdeckte, in nichts anderem als Abweichungen von den satztechnischen Normen der Gattung. Von ästhetischen Merkmalen ist nicht die Rede.

Umgekehrt wurden durch das ästhetische Urteil, das sich im 18. Jahrhundert als herrschender Typus musikalischer Kritik allmählich durchsetzte, die funktional-satztechnischen Momente in den Hintergrund gedrängt. Eine Funktion zu erfüllen, wurde zum Merkmal der niederen Musik, die man als trivial verachtete. Und satztechnische Integrität wurde zwar vorausgesetzt, galt aber nicht als entscheidend: Sie genügte nicht, um ein Stück Musik zu einem Kunstwerk im emphatischen Sinne

des Wortes zu machen. (Daß Gounods *Ave Maria* makellos komponiert ist, hindert seine Verächter nicht, von Kitsch zu sprechen.)

Ging das funktional-satztechnische Urteil von der Kategorie des Angemessenen aus, so kreist das ästhetische um die Idee des Schönen. Daß sie heute verschlissen und fast zu einer Chiffre für musikalischen Kitsch heruntergekommen ist, macht es allerdings schwierig, die Funktion zu verstehen, die sie in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts erfüllte. Auffällig ist, wie vage und umfassend der Begriff des Schönen gebraucht wurde. Man sprach nicht nur von „charakteristischer“ Schönheit, als wäre nicht das Charakteristische eher vom Schönen kategorial unterschieden, sondern versuchte sogar, das Häßliche in die dialektische Konstruktion des Schönen hineinzuziehen: als Teilmoment, das zwar aufgehoben wird, aber unvermeidlich ist, wenn das Schöne, wie es in der *Ästhetik des Häßlichen* von Rosenkranz heißt, „die Erscheinung der Idee in ihrer Totalität“ umfassen soll. Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß die Kategorie des Schönen, weit über klassizistische Vorstellungen hinaus, in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts ungefähr die Funktion erfüllte, die heute dem Begriff „Kunstcharakter“ zufällt. Das Problem, an dem sich die Ästhetik des Schönen abmühte, ist also keineswegs so veraltet und irrelevant, wie es denen erscheint, die bei dem Wort „schön“ an nichts anderes als Kitsch zu denken vermögen.

Die Entscheidung, ob ein musikalisches Werk Kunst ist oder nicht, war das wesentliche Moment, gleichsam die Substanz des ästhetischen Urteils. Demgegenüber zeichnet sich heute, wie erwähnt, eine Tendenz ab, das ästhetische Urteil durch ein historisches zu ersetzen, das die Stellung eines musikalischen Gebildes im Entwicklungsprozeß des Komponierens zu bestimmen versucht. Aktualität wird zur zentralen Kategorie. Andererseits kommt das technische Moment der Musik wieder zu Ehren, wenn auch nicht, wie in der Zeit vor der Epoche der Ästhetik, als Norm und Tradition, sondern als Erfindung und Neuheit. Das Originalitätsprinzip des 19. Jahrhunderts wirkt gewissermaßen nach, allerdings als Prinzip der Technik und der Methode, nicht des Ausdrucks. Expressivität, sofern sie sich überhaupt hervorwagt, tendiert eher zum Kollektiven als zum Individuellen. Die Korrelation von Kunstcharakter und Ausdruck des Individuums, wie sie für das 19. Jahrhundert charakteristisch war — Schumann sprach, um sie in ein einziges Wort zu fassen, vom „Poetischen“ in der Musik —, ist zerbrochen.

II

Das ästhetische Urteil im skizzierten, historisch geprägten Sinne ist dadurch, daß es in der Musik der letzten Jahre suspendiert wurde, als eine Instanz kenntlich geworden, deren Reichweite begrenzt ist und, wie der flüchtige Rekurs in die Geschichte der musikalischen Kritik zeigte, kaum zwei Jahrhunderte umfaßt. Und es wäre, wie erwähnt, nicht überraschend, wenn der Zweifel am ästhetischen Urteil und dem, was es impliziert, auch auf ein Publikum übergriffe, das zur kompositorischen Praxis der Avantgarde ängstliche Distanz hält. Zu fragen wäre also, was es für das ästhetische Urteil besagt, daß es einerseits an die Musik, welche die Gegenwart repräsentiert, nicht heranreicht, und daß andererseits das musikalische Denken des 19. Jahrhunderts, in dem es sich herausbildete, zu einem Stück

Geschichte, einem Gegenstand historischen Bewußtseins geworden ist, und zwar dadurch, daß die grundlegenden Kategorien unter dem Einfluß der Neuen Musik den Schein von Selbstverständlichkeit eingeübt haben, der ihnen anhaftete, solange sie gleichsam blind tradiert wurden.

Es mag naheliegen, im Hinblick auf die musikalische Überlieferung des 19. Jahrhunderts am ästhetischen Urteil und den Voraussetzungen, die es einschließt, also am Vorrang der Entscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst, am Originalitätsbegriff und an der Idee des Musikalisch-Poetischen unbeirrt festzuhalten. Denn da es sich um Kategorien des 19. Jahrhunderts handelt, wird die Musik an Kriterien gemessen, unter deren Herrschaft sie entstanden ist. Sogar das Prinzip, daß man über eine Zeit und ihre Werke nicht von außen, sondern nur auf Grund der Begriffe, die sie selbst hervorgebracht hat, urteilen dürfe, stammt aus dem 19. Jahrhundert, das eine Epoche des Historismus gewesen ist: Das historische Bewußtsein ergreift die Zeit, von der es entdeckt oder erfunden wurde.

Ist demnach die Suspendierung des ästhetischen Urteils in der neuesten Musik eines der Momente, durch die das 19. Jahrhundert, in seinen Voraussetzungen fragwürdig geworden, zu einem Stück Vergangenheit wurde, so scheint es andererseits, als führe die Konsequenz der Distanzierung, die Betrachtung des Jahrhunderts mit historischem Bewußtsein, gerade umgekehrt zu einer Restauration des ästhetischen Urteils, sofern von Werken des 19. Jahrhunderts die Rede ist.

Der Einfluß der musikalischen Gegenwart auf die Rezeption vergangener Werke, sowohl auf deren Auswahl als auch auf die Art, in der sie verstanden und gehört werden, ist jedoch niemals auszuschließen; fraglich ist nur, ob es gelingt, ihn bewußt zu machen und in Begriffe zu fassen.

Kritik im Sinne einer Reflexion über das Verhältnis der musikalischen Vergangenheit zur Gegenwart ist allerdings nur am Einzelfall sinnvoll möglich. Und der Versuch, die abstrakten Erörterungen ins musikalisch Konkrete, wenn auch nicht geradezu Handgreifliche zu übersetzen, soll von einem Problem ausgehen, bei dem niemand leugnet, daß es eines ist: von der Frage nach der Beziehung zwischen dem ästhetischen Rang und der geschichtlichen Bedeutung der symphonischen Dichtungen von Liszt.

III

Die symphonische Dichtung *Prometheus*, 1850 komponiert und 1855 umgearbeitet, ist nach dem Sonatensatzschema disponiert. Doch fehlt den harmonischen Einzelereignissen der feste Halt der gewohnten tonalen Ordnung. Der Anfang ist tonal vage und wird auch durch das, was folgt, nicht näher bestimmt. Ein Hauptmotiv, gebildet aus den Tönen *e*, *h* und *c* erscheint über dem Akkordfundament *f-a-h-e*. Die intendierte, zu Anfang noch nicht kenntliche Haupttonart ist *a*-moll. Doch wird weder die Septime *e* nach *d* aufgelöst, so daß ein Akkord entstünde, *f-a-h-d*, der als Subdominante mit charakteristischer Dissonanz auf *a*-moll zu beziehen wäre, noch folgt dem hypothetischen oder fiktiven Subdominantakkord, wie es nach den Regeln der tonalen Harmonik zu erwarten wäre, der Dominantakkord. Die Dissonanz ist „emanzipiert“, dem Auflösungszwang entzogen, und sie bleibt ohne tonalen Kontext.

Das Hauptmotiv kehrt auf dem Höhepunkt der Exposition (T. 82) in verwandelter Gestalt wieder, und die Art der Veränderung zeigt den modernen, antizipatorischen Charakter der Lisztschen Variantentechnik. Die Tonfolge des Motivs, $e-h-c$, wird festgehalten, der Rhythmus dagegen ausgetauscht; aber auch einer der Rhythmen des Anfangsmotivs kehrt wieder: er wird übertragen auf die Fortsetzung der Töne, mit denen er ursprünglich verbunden war. Die Einzelmomente des Motivs, Tonfolge und Rhythmus, sind also ähnlich unabhängig voneinander wie siebzig Jahre später in der Reihentechnik; sie werden voneinander getrennt und auf die beiden Hälften des Themas, zu dem das Motiv erweitert ist, verteilt.

Tonal wird die zweite Gestalt des Themas in der Schwebel gehalten zwischen den Akkorden C-dur und e-moll, die sich zum Septakkord $c-e-g-h$ ergänzen. Der Septakkord ist ein Ausschnitt aus dem Akkordfundament des Anfangsmotivs, der sechstönigen Terzenschichtung $f-a-c-e-g-h$, die als verborgene Grundstruktur des Werkes erscheint. Daß ihr fundierende Bedeutung zukommt, läßt sich auch indirekt, durch eine Interpretation der Gesamtform, zeigen. Das Schema des *Prometheus* ist, in groben Umrissen, das eines Sonatensatzes mit Exposition, Durchführungsteil und Reprise. Doch ersetzt Liszt den Durchführungsteil durch eine Fuge. Und der Formgedanke, Fuge und Sonatensatz zu verschränken, ist nur dann sinnvoll, wenn das Fugenthema als Variante auf eines der Sonatenthemen bezogen werden kann. Das einzige gemeinsame Merkmal aber, das die Sonatenthemen mit dem Fugenthema verbindet, ist die abstrakte Terzenstruktur: Die Kette von fünf Terzen, die harmonische Grundlage des Hauptthemas, wird im Fugenthema zu einer Tonfolge auseinandergelegt. Außer dem Verfahren, Rhythmus und Tonfolge eines Motivs voneinander zu trennen, ist also im *Prometheus* noch ein zweites Moment der Reihentechnik vorgebildet: die Verwandlung von Zusammenklängen in Tonfolgen und umgekehrt, die Gleichsetzung des Simultanen und des Sukzessiven.

Die diatonische Terzenschichtung, die Zusammensetzung von abwechselnd großen und kleinen Terzen, ist jedoch nicht das einzige harmonische Schema, auf das sich, noch unterhalb der Themen und Motive und als deren Voraussetzung, die Ordnung des Tonmaterials in Liszts *Prometheus* zurückführen läßt. Die Grundlage des zweiten und dritten Themas, einer Andante- und einer Allegrophrase (T. 27 und T. 48), bildet, gleichsam als chromatisches Gegenstück, der verminderte Septakkord, die Schichtung ausschließlich kleiner Terzen. Die Themen sind kaum etwas anderes als Verkleidungen des Akkords und können als verschiedene Formulierungen des gleichen Gedankens begriffen werden. Um aber die Methode zu verstehen, nach der Liszt die Motivansätze im Andante- und Allegrothema entwickelt, muß man sich die Doppelbeziehung vergegenwärtigen, die zwischen dem verminderten Septakkord und der zwölftönigen chromatischen Skala besteht: Erstens ergänzen sich drei verschiedene verminderte Septakkorde zur Zwölftönigkeit; zweitens kann ein vermindertes Septakkord in Dominantfunktion in vier Mollakkorde aufgelöst werden, die zusammen mit dem Septakkord die chromatische Skala ergeben. Beide Schemata werden von Liszt — der auch im *Prometheus*, nicht anders als im *Faust*, die zwölftönige Skala harmonisch auszukonstruieren versucht — in unmittelbarem Zusammenhang miteinander exponiert. Einerseits wird der verminderte Septakkord $h-d-f-as$ im Andantethema auf *es*-moll und *c*-moll, im Allegrothema auf *a*-moll

und *fis-moll*, die ergänzenden Molltonarten, bezogen. Andererseits wird der Nachsatz des Allegrothemas (T. 54) mit den komplementären verminderten Septakkorden, *fis-a-c-dis* und *cis-e-g-b*, bestritten.

Die traditionelle Beziehung zwischen Tonika- und Dominantakkorden ist dabei ins Gegenteil verkehrt: Die Dominantfunktion des verminderten Septakkords ist gleichsam erstarrt, ohne aufgehoben zu sein. Denn der verminderte Septakkord erscheint nicht als bloße Vermittlung, als Kitt zwischen entlegenen Tonarten, die dann durch Kadenzen fixiert werden, sondern als Zentrum des Akkordzusammenhangs, um das sich die Tonarten, auf die er bezogen wird, wie Trabanten versammeln. Das Primäre, die Tonart, wird zum Sekundären und das Sekundäre, der verminderte Septakkord, zum Primären. Das aber bedeutet nichts Geringeres, als daß Liszt aus dem Zerfall der tonalen Harmonik, den er antizipierte, konstruktive Konsequenzen gezogen hat. Daß im verminderten Septakkord, wie in den „vagierenden“ Akkorden insgesamt, eine auflösende Tendenz steckt, ist unverkennbar: Er erscheint als zwar banales, aber wirksames Mittel, um den Gang der Harmonik unvermutet in eine Richtung zu lenken, in der man das Gefühl des Zusammenhangs mit dem Ausgangspunkt verliert. Liszt aber verwandelt, in paradoxer Umkehrung, das auflösende Moment in ein befestigendes, zusammenhangbildendes, indem er den tonal vieldeutigen verminderten Septakkord ins Zentrum der Akkordbeziehungen rückt und ihn als das immer Gleiche im Wechsel der Tonarten festhält. Eine ähnliche Funktion erfüllt der Akkord, Jahrzehnte später, bei Bartók.

Wer einwenden wollte, daß alles, was über Liszts *Prometheus* gesagt wurde, bloße Konstruktion sei, dem Werk von außen, von den Kategorien der Gegenwart her aufgezwungen, wäre im Recht, wenn die Einzelmomente verstreute Fakten in verschiedenen Werken wären. Aber sie bilden einen Zusammenhang, der es verbietet, von Zufällen zu sprechen. Die Beobachtung, daß Dissonanzen unauflöst bleiben, und zwar als charakteristische Töne des Hauptmotivs; daß nicht die Themen und Motive das letzte, nicht weiter zurückzufolgende Material darstellen, sondern eine abstrakte Terzenstruktur; daß Sukzessives und Simultanes, Tonfolge und Akkord, einander gleichgesetzt werden; daß Motive in ihre Einzelmomente, Tonfolge und Rhythmus, auseinandergelegt werden; daß der harmonische Zusammenhang von einem dissonierenden Klangzentrum, dem verminderten Septakkord gestiftet wird — Beobachtungen also, die als vereinzelte noch dem Zufall zugeschrieben werden könnten, bezeugen durch ihr Zusammentreffen, daß es gerade die heute verachtete „neudeutsche“ Musik war, in der sich die ersten, vagen Umrisse der musikalischen Moderne abzeichneten. Nicht erst in den späten Klavierkompositionen, sondern bereits in den symphonischen Dichtungen erweist sich Liszt als ein Genie der Antizipation.

IV

Und doch: Der ästhetische Zweifel an Liszts symphonischen Dichtungen, der Argwohn, sie seien von Rissen und Brüchen durchzogen, ist durch die Demonstration kompositionstechnischer Funde, in denen sich mitten im 19. Jahrhundert das 20. abzeichnet, nicht zu beschwichtigen. Es wäre eine Übertreibung aus apologetischem Überschwang, dem eingewurzelten Vorurteil, Liszts Musik sei literarisch aus formaler Schwäche, einfach die These entgegenzusetzen, sie sei in Wahrheit, um in der

Sprache der Avantgarde zu reden, strukturell. Charakteristisch ist vielmehr, daß sie in sich in Extreme zerspalten ist. Zwischen der abstrakten Logik der Experimente mit dem Tonmaterial, die zu untersuchen ein intellektuelles Vergnügen ist, und den elementaren Wirkungen der Rhythmik und Dynamik, die sich auch dem stumpfsten Hörer aufdrängen, scheint eine Vermittlung zu fehlen. Und so ist auch Liszts Publikum, sofern er noch eines hat, geteilt. Wer sich in die verborgenen Strukturen der Werke vertieft — eher als Leser denn als Hörer —, empfindet Unbehagen bei den triumphalen Schlüssen; und wer sich durch die Apotheosen erhoben fühlt, geht an den Labyrinthen der Lisztschen Kompositionstechnik achtlos vorüber.

Der Widerspruch zwischen der ästhetischen Fassade, die schwer erträglich geworden ist, und den latenten kompositorischen Strukturen, die bisher kaum entdeckt wurden, ist aber selbst noch in kompositionstechnischen Kategorien erklärbar, wie denn generell ästhetische Behauptungen, um nicht haltlos zu sein, durch technische Analysen gestützt werden müssen. Der Bruch besteht, formelhaft gesprochen, in nichts anderem, als daß Struktur und Material nicht zusammenstimmen. Das Neue, Vorausgreifende, ein Stück 20. Jahrhundert im 19., wurde von Liszt in einer Sprache ausgedrückt, die rasch obsolet wurde, wenn sie es nicht schon um 1850 war. Der verminderte Septakkord, von dessen Vieldeutigkeit und Beziehungsreichtum Liszt ausging, als er sich zu der Idee des Klangzentrums vortastete, ist geradezu der Inbegriff des musikalisch Veralteten, das immer wieder zitierte Muster für die Geschichtlichkeit und Vergänglichkeit musikalischen Materials. Die antizipatorischen Strukturen wurden von Liszt an eine Sprache verschwendet, in der sie gleichsam ersticken. Um ihnen gerecht zu werden, ohne durch die Musik beim Verständnis der Musik gestört zu werden, muß man die symphonischen Dichtungen lesen, statt sie zu hören. Sie sind, schroff formuliert, einerseits zu Unterhaltungs-, andererseits zu Papiermusik geworden, das Wort Papiermusik in einem unverächtlichen Sinne verstanden.

An dem Zwiespalt aber, in den das Urteil über Liszts symphonische Dichtungen geraten ist, kann gezeigt werden, was der Gegensatz zwischen der Ästhetik des 19. und der Antiästhetik des 20. Jahrhunderts, der zunächst abstrakt skizziert wurde, im besonderen Fall bedeutet und impliziert. Die Strukturen, die im Rückblick, nach dem Zerfall der Fassade, als das einzig Relevante der symphonischen Dichtungen erscheinen, waren nach Liszts eigener Ästhetik, die er mit Wagner teilte, gerade das Sekundäre, das im Hintergrund gehalten wurde. Struktur, verstanden als Mechanik des Kunstwerks, durfte nicht hervortreten und sollte nicht als solche wahrgenommen werden. Ihre Funktion, den Inhalt mitzuteilen und ihn, wie Wagner es ausdrückte, „für das Gefühl zu verwirklichen“, erfüllte sie am adäquatesten, wenn sie unauffällig blieb; so war sie, grob gesagt, eine Sache des Komponisten, die den Hörer nichts anging. An dem klassizistischen Dogma, daß sich Kunst, um es zu sein, als Kunst verleugnen und als Natur erscheinen müsse, hielten auch die anti-klassizistischen Komponisten, Berlioz, Wagner und Liszt, unbeirrt fest. Das Prinzip, daß man die Mittel und Handgriffe verbergen müsse — das Korrelat der Verklärung des Künstlers zum Zauberer —, war eines der entscheidenden in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Man hielt das Paradoxon, daß in der Kunst die Kunst das Unwesentliche sei, für eine Selbstverständlichkeit.

Demgegenüber ist die Forderung nach Auffälligkeit der Technik, nach dem Hervortreten der Mittel, eines der charakteristischen Postulate des modernen Formalismus, der sich von dem klassizistischen Formalismus Eduard Hanslicks schroff unterscheidet. Das Innere des Kunstwerks, die Mechanik, wird gleichsam nach außen gekehrt; die Methode, die noch für Schönberg, dessen Ästhetik zum Traditionalismus tendierte, eine Privatsache des Komponisten war, soll wahrgenommen werden; und nicht mehr „Idee“ ist das Schlüsselwort der Ästhetik, sondern „Struktur“.

Es ist also die moderne Antiästhetik, aus der, im Widerspruch zu Liszts eigener Ästhetik, eine Rechtfertigung der symphonischen Dichtungen deduziert werden könnte. Was sie hervorkehrt, sind die Momente, in denen sich Liszts antizipatorisches Genie bewährt; und was sie vernachlässigt, sind die Züge, die veraltet sind.

Als Werk, als ästhetisches Gebilde, das sich an ein Konzertpublikum wendet, ist Liszts *Prometheus* tot und abgetan; und die Prophezeiung, daß der Versuch einer Restauration, an den niemand denkt, mißlingen würde, wäre kein Wagnis. Geht man dagegen von den Voraussetzungen der modernen Antiästhetik aus, von dem Prinzip, daß das tönende Resultat weniger entscheidend sei als die Methode, die vom Notentext ablesbar ist, und daß es nicht auf das Herausragen eines Werkes aus der Geschichte, sondern auf seine Stellung und Funktion im musikalischen Entwicklungsprozeß ankomme, so kann man *Prometheus* zu den bedeutendsten Dokumenten der Kompositionsgeschichte des 19. Jahrhunderts zählen. So unwiderprüflich er ästhetisch zur toten Vergangenheit, zum Schutt der Überlieferung gehört, so fest wäre sein Platz in einer Problemgeschichte der Musik, wenn sie einmal geschrieben würde.

Das Ergebnis ist paradox — also enttäuschend, sofern man von einer historisch-ästhetischen Reflexion etwas Festes und Greifbares erwartet. Urteilt man, wie es die historische Methode vorschreibt, über *Prometheus* nach den Kriterien der Zeit, aus der er stammt, so ist das Werk nicht vor einem Verdikt zu bewahren: Die ästhetische Außenseite, die es dem Hörer zukehrt, erscheint als musikalisches Gegenstück zu der Historien- und Mythenmalerei, die als schlechtes 19. Jahrhundert verpönt ist. Das ästhetische Urteil wendet sich gegen die Epoche, deren primäre Urteilsform es gewesen ist.

Andererseits hält, wie erwähnt, *Prometheus* Kriterien stand, die sich im 20. Jahrhundert, im Gegenzug zur Ästhetik des 19., herausgebildet haben. Zwar bleibt er auch dann, wenn man von Kategorien der modernen Antiästhetik ausgeht, ein Gegenstand geschichtlichen Bewußtseins: ein Dokument, kein Werk; eines geschichtlichen Bewußtseins aber, welches sich der Regel der historischen Methode, daß eine Zeit aus sich selbst verstanden werden müsse, widersetzt.

Ist es also, so wäre zu fragen, legitim oder widersinnig, bei Werken des 19. Jahrhunderts das ästhetische Urteil, den Urteilstypus des 19. Jahrhunderts selbst, zu suspendieren und statt dessen eine Problemgeschichte des Komponierens zu entwerfen, deren Prinzipien unter dem Einfluß der musikalischen Gegenwart formuliert worden sind? Ein rigoroser Historist müßte Einspruch erheben. Daß jedoch das Verfahren, so befremdend es erscheinen mag, manchmal zu Einsichten führt, die auf anderem Wege kaum zu gewinnen wären, sollte versöhnlich stimmen.