

denzen aufgezeigt und so ein wichtiges Stück Forschungsgeschichte festgehalten hätte. In der vorgelegten Gestalt aber ist der Band ein weiterer Beleg für die eigentliche Binsenweisheit, dass aus der einfachen Aneinanderreihung einzelner Beiträge noch kein gelungenes Ganzes wird. Sehr schade!
(Februar 2019) Ulrich Bartels

Les grands topoï du XIXe siècle et la musique de Liszt. Hrsg. von Márta GRABÓCZ. Paris: Éditions Hermann 2018. 432 S., Abb. (Collections du GREAM. Sémiotique & Narratologie.)

Als Schnittstelle zwischen Analyse und Hermeneutik hat die Topos- oder Topikforschung auch in der Musikwissenschaft in jüngerer Zeit an Bedeutung gewonnen. Stand dabei bislang primär das 18. Jahrhundert im Zentrum, so ist dies wohl vor allem darauf zurückzuführen, dass Forschungen zur Musik des 19. Jahrhunderts immer noch sehr auf die Originalität des einzelnen Werks ausgerichtet sind und sich daher schwerer tun, eine Prägung durch kollektiv verwendete Topoi zu akzeptieren (zumal auf dem heiklen Feld der musikalischen Semantik). Neben angloamerikanischen Autoren wie Kofi Agawu und Raymond Monelle hat sich besonders die aus Ungarn gebürtige, seit den 1990er Jahren in Frankreich wirkende Musikforscherin Márta Grabócz mit Topoi in der Musik des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt: inhaltlich mit Schwerpunkt auf Franz Liszt, methodisch im Dialog mit semiotischen und narratologischen Theorien von A. J. Greimas, Daniel Charles und Eero Tarasti.

Der vorliegende von Grabócz herausgegebene Sammelband, der aus einem Kongress zum Liszt-Jubiläum 2011 in Strasbourg hervorgegangen ist, belegt eindrucksvoll, dass Liszt einen hervorragenden Angelpunkt bietet, um das vielfältige Potential der Toposforschung zu erproben und dies aus einer dezidiert interdisziplinären Perspektive. Denn

die meisten der 25 Beiträge beschränken sich nicht auf genuin musikalische Topoi (wie dies bei einem Großteil der bisherigen Literatur der Fall ist), sondern beziehen auch solche aus Literatur und Bildender Kunst ein. Dementsprechend ist der polyglotte Band (13 französische, 10 englische Beiträge gegenüber je einem deutschen und italienischen) üppig ausgestattet mit Abbildungen (wie auch mit umfangreichen Notenbeispielen).

Die Fruchtbarkeit des interdisziplinären Ansatzes zeigt gleich der am Anfang stehende Aufsatz von Béatrice Didier über den Topos des „sublime négatif“ in *Obermann* von Senancour und Liszt, der die langjährigen Forschungen der Literaturwissenschaftlerin zu diesem Thema konzis zusammenfasst. Daran anknüpfend aktualisiert Grabócz ihre eigene Theorie der Topoi („isotopies“), die in Klavierwerken Liszts oft in einer ganz bestimmten Abfolge auftreten, am Beispiel des wiederum genuin literarischen Topos des „mal du siècle“ (ins Deutsche am ehesten mit Weltschmerz, romantische Melancholie oder Spleen übersetzbar), bei dem sie zwischen einer christlichen Strömung um Chateaubriand und Senancours der Religion skeptisch gegenüberstehender Haltung differenziert, die beide in Liszts Œuvre einfließen.

Bauen diese beiden Aufsätze ebenso wie der kurze Überblicksbeitrag von Constantin Floros zur Relevanz des Dualismus von „Gut und Böse“ in Liszts Schaffen stark auf eigene frühere Arbeiten auf, so bietet der am Ende des Bandes stehende ambitionierte Text von Panu Heimonen über Transzendenz und die rhetorische Figur der Apostrophe in Liszts Klavierstück *Invocation* auch einen neuen methodischen Zugriff, indem er zwischen Topoi, rhetorischen Effekten und symbolischer Bedeutung unterscheidet; ob der erste Teil des Stücks tatsächlich dem Topos des Pastoralen zuzuordnen ist, bliebe indes weiter zu diskutieren. Ebenso anregend ist der Beitrag von Michael Eisenberg, der, wiederum ausgehend von Senancours *Obermann* und dem Topos der erhabenen Natur, die

Bedeutung von Subjektivität und Abwesenheit in Liszts gleichnamigem Klavierstück thematisiert. Traditioneller angelegt, aber ebenfalls sehr fruchtbar in der Verbindung literarischer und musikalischer Aspekte erscheint Mara Lacchès Aufsatz zum Topos der Suche („quête“) in Liszts Faust-Vertonungen. Weitere literaturbezogene Beiträge widmen sich dem Verhältnis von Text und Musik in Liszts Liedern (François-Gildas Tual, Megan McCarty, Małgorzata Gamrat).

Korrespondenzen zu den Bildenden Künsten werden in zwei Texten beleuchtet: in einer sehr breit (von Michelangelo bis zur zeitgenössischen Komponistin Iris Szeghy) angelegten vergleichenden Untersuchung von Siglind Bruhn über das Motiv des *Penseroso* und in einer Detailstudie von Laurence Le Diagon-Jacquin über *Hunnenschlacht* von Kaulbach und Liszt. Ist der Toposbegriff hier nur implizit präsent, so tritt er wieder verstärkt hervor in einer Textgruppe, die sich dem Themenfeld „la femme/l'amour“ widmet. Herauszugreifen ist dabei der Beitrag von Grégoire Caux, der aufzeigt, dass die Frauengestalten in Liszts Œuvre – im Unterschied zu seiner eigenen bewegten Biographie – semantisch und musikalisch erstaunlich homogen angelegt sind und fast immer einer zart-ätherischen, religiös gefärbten Sphäre zugehören. Dies deckt sich überwiegend mit den Ergebnissen von Yusuke Nakaharas eng am Notentext orientiertem Vergleich der musikalischen Charakterisierung von Gretchen, Zerlina und Leonore.

Einen anderen methodischen Ansatz wählt Bertrand Ott, indem er auf Gaston Bachelards materialistische Philosophie der vier Elemente zurückgreift, um Relevanz und Darstellungsmittel der Sphäre der Luft („espace aérien“) in Liszts Schaffen aufzuzeigen. Die Sparte der länderspezifischen Topoi ist mit einem Beitrag von Sandra Myers über spanisch-exotische Elemente bei Liszt vertreten. Eine letzte Gruppe von Texten widmet sich dem Einfluss des „piano romantique“ auf Topoi in Liszts Musik. Hier ist besonders

der Beitrag von Nathalie Hérold zu nennen, der von akustischen Befunden zum Klavierklang eine Brücke zur Semantik schlägt (u. a. mit Bezug auf Gewitter, Glocken und Trauermusik), sowie eine instrumentengeschichtliche Studie von Olivia Sham.

Daneben enthält der Band noch einige Beiträge, die (wie oft bei Kongressberichten) eher vage Bezüge zum Hauptthema aufweisen. In diesem Rahmen können nur noch zwei besonders ambitionierte, in ihren zugespitzten Thesen aber auch problematische Texte erwähnt werden: zum einen derjenige von Tibor Szász, der ein Harmonikmodell aus Liszts Liedtranskription *Es hat geblüht* (nach Maria Pavlovna) als Schlüssel zur *Sonate h-Moll* und zur *Faust-Symphonie* interpretiert; zum anderen der von Bruno Moysan, der die sogenannte „Solita forma“ der italienischen Opernszene als Modell nicht nur von Liszts Opernfantasien, sondern auch vieler anderer Werke interpretiert, darunter wiederum die Sonate und die *Faust-Symphonie* sowie die meisten symphonischen Dichtungen. Die Relevanz der Opernfantasie für Liszts sehr speziellen Weg zur großen instrumentalen Form kann zweifellos kaum hoch genug eingeschätzt werden; sie sollte aber nicht dazu verleiten, seine Werke anstelle der Sonatenform pauschal in ein anderes Schema zu pressen. Im Übrigen sind Moysans und in geringerem Maße auch Szász' Ausführungen primär auf formale bzw. strukturelle Aspekte fokussiert, während deren semantische Konsequenzen für die Toposforschung im Hintergrund bleiben.

Überwiegt in dem Band insgesamt der Pluralismus der Themen und methodischen Ansätze, so bietet er doch – neben neuen Erkenntnissen über Liszt – eine wichtige Zwischenbilanz der musikalischen Toposforschung, die zu weiteren Studien anregt.

(Januar 2019)

Stefan Keym