

Die Faust-Symphonie von Franz Liszt

Eine semantische Analyse

»Die trockne Analyse allein reicht hierbei nicht aus. Sie ist allerdings das probate Mittel, die musikalische Faktur zu erkennen und die Teile auseinander zu legen, — aber das geistige Band gibt sie uns nimmermehr, und dieses ist es doch, was bei Liszt, wie bei jedem poetisch schaffenden Tonkünstler, den innersten Kern seiner Werke bildet.«

Richard Pohl¹ 1862 über die Faust-Symphonie

»Wichtiger ist jene absolut neue imaginative Konzeption, die sich in den Hauptwerken äußert (in der *Klaviersonate* und den beiden Ecksätzen der *Faust-Symphonie*, um einige Beispiele zu nennen) und auf Grund deren diese Werke zu den hervorragenden Musikschöpfungen des neunzehnten Jahrhunderts gehören.«

Béla Bartók 1936 über Liszt²

I

Aspekte der Untersuchung

Die 1854 entstandene Faust-Symphonie galt und gilt als eines der bedeutendsten Werke Franz Liszts. Viele sahen und sehen in ihr die Krone seines gesamten Schaffens.³ Liszt selbst zählte die Symphonie zu seinen besten Werken. In einem Brief an Louis Köhler vom 24. Mai 1856 be-

¹ Richard Pohl, *Franz Liszt. Studien und Erinnerungen* (Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Band II), Leipzig 1883, S. 250.

² Béla Bartók in: *Liszt problémák* (Liszt-Probleme), Budapest 1936, S. 53—67. Zitiert nach Paula Rehberg/Gerhard Nestler, *Franz Liszt. Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens*, Zürich und Stuttgart 1961, S. 576/577.

³ So Julius Kapp (*Liszt. Eine Biographie*, 15.—18. Aufl. Berlin 1922, S. 160 und S. 172/173), Sacheverell Sitwell (*Franz Liszt*, Zürich 1958, S. 189) u. v. a.

zeichnete er seine bis dahin entstandenen neun symphonischen Dichtungen (Bergsymphonie, Tasso, Les Préludes, Orpheus, Prometheus, Mazepa, Festklänge, Héroïde funèbre und Hungaria) als Prolegomena zu der Faust- und der Dante-Symphonie.⁴

Als ein Hauptwerk Liszts auch von dessen Gegnern anerkannt, war die Faust-Symphonie zur Zeit der heftigen Auseinandersetzungen zwischen den Neudeutschen und den Konservativen prädestiniert, zu einem Streitobjekt zu werden. Die Neudeutschen stellten sie über alles, was bis dahin nach Beethoven auf dem Gebiet der symphonischen Musik geschaffen war. So meinte 1862 der Musikschriftsteller Richard Pohl⁵, daß Beethovens letzten und größten Werken »nichts würdiger und ebenbürtiger an die Seite zu stellen« sei als die Faust-Symphonie. Sie bilde den »Höhepunkt des bisherigen Lisztschen Künstlerschaffens«, und sie sei »unzweifelhaft das bedeutendste symphonische Werk unserer Zeit«. Demgegenüber erblickten die Konservativen in der Faust-Symphonie ein wichtiges Beweisstück für das Scheitern einer vermeintlich verfehlten und verhängnisvollen Ästhetik. Für Eduard Hanslick⁶, den erbitterten Gegner der Neudeutschen Schule und der Programmusik, zeige der Mephisto-Satz der Symphonie (ein Satz von »nackter Häßlichkeit« und »unbeschreiblicher Abgeschmacktheit«) am handgreiflichsten, »durch was für dürre Verstandesoperationen Liszt ›Musik‹ hervorbringt«. Und der erste Satz der Symphonie war in Hanslicks Auffassung ein »entsetzliches Flickwerk« und »geradezu komisch«, »ein verpfuschter Berlioz, der sich für Goethe hält«.

Schwerer wiegen freilich die Urteile Anton Bruckners, Richard Strauss' und Béla Bartók's. Nach einer (bislang unbeachtet gebliebenen) Mitteilung August Stradals⁷ war die Faust-Symphonie das einzige symphonische Werk Liszts, das Bruckner genau kannte und verehrte. Bruckner bewunderte »die Themen, den kolossalen Aufbau, die Instrumentation, die harmonischen Kühnheiten«. Richard Strauss wiederum schrieb am 19. November 1890 an seinen Freund Ludwig Thuille⁸, daß ihm bei einer Weimarer Aufführung der Symphonie anschaulich erneut zum Bewußtsein gekommen sei, »daß Liszt der einzige Sinfoniker ist, der auf Beethoven kommen mußte und auf ihn einen riesigen Fortschritt bedeutet«. Ähnlich Bruckner bewunderte Strauss Liszts »blühende Erfindung«, die »Präcision im poetischen-musikalischen Ausdruck«, die »Sicherheit in der Instrumentation.«

⁴ Franz Liszt's Briefe (Sigle: FLB), hrsg. von La Mara, 8 Bände, Leipzig 1893—1905, Band I, S. 223.

⁵ Richard Pohl, *Liszt* (1883), S. 320.

⁶ Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuche eines Musikers (Der ›Moderne Oper‹ VI. Theil). Kritiken und Schilderungen*, Berlin 1892, S. 238—241.

⁷ August Stradal, *Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit*, in: Zeitschrift für Musik 99 (1932), S. 973. Ausführliches über das Verhältnis Bruckners zu Liszt in meinem Buch *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1980, Kap. XVII.

⁸ Richard Strauss und Ludwig Thuille. *Briefe der Freundschaft 1877—1907*, hrsg. von Alfons Ott, München 1969, S. 114/115 und S. 197/198.

Diese Urteile dürften kaum übertrieben sein. Je intensiver man die Faust-Symphonie studiert, desto deutlicher wird es, daß sie eines der bedeutendsten, originellsten und kühnsten symphonischen Werke des 19. Jahrhunderts ist. In ihrer Entstehungszeit war sie ein Werk der vordersten Avantgarde. Betrachtet man sie aus einer historischen Perspektive, so staunt man nicht wenig über die vielen »modernen« Züge, die sie aufweist. Dazu gehören vor allem die Struktur der Faust-Themen, die Kühnheit des harmonikalnen Bauplanes, die rhythmisch-metrischen Neuerungen und Liszts erstaunliche Kunst der thematischen Metamorphose.

Die zentrale Frage, die die Faust-Symphonie aufwirft, ist die Frage nach der Semantik der Musik. Liszt gab dem Werk kein Programm bei, noch hat er sich über seine Intentionen geäußert. Er begnügte sich damit, die drei instrumentalen Sätze mit *Faust*, *Gretchen* und *Mephistopheles* zu benennen und das Werk mit dem Titel *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)* zu versehen.

Stellt man Überlegungen über die Gründe für diese Wortkargheit an, so bieten sich mehrere Denkmöglichkeiten. Denkbar ist zunächst, daß Liszt auf ausführliche Erläuterungen und selbst auf poetische Mottos verzichtete, weil er der Überzeugung war, die drei Charaktere auf sehr persönliche und ziemlich freie Weise nachgezeichnet zu haben.⁹ Oder man könnte annehmen, Liszt habe auf die Mitteilung eines detaillierten Programms verzichtet, weil er der Phantasie der Hörer freien Spielraum gewähren wollte, oder — was wahrscheinlicher ist — weil er auch in Anbetracht der Popularität der Goetheschen Tragödie (Pohl¹⁰ schrieb 1862: »Der gebildete Deutsche hängt an seinem Faust wie an einem Evangelium«) den Hörern zutraute, aus seiner Musik seine Intentionen und seine Auffassung des Stoffes, ›herauszulesen‹.¹¹ Letzteres wäre freilich eine ziemlich utopische Erwartung, denn die Intentionen des Autors lassen sich im Falle eines so komplizierten Werkes wie der Faust-Symphonie nur nach eingehendem Partiturstudium und nur mit Hilfe einer semantischen Analyse eruieren.

Von den vielen Studien und Kommentaren, die die Faust-Symphonie zum Gegenstand haben, sind die wirklich relevanten höchstens vier oder fünf. Führen wir diese in chronologischer Reihenfolge an.

⁹ Richard Wagner gab den Hörern seiner 1839/1840 entstandenen und 1855 überarbeiteten Faust-Ouvertüre insofern eine Verständnishilfe, als er der Partitur als Motto die Verse 1566—1571 aus dem ersten Teil der Goetheschen Tragödie vorstellte:

Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt.

¹⁰ Pohl, *Liszt* (1883), S. 272.

¹¹ Liszt hat bezeichnenderweise auch der Dante-Symphonie (1856) und der symphonischen Dichtung *Hamlet* (1858) — zwei Kompositionen nach bekannten Meisterwerken der Weltliteratur — kein (detailliertes) Programm beigegeben.

Am 18. September 1857 berichtete Franz Brendel¹² in der Neuen Zeitschrift für Musik über die Uraufführung des Werkes. (Sie fand am 5. September 1857 in Weimar anlässlich der Enthüllungen der Denkmäler für Schiller und Goethe statt.) Er äußerste sich sehr anerkennend über den Faust- und den Gretchen-Satz sowie über den 1857 nachkomponierten *Chorus mysticus*, sprach aber über den Mephisto-Satz mit Zurückhaltung. Brendel erkannte wohl als erster, daß im Mephisto-Satz die Themen des Faust-Satzes travestiert und verzerrt werden.

Gleichfalls 1857 publizierte Leopold Alexander Zellner¹³, ein Anhänger Liszts in Wien, die erste musikalisch-technische Analyse der Symphonie.

1862 erschien in der Neuen Zeitschrift für Musik eine Artikelserie von Richard Pohl.¹⁴ Sie stellt die bislang umfangreichste und wohl auch die gewichtigste Abhandlung über die Faust-Symphonie dar. Pohl unternahm als erster den Versuch, die Themen und die einzelnen Stellen der Symphonie mit Versen aus Goethes Faust zu kommentieren. Dabei war er sich des hypothetischen Charakters seiner Zuordnungen wohl bewußt, denn er bemerkte:¹⁵ »und da Liszt selbst hierüber sich nicht ausgesprochen hat, dürfte eine absolute Entscheidung wohl schwer zu geben sein«. Pohls Abhandlung bildete die Grundlage für die späteren hermeneutischen Kommentare von Lina Ramann¹⁶, Arthur Hahn¹⁷, Otto Klauwell¹⁸, Hermann Kretzschmar¹⁹, Georg Göhler²⁰, Max Chop²¹, Hans Engel²² und Rudolf Kloiber²³.

Einige neue Gedanken trug 1900 Rudolf Louis²⁴ in seiner Liszt-Monographie vor. Er vertrat die Meinung, daß Liszt von vornherein darauf

¹² Franz Brendel, *F. Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung. I. Das Concert in Weimar am 5. September*, in: Neue Zeitschrift für Musik 47 (1857), S. 121—124.

¹³ Leopold Alexander Zellner, in: Blätter für Musik, Wien 1857, Nr. 78—89.

¹⁴ Richard Pohl, *Liszt's Faust-Symphonie*, in: Neue Zeitschrift für Musik 1862. Abdruck in: Pohl, *Liszt* (1883), S. 247—320. (Wir zitieren stets nach dieser Ausgabe.) Die Abhandlung besteht aus sechs Kapiteln: I. Rückblick und Umblick; II. Die Faust-Poesie und die Faust-Musiken; III. Liszts Auffassung der musikalischen Faust-Idee; IV. Erster Satz: Faust; V. Zweiter Satz: Gretchen; VI. Mephisto und Schlußchor. Liszt äußerte sich kurz über die Artikel Pohls in einem Brief an Franz Brendel vom 29. August 1862 (FLB II, 23).

¹⁵ S. 283.

¹⁶ Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Zweiter Band, II. Abtheilung, Leipzig 1894, S. 169—198.

¹⁷ Arthur Hahn, *Franz Liszt. Symphonische Dichtungen* (Schlesinger'sche Musik-Bibliothek, Meisterführer Nr. 8), Berlin-Wien o. J., S. 162—179.

¹⁸ Otto Klauwell, *Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1910, S. 162—172.

¹⁹ Hermann Kretzschmar, in: Alfred Heuß (Hrsg.), *Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen. Bandausgabe der „Kleinen Konzertführer“* (Breitkopf & Härtels Musikbücher), Leipzig 1912, S. 23—35.

²⁰ Georg Göhler, Einführung zu Eulenburgs kleiner Partitur-Ausgabe der Faust-Symphonie (Nr. 77, E. E. 3647), Leipzig o. J.

²¹ Max Chop, *Franz Liszts symphonische Werke I* (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 6519; Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst, 34. Band), Leipzig 1924, S. 13—40.

²² Hans Engel, *Franz Liszt*, Potsdam 1936, S. 105—107.

²³ Rudolf Kloiber, *Handbuch der Symphonischen Dichtung*, Wiesbaden 1967, S. 52—57.

²⁴ Rudolf Louis, *Franz Liszt* (Vorkämpfer des Jahrhunderts. Eine Sammlung von Biographien), Berlin 1900, S. 65—67.

verzichtet habe, »sich an die Rockschöße des Dichters zu hängen«, und es vorgezogen habe, aus Goethes Dichtung den »Extrakt« zu ziehen. Von einer Beziehung auf einzelne Vorgänge und Geschehnisse der dramatischen Handlung finde man in der Symphonie »keine Spur«. Liszt habe nichts weiter als die drei wichtigsten Charaktere der Tragödie, den Faust, das Gretchen und den Mephisto, als Vertreter der Erde, des Himmels und der Hölle, musikalisch interpretieren wollen.

Einen gewichtigen Beitrag zur Erforschung der Faust-Symphonie leistete schließlich László Sómfai in einer 1962 erschienenen Studie.²⁵ Somfai sah weitgehend von der hermeneutischen Problematik des Werkes ab und konzentrierte sich darauf, die Entstehungsgeschichte der Symphonie angefangen von den ersten Skizzen bis zur Veröffentlichung der Partitur 1861 bei Schuberth zu erhellen. Dabei zeigte sich, daß Liszt nach der ersten Niederschrift der Partitur im Jahre 1854 in Details ungewöhnlich viele Änderungen vorgenommen hat.²⁶

Aus dem Dargelegten kristallisieren sich vor allem zwei Fragen heraus. Sie lauten:

1. Finden sich in der Faust-Symphonie tatsächlich keinerlei Anspielungen auf Szenen und Geschehnisse der dramatischen Handlung?
2. Sind präzise und nachprüfbare Aussagen über die Semantik der Musik und Liszts Auffassung des Faust-Stoffes möglich?

Es scheint mir, daß wir die zweite Frage bejahen können. Eines müssen wir dabei freilich im Auge behalten: Präzise Aussagen sind nur dann möglich, wenn es gelingt, aus der Musik selbst auf Außermusikalisches zu schließen. Es gilt, tektonische und semantische Aspekte aufeinander zu beziehen, die technische Analyse mit der semantischen zu verbinden.

II

Liszts Äußerungen über Goethes Faust

Peter Raabe²⁷, der bekannte Liszt-Forscher, stellte 1931 eine eigenwillige These über die Faust-Symphonie auf, eine These, die diskutiert werden muß, zumal sie in der jüngeren Forschung (Somfai) große Beachtung fand. Nach Raabes Ansicht hat Liszt sich wahrscheinlich nie weiter von seinem Vorbild entfernt als in der Faust-Symphonie. Die Bewunderer des Werkes, die betonen, wie getreu sich Goethes Faust in dem

²⁵ László Somfai, *Die musikalischen Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* II (1962), S. 87—137.

²⁶ Die autographen Partituren von 1854 sind heute im Besitz der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest. Eine wichtige Voraussetzung für die Studie Somfais schuf der Restaurator Deszö Sasvári, der 1960 die zugeklebten Blätter des Manuskripts öffnete und dadurch Einblick in die abgeänderten Teile gewährte. Die ersten Entwürfe zur Faust-Symphonie finden sich in einem Skizzenbuch, das aus der Mitte der 1840er Jahre stammt und im Liszt-Museum in Weimar (*Ms. N 4*) verwahrt wird. Die Partitur erschien im Leipziger Verlag J. Schuberth 1861 in erster und 1866 in zweiter Auflage. Der Druck von 1861 (Verlagsnummer 2646) diente als Stichvorlage für die Edition der Symphonie innerhalb der Gesamtausgabe (I, 8 und 9).

²⁷ Peter Raabe, *Liszts Schaffen*, 1. Aufl. Stuttgart 1931, 2. Aufl. Tutzing 1968, S. 81—83.

Liszts spiegele, hätten Unrecht. Denn das Werk spiegele Liszts persönliche Erlebnisse, Erfahrungen und Auffassungen wider. Der erste Satz sei ein »Selbstbekenntnis«; der Gretchen-Satz gebe Aufschluß über Liszts Auffassung vom »Ewigen im Weibe«; den letzten Satz habe Liszt schreiben können, weil er erfahren hatte, »daß es eine Macht gibt, die alles Große und edel Gedachte verfälscht und zerfetzt«. Die Ecksätze der Symphonie seien demnach nichts anderes als »Bilder des Faustischen in Liszts Seele«.

Raabe stützt diese kühne These auf dreierlei: erstens auf einen Brief Liszts an Frau Therese von Helldorff, aus dem Raabe herausliest, daß Liszt »im Grunde keine große Sympathie empfand für den Faust, wie ihn Goethe als Charakter geschildert hat«; zweitens auf einen Satz aus einem Brief Liszts an die Fürstin Wittgenstein, wo es (in Übersetzung) heißt: »Jeder Stoff, der mit Goethe zusammenhängt, ist für mich gefährlich zu behandeln«; drittens auf die Überlegung, daß Liszt Goethe nicht schrankenlos verehrte.

Bedenkt man die Tragweite der Raabeschen These, so braucht man nicht umständlich zu erläutern, warum es notwendig ist, seine Argumente einer näheren Prüfung zu unterziehen. Führt man eine solche Untersuchung durch, so kann man feststellen, daß Raabe die zitierten Briefstellen teilweise falsch interpretiert und aus ihnen unzulässige Folgerungen gezogen hat. Gehen wir also der Sache nach.

Frau von Helldorff hatte Liszt über ihre Vorliebe für Byrons *Manfred* geschrieben, und er antwortete ihr am 22. September 1869 aus Rom, daß er ihre Prädilektion teile. »In meiner Jugend« — so schreibt er²⁸ — »bewunderte ich Manfred leidenschaftlich, und ich besuchte ihn viel öfter als Faust, der — das sei leise gesagt — trotz seines wunderbaren Ansehens als Dichtung mir als ein Charakter von Grund auf ›bourgeois‹ erschien. Dadurch wird er vielfältiger, vollständiger, reicher, mitteilsamer, während der aristokratische Manfred sich verdichtet, erstarrt, das Vergessen beschwört, um nicht vor Gewissensbissen zu bluten, und — das unaussprechliche Mysterium der Erlösung verkennend — sich aus der Höhe seiner Tollkühnheit in das Unendliche stürzt. Die Persönlichkeit Fausts verzettelt sich und verliert sich im kleinen; er handelt kaum, läßt sich gehen, schwankt, experimentiert, läßt sich irreführen, reflektiert, feilscht und interessiert sich nur für sein kleines Glück. Ganz anders Manfred, unvergleichlich stolzer und fester. Durch einen absoluten Willensakt stößt er in unermeßlicher Geringschätzung alles ab, was Natur und Leben ist — mit Ausnahme eines einzigen Wesens. Gewiß, Manfred würde es kaum einfallen, sich mit der bösen Gesellschaft Mephistos abzugeben, und wenn er Gretchen geliebt hätte, er hätte sie töten können, aber er hätte sie niemals wie Faust feige verlassen.«

Diese Briefstelle läßt erkennen, daß Liszt 1869 für Manfred tatsächlich eine größere Sympathie als für Faust empfand. Die Bedenken, die er ge-

²⁸ Der französische Originaltext der Briefstelle steht (ohne deutsche Übersetzung) bei Raabe, *Liszts Schaffen*, S. 82.

gen Faust hatte, waren nicht zuletzt ethischer Art. So kreidet er ihm an, daß er Gretchen »feige« verließ. Nun müssen wir bedenken, daß Liszt diese Äußerungen 1869, also 15 Jahre nach der Vollendung und fast 25 Jahre nach der Skizzierung der Symphonie machte. Liszt änderte in literarischen Fragen manchmal seine Meinung²⁹, und wie er über Faust zur Zeit der Konzeption der Symphonie dachte, wissen wir nicht. Auch etwas anderes ist zu berücksichtigen: Liszts Äußerungen lassen vermuten, daß Goethes differenzierte psychologische Charakteristik Fausts ihn fasziniert haben muß. Denn er konzediert, daß Faust als Charakter vielfältiger, vollständiger, reicher und mitteilsamer ist als Manfred. (Unwillkürlich denkt man dabei an den großen Reichtum und die auffällige Differenzierung der Faust-Themen in Liszts Symphonie.)

Betrachten wir jetzt die zweite Briefstelle. Raabe zitiert den Satz »Jeder Stoff, der mit Goethe zusammenhängt, ist für mich gefährlich zu behandeln« aus einem Brief vom März 1854, bemerkt, daß er wenige Monate, bevor Liszt die Arbeit an der Faust-Symphonie aufnahm, geschrieben wurde, und läßt den Eindruck aufkommen, als beziehe er sich auf Goethes Faust. Liest man nun Liszts Brief an die Fürstin Wittgenstein³⁰, so erkennt man, daß Raabe den Satz aus dem Zusammenhang herausgerissen und falsch gedeutet hat. Der Satz bezieht sich nicht auf den Faust, sondern auf einen Artikel über Beethovens Musik zu Egmont, einen Artikel, den Liszt gemeinsam mit der Fürstin verfaßte³¹. Liszt schreibt der Fürstin aus Gotha, der Artikel dürfe vor seiner Rückkehr nach Weimar nicht erscheinen, denn er habe mehrere große und viele kleine Bemerkungen zu machen. Warum äußerte Liszt diese Bitte? Mehrere Gegebenheiten deuten darauf hin, daß die Fürstin, die sehr kritisch über Goethe (wie über alles Deutsche) dachte³², allem Anschein nach soviel an Egmont auszusetzen hatte, daß Liszt sich gezwungen sah, sie zu »bremsen«. So schrieb er ihr denn auch: »Übrigens gibt es im Artikel über Egmont ausgezeichnete Sachen, die wir werden gut gebrauchen können; nur ist es erforderlich, daß wir ihn noch einmal gemeinsam durchsehen.« In der publizierten Fassung des Artikels betonen Liszt und die Fürstin die dichterischen Qualitäten des Goetheschen Dramas, rühmen die Zeichnung mehrerer Charaktere (Regentin, Macchiavell, Alba, Wilhelm von Oranien), üben aber

²⁹ Ein Beispiel dafür bietet Liszts Beurteilung Hamlets. Siehe dazu Constantin Floros, *Gustav Mahler. Band II: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1977, S. 272—275.

³⁰ FLB IV, 182/183. Der fragliche Satz hat im französischen Originaltext diesen Wortlaut: »Tout sujet qui touche à Goethe est dangereux à traiter pour moi.«

³¹ Franz Liszt, *Über Beethoven's Musik zu »Egmont«* (1854), in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Lina Ramann, Band III/I. Abtheilung, Leipzig 1881, S. 29—36.

³² Richard Wagner schreibt in seiner Autobiographie: »Namentlich war mit ihm [Liszt], vorzüglich in Gegenwart der Fürstin Caroline, nicht gut über Goethe zu sprechen. Über den Egmont, den er geringschätzen zu müssen glaubte, weil er sich von Alba »dupieren« ließ, wäre es selbst zwischen uns, da Liszt sehr aufgelegt dazu schien, zu einem Ärgernis gekommen.« Siehe Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, 6. Aufl. Leipzig o. J., Band XV, S. 125.

Kritik an dem Charakter Egmonts, den sie für einen »unreifen Jüngling« halten.

Liszt war sicherlich kein unkritischer Verehrer Goethes. Ganz falsch wäre indessen zu glauben, daß zwischen ihm und Goethe »eine weite Kluft« bestand, wie Raabe meint. Zahlreiche (von Raabe übersehene) Äußerungen dokumentieren, daß Liszt den Faust bewunderte und ihn zu den erhabensten Werken der Weltliteratur zählte. So erzählt Hector Berlioz in seinen Memoiren³³, daß am ersten Tage, als er Liszt in Paris kennenlernte (es war der Tag vor der Uraufführung der *Symphonie fantastique* am 5. Dezember 1830), mit ihm über Goethes Faust gesprochen habe. Liszt habe ihm gestanden, ihn noch nicht gelesen zu haben; »bald darauf schwärmte er ebenso sehr für ihn, wie ich.«³⁴ In seiner 1855 erschienenen Abhandlung über »Berlioz und seine Harold-Symphonie«³⁵ führt Liszt den Faust Goethes (neben Byrons Mysterien *Kain* und *Manfred* und neben Mickiewicz' *Dziady*) als den Archetypus jener modernen »philosophischen Epopöe« an, die ihm als Vorbild der modernen Programmsymphonie vorschwebte. In einem Brief an die Fürstin vom 12. Juni 1876³⁶ bezeichnet Liszt den Faust als eine »erhabene dramatische Epopöe« — »trotz des vielen verwirrten Zeugs, das darin steckt, und aus dem man niemals herauskommen wird, mag man sagen, was man will«. Und er fügt hinzu: »Die Kommentare zur Apokalypse scheinen mir fast klarer als die zum ›Faust!‹« Seinem Schüler August Stradal schließlich sagte Liszt in seinen letzten Lebensjahren³⁷: »Ich hätte eben keine *Faust-Symphonie*, sondern bloß die *Dante-Symphonie* schreiben sollen. Man traut darum meinen klerikalen Anschauungen nicht. Und doch führen Dantes *Divina commedia* und Goethes *Faust* auf verschiedenen Pfaden zuletzt zu den gleichen himmlischen Höhen.«

Aus dem Dargelegten ergibt sich, daß Raabes These über Liszts distanziertes Verhältnis zu Goethe und zum Faust und über die angebliche Freiheit, mit der er die Faust-Symphonie gestaltet hat, sich nicht aufrechter-

³³ Hector Berlioz, *Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe*, 10 Bände, Leipzig 1903—1921, Band I, S. 138.

³⁴ Diese Äußerung bezieht sich natürlich auf den ersten Teil des Faust. Der zweite Teil der Goetheschen Tragödie erschien erst 1832.

³⁵ Franz Liszt, *Berlioz und seine »Harold-Symphonie«* (1855), in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Lina Ramann, Band IV, Leipzig 1882, S. 53.

³⁶ FLB VII, 142/143. Der französische Originaltext hat diesen Wortlaut: »Si j'étais Intendant d'un théâtre quelconque, ce me serait un devoir de propager la mise en scène de la sublime épopée dramatique de Goethe — malgré tout l'embrouillamini qu'il y a là-dedans, et dont on ne sortira jamais, quoi qu'on dise. Les commentaires de l'Apocalypse me semblent encore plus clairs que ceux du Faust!« Aus einem anderen Brief Liszts an die Fürstin vom 13. Mai 1876 (FLB VII, 137) geht hervor, daß seine Äußerung über die Verwirrung im Faust sich auf den zweiten Teil der Tragödie bezieht. Aus der Korrespondenz mit der Fürstin geht außerdem hervor, daß Liszt in der Sekundärliteratur über Goethes Faust bewandert war. So erwähnt er in einem Brief eine Arbeit des Tübinger Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer (FLB VII, 284). Liszt las 1851 Goethe-Studien von Hermann Hettner (1821—1882) und von Adolf Stahr. Siehe seinen Brief an Adolf Stahr vom 26. Mai 1851 (FLB VIII, 87). Übrigens verfaßte auch die Fürstin Wittgenstein einen Kommentar zu Goethes Faust. Siehe La Mara, *Liszt und die Frauen*, 2. Aufl. Leipzig 1919, S. 89.

³⁷ August Stradal, *Erinnerungen an Franz Liszt*, Bern 1929. Zitiert nach Paula Rehberg/Gerhard Nestler, *Liszt* (1961), S. 422.

halten läßt. Für Raabes Annahme, Liszt habe sich nie weiter von seinem Vorbild entfernt als in der Faust-Symphonie, gibt es keinen Anhaltpunkt.³⁸ Vergessen wir nicht, daß Liszt auf dem Titelblatt seines Werkes ausdrücklich angibt, es handle sich um eine Faust-Symphonie nach Goethe.³⁹ Raabes These verkennt übrigens ein fundamentales Prinzip der Lisztschen symphonischen Programmusik, die Intention nämlich, Literarisches und Musikalisches zu verschmelzen.⁴⁰ »Die Meisterwerke der Musik nehmen mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf«, schrieb Liszt 1855 in seiner Abhandlung über die Harold-Symphonie.

III

Thematik und Tektonik des Faust-Satzes

Ein weiteres fundamentales Prinzip der symphonischen Programmusik Liszts war die Forderung, daß das Sujet einer Komposition (die »poetische Idee«) die Form bestimmen müsse. Durch Befolgung dieses Grundsatzes suchte Liszt seine Musik von dem Schematismus der »klassischen« Form zu befreien und ihr unbegrenzte Möglichkeiten formaler Gestaltung zu erschließen.

Betrachtet man die Faust-Symphonie aus großer Entfernung, so könnte man, zunächst jedenfalls, meinen, daß Liszts neuartige Vorstellungen über das Verhältnis von »Inhalt« und »Form« für sie keine Gültigkeit besäßen.⁴¹ Die Abfolge der Sätze läßt nämlich das Vorbild der Neunten Beethovens durchschimmern: auf drei instrumentale Sätze, einen Kopfsatz (*Faust*), einen langsamen Satz (*Gretchen*) und einen scherzoartigen Satz (*Mephistopheles*), folgt ein Finale, das einen Männerchor und ein Tenorsolo einbezieht (der *Chorus mysticus*). Wie originell die Konzeption Liszts ist, erkennt man freilich erst, wenn man die Thematik der Symphonie einer näheren Betrachtung unterzieht. Als neuartig erweist sich dabei nicht nur, daß jedem der drei instrumentalen Sätze eine verschieden hohe Anzahl eigener Themen zugrunde liegt (der Faust-Satz basiert — wenn man von episodischen Partien absieht — auf fünf Themen, der Gretchen-Satz auf zwei Themen, der Mephisto-Satz auf einigen emblematischen Gestalten, die Mephisto charakterisieren), sondern vor allem,

³⁸ Raabe scheint später seine Meinung revidiert zu haben. In seinem 1943 in Regensburg erschienenen Buch *Wege zu Liszt* (Deutsche Musikbücherei Band 13), S. 95/96, bringt er nämlich die Faust-Symphonie in einen engeren Zusammenhang mit Goethes Tragödie.

³⁹ Ganz unbegründet ist übrigens auch Somfaïs in direktem Anschluß an Raabe formulierte These, Liszt habe mit seinem Faust unbedingt »etwas anderes in Töne gießen« wollen als nur Goethes Faust. Unsere Untersuchung wird erweisen, daß Somfaïs Ansicht, Liszt habe »wenigstens noch zwei andere hervorragende literarische Erlebnisse — oder besser gesagt: universell gewordene Menschentypen, Charaktere« (nämlich Manfred und Prometheus [!]) in seinen Faust eingeschmolzen, sich durch nichts stützen läßt.

⁴⁰ Zu Liszts Konzeption der Programmusik siehe Constantin Floros, *Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts*, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft II (1977), S. 7—62, hier S. 34—40 und S. 58—62.

⁴¹ Zu Liszts Äußerungen über das Verhältnis von *Inhalt* und *Form* siehe Constantin Floros, *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung* (1977), S. 53—57.

daß die Faust-Themen im Gretchen- und im Mephisto-Satz wiederkehren. Sie spielen im Mittelteil des Gretchen-Satzes eine beherrschende Rolle, und sie bilden auch die Grundlage des Mephisto-Satzes: Liszt läßt sie hier in varierter und verzerrter Gestalt Revue passieren — der Mephisto-Satz erweist sich damit als eine Art verfremdetes Negativ des Faust-Satzes.

Diese Gestaltungsweise gehorcht nun nicht rein musikalischen Prinzipien, wie man annehmen könnte, sondern einer »poetischen«, das will heißen programmatischen »Notwendigkeit«. Greift Liszt im Mittelteil des Gretchen-Satzes die Faust-Themen auf, so deutet er damit an, daß Faust in das Leben Gretchens eingetreten ist. Verkehrt er dann im Mephisto-Satz die Faust-Themen ins Negative, so gibt er damit deutlich zu verstehen, daß er sich Goethes Auffassung des Mephisto zu eigen mache: Mephisto, der »Geist des Widerspruchs«, kann nichts Eigenes schaffen, sondern nur »verneinen« und »zerstören« (Goethes *Faust I*, Vers 1338—1344).

In dem zitierten Brief an Frau von Helldorff schreibt Liszt im Jahre 1869, daß Faust als Charakter vielfältiger, vollständiger, reicher und mitteilsamer (*plus varié, plus complet, plus riche, plus communicatif*) als Manfred sei. Behält man diese Äußerung im Auge und betrachtet man den Kopfsatz der Faust-Symphonie, so drängt sich der Eindruck auf, als habe Liszt über Faust schon 1854 ähnlich gedacht. Der Faust-Satz weist nämlich eine erstaunliche Komplexität und Differenzierung der Struktur auf. Er ist nicht nur an kontrastierenden Themen reich, sondern er unterliegt ungeheuren agogischen, ausdrucksmäßigen, harmonikalalen und metrischen Schwankungen. (In dieser Beziehung ist der Gegensatz zum Gretchen-Satz gewaltig.) Allein das Tempo wird — wenn ich richtig gezählt habe — siebzehnmal gewechselt. Der Ausdruck ist ständigem Wandel unterworfen. Das Tongeschlecht verändert sich ständig: Partien in Dur, in Moll und in Durmoll wechseln mit gleichsam tongeschlechtslosen Abschnitten ab. (Die Harmonik weist einen bemerkenswerten Reichtum an mediantischen, terzverwandtschaftlichen Beziehungen auf.) Nicht minder bemerkenswert ist der häufige Taktwechsel: $\frac{4}{4}$ -Takt und $\frac{3}{4}$ -Takt alternieren ständig, oft innerhalb ein und desselben Themas. In der ersten Partiturniederschrift kam sogar der $\frac{7}{8}$ -Takt vor. Am 14. Dezember 1854, also kurz nach der Vollendung der ersten Partiturniederschrift, erwähnte Liszt in einem Brief an seinen amerikanischen Schüler William Mason die »schrecklichen Taktarten« (*mesures horribles*) der $\frac{7}{8}$, $\frac{7}{4}$ und $\frac{5}{4}$, die mit dem $\frac{4}{4}$ und dem $\frac{3}{4}$ -Takt alternieren.⁴² Kein Zweifel: Liszt war sich der unerhörten Neuerungen der Faust-Symphonie bewußt!

Die fünf stark kontrastierenden Themen des Faust-Satzes sind verschieden strukturiert und mit großer Kunst scharf profiliert. Jedes hat seine eigene Physiognomie. Betrachten wie die fünf Themen näher.

⁴² FLB I, 186. Zu William Mason (1829—1908) siehe Alfred Goodman, *Die amerikanischen Schüler Franz Liszts* (Veröffentlichungen zur Musikforschung Band 1), Wilhelmshaven 1972, S. 19—39.

Thema I

The musical score for Thema I consists of three systems of staves. The first system (top) has three staves: 2 Hoboien, 2 Klarinetten in C, and 2 Fagotte. The second system (middle) has five staves: Violine 1, Violine 2, Bratsche, Violoncell, and Kontrabass. The third system (bottom) has four staves: Klar. (C), Fag., 2. Viol., and Br. The score is in Lento assai tempo. The first section (Ib) is played by the woodwinds. The second section (Ia) is played by the string quartet. The third section (Ic) is played by the bassoon and cello. Motif Ib is marked 'Solo' and 'dolente'. Motif Ia is marked 'mit Dämpfer'. Motif Ic is marked 'mit Dämpfer' and 'perdendo'.

Die Struktur von Thema I (*Lento assai*) wird von übermäßigen Dreiklängen und Seufzerbildungen bestimmt. Das Thema setzt sich aus drei Motivgruppen (a + b + c) zusammen, die nahtlos ineinander gehen. Motivgruppe Ia ist das berühmte ›dodekaphonische‹ »Thema«⁴³: eine Folge vier aufgelöster übermäßiger Dreiklänge in symmetrischer Rhythmisierung. Motivgruppe Ib, eine seufzerhaltige, mit *dolente* bezeichnete Phrase der Oboen, der Klarinetten und der Fagotte, wird mit übermäßigen Dreiklängen harmonisiert. Motivgruppe Ic, aus einem dreitonigen seufzerhaltigen Motiv der Violinen (T. 5) entwickelt, gibt sich bei näherer Betrachtung als eine Folge von Seufzerbildungen auf den Stufen des übermäßigen Dreiklangs zu erkennen.

⁴³ Die Bezeichnung von Thema I als »dodekaphonisches« Thema prägte J. Milstein in seinem Buch *F. Liszt (Klassiki mirovoj muzykalnoj kultury)*, 2 Bände, 1. Aufl. Moskau 1956, 2. Aufl. Moskau 1971, Band I, S. 408. Zum Aspekt der ›Dodekaphonie‹ des Themas vgl. auch Serge Gut, *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*, Éditions Klincksieck 1975, S. 111–115.

Das Thema hat große Berühmtheit erlangt, weil es sich mit den Regeln der funktionellen Harmonielehre (Funktionstheorie) nicht erfassen lässt. Es entzieht sich einer Einordnung in die traditionellen Tongeschlechter, ist gleichsam geschlechtslos. Gleichwohl ist es tonal und mediantisch verankert: die Töne *as* und *e* erweisen sich als tonale »Zentren«.⁴⁴

Nach einer sehr »langen Pause« (T. 11) wird das Thema T. 12—22 ein zweites Mal vorgetragen: es begegnet in einer Transposition in die kleine Obersext bzw. in die große Oberterz. Die Grundgestalt des Themas und diese Transposition verhalten sich zueinander wie ein Vordersatz zu einem Nachsatz: der Vordersatz beginnt in *as* und schließt in *e*; der Nachsatz beginnt in *e* und schließt in *as*.⁴⁵

Da dem Thema ein festes tonartliches Fundament fehlt, erweckt es den Eindruck des Tastens und Suchens. Es hat etwas Vagierendes an sich.⁴⁶ Überwiegend im unisono intoniert, trägt das Thema Züge eines Monologs.

Thema II (*Allegro agitato ed appassionato*) bildet zu Thema I den denkbar stärksten Kontrast. Im Gegensatz zu ihm steht es in einer festen Tonart (c-moll, der Haupttonart des Satzes), es wird voll harmonisiert, und es trägt leidenschaftlich-drängenden Charakter. (Ursprünglich war es im $\frac{7}{8}$ -Takt notiert.) Gleichwohl besteht eine Beziehung auch zu Thema I: das dreitonige seufzerartige Motiv aus der *dolente*-Gruppe (Ic) ist eines der Elemente von Thema II. Ein weiteres wichtiges Motiv von Thema II

Thema II

D Allegro agitato ed appassionato

⁴⁴ Liszt transponierte die Motivgruppe Ia in die kleine Obersext, die Gruppen Ib und Ic hingegen in die große Oberterz, um auf *as* (nicht auf *c*) — dem Anfangston des Themas — schließen zu können.

⁴⁵ Hugo Riemann (*Geschichte der Musik seit Beethoven [1800—1900]*, Berlin und Stuttgart 1901, S. 421) und Hans Engel (Liszt [1936], S. 106/107) unternahmen unglückliche Versuche, die Tonalität von Thema I als c-moll zu erklären.

⁴⁶ Arnold Schönberg (*Harmonielehre*, 1. Aufl. Leipzig-Wien 1911, S. 217 und S. 266—295) zählt den übermäßigen Dreiklang zu den »vagierenden« Akkorden.

Musical score for Liszt's Faust-Symphonie, showing parts for Violin, Bassoon, Cello, and Double Bass. The score includes dynamic markings like *sf*, *p*, and *marc.*, and a tempo marking *I c*.

ist der 1839/1840 entstandenen Faust-Ouvertüre Richard Wagners entlehnt. Es blieb bislang unbemerkt, daß die Takte 83—87 des Lisztschen Themas die Takte 367—375 der Wagnerschen Ouvertüre paraphrasieren⁴⁷:

Wagner

Liszt

p < *espr.* > *cresc.* *più f*

cresc.

Thema III

Hob.

Klar.

Fag.

Viol.

Br.

Nespresso ed appass. molto

ten.

ff espress.

trem.

dim.

dim.

ff

⁴⁷ Liszt kannte die Ouvertüre Wagners; am 11. Mai 1852 hatte er sie in Weimar aufgeführt. Näheres darüber unten.

Musical score for orchestra, page 12, measures 1-2. The score includes parts for Hob. (Horn), Klar. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Viol. (Violin), and Br. (Bass). The instrumentation is as follows:

- Hob. (Horn):** Playing eighth-note chords.
- Klar. (Clarinet):** Playing eighth-note chords.
- Fag. (Bassoon):** Playing eighth-note chords. The instruction *ed appass.molto* is written above the bassoon part.
- Viol. (Violin):** Playing sixteenth-note patterns. The instruction *ff furioso* is written above the violin part.
- Br. (Bass):** Playing eighth-note chords. The instruction *sempr trem.* is written above the bass part.

Dynamic markings include *ff*, *a 2*, and *p*.

Thema III (*espressivo ed appassionato molto*) dann zeigt wieder eine ganz eigene Physiognomie. Es trägt dramatischen (rezitativischen) Charakter und ist dialogisch strukturiert: eine vier- bzw. fünftaktige seufzerhaltige melodische Phrase wird in verschiedenen Varianten abwechselnd in hoher und in tiefer Lage von den Oboen und Klarinetten einerseits und von den Fagotten, Violoncelli und den Kontrabässen andererseits vorge tragen. Die zweiten Violinen und die Bratschen begleiten tremolierend. Dieses Thema moduliert stark.

Thema IV

Affettuoso poco Andante

Klar. Hrn. Fag. Hr. Br. Hob. Klar. Fag. Hr.

cantando

mf

sehr zart und deutlich

dolce, con grazia

espress.

Measure 1: Klar., Hrn. play eighth-note patterns. Fag., Hr. provide harmonic support. Br. enters with eighth-note chords.

Measure 2: Klar., Hrn. continue eighth-note patterns. Fag., Hr. provide harmonic support. Br. continues eighth-note chords.

Measure 3: Klar., Hrn. continue eighth-note patterns. Fag., Hr. provide harmonic support. Br. continues eighth-note chords.

Measure 4: Klar., Hrn. continue eighth-note patterns. Fag., Hr. provide harmonic support. Br. continues eighth-note chords.

Measure 5: Klar., Hrn. continue eighth-note patterns. Fag., Hr. provide harmonic support. Br. continues eighth-note chords.

Measure 6: Klar., Hrn. continue eighth-note patterns. Fag., Hr. provide harmonic support. Br. continues eighth-note chords.

Measure 7: Klar., Hrn. continue eighth-note patterns. Fag., Hr. provide harmonic support. Br. continues eighth-note chords.

Measure 8: Klar., Hrn. continue eighth-note patterns. Fag., Hr. provide harmonic support. Br. continues eighth-note chords.

Measure 9: Klar., Hrn. continue eighth-note patterns. Fag., Hr. provide harmonic support. Br. continues eighth-note chords.

Measure 10: Klar., Hrn. continue eighth-note patterns. Fag., Hr. provide harmonic support. Br. continues eighth-note chords.

Keimzelle von Thema IV (*Affettuoso poco Andante*) ist die *dolente*-Gruppe aus Thema I. Das repeteierte Kopfmotiv des *affettuoso*-Themas ist nichts anderes als eine erstaunliche Metamorphose von Ib + Ic. Das charakteristische Intervall des *dolente*-Motivs, die fallende große Septime, ist allerdings jetzt in eine kleine Septime umgewandelt. Dadurch und durch die gänzlich verschiedene Harmonisierung erhält das Thema, an dem der permanente Wechsel zwischen dem $\frac{3}{4}$ - und dem $\frac{4}{4}$ -Takt auffällt, einen ganz anderen Charakter. Die Bezeichnung *affettuoso* trifft seinen Ausdrucksgehalt gut.

Thema IV steht in Dur (E-dur), weicht aber häufiger nach Moll aus und wird auch vielfach unter Einbeziehung weicher Mollklänge harmonisiert, so daß man ihm nicht Unrecht täte, wenn man sagte, es scheine mehr dem Durmollgeschlecht anzugehören.

Wie Thema III, so ist auch Thema IV dialogisch instrumentiert: die melodischen Motive werden abwechselnd von einzelnen Bläsern (*cantando*) und — anfangs — von der Solobratsche (*dolce, con grazia*) vorgetragen.

Thema V

The musical score for Thema V consists of two staves. The top staff is for Tromp. (Trumpet) and Pos. (Oboe). The instruction above the staff reads "Grandioso, poco meno mosso". The dynamic is marked as **ff** *marcato*. The bottom staff includes Viol. (Violin), Br. (Bassoon), Vcl. (Cello), and Kb. (Double Bass). The music is in common time. The notation shows various rhythmic patterns, including eighth-note chords and sixteenth-note figures.

Thema V (*Grandioso, poco meno mosso*) schließlich ist dualistisch angelegt. »Vordersatz« und »Nachsatz« des Themas kontrastieren stark zueinander. Der »Vordersatz« (im $\frac{4}{4}$ -Takt) hat feierlichen, der »Nachsatz« (im $\frac{3}{4}$ -Takt) hingegen hat lebhaft-beschwingten Charakter. (Noch deutlicher

wird der Gegensatz in der Reprise T. 503—519, wo der ›Vordersatz‹ *rall.* und der ›Nachsatz‹ *accel.* vorzutragen ist.) Thema V ist diatonisch gehalten und steht in Dur (E-dur); auffällig ist dabei die besonders ›reine‹, pentatonische Struktur seines Kopfmotivs.

Wie sind die Themen in den Plan des Satzes integriert? Unzweifelhaft ist, daß der Faust-Satz (wie der Mephisto-Satz) den Grundriß der Sonatenform erkennen läßt. Eine Gliederung der Form in Exposition (T. 1—296), Durchführung (T. 297—358), Reprise (T. 359—581) und Koda (T. 582—654) läßt sich gut begründen. Beim näheren Hinsehen entdeckt man jedoch, daß der Satz im Grunde zweiteilig angelegt ist. Das nachfolgende Bauschema veranschaulicht die Anlage des Satzes, die Reihenfolge der Themen und Tempi und den harmonikalischen Bauplan:

ERSTER TEIL

Exposition

T. 1—22 <i>Lento assai</i>	Thema I (im Charakter einer langsamen Introduktion); tonales Zentrum: <i>as.</i>
T. 23—65 <i>Allegro impetuoso</i>	Von den beiden Partien dieses Abschnitts ist die erste (T. 23—44), auf dem Tritonus und dem verminderten Septakkord basierend, ein <i>hapax legomenon</i> ⁴⁸ : sie kehrt in der Reprise nicht wieder. Die zweite Partie (T. 45—65) wird mit dem nunmehr voll harmonisierten ›dodekaphonischen‹ Thema (Ia) eröffnet. Der Schluß (T. 61—63) erfolgt auf dem mehrfach repetierten verminderten Terzquartakkord.
T. 66—70 <i>Lento assai</i>	Thema Ib und Ic vom Fagott solo vorgetragen. Diesem Abschnitt ging ursprünglich eine weitere Exposition des ›dodekaphonischen‹ Themas, von <i>c</i> beginnend, voraus.
T. 71—110 <i>Allegro agitato ed appassionato</i>	Thema II in c-moll; ein Modulationsgang schließt auf H ₇ .
T. 111—146 <i>espress. ed appass. molto</i>	Thema III (mit der Funktion einer Überleitungspartie) ⁴⁹ mit E ₄ ⁶ beginnend und nach D ₆ führend.
T. 147—166 <i>Meno mosso misterioso e molto tranquillo</i>	Dieser Abschnitt (er kehrt in der Reprise nicht wieder) ist einzigartig: lang gehaltene Harmonien der Bläser und auf- und absteigende Figurationen der gedämpften Violinen und Bratschen geben ihm das Gepräge. Dazu spielen die Klarinetten und die pizzikierenden Violinen und Bratschen gebrochene Dreiklänge im Rhythmus des Kopfmotivs. Der Abschnitt beginnt mit D ₆ und schließt mit C ₅ ⁶
T. 166—178 <i>plintivo</i>	Durchführung des dreitonigen Seufzermotivs (T. 5) aus Thema I. Episodischer Charakter: der Abschnitt kehrt in der Reprise nicht wieder.

⁴⁸ *Hapax legomena* heißen in der klassischen Philologie Wörter, »welche überhaupt nur einmal, an einer bestimmten Stelle vorkommen«. Siehe August Boeckh, *Enzyklopädie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften*, hrsg. von Ernst Bratuscheck, 2. Aufl. Leipzig 1886, Nachdruck Darmstadt 1966, S. 181.

⁴⁹ Pohl (S. 280) bezeichnet Thema III irrtümlich als »Seitenthema«.

T. 179—202 <i>Affettuoso</i> <i>poco Andante</i>	Thema IV (Seitenthema) in E-dur.
T. 202—224 <i>Allegro con fuoco</i>	Überleitung zum Thema V; T. 213—224. Exposition eines neuen Motivs (<i>marcato</i>).
T. 225—250 <i>Grandioso,</i> <i>poco meno mosso</i>	Thema V (Schlußthema) in E-dur
T. 250—296 <i>Un poco accelerando</i> <i>il tempo</i>	T. 250—271: Antagonismus zwischen dem <i>dolente</i> -Motiv (Ib) und dem <i>marcato</i> -Motiv; T. 272—280: Thema V in E-dur; T. 281—296: eine auf Quartenprogressionen basierende <i>stringendo</i> -Partie.

Durchführung

T. 297—318 <i>Tempo I</i> <i>Allegro agitato assai</i>	Zunächst (T. 297—304) eine Durchführung des Kopfmotivs (Ia): Tenorposaunen und Trompeten intonieren es in Engführung; die Streicher spielen <i>strepitoso</i> das Kopfmotiv aus Thema II. Dieser Abschnitt mündet in eine sturzartige Partie (T. 305—310), deren ›Melodie‹, eine absteigende chromatische Linie in den Holzbläsern, die Stufen des übermäßigen Dreiklangs hervortreten läßt.
T. 319—334	Thema II in cis-moll
T. 335—358	Durchführung des <i>rinforzando</i> -Motivs aus Thema II; harmonikales Fundament der Stelle T. 349—354 ist der verminderte Septakkord auf <i>b</i> .

ZWEITER TEIL

Reprise

T. 359—381 <i>Lento assai,</i> <i>wie zu Anfang</i>	Thema I (wie in der Exposition); tonales Zentrum: <i>as.</i>
T. 382—399 <i>Andante mesto.</i> <i>Nicht schleppend</i>	Durchführung des <i>dolente</i> -Motivs (Ib) in a-moll beginnend; eine Begleitfigur im Rhythmus des Kopfmotivs (Ia). Dazwischen (T. 388—391) eine Reminiszenz an Thema III.
T. 400—420	Durchführung des ›dodekaphonischen‹ Themas (Ia); ab T. 407 verwandeln sich die übermäßigen Dreiklänge in reine.
T. 421—449 <i>Allegro agitato ed appassionato molto</i>	Thema II in c-moll (wie in der Exposition)
T. 450—490 <i>Affettuoso,</i> <i>poco Andante</i>	Thema IV zuerst in E-dur, dann (T. 472—490) in C-dur
T. 491—502	Auftreten des <i>marcato</i> -Motivs (jetzt <i>tranquillo</i>)
T. 503—518 <i>Maestoso</i>	Thema V in C-dur
T. 519—547 <i>Poco a poco animando</i> <i>sino al fff</i>	~ teilweise T. 250—271 (Antagonismus zwischen Ib und dem <i>marcato</i> -Motiv)
T. 548—581 <i>Allegro con fuoco</i>	Thema V in C-dur (~ T. 272—296)
	Koda
T. 582—598	~ T. 297—310 der Durchführung
T. 599—610 <i>Andante maestoso</i> <i>assai</i>	Thema V (Vordersatz) in Ges-dur von den Posaunen intoniert und echoartig von den Holzbläsern beantwortet

T. 611—654
*Più mosso,
 molto agitato*

Die Motivik der Takte 611—618 ist aus dem Kopfmotiv von Thema V entwickelt; hinzu tritt komplementär das dreitonige Seufzermotiv (T. 5). T. 619—635: Thema Ia im Blech. T. 636—645 (*impetuoso*): Thema Ib in signifikanter rhythmischer Metamorphose. Der Satz schließt T. 646—654 mit dem *dolente*-Motiv im unisono (Violoncelli und Kontrabässe).

Geht man an die Betrachtung des Satzes mit Vorstellungen heran, die man an Sonatensätzen der Klassik, etwa Beethovens, entwickelt hat, so muß man zugeben, daß seine Proportionen nicht ausgewogen sind. Denn die Durchführung ist mit ihren 62 Takten fünf- oder gar sechsmal kleiner als die Exposition (296 Takte). (In einer Schallplattenaufnahme der Symphonie mit den New Yorker Philharmonikern unter Leonard Bernstein dauert die Exposition 12 Minuten, die Durchführung hingegen nur zwei.) Zwar könnte man zu bedenken geben, daß dieses »Manko« insofern ausgeglichen wird, als sowohl die Exposition wie auch die Reprise mit durchführungsähnlichen Partien durchsetzt sind. Gleichwohl bliebe der Einwand der Disproportionierung bestehen. Indessen, es zeigt sich abermals, daß man die avancierten Werke Liszts mit Maßstäben der traditionellen Kunst nicht gut messen kann. Die Eigenart der formalen Anlage des Faust-Satzes erfaßt man erst, wenn man erkannt hat, daß der Satz im Grunde zweiteilig ist: die Exposition und die Durchführung bilden zusammen den ersten Teil (358 Takte), die Reprise und die Koda dann den zweiten Teil (296 Takte).⁵⁰ (In der genannten Schallplattenaufnahme dauern die beiden Teile je 14 Minuten!) Bezeichnenderweise gehen Exposition und Durchführung ineinander über, desgleichen Reprise und Koda, und es ist darüber hinaus symptomatisch, daß die Koda mit dem gleichen Abschnitt wie die Durchführung beginnt. (Die Takte 582—598 der Koda korrespondieren mit den Takt 297—310 der Durchführung.) Zu vermerken bleibt, daß in der ersten Fassung der Faust-Symphonie die Reprise des Faust-Satzes länger war: sie wies die sequenzierende Partie des *espressivo*-Themas (Thema III) sowie die Episoden *misterioso* und *plintivo* auf, die in der letzten Fassung ausgemerzt wurden⁵¹ — wir möchten hinzufügen: nicht zum Schaden des Satzes, dessen beide Teile jetzt, wie gesagt, zwar nicht die gleiche Taktzahl, aber die gleiche Zeitlänge haben (14:14 Minuten)!

IV Harmonikale Symbolik

Der übermäßig Dreiklang als Emblem Fausts

In den letzten Jahren festigte sich immer mehr die Ansicht, daß Liszt zu den kühnsten Harmonikern des 19. Jahrhunderts zu zählen sei. Viele se-

⁵⁰ Die zweiteilige Anlage des Faust-Satzes erkannte als erster Richard Pohl (*Liszt [1883]*, S. 291/292). Vgl. dazu auch Gernot Gruber, *Zum Formproblem in Liszts Orchesterwerken — exemplifiziert am ersten Satz der Faust-Symphonie*, in: *Liszt Studien 1*. Kongreß-Bericht Eisenstadt 1975, hrsg. von Wolfgang Suppan, Graz 1977, S. 81—95. Somfai (*Studia musicologica II* [1962], S. 111) faßt den Satz als vierteilige Sonatenform auf; dabei setzt er den Beginn der Durchführung irrtümlich in T. 250 an. Gleichfalls irrtümlich sind die Angaben Kloibers, wonach die Durchführung die Takte 319—420 umfassen soll.

⁵¹ Somfai in *Studia musicologica II* (1962), S. 111.

hen in ihm einen noch kühneren Neuerer als Richard Wagner. Eine Studie der Harmonik in der Faust-Symphonie vermag zu zeigen, daß diese Meinung der Grundlage nicht entbehrt.

Die Harmonik des Faust-Satzes ist, wie dargelegt, nach der tongeschlechtlichen Seite stark differenziert: Partien in Dur, in Moll und in Durmoll alternieren mit gleichsam tongeschlechtslosen Stellen. Als solche lassen sich die Folgen übermäßiger Dreiklänge ansprechen, die die Struktur von Thema I bestimmen.

Ernest Newman⁵² sprach 1946 die Vermutung aus, daß Liszt die Anregung zu den übermäßigen Dreiklängen des Faust-Satzes möglicherweise von den Theorien seines Berliner Freundes Carl Friedrich Weitzmann empfing, der 1853 (ein Jahr vor der Niederschrift der Symphonie) ein Buch über den übermäßigen Dreiklang herausbrachte.⁵³ Humphrey Searle⁵⁴ bemerkte indessen zu Recht, daß das Thema I mit den charakteristischen Dreiklängen bereits in einem Skizzenbuch aufgezeichnet ist, das aus der Mitte der 1840er Jahre datiert, und die von Somfai veröffentlichten Auszüge aus diesem Skizzenbuch bestätigen diesen Einwand.

Aber davon abgesehen: Weitzmann⁵⁵ apostrophiert den übermäßigen Dreiklang (und ebenso den verminderten) als »dissonierenden Dreiklang«. Er sagt, die Dissonanz des Dreiklangs, die übermäßige Quinte, sei so »scharf«, daß sie der Vorbereitung und der Auflösung bedürfe. Liszt dagegen emanzipiert den Akkord völlig von diesen Regeln, er verwendet ihn auf völlig freie Weise. Die übermäßigen Dreiklänge treten am Anfang der Faust-Symphonie, wie Hermann Erpf⁵⁶ bemerkte, ganz ohne funktionelle Bindung auf — das ist der erste Fall in der Geschichte der Musik!⁵⁷

Gleichwohl sind diese »symmetrischen Großterzklänge«, wie Erpf sie nennt, nicht »atonal«. Als tonales Zentrum des ersten Themas erweist sich der Ton *as*, sein »Gegenpol« ist der Ton *e*. Beide zusammen bilden eine Art Achse.

Überaus bedeutsam ist nun, daß in der ersten Fassung der Symphonie zwischen dem *Allegro impetuoso* und dem *Allegro agitato* (dort, wo jetzt das *Lento assai*-Fragment steht [T. 66—70]) eine weitere Exposition des vollständigen ersten Themas plaziert war; und diese begann bezeichnenderweise mit dem Ton *c*. Thema I sollte also ursprünglich dreimal vorge-

⁵² Ernest Newman, »A Forgotten Chapter of History«, in: *Sunday Times*, September 1946.

⁵³ Carl Friedrich Weitzmann, *Der übermäßige Dreiklang*, Berlin 1853. Weitzmann bezeichnet S. 9 den übermäßigen Dreiklang als »mysteriösen Akkord«.

⁵⁴ Humphrey Searle, *The Music of Liszt*, 1. Aufl. London 1954, 2. Aufl. (nach der wir zitieren) New York 1966, S. 68.

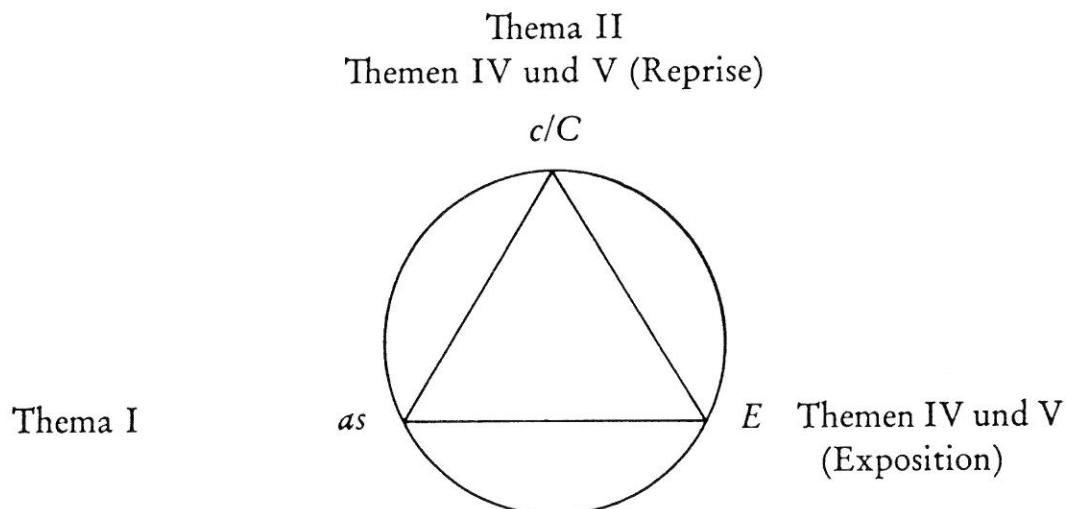
⁵⁵ C. Fr. Weitzmann, *Der übermäßige Dreiklang* (1853), passim. Siehe auch Weitzmann, *Harmoniesystem*, Leipzig o. J. [1860], S. 30—33.

⁵⁶ Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927, S. 169.

⁵⁷ Adolph Bernhard Marx schrieb 1850 in seiner *Allgemeinen Musiklehre* über den übermäßigen Dreiklang: »Erhöhen wir die Quinte des großen Dreiklangs, so schreit uns der übermäßige Dreiklang schrillend an; eine Folge solcher Akkorde ist aber (bis jetzt wenigstens) noch gar nicht gewagt worden, — und wüßten auch wir nicht zu motiviren.« Zitiert nach Weitzmann, *Der übermäßige Dreiklang* (1853), S. 4.

tragen werden: das erste Mal mit *as*, das zweite Mal mit *e*, das dritte Mal mit *c* beginnend. Wir sehen: Liszt plante, dem Symphonieanfang konsequent mediantische Beziehungen (genauer: Großterzbeziehungen), zu grunde zu legen. Die großen Terzen bestimmen ja nicht bloß die Struktur des übermäßigen Dreiklangs, sondern sie sollten auch die Beziehungen zwischen den drei Abschnitten bestimmen.

Untersuchen wir nun die harmonikale Anlage des ganzen Satzes, so stellen wir (nicht ohne Staunen) fest, daß sein Bauplan nach Großterzbeziehungen strukturiert ist: der Satz ist konsequent auf den »Zentren« *as*, *c* und *e* aufgebaut. Haupttonart des Satzes ist c-moll. In c-moll steht Thema II. Tonales »Zentrum« von Thema I ist der Ton *as*. Das Seitenthema und das Schlußthema (Themen IV und V) stehen in der Exposition in E-dur und in der Reprise teils in E-dur und teils in C-dur. Das folgende Diagramm mag den Bauplan des Satzes veranschaulichen:



Jetzt beginnen wir die ›Modernität‹ des Faust-Symphonie in ihrer ganzen Tragweite zu erfassen! Der Kopfsatz der Faust-Symphonie ist allem Anschein nach der erste Satz in der Geschichte der Musik, der auf Beziehungen aufgebaut ist, die sich aus der Teilung der Oktave in drei gleiche Teile ergeben. Um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen: Medianische Beziehungen in Sonatensätzen sind bereits vor Liszt geläufig. Namentlich Beethoven wählte zuweilen die Tonart der großen Oberterz als Tonart des Seitensatzes. Berühmte Beispiele dafür bieten die G-dur-Sonate op. 31 I (1801—1802) und die Waldsteinsonate op. 53 (1803—1804). Der späte Schubert dann hatte eine auffällige Vorliebe für den »Dreitonartenplan«.⁵⁸ So liegen der Exposition im Kopfsatz des Streichquintetts op. 163 (1828) die Tonarten C-dur, Es-dur und G-dur zugrunde. Keiner vor Liszt hat es indessen gewagt, einem tonalen Zentrum als »Gegenzentren« die große Oberterz und die große Unterterz gegenüberzustellen!

Wie zukunftssträchtig Liszts Verfahren gewesen ist, erkennt man erst,

⁵⁸ Dazu Felix Salzer, *Die Sonatenform bei Schubert*, Phil. Diss. Wien 1926 (mschr.), Auszug in: *Studien zur Musikwissenschaft* 15 (1928), S. 86—125.

wenn man die Werke Béla Bartóks, eines Liszt-Verehrers⁵⁹, in die Betrachtung einbezieht. Ernő Lendvai⁶⁰ machte darauf aufmerksam, daß die gleichstufige Dreiteilung der Oktave ein wichtiges »Achsenystem« bei Bartók bildet. So wird der Kopfsatz des Concerto für Orchester (1943) durch das fünfmalige Auftreten des Hauptthemas folgendermaßen gegliedert: *F* (Exposition), *Des* (1. Hälfte der Durchführung) *A* (2. Hälfte der Durchführung), *F* (Reprise, Koda). Ähnlich ist die Anordnung des Kopfsatzes der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug 1937): *C* (Exposition), *E* (1. Hälfte der Durchführung), *Gis* (2. Hälfte der Durchführung), *C* (Reprise).

Doch zurück zum Faust-Satz. Die besprochenen Großterzbeziehungen bestimmen nicht nur den harmonikalnen Bauplan des Satzes, sondern auch die Struktur einzelner Partien. So ist die sturzartige chromatische Linie, in die die Durchführung des Kopfmotivs in T. 305—310 und T. 590—598 mündet, nach Ketten großer Terzen strukturiert.



In T. 519—534 wird das *dolente*-Motiv durchführungsartig in großen Terzen sequenziert, und die Akkordprogression *c-As-E-c* bildet in der Koda T. 619—622 eine überaus charakteristische »Kadenz«:

⁵⁹ Béla Bartók schreibt in seiner Autobiographie: »Das erneute Studium von Liszt — namentlich in seinen weniger populären Schöpfungen, wie zum Beispiel in den Années de pèlerinage, Harmonies poétiques et religieuses, in der Faustsymphonie, im Totentanz usw. — führte mich über manche mir weniger sympathische Äußerlichkeiten zum Kern der Sache: es erschloß sich mir die wahre Bedeutung dieses Künstlers; für die Weiterentwicklung der Musik entdeckte ich in ihm einen viel größeren Genius als bei Wagner und Strauss.« Siehe Bence Szabolcsi, *Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Leipzig 1957, S. 145.

⁶⁰ Ernő Lendvai, *Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks*, ebenda, S. 97/98.

Welche Semantik haben der übermäßige Dreiklang und die Großterzbeziehungen im Faust-Satz? Diese Frage muß im nächsten Kapitel erörtert werden. Soviel ist aber bereits hier zu sagen: Bedenken wir die exponierte Stellung, die die übermäßigen Dreiklänge im Satz haben, und die Relevanz der mediantischen Beziehungen für den harmonikalnen Bauplan, dann leuchtet ein, daß Liszt den übermäßigen Dreiklang bewußt als Emblem Fausts eingesetzt hat.

V

Zur Semantik des Faust- und des Gretchen-Satzes

Richard Pohls Abhandlung über die Faust-Symphonie ist für die Geschichte der Forschung insofern relevant, als sie den ersten Versuch darstellt, Näheres über die Semantik der Musik auszusagen. Pohls ›Verfahren‹ bestand darin, die Themen und die einzelnen Stellen der Symphonie mit Versen aus Goethes Tragödie zu kommentieren. Da er sich auf keinerlei Erläuterungen Liszts stützen konnte, war er sich des hypothetischen Charakters seiner Zuordnungen wohl bewußt.

Pohl ging von der Annahme aus, daß die fünf Themen des Faust-Satzes »die Hauptseiten des Faustcharakters« treffend widerspiegeln, und charakterisierte die Themen folgendermaßen⁶¹: Thema I bezeichnet — seiner Interpretation zufolge — den »Grundzug des Faustcharakters, sein ganzes Wesen«, nämlich »Z w e i f e l, Gram, Mißmut und Unzufriedenheit; Verachtung der Welt, der Wissenschaft, wie seines eignen Strebens; hoffnungslose Öde des Innern«. Thema II sei das Thema »des leidenschaftlichen D r a n g e s nach höherem Wissen, wie nach gewaltigeren Thaten; des rastlosen Vorwärtsstrebens ohne innere Befriedigung; des Ringens nach Freiheit«. Thema III sei das Thema »heißer S e h n sucht nach unbekanntem Glück; Ruf nach Erlösung von den inneren Qualen«. Thema IV sei das Thema »der L i e b e , als allgemeine Gottes- und Menschenliebe«. Thema V schließlich sei das Thema »des S t o l z e s , des mächtigen Bewußtseins höchster Erkenntnis«.

Objektive Anhaltspunkte für seine ›Bestimmungen‹ konnte Pohl nicht angeben; sein »Vorgehen« war subjektiv. Trotzdem haben seine Zuordnungen Schule gemacht: die späteren hermeneutischen Kommentare stützen sich allesamt auf ihn (selbst wenn sie von ihm abweichende Auffassungen vertreten).

Zu sagen, daß wir heute auf dem Weg Pohls nicht weitergehen können, dürfte wohl nicht nötig sein. Die Frage, die sich uns heute stellt, lautet: auf welche Weise lassen sich fundierte Erkenntnisse über die Semantik der Symphonie gewinnen?

Suchen wir vorab die Semantik der Faust-Themen zu konkretisieren, so können uns die folgenden Erörterungen weiterhelfen.

⁶¹ Pohl, *Liszt* (1883), S. 276—284.

Wichtige Anhaltspunkte für die semantische Bestimmung der Faust-Themen können wir — so paradox das auch klingen mag — zunächst aus dem Gretchen-Satz gewinnen. Die Art, wie Liszt die Faust-Themen im Gretchen-Satz behandelt, gestattet uns bestimmte Rückschlüsse. Daher ist es erforderlich, bereits hier den Gretchen-Satz in die Betrachtung einzubeziehen.

Der Satz weist eine dreiteilige ABA'-Anlage mit recht ausgewogenen Proportionen auf. Zwei einander ähnliche bzw. identische Eckteile umschließen einen kontrastierenden, thematisch selbständigen Mittelteil. (Teil A: T. 1—110; Teil B: T. 111—207; Teil A': T. 208—291; Koda: T. 292—304.) Liszt bestreitet die Eckteile hauptsächlich mit den Gretchen-Themen (es sind dies — wenn man von dem Einleitungsgedanken absieht — die mit *semplice* und *amoroso* bezeichneten Themen), den Mittelteil hingegen mit den Faustthemen. Nicht nur aus Liszts Ausdrucksbezeichnungen *dolce amoroso* (T. 83 und T. 92) und *soave con amore* (T. 187/188), sondern vor allem aus der Gestaltung der Musik selbst geht hervor, daß im Mittelpunkt des Charakterbildes Gretchens ihre Liebe zu Faust steht. Der Mittelteil des Satzes ist — wie das Adagio aus Berlioz' Symphonie dramatique *Roméo et Juliette* (1839) — buchstäblich als symphonisches Liebesduett konzipiert: T. 111—162 werden die Motive dialogartig vorgetragen, das heißt: abwechselnd von Instrumenten in mittlerer und in hoher Tonlage!⁶²

Nun ist es bedeutsam, daß im Mittelteil des Gretchen-Satzes nicht ausnahmslos alle Faust-Themen auftreten. Liszt eröffnet den Teil mit dem *dolente*-Motiv aus Thema I, das mehrfach auf verschiedenen Stufen intonierte und mit den Bezeichnungen *patetico* (T. 111 und T. 120) und *dolente* (T. 130) versehen wird.⁶³ Es folgen T. 138—162 Thema III (*espress. con intimo sentimento*), T. 163—187 Thema IV und T. 188—207 Thema II (*soave con amore*). Thema V tritt im Mittelteil nicht auf; Liszt spart es für die Koda auf, die T. 292—304 das Kopfmotiv des Themas reminiszenhaft mehrfach zitiert.

Besonders auffällig ist nun, daß das ›dodekaphonische‹ Thema (Ia) im Gretchen-Satz gar nicht erscheint. Dieser Sachverhalt erlaubt wohl die Folgerung, daß dieses Thema einen Bereich charakterisieren muß, der Gretchen fremd ist. Das kann nur der Bereich der wissenschaftlichen Spekulation sein; Faust tritt ja Gretchen nicht als Gelehrter gegenüber. Folglich bezieht sich das ›dodekaphonische‹ Thema, dessen gleichsam mathematische Struktur bemerkenswert ist, auf die Gelehrsamkeit Fausts, auf seine Neigung zur Reflexion und zur Spekulation, auf seinen Drang nach Erkenntnis, auf die grüblerische Seite seiner Persönlichkeit. Wir erinnern uns dar-

⁶² Als symphonisches Liebesduett ist auch das *Andante amoroso* (T. 354—388) aus dem Kopfsatz der 1856 vollendeten Dante-Symphonie von Liszt gestaltet. Zur Tektonik und zur Semantik der Dante-Symphonie siehe vom Verfasser *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung* (1977), S. 249—253.

⁶³ Seinem Charakter nach ähnelt dieser Abschnitt des Gretchen-Satzes (T. 111—135) dem *Andante mesto* (T. 381—399) aus dem Faust-Satz.

an, daß Liszt 1869 Frau von Helldorff von Faust schrieb, daß er schwanke, experimentiere und reflektiere. Dazu paßt ausgezeichnet die Verwendung außergewöhnlicher (experimenteller) Mittel im Thema Ia, nämlich der Einsatz einer funktionslosen Folge übermäßiger Dreiklänge.⁶⁴

Demgegenüber haben die Themen III und IV offensichtlich einen Bezug zu Gretchen. Denn Liszt hat ihnen im Gretchen-Satz eine zentrale Stellung eingeräumt. Beide Themen sind überdies im Faust-Satz (Thema III auch im Gretchen-Satz) dialogartig instrumentiert. Liszt läßt das Kernmotiv von Thema III im Faust-Satz T. 111—146 abwechselnd in hoher und in tiefer Tonlage ertönen⁶⁵; Klarinetten und Oboen wechseln sich mit Fagotten und mit den tiefen Streichern ab — die Oboe findet aber in der Faust-Symphonie vorzugsweise als Instrument Gretchens Verwendung. Behalten wir noch die Bezeichnung von Thema IV als *affettuoso* im Auge, so geht aus alldem hervor, daß die Themen III und IV sich auf das Verhältnis Fausts zu Gretchen beziehen, mit anderen Worten also, daß sie den liebenden Faust charakterisieren.

Für diese Interpretation scheinen noch die folgenden Gegebenheiten zu sprechen. (Sie sind bislang — wie alles Vorhergehende — niemals in Betracht gezogen worden.) Liszt hatte am 11. Mai 1852 in Weimar Richard Wagners 1839/1840 entstandene Faust-Ouvertüre nach dem Manuskript aufgeführt. Als er am 7. Oktober 1852 die Partitur an Wagner zurück sandte, schrieb er ihm, daß ihm, Liszt, das Werk sehr zusage — bis auf das Seitenthema in F-dur (T. 118 ff, Liszt spricht vom *Mittelsatz*), das er für »ungenügend« halte⁶⁶. Es fehle ihm an »Grazie«, und es stehe zu dem Vorhergehenden und dem Nachfolgenden nicht »in dem richtigen Verhältniß oder Contrast«. Deshalb riet er Wagner: »Wenn Du anstatt diesem [Motiv] einen weichen, zarten, gretchenhaft modulirten, melodischen Satz hineinbringst, so glaube ich Dich versichern zu können, daß Dein Werk sehr gewinnt.«

Wagner antwortete am 9. November 1852, daß Liszt mit richtigem Instinkt den Kernpunkt der Sache »herausgeföhlt« habe, konzedierte, daß in seiner Ouvertüre tatsächlich »das Weib« fehle⁶⁷, und er fügte hinzu: »Vielleicht würdest Du schnell aber mein Tongedicht verstehen, wenn ich es ›Faust in der Einsamkeit‹ nenne! — Damals wollte ich eine ganze Faust-symphonie schreiben: der erste Theil (der Fertige) war eben der ›einsame Faust‹ — in seinem Sehnen, Verzweifeln und Verfluchen: das ›Weibliche‹ schwebt ihm nur als Gebild seiner Sehnsucht, nicht aber in seiner göttlichen Wirklichkeit vor: und dieß ungenügende Bild seiner Sehnsucht ist es eben, was er verzweiflungsvoll zerschlägt. Erst der zweite Satz sollte nun Gret-

⁶⁴ Nicht im Sinne eines weiteren Arguments für die gemachten Aussagen, sondern der Parallelität wegen verdient in diesem Zusammenhang festgehalten zu werden, daß Richard Strauss in *Also sprach Zarathustra* (1896) zweiundvierzig Jahre nach Liszt und sicherlich unter dem Eindruck der Faust-Symphonie die Wissenschaft mit einem Zwölftonthema charakterisiert hat!

⁶⁵ Es verdient Erwähnung, daß Thema III bereits im Weimarer Skizzenbuch dialogisch strukturiert ist. Siehe das Notenbeispiel bei Somfai in den *Studia musicologica* (1962), S. 116.

⁶⁶ Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, Leipzig 1887, Erster Band, S. 193/194.

⁶⁷ Ebenda, S. 200.

chen — das Weib — vorführen: schon hatte ich das Thema für sie — es war aber eben ein Thema —: das Ganze blieb liegen — ich schrieb meinen »fliegenden Holländer«. — Da hast Du die ganze Erklärung!«⁶⁸

Die zitierte Briefstelle Liszts hilft uns erkennen, daß in seiner Vorstellung eine (einsätzige) Faust-Ouvertüre ohne einen »weichen, zarten, gretchenhaft modulirten, melodischen« Seitensatz undenkbar war. Liegt es nicht nahe anzunehmen, daß er bei der Komposition seiner eigenen Faust-Symphonie sich auch von dieser Vorstellung leiten ließ? Seine Formulierung »weicher, zarter, gretchenhaft modulirter, melodischer Satz« paßt jedenfalls auf das *affettuoso*-Thema so gut, daß man meinen könnte, sie sei auf dieses gemünzt.

Es bleiben noch die Themen II und V. Welche Semantik hat ihnen Liszt beigegeben? Manche Anhaltspunkte für die Beantwortung dieser Frage lassen sich aus den Ausdrucksbezeichnungen der Themen gewinnen. Thema II begegnet im Faust-Satz stets mit den Bezeichnungen *agitato ed appassionato*. Eine Steigerung dieses Ausdrucksgehalts bedeuten die Epitheta, mit denen Liszt das charakteristische Kopfmotiv des Themas an anderen Stellen des Satzes versieht: T. 117 und T. 124 finden wir den Vermerk *furioso* (rasend), T. 202/203 *ardito* (kühn), T. 297 (bei S) *strepitoso* (lärzend), T. 312 schließlich *violente* (heftig). Thema II charakterisiert somit — soviel läßt sich sagen — Fausts Leidenschaftlichkeit und Maßlosigkeit, sein heftiges, exaltiertes Wesen, seine Neigung zu Extremen. Sehr aufschlußreich ist aber die Gestalt, in der das Thema im Gretchen-Satz T. 187—207 auftritt. Sein Charakter ist hier radikal verändert. Das Thema ist jetzt *soave con amore* (!) vorzutragen und nach Dur gewendet. Damit deutet Liszt auf ebenso unmißverständliche wie poetische Weise an, daß die Liebe Faust enorm verwandelt hat.

Betrachten wir jetzt Thema V. In der Exposition begegnet es mit der Bezeichnung *grandioso* (bei O), in der Reprise mit den Bezeichnungen *Maestoso* T. 503 (bei Gg) und *Allegro con fuoco* T. 548 (bei Jj), in der Koda mit der Vorschrift *Andante maestoso assai* T. 599 (bei Nn). In T. 503 trägt die Trompetenstimme, der die Melodie des Themas anvertraut ist, den Vermerk *nobile*. Die meisten dieser Bezeichnungen passen gut zu dem besonders feierlichen Charakter des Themenvordersatzes, der rein diatonisch ist und plagal harmonisiert wird. Ein wichtiger Anhaltspunkt für die semantische Bestimmung ergibt sich aus der Beobachtung, daß das *grandioso*-Thema das einzige der Faust-Themen ist, das im *Chorus mysticus* (bei K) reminiszenhaft zitiert wird. Diese Beobachtung läßt den

⁶⁸ Die zitierte Briefstelle Wagners ist enorm wichtig, denn sie läßt darauf schließen, daß Liszt möglicherweise nach dem Vorbild Wagners 1854 den Plan faßte, die Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (mit dem Gretchen-Satz an zweiter Stelle) zu gestalten! Wagner berichtet über die Faust-Ouvertüre auch in seiner Autobiographie (*Sämtliche Schriften XIII*, 237/238). Das von Wagner erwähnte Thema des Gretchen-Satzes ist übrigens auf einem Skizzenblatt aufgezeichnet, das vornehmlich Entwürfe zum *Fliegenden Holländer* enthält und im Richard-Wagner-Archiv Bayreuth verwahrt wird. Publiziert wurde das Thema von Egon Voss in seinem Buch *Richard Wagner und die Instrumentalmusik. Wagners symphonischer Ehrgeiz* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 12), Wilhelmshaven 1977, S. 184.

Schluß zu, daß das *grandioso*- und *maestoso*-Thema das Großartige und Ewige im Faust charakterisiert. (Wir kommen darauf noch zurück.)

Fassen wir zusammen, so können wir sagen, daß das symphonische Charakterbild Fausts, das Liszt entworfen hat, »vielfältig, vollständig und reich« ist. (Wir gebrauchen die Formulierungen aus Liszts Brief an Frau von Helldorff.) Liszts von heftigen Kontrasten bestimmte, ungeheuren expressiven Schwankungen unterworfone Musik verleiht der Komplexität und Widersprüchlichkeit des faustischen Wesens Ausdruck. Die fünf scharf profilierten Themen bezeichnen verschiedene Seiten der Persönlichkeit Fausts und seiner umfassenden Geistigkeit, verschiedene Aspekte der Polarität der »zwei Seelen« in der einen Brust.⁶⁹ Das dodekaphonische Thema (Thema Ia) bezieht sich auf die Gelehrsamkeit Fausts, auf seine Neigung zur Reflexion und zur Spekulation, auf seinen Drang nach höchster Erkenntnis, auf den grüblerischen Zug seines Charakters. Thema II charakterisiert seine Leidenschaftlichkeit und Maßlosigkeit, sein heftiges, exaltiertes Wesen, seine Neigung zu Kontrasten. Die Themen III und IV zeigen ihn als Liebenden. Thema V schließlich charakterisiert das Großartige und Ewige in ihm. Wir sehen, daß dieser Befund sich von Pohls Zuordnungen wesentlich unterscheidet.

Suchen wir nach einem Motto für den Faust-Satz, so scheinen auf ihn am besten die berühmten Verse zu passen, in denen die Szene Vor dem Tor (Faust I, Vers 1112—1117) kulminiert:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

Der Literaturwissenschaftler Gerhard Storz⁷⁰ hat diese Stelle folgendermaßen kommentiert: »Jäh, wie so oft im nächtlichen Monolog, vollzieht sich der Umschlag: die von den Bauern und von Wagner geweckte Erinnerung Fausts verdüstert sich selbstquälerisch . . . Abermals in raschem Umschwung steigt die Kurve von Fausts Daseinsgefühl wieder an . . . : in den Sonnenuntergang über der ruhigen Landschaft sieht Faust den Übermenschenflug über alle Grenzen hinein. An dieser Stelle wiederholt sich der Wechsel von ab und auf, Depression und Euphorie besonders rasch, besonders dicht und heftig. Gerade dadurch . . . wird Faust zum ersten Male . . . der Wechsel selbst bewußt . . . der ruhelose Zweitakt von auf und ab, Spannung und Lösung entspricht und entspringt der Polarität der zwei Seelen in der einen Brust . . . Hier ist es *die Welt*, dort sind es *die Gefilde*

⁶⁹ Hans Joachim Moser (*Goethe und die Musik*, Leipzig 1949, S. 119) bemerkte zu Recht, daß die Themen des Faust-Satzes (er spricht von vier Themen) »von der umfassenden Geistigkeit Fausts eine stärkere Ahnung als alle bisher dem Gegenstand geweihte Theatermusik« geben.

⁷⁰ Gerhard Storz, *Goethe-Vigilien*, Stuttgart 1953, S. 175 ff.

hoher Ahnen . . . >Hinauf<, >oben< — diese Richtung bedeutet nichts anderes als Fausts Anspruch auf totale Freiheit und Übermenschlichkeit . . . Darnach orientiert sich der andere, untere Pol, >die Welt<.«

Wir stellen fest, daß Storzs' Kommentar mit den Ergebnissen unserer technischen und semantischen Analyse der Lisztschenen Musik aufs schönste übereinstimmt.

Licht auf Liszts Auffassung Fausts wirft noch die folgende Beobachtung: Unsere Untersuchung des thematischen Materials und seiner Behandlung im Faust-Satz hat gezeigt, daß Liszt der mit *dolente* (schmerzlich) bezeichneten Motivgruppe aus dem ersten Thema besondere Relevanz beimaß. Diese Motivgruppe hat sich nämlich gleichsam als Leitmotiv des gesamten Satzes erwiesen. Sie kehrt nicht nur im Verlauf des Satzes mehrfach wieder, sondern sie findet darüber hinaus als integrierendes Element in mehreren Themen und Themenkomplexen Verwendung. So ist das dreitonige Seufzermotiv Ic in das *appassionato*-Thema (Thema II) kunstvoll integriert. Aus diesem Motiv ist die *plintivo*-Episode (T. 166—177) entwickelt. Aus der *dolente*-Gruppe gewann Liszt das *affettuoso*-Thema (Thema IV). (Diese Metamorphose ist — wir sagten es schon — erstaunlich.) In einer Partie, die auf das *grandioso*-Thema folgt (T. 250—271 und T. 519—533), stellt Liszt das *dolente*-Motiv dem *marcato*-Motiv antagonistisch gegenüber. In der Reprise wird das *dolente*-Motiv durchführungsartig behandelt (*Andante mesto* T. 382—399). Das *dolente*-Motiv ist es schließlich auch, das T. 646—651 den düsteren Ausgang des Satzes bestimmt. Die bevorzugte Verwendung des *dolente*-Motivs ist ohne jeden Zweifel programmatisch motiviert: Faust ist — in Liszts Auffassung — ein Leidender.

Wir können diese Erörterungen nicht beschließen, ohne noch der Frage nach der Semantik zweier einzigartiger Episoden des Faust-Satzes — des *Allegro impetuoso* und des *misterioso* — nachzugehen. Beide Episoden werden teilweise mit motivischen Elementen bestritten, die mit der Faust-Thematik nichts gemein haben. Welche Bedeutung kommt diesen Elementen zu?

Betrachten wir zunächst das *Allegro impetuoso*, so können wir zwei Partien erkennen. Die zweite (T. 45—65) wird mit dem ›dodekaphonischen‹ Thema (Ia) eröffnet, das jetzt in voller Harmonisierung erscheint. Die erste Partie (T. 23—44) basiert aber auf selbständigen Material, nämlich auf tritonischen Motivbildungen und auf dem verminderten Septakkord (*h-d-f-as*).



Nun sind der Tritonus (*diabolus in musica*) und der verminderte Septakkord in der Faust-Symphonie — wie noch auszuführen sein wird — die Insignien Mephists. Folglich spielen bereits im *Allegro impetuoso* des Faust-Satzes mephistophelische Elemente eine Rolle. Das bedeutet: Faust ist — in Liszts Auffassung — ohne Mephisto undenkbar.⁷¹

Mephistophelische Elemente werden ferner an zwei weiteren Stellen des Faust-Satzes sicht- und hörbar: in der Durchführung und in der Koda. So mündet die dramatisch bewegte Durchführung T. 349—353 in den mehrfach intonierten verminderten Septakkord auf *b*. Die Stelle in der Koda (*impetuoso* T. 636—645) dann hat zwar mit dem verminderten Septakkord nichts zu tun. Das *dolente*-Motiv erscheint indessen hier T. 636—639 in einer auffällig verzerrten Variante, die für den Mephisto-Satz (siehe zum Beispiel die Stelle bei B) typisch ist. Der Schluß des Faust-Satzes deutet somit auf den Mephisto-Satz hin.

Faust-Satz T. 636—638



Mephisto-Satz T. 22—25



Ganz aus dem Rahmen des Faust-Satzes scheint dann die *misterioso*-Episode (T. 147—166) herauszufallen. Ihr Charakter unterscheidet sich merklich von dem der übrigen Partien. Dynamik, Harmonik, Instrumentation, Motivik — alles trägt Ausnahmeharakter: Die Dynamik verläßt nicht die *piano*- und die *pianissimo*-Sphäre; die Harmonik wird von reinen Dreiklängen und von Septakkorden bestimmt; Violinen und Bratschen sind in je zwei Gruppen geteilt, von denen die eine *arco* und mit Dämpfer und die andere *pizzicato* spielt; die Holzbläser und die gedämpften Hörner intonieren langgehaltene Harmonien; die gedämpften Violinen und Bratschen führen ständig auf- und absteigende Figurationen aus. (Die aufgelösten Dreiklänge in den Klarinetten und in den pizzikierenden Violinen und Bratschen im Rhythmus des Kopfmotivs wurden nachträglich hinzugefügt.)

⁷¹ Bereits hier müssen wir vermerken, daß die Takte 23—44 des Faust-Satzes weitgehend den Abschnitten T. 1—10 und T. 36—47 des Mephisto-Satzes entsprechen.

Die Stelle, die etwas Impressionistisches, Atmosphärisch-Ätherisches hat, kann sich nur auf das Zeichen des Makrokosmos beziehen, das Faust in dem Buch des Nostradamus erblickt (Faust I, Vers 447—453)⁷²:

Darstellung der *harmonia mundi*

I Meno mosso, misterioso e molto tranquillo

Hob.

Klar. (C)

Fag.

Viol.

Br.

Vcll.

K.-B.

Fl.

Hob.

Klar. (C)

Fag.

Hrn. (F)

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcll.

K.-B.

⁷² Das wurde von Pohl (Liszt [1883], S. 288) beiläufig vermutet, der allerdings schreibt: »Das geheimnisvolle Lispeln der Geigen gemahnt uns an das Spiel der Elfen in klarer Vollmondnacht.«

Wie alles sich zum Ganzen webt,
 Eins in dem andern wirkt und lebt!
 Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
 Und sich die goldenen Eimer reichen!
 Mit segenduftenden Schwingen
 Vom Himmel durch die Erde dringen,
 Harmonisch all das All durchklingen!

Akzeptiert man diese Zuordnung⁷³, so erkennt man zugleich, daß die drei instrumentalen Sätze der Faust-Symphonie nicht bloß als *Charakterbilder* gestaltet sind, sondern daß sie auch auf verschiedene Szenen der Goetheschen Tragödie Bezug nehmen. Unsere späteren Untersuchungen werden für diese Auffassung weiteres Beweismaterial erbringen.

VI

Tektonik und Charakter des Gretchen-Satzes

Man braucht keine detaillierte Analyse des Gretchen-Satzes vorzunehmen, um finden zu können, daß er zu den ihn umgebenden Sätzen den denkbar schärfsten Kontrast bildet. Dieser Eindruck stellt sich von selbst beim bloßen Hören der Symphonie ein. Will man jedoch konkrete Aussagen über das Charakterbild Gretchens machen, wie es Liszt symphonisch gezeichnet hat, so muß man sich der Mühe unterziehen, zuerst die Musik zu analysieren und den Gretchen-Satz mit dem Faust-Satz zu konfrontieren.

Wir haben uns bisher nur mit dem durchführungsartigen Mittelteil des Gretchen-Satzes befaßt. Wir sahen, daß er mit Faust-Themen bestritten wird und als symphonisches Liebesduett konzipiert ist. Es ist jetzt an der Zeit, die Eckteile des Satzes in die Betrachtung einzubeziehen. Dazu ist es erforderlich, zunächst einen Überblick über die Tektonik des Satzes zu gewinnen. Das folgende Schema mag den Aufbau der Komposition, die Reihenfolge der Themen und die tonartlichen Verhältnisse veranschaulichen.

Erster Teil

(mit Gretchen-Themen bestritten)

T. 1—15 <i>Andante soave</i>	Einleitung (Flöten- und Klarinettenquartett)
T. 15—51	Gretchen-Thema I (<i>dolce semplice</i>); Haupttonart: As-dur; Modulation nach Es-dur, b-moll, f-moll und A-dur
T. 52—57	Episode »Er liebt mich — liebt mich nicht« (Faust I, Vers 3181—3184) in A-dur
T. 58—82	Gretchen-Thema I (in As-dur)
T. 83—98	Gretchen-Thema II (<i>dolce amoroso</i>) in As-dur
T. 99—110	Überleitung in c-moll

⁷³ Eine auffällige Ähnlichkeit mit der *misterioso*-Episode weist die impressionistisch wirkende Fis-dur-Stelle in Arnold Schönbergs Sextett *Verklärte Nacht* (nach Dehmel) op. 4 (1899) auf. Die Stelle illustriert den Vers: »o sich, wie klar das Weltall schimmert!«

Durchführungsartiger Mittelteil
als symphonisches Liebesduett konzipiert
(mit Faust-Themen bestritten)

Bewegteres Tempo T. 111—137	duettierende Durchführung des <i>dolente</i> -Motivs aus dem Faust-Thema I in c-moll, fis-moll und g-moll (Ausdrucksbezeichnungen: <i>patetico, appass., dolente</i>)
T. 138—162	duettierende Durchführung des Faust-Themas III (mediantisch modulierend)
T. 163—187	Faust-Thema IV (in H-dur beginnend)
T. 188—201	Faust-Thema II (<i>soave con amore</i>) in Fis-dur beginnend und nach einem Modulationsgang auf dem Quartsextakkord von C-dur schließend. (Dieses Thema ist in der autographen Partitur von 1854 nachträglich eingefügt worden.)
T. 201—207	Überleitung (~ T. 45—51)
	Variierte Wiederholung des ersten Teiles
T. 208—245 <i>Andante soave.</i> <i>Tempo I</i>	Gretchen-Thema I (~ T. 15—51)
T. 246—251	Überleitung (~ T. 71—77)
T. 252—262	Reminiszenz an das Faust-Thema IV (vgl. T. 171—187)
T. 263—280	Gretchen-Thema II (<i>dolce amoroso</i>) (~ T. 83—98)
T. 280—291	Diese Takte sind erst 1880 eingefügt worden. ⁷⁴
	Koda
T. 281—304 <i>Un poco più lento</i>	Reminiszenzen an das Faust-Thema V

Der erste Satzteil erweckt bei näherer Betrachtung den Eindruck großer Schlichtheit, Einheitlichkeit, Festigkeit und Ökonomie. Liszt genügten für die Zeichnung Gretchens nur zwei Themen: das *semplice*- und das *amoroso*-Thema. (Für den Faust-Satz brauchte er fünf). Sie sind zweifelsohne scharf profiliert, und doch kontrastieren sie eigentlich nicht zueinander. Beide stehen in derselben Tonart (As-dur)⁷⁵ und in derselben Taktart (3/4-Takt), und beiden haftet etwas Klassizistisches an, vor allem, wenn man sie an der Kühnheit der Faust-Themen mißt.⁷⁶

⁷⁴ Siehe den Brief Liszts an Dr. Friedrich Stade vom 11. Dezember 1880 (FLB II, 302—304).

⁷⁵ Die Gretchen-Themen waren ursprünglich in A-dur und im 3/2-Takt skizziert. Liszt hatte von vornherein geplant, das *semplice*-Thema der Oboe anzuvorvertrauen. Siehe die Notenbeispiele in Studia musicologica II (1962), S. 122/123.

⁷⁶ Stellt man Überlegungen darüber an, warum der Gretchen-Satz schon zu Liszts Lebzeiten zum beliebtesten Satz der Faust-Symphonie wurde, so darf man nicht vergessen, auf die Schlichtheit, Eingängigkeit und eben auch auf die klassizistischen Züge des Satzes hinzuweisen. Bezeichnenderweise ist der Gretchen-Satz der einzige Satz der Faust-Symphonie gewesen, der Gnade vor Hanslick fand. »Das Gretchen Liszts«, schrieb er, »trägt sich im Andante allerdings feiner, hat Momente der Anmut und Zärtlichkeit; aber seine Naivität ist die gewisser M a k a r t scher Kinderbilder, auf welchen halbwüchsige Mäddien uns mit gekniffenen Augen und begehrlich unter verkürzter Oberlippe vorglänzenden Zähnen anschmachten.« Demgegenüber bemängelte Hans Joachim Moser (*Goethe und die Musik*, Leipzig 1949, S. 119), daß dem Gretchen-Satz etwas anhaftete, »das mehr nach Gounod als nach Goethe schmeckt: dies Gretchen ist mehr eine sentimentale ingénue mit Patschulduft als ein reichsstädtisches Kleinbürgermädchen«. Beide Urteile scheinen an dem Wesen des Satzes vorbeizugehen.

semplice-Thema

a tempo

Hob. 1. Solo *dolce semplice*
 Br. Solo *dolce egualmente*

=

1. Hob.
 Br.

amoroso-Thema

dolce amoroso

Viol.
 Br.
 Vcl.

dolce amoroso
dolce amoroso
dolce amoroso
dolce amoroso

=

Viol.
 Br.
 Vcl.

un poco più cresc.
un poco più cresc.
un poco più cresc.
un poco più cresc.

=

Viol.
 Br.
 Vcl.
 K. B.

pizz.

Auch in harmonikaler Hinsicht ist der Satzteil, im großen und ganzen, außerordentlich fest gefügt. As-dur ist die Tonart Gretchens, der $\frac{3}{4}$ -Takt ihre Taktart, die Oboe ihr Instrument. Exzeptionelle Züge tragen nur die

beiden Partien T. 45—51 und 52—57, das heißt die Sternblumenepisode (»Er liebt mich — er liebt mich nicht«)⁷⁷ und die Takte, die zu ihr hinführen. Sie sind die einzigen, die im tonartfremden A-dur und im $\frac{4}{4}$ -Takt stehen, und die einzigen, die auch in agogischer Hinsicht aus dem Rahmen fallen: T. 45—50 sind *rallentando*, T. 54/55 hingegen *poco crescendo ed accelerando* auszuführen. Mit dieser exzeptionellen Gestaltung deutet Liszt an, daß Gretchen, von ihrer Liebe zu Faust bewegt, aus sich selbst »herausgeht«.



Einen echten Kontrast zum ersten Teil bildet der Mittelteil. Er ist durchführungsartig und im bewegteren Tempo gehalten, moduliert stark, und er ist auch reicher instrumentiert. Zu den Holzbläsern und zu den Streichern, die das Kolorit im ersten Satzteil bestimmen, treten hier Trompeten, Posaunen, Pauken, Becken und die Harfe hinzu.

Die Reprise des ersten Teils weist gegenüber der Exposition mehrere Abweichungen auf. So fehlen — aus einleuchtenden programmatischen Gründen — das Flöten- und Klarinettenquartett des Beginns und die »Er liebt mich . . .«-Episode. (Beide waren in der autographen Partitur von 1854 enthalten; sie wurden später ausgemerzt.) Das *semplice*-Thema begleitet T. 208—230 in einer figuralen Variation; überdies geht dem *amoroso*-Thema ein Abschnitt (T. 252—262) voraus, der das vierte Faust-Thema reminiszenhaft zitiert — Gretchen ist nach ihrer Begegnung mit Faust nicht mehr die gleiche.

Insgesamt betrachtet, ist das Charakterbild Gretchens in den Eckteilen des Satzes durch große Zartheit und Weichheit gekennzeichnet. In seiner Schlichtheit, Einheitlichkeit und Festigkeit bildet es einen ruhigen Gegenpol zum komplexen, zwiespältigen und unruhigen Faustbild.

Liszt war schon 1848 der Überzeugung, daß das Komplizierte und Ge-künstelte dem Wesen Gretchens fremd ist. Das geht aus einem Brief vom 30. März 1848 an Friedrich Smetana hervor.⁷⁸ Smetana, damals noch ein junger unbekannter Komponist, hatte Liszt seine *Morceaux caractéristiques* op. 1 mit der Anfrage geschickt, ob er sie ihm dedizieren dürfe. Liszt bedankte sich, nahm die Dedikation an und erlaubte sich eine kritische Be-

⁷⁷ Richard Pohl (*Liszt [1883]*, S. 298) hat als erster erkannt, daß die Takte 52—57 die Sternblumenepisode illustrieren. Peter Raabes (*Liszts Schaffen*, S. 98) unglücklicher Versuch, diese Zuordnung in Zweifel zu ziehen, wird nur dann verständlich, wenn man erkannt hat, daß Raabe ein voreingenommener Gegner jeder programmatischer Deutung Liszscher Werke war. Siehe dazu vom Verfasser *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung* (1977), S. 68—71, S. 98 und S. 273—275.

⁷⁸ FLB VIII, 58.

merkung an dem Titel des ersten Stückes, das kontrapunktisch gearbeitet war und *Gretchen im Walde* hieß. »Die Kanonform«, schrieb er an Smetana, »scheint mir eine etwas zu wissenschaftliche für ›Gretchen‹. Die einfache Betitelung ›Im Walde‹ wäre nach meiner Ansicht vorzuziehen.«

VII

Der Themenbestand des Mephisto-Satzes und die Verzerrungstechnik Liszts

»Hat nicht auch«, sagte ich [Eckermann],
»der Mephistopheles dämonische Züge?«

»Nein«, sagte Goethe, »der Mephistopheles ist ein viel zu negatives Wesen, das Dämonische aber äußert sich in einer durchaus positiven Tatkraft.«

Goethe zu Eckermann am 6. März 1831

Franz Brendel⁷⁹ bemerkte bereits 1857, daß Mephisto im dritten Satz der Faust-Symphonie die Themen des Faust-Satzes »travestirt, verkehrt, ins Lächerliche und Frazzenhafte verzerrt«. Der nächstliegende Blickwinkel, von dem aus man den Mephisto-Satz betrachten sollte, ist in der Tat die Verzerrungstechnik Liszts. Worin besteht das Verfahren; welcher programmatischen Idee dient es; wieweit läßt es Rückschlüsse auf Liszts Auffassung Mephistos zu: das sind die Fragen, die sich bei einer näheren Betrachtung des Satzes aufdrängen.

Beginnen wir mit der Sichtung des Themenbestandes. Aus der Tatsache, daß Liszt dem Mephisto-Satz zum größten Teil Faust-Themen zugrunde legte, meinte man die Absicht herauslesen zu können, Mephisto als eine »charakterlose« Gestalt zu zeichnen. Urheber dieser Auffassung ist allem Anschein nach Richard Pohl.⁸⁰ 1862 befand er:

»Man kann Mephisto keinen *Charakter* nennen — er ist nur ein *Prinzip*, aber eben deshalb so konsequent und logisch, wie ein Charakter es niemals sein wird. Das stürmische Umherwerfen zwischen widerstreitenden Empfindungen und Leidenschaften, das Schwanken zwischen Gut und Böse kennt er nicht; ebensowenig das Sichversenken und Aufgehen in einem zweiten Ich. Er kennt keine Selbstdämmung und kein Selbstvergessen, keine Liebe und keine Sehnsucht — darum weiß er aber auch stets haarscharf, was er will und nicht will, und — was er aufs Spiel setzt! Er wagt ins Ungeheure, — zwar verliert er zuletzt, — aber er wagt mit einer Kühnheit, die, ein echt dämonischer Zug, sein ganzes Wesen prägnant charakterisiert.

Da Mephisto kein eigentlicher Charakter ist, hat er auch keine *Charakter-Motive*, nicht einmal Stimmungs-Motive; sein Wesen beruht auf der absoluten *Negation*.«

⁷⁹ Neue Zeitschrift für Musik 47 (1857), S. 122.

⁸⁰ Pohl, Liszt (1883), S. 307.

Dieser Gedanke wurde 1894 von Lina Ramann⁸¹ folgendermaßen ausgeführt:

»Während Liszt das Seelenbild Faust's wie Gretchens durch charakteristische feststehende Themen entwirft, theilt er Mephisto gar kein Charakterthema zu. Das Böse ist ja der Proteus, der jede Form annimmt und in Folge dessen selbst keine eigene besitzt. Sein Charakter ist, ohne Charakter zu sein. In Konsequenz dessen lässt Liszt ihn in Spott und Hohn die Faust-Themen eines nach dem anderen ergreifen und tändelnd bis zur Fratze verzerren, mit ihnen Fangball spielen, sie zerreißen und zerflücken. Die beiden Gretchen-Themen aber berührt er nicht — über sie hat er keine Gewalt.«

1924, genau dreißig Jahre später, äußerte Max Chop⁸² die gleiche Ansicht:

»Mephisto hat außer der Teufelsfratze nichts aufzuweisen, das er sein Eigentum nennen könnte. Er heftet sich nur immer an das Geschaffene, um es zu vernichten. Er ist die Proteusnatur, die zur Erreichung ihres Zwecks jede Gestalt und Eigenschaft annehmen kann, um zu täuschen, demzufolge also ohne jede eigentliche Individualität bleibt. Ein ›Charakter‹ ohne Charakter. Darum fehlt ihm auch hier in der musikalischen Fixierung die eigene, um ein Motiv oder Thema sich kristallisierende Note.«

Erst 1931 bemerkte Peter Raabe⁸³, daß Liszt in den Mephisto-Satz auch ein Thema aus einer älteren Komposition, dem postum unter dem Titel *Malédiction* herausgegebenen Konzertsatz für Klavier und Streicher, aufnahm (Raabe-Liszt-Verzeichnis Nr. 452). 1954 präzisierte Humphrey Searle⁸⁴ Raabes Beobachtung durch die Aussage, daß das entliehene Thema das einzige neue Thema des Satzes sei.

Indessen: mit den Faust-Themen und mit dem aus *Malédiction* entliehenen Thema ist die thematische Substanz des Mephisto-Satzes noch nicht vollständig erfaßt. Es blieb bisher unbeachtet, erstens daß Liszt Mephisto doch ein persönliches Leitmotiv beigab und zweitens daß er dem Konzertsatz *Malédiction* außer dem bekannten Thema noch einige weitere Elemente entlehnte.

Dem Mephisto-Satz liegen in Wirklichkeit zugrunde: das Tonsymbol Luzifers als Leitmotiv Mephists; vier Themen aus dem Faust-Satz; das *Malédiction*-Thema und als Leitrhythmus ein Fluchrhythmus. Wir besprechen im folgenden die Elemente in dieser Reihenfolge. Zuvor sei aber der besseren Verständlichkeit wegen eingefügt, daß der Mephisto-Satz, nach Sonatenform gebaut, sich in Introduktion (T. 1—53), Exposition

⁸¹ Lina Ramann, *Liszt II/2*, S. 186.

⁸² Max Chop, *Franz Liszts symphonische Werke I*, S. 31.

⁸³ Peter Raabe, *Liszts Schaffen*, S. 53.

⁸⁴ Humphrey Searle, *The Music of Liszt*, S. 47 f. und S. 79.

(T. 54—329), Durchführung (T. 330—431), Reprise (T. 432—616) und Koda (T. 617—674) gliedert. Den Abschluß bildet der 1857 nachkomponierte *Chorus mysticus*.

Liszt eröffnet und schließt die Introduktion des Satzes mit dem Luzifer-Symbol, einem tritonischen Motiv (*diabolus in musica*), das je dreimal ertönt. Das Motiv, das später in bedeutsamer Augmentation auch in der Koda auftritt, dient sozusagen als Identitätsausweis Mephists, der »von Luzifers Geschlecht« ist (Vers 11770); ein verminderter Septakkord ist sein harmonikales Emblem. Liszt entnahm beides, das Motiv und sein Emblem, dem Finale der *Symphonie fantastique* seines Freundes Berlioz.⁸⁵

Berlioz, *Symphonie fantastique* (1830), *Songe d'une nuit du Sabbat*



Liszt, Mephisto-Satz (1854)

Von den fünf Hauptthemen des Faust-Satzes kehren — wohlgerne stets in veränderter Gestalt — vier im Mephisto-Satz wieder. Es sind dies das erste Thema, das *appassionato*-Thema, das *affettuoso*-Thema und das *grandioso*-Thema. Der Mephisto-Satz verzichtet lediglich auf das *espressivo*-Thema Fausts.

⁸⁵ Aus einer umfassenden Untersuchung der Symbolik in Liszts Werken geht hervor, daß Liszt den Tritonus als Symbol des Unheils im weitesten Sinne verwendet, das heißt: als Symbol Luzifers, Mephists und der Hölle überhaupt (so in der Dante-Sonate und in der Dante-Symphonie, in der Faust-Symphonie, im ersten und im zweiten Mephisto-Walzer), als Symbol des Tartarus (im *Requiem* für Männerchor), als Symbol der Verwünschung (*Malédiction* für Klavier und Streicher), der Kühnheit und des Leidens (*Prometheus*), des Leids und des Todes (*Hungaria*), der Trauer und Klage (*Graner Festmesse*), als Sinnbild für das Gespenstische, Schauerliche, Ungeheuerliche (so in den Melodramen *Lenore* und *Der traurige Mönch*), als Symbol des Rasens (erster Mephisto-Walzer, *Legende von der heiligen Elisabeth*), des Zweifels (zweiter Mephisto-Walzer), des Grabs (*Von der Wiege bis zum Grabe*), des bösen Omens (»*Unstern*«). Siehe Floros, *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung* (1977), S. 227—245.

Wie werden die Themen behandelt? Als erstes fällt auf, daß Liszt ihre diastematische Gestalt, im großen und ganzen gesehen, nicht antastet. Die Umformung erfolgt durch neue Tempogestaltung, durch neue Rhythmisierung, durch die Artikulation und durch die Ornamentik. (Darin folgt Liszt dem Verfahren Berlioz' im Finale der *Symphonie fantastique*.) Die getragenen Tempi werden ausnahmslos in lebhafte Tempi umgewandelt; die längeren Notenwerte werden durchweg gekürzt; *legato* wird meist in *staccato* modifiziert; manche Thementöne erhalten kurze Vorschläge oder werden mit Nebennoten verziert.

Thema II (Metamorphose)

Allegro vivace In zwei Viertel taktieren

The musical score consists of two staves of music. The top staff features three string instruments: Violin (Viol.), Bassoon (Br.), and Cello/Bass (Vell.). The bottom staff features a single brass instrument, Trombone (K.-B.). The music is set in two measures. Measure 1 starts with the strings playing eighth-note patterns, followed by the brass entering with a sustained note. Measure 2 begins with a dynamic 'pizz.' for the strings, followed by eighth-note patterns. The brass continues its sustained note. Articulations include 'p.', 'pp.', 'arco', and 'sf'. The tempo is indicated as 'Allegro vivace' and 'In zwei Viertel taktieren'.

Fast alle Faust-Themen werden durch charakteristische Pausen oder schärfere Zäsuren in ihre Bestandteile »zergliedert«, »zersetzt«. Mitunter spaltet Liszt von einem Thema ein Motiv ab, variiert es rhythmisch-artikulatorisch und »führt« es »durch«. Ein sehr lehrreiches Beispiel dafür bietet die Behandlung des chromatischen Motivs aus dem *appassionato*-Thema in der Mephisto-Introduktion T. 11—20.

Auf diese Weise wird der Charakter der Faust-Themen völlig verwandelt (Liszt hat fast alle Möglichkeiten der Metamorphose ausgeschöpft), dementsprechend werden jetzt die Themen vielfach mit neuen Ausdrucksbezeichnungen versehen. Besonders häufig lassen sich im Mephisto-Satz

die Bezeichnungen *marcato* und *scherzando* registrieren. Die expressiven Themen und Motive Fausts erhalten mehrfach grotesken oder »scherzenden« Charakter. Das *dolente*-Motiv Fausts (T. 4—5) erscheint in der Mephisto-Introduktion T. 22 ff. in einer bis zur Urkenntlichkeit veränderten Gestalt mit der Bezeichnung *marcato e scherzando*.

Das *grandioso*-Thema ist jetzt *giocoso* vorzutragen!

Liszt hat den Satz mit *Allegro vivace, ironico* überschrieben — eine Charakterisierung, die sich zu Fausts Apostrophierung Mephists als »Spottgeburt von Dreck und Feuer« (Vers 3536) in Beziehung setzen lässt.

Das Wort *ironico* deutet von vornherein auf die eine Tendenz des Satzes, die Persiflage, hin.

VIII

Der Konzertsatz *Malédiction* als Quelle für den Mephisto-SatzMephisto- und Fluchmotive
in der Faust-Symphonie von Liszt

Das *Orgueil*-Thema mit dem Fluchrhythmus im Konzertsatz *Malédiction*, GA I, 13, S. 184

The musical score shows two staves of music. The top staff is labeled 'A' and features dynamic markings such as 'p p svelto voce' and 'ten.'. The bottom staff is labeled 'B' and features dynamic markings like 'rinforz.', '8va bassa...', and 'pp sotto voce'. The music consists of six measures per staff, with various note heads and stems indicating rhythmic patterns.

Das entlehnte *Malédiction*-Thema im Mephisto-Satz der Faust-Symphonie, GA I, 8-9, S. 124

The musical score shows two staves of music. The top staff is labeled 'Q' and features dynamic markings such as 'ff ff dim.'. The bottom staff is labeled 'R' and features dynamic markings like 'pizz.', 'arcu.', and '(mf) pizz.'. The music consists of six measures per staff, with various note heads and stems indicating rhythmic patterns.

Unsere Erörterungen dürften gezeigt haben, daß sich aus einem näheren Studium des Themenbestandes des Mephisto-Satzes und der Verzerrungstechnik Liszts interessante Einsichten für die semantische Analyse der Komposition gewinnen lassen. Zu noch bedeutsameren Rückschlüssen führt uns indessen erst die eingehende Untersuchung des *Malédiction*-Themas und — weiter — des Konzertsatzes *Malédiction*, dem Liszt das Thema entlehnt hat.

Unsere Betrachtung geht von der Beobachtung aus, daß das *Malédiction*-Thema im Mephisto-Satz in mehreren Gestalten begegnet. In gleichsam »vollständiger« Gestalt — als abgerundete Phrase nämlich — tritt es in T. 188—195 und T. 204—211 in Erscheinung, wo es das Thema der berühmten Fuge im Dreivierteltakt umrahmt.

In dieser Gestalt zählt das *Malédiction*-Thema acht Takte, und es setzt sich aus zwei (einander ähnlichen) diatonischen, aber rhythmisch prägnanten Motiven und aus einer chromatischen »Fortspinnung« zusammen. Ein Vergleich aller Erscheinungsformen des Themas lehrt indessen, daß die chromatische »Fortspinnung« sonst nicht vorkommt, ferner daß das Charakteristische an diesem Thema der prägnante Rhythmus des Kopfmotivs ist. Er besteht aus einer halben oder ganzen Note als »Auftakt«, zwei

Fluchrhythmus in den Bläsern, Mephisto-Sextolen in den Violinen

akzentuierten kurzen Achtelnoten und einer Viertelpause, wobei die Achtelnoten echoartig wiederholt werden. (Die Pause ist konstitutiver Bestandteil des Rhythmus.) In dieser Gestalt und in einigen Varianten (vielfach auf die beiden Achtelnoten und die Pause reduziert) kehrt der Rhythmus, auch losgelöst von der Motivik des *Malédiction*-Themas, im Verlauf des Satzes so penetrant und so häufig wieder, daß man annehmen muß, daß er eine tonsymbolische Bedeutung besitzt und die Funktion eines Leitrhythmus erfüllt.⁸⁶ Die Beobachtung, daß der charakteristische Rhythmus zuerst am Ende der Introduktion T. 47—52 von den Bläsern intonierte wird, und zwar als komplementäres Element zu dem Mephisto-Motiv (bemerkenswert ist dabei, daß der verminderte Septakkord, das harmonikale Emblem Mephists, jetzt in eine Dissonanz, den alterierten Terzquartakkord, ›aufgelöst‹ wird), legt die Vermutung nahe, daß er semantisch mit ihm zusammenhängen muß.

Liszt entlehnte das *Malédiction*-Thema, wie angedeutet, dem in der Gesamtausgabe (I, 13) unter dem Titel *Malédiction für Klaviersolo und Streichinstrumente* aus dem Nachlaß veröffentlichten Konzertsatz in e-moll/E-dur. Bernhard Stavenhagen, der Herausgeber des Werkes, wies 1915 im Revisionsbericht der Ausgabe darauf hin, daß das Wort *Malédiction* nicht unbedingt den authentischen Titel der Komposition bildet. Es finde sich in der von Liszt überarbeiteten Abschrift, die als Vorlage für die Edition gedient hat, über der ersten Tempobezeichnung (*quasi moderato*) von Liszt mit Bleistift geschrieben — eine bemerkenswerte Eintragung, die Stavenhagen so gravierend erschien, daß er nicht zögerte, dem Konzertsatz den Titel *Malédiction* zu verleihen.

Das Vorgehen Stavenhagens veranlaßte Peter Raabe⁸⁷ zu scharfen kritischen Bemerkungen. Er trat für die Meinung ein, daß das Wort *Malédiction* nicht der Titel des Werkes sei, »sondern eine Angabe, mit der Liszt nur das erste Thema kennzeichnen wollte«, und machte darauf aufmerksam, daß Liszt in der erwähnten Abschrift andere Themen und Motive des Konzertsatzes mit den »Schlagworten« *Orgueil, Pleurs-angoisses, songes?* (oder *vagues?*) und *raillerie* bezeichnet hat. Die Schlagworte »Verwünschung, Stolz, Tränen, Ängste, Träume, Spott« sind nach Raabe als »Anweisungen für den Spieler«(!) gedacht und dokumentieren, daß Liszt »schon früh die Art von Musik schuf, die zwar bestimmte Empfindungen wiedergeben will, aber ohne irgendwelchen ›Gang der Handlung‹«.

Eine eingehendere Untersuchung des Konzertsatzes führt indessen zu dem Ergebnis, daß Raabes Kritik an Stavenhagen unbegründet ist und daß das Werk den Titel *Malédiction* zu Recht trägt. Stavenhagen hat zufällig das Richtige getroffen!

Man bedenke zunächst, daß Liszts »Schlagworte« in der Abschrift keineswegs nur als »Anweisungen« für den Spieler gemeint sein können

⁸⁶ Über Leitrhythmen in der Musik des 19. Jahrhunderts siehe Floros, *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung* (1977), S. 267—282.

⁸⁷ Raabe, *Liszts Schaffen*, S. 54 f.

(Raabes Tendenz ging bedauerlicherweise dahin, die Bedeutung des Programmatischen im Schaffen Liszts herabzusetzen!), sondern eine Art Programm konstituieren. Die Situationen, die sie andeuten, fügen sich zu einer durchaus ›logischen‹ Sequenz zusammen. Übrigens wimmelt es auch in der gedruckten Partitur von Ausdrucksbezeichnungen mit programmatischer Bedeutung.⁸⁸

Noch signifikanter ist es, daß die motivischen und rhythmischen Elemente, aus denen sich der erste, mit *Malédiction* bezeichnete Komplex konstituiert, im Verlauf des Satzes eine fast dominierende Rolle spielen. So kehrt der mit *con furore* bezeichnete prägnante Zweiachtelrhythmus ungezählte Male immer wieder und bildet zudem den charakteristischen Bestandteil des Kopfmotivs aus dem zweiten Thema (*Orgueil*). Aus einem anderen kurzen Motiv des *Malédiction*-Komplexes T. 7—8 gewann dann Liszt den mit *Raillerie* (Spott) bezeichneten »Schlußsatz« T. 118 ff. (Der Konzertsatz ist nach der Sonatenform gebaut: Exposition T. 1—162, Durchführung T. 163—228, Reprise T. 229—342).

Kein Zweifel, daß diesem Konzertsatz ein verschwiegenes Programm um die Idee der Verwünschung zugrunde liegt, und gleichfalls kein Zweifel, daß wir in *Malédiction* das Gegenstück zu *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, einem 1847 entstandenen Klavierstück aus den *Harmonies poétiques et religieuses* (GA II, 7), erblicken dürfen. *Malédiction* und *Bénédiction*, Verwünschung und Segnung, Unheil und Heil: man sieht, daß der Gegensatz zwischen Bösem und Gutem Liszt lange vor der Fertigstellung der Faust-Symphonie im Jahre 1854 fasziniert haben muß.

Das überraschendste Ergebnis der Untersuchung ist aber dies: Liszt entlehnte dem Konzertsatz *Malédiction* nicht nur das eine »Thema« des Mephisto-Satzes, sondern überdies eine Reihe weiterer Elemente: zunächst den oben beschriebenen Leitrhythmus (in seiner auf zwei Achtelnoten reduzierten Gestalt ist er mit dem *con furore*-Rhythmus der *Malédiction* identisch); sodann ein kurzes Motiv aus dem *Malédiction*-Komplex (T. 7—10), das durch Sequenzierung in höheren Stufen im Sinne einer Steigerung behandelt wird (T. 37—45 der *Malédiction* ähneln T. 355—360 des Mephisto-Satzes); schließlich das dreitönige Kopfmotiv des *Malédiction*-Komplexes (dieses erscheint im *Allegro impetuoso* des Faust-Satzes mit symbolischer Bedeutung).⁸⁹

Es hat sich somit erwiesen, daß der Konzertsatz *Malédiction* Liszt bei der Komposition der Faust-Symphonie, zumal des Mephisto-Satzes, als wichtige ›Quelle‹ gedient hat.

⁸⁸ Einige Beispiele: *con furore* T. 1, T. 7 und T. 229; *appassionato con forza* T. 51; *molto appassionato ed espressivo* T. 70 f.; *teneramente amoro* T. 76; *teneramente* T. 106; *con passione* T. 113 und T. 296; *agitato* T. 138; *impetuoso* T. 140; *energico nobilmente* T. 164 f.; *Recitativo. Patetico, tremolando con energico, disperato* T. 198; *Andante lacrimoso* T. 199; *strepitoso* T. 219 und T. 304; *avec enthousiasme* T. 243; *pomposo* T. 292.

⁸⁹ Vergleiche die in *Malédiction* mit *Recitativo patetico* überschriebene Stelle (T. 198) mit der Faust-Symphonie, I. Satz, T. 28—31 und T. 36—39.

IX

Der Fluch als Grundidee des Mephisto-Satzes

Nach dem Dargelegten wäre es sicherlich unangebracht, umständlich zu erläutern, daß Liszt die zuletzt genannten Elemente aus dem Konzertsatz *Malédiction* in die Faust-Symphonie gerade ihrer Semantik wegen aufnahm. Es ist keine Frage, daß sie alle auch in der Symphonie verschiedene symbolische Formen einer und derselben Idee, nämlich des Fluchgedankens, darstellen. Sowohl dem *Malédiction*-»Thema« (in allen seinen Erscheinungsformen) als auch dem Leitrhythmus des Mephisto-Satzes gab Liszt die Semantik des Fluchs bei.

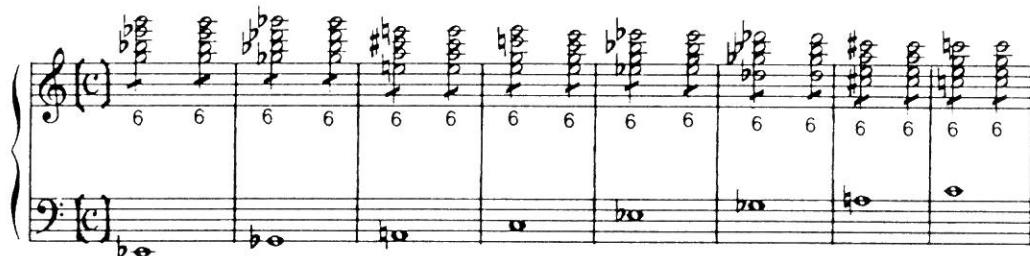
Hat man einmal diese Zusammenhänge erfaßt, so vermag man dann (nicht ohne Staunen) zu erkennen, daß Liszt drei der Faust-Themen im Mephisto-Satz nach dem Fluchrhythmus Mephists rhythmisiert hat. Das Modell, nach dem dieser Rhythmus strukturiert ist (nämlich ›Auftakt‹ — zwei oder drei Noten auf der betonten Taktzeit — dann Pause), schimmert durch die Faust-Themen durch und verleiht dem Satz ein hohes Maß an Einheitlichkeit. Der Fluchrhythmus Mephists drückt den drei Faust-Themen gleichsam seinen Stempel auf. (Nur das ›dodekaphonische‹ Thema wird von ihm nicht berührt.)

Der Fluch ist somit in Liszts Auffassung das Charakteristikum Mephists und bildet auch das Idiom, in dem er »spricht«. Mephisto, der »Geist des Widerspruchs«, kann nichts Eigenes schaffen, sondern nur »verneinen« und »zerstören« (Goethes Faust I, Vers 1338—1344). Er zersetzt die Faust-Themen und verlacht fluchend alles, was ihren »Inhalt« ausmacht: den Wissensdrang, die Leidenschaftlichkeit und Maßlosigkeit Fausts, die Liebe und seinen Adel, die Nobilità.

In Goethes Tragödie kommt der Fluchgedanke zweimal kraß zum Ausdruck: das erste Mal in der Studierzimmerszene (Vers 1583—1606), wo Faust aus Verzweiflung über seine frühere Schwäche, den Selbstmord zu vollziehen, allem Irdischen und Christlichen flucht und somit endgültig in die Gewalt Mephists gerät (kurz danach schließt er mit ihm den Pakt); das zweite Mal in der Grablegungsszene (Vers 11735 und Vers 11815), wo Mephisto eben im Begriff zu merken ist, daß er im Streit mit den Engeln um Fausts Seele unterlag: »Und wie es sich gehört, fluch' ich euch allzusammen.«

Es läßt sich nicht von der Hand weisen, daß Liszt bei der Konzeption des Mephisto-Satzes nicht zuletzt den Fluch Fausts im Sinne hatte. Als sicher darf jedenfalls gelten, daß der Mephisto-Satz auch auf die erwähnten Verse aus der Grablegungsszene sich bezieht. Liszt hat in der Koda des Satzes den »Untergang« Mephists und seiner *Satane* geradezu bildhaft geschildert. T. 645—654 erreicht die Koda durch das dreimalige Auftreten des Luzifer-Motivs im *fortissimo* ihren Höhepunkt. Das Luzifer-Motiv erscheint hier simultan in aufsteigender und in absteigender Richtung und ist mit dem Fluchrhythmus gekoppelt, der T. 651—654 in den

Hörnern und später in der Pauke nachklingt. Daran schließt sich T. 655—670 Mephists (Luzifers) Untergang: Die Musik »gleitet« in Gegenbewegung von oben und von unten — anfänglich im Rhythmus des Fluchmotivs! — zur Mitte hin. Die Stelle ist harmonisch auf der Akkordprogression *Es - Ges - A - C*, den Stufen des verminderten Septakkords, aufgebaut, die insgesamt fünfmal wiederkehrt.



Harfenarpeggien markieren dann die Wende. Horn und Violoncello antizipieren das (Gretchen-)Thema des Tenorsolos *Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan* aus dem *Chorus mysticus*. Damit wechselt auch der Schauplatz der Handlung. Auf die Grablegungsszene folgt in Goethes Tragödie die BergschluchtenSzene. Wir werden sehen, daß dies auch in Liszts Symphonie der Fall ist.

X

Zu Liszts Vertonung des *Chorus mysticus*

Unsere Untersuchung des Faust-, des Gretchen- und des Mephisto-Satzes ergab, daß Liszt — entgegen der Auffassung Louis', Kretzschmars und Raabes — nicht bloß drei *Charakterbilder* Fausts, Gretchens und Mephistopheles' gezeichnet hat. Es hat sich vielmehr gezeigt, daß er seine Musik darüber hinaus mit bestimmten Szenen der Goetheschen Tragödie assoziierte. An bestimmten Stellen der Partitur ist der Zusammenhang mit Goethes Drama besonders offenkundig. So spielen mephistophelische Elemente — wie wir gesehen haben — bereits im Faust-Satz eine wichtige Rolle. (In Liszts Auffassung ist die Faustgestalt ohne das Mephistophelische undenkbar.) Die *misterioso*-Episode des Faust-Satzes — sich auf die nächtliche Studierzimmerszene beziehend — illustriert die *harmonia mundi*; die Stelle ist als Versinnbildlichung des Zeichens des Makrokosmos gedacht, das Faust im Buch des Nostradamus erblickt. Die *accelerando*-Stelle im Gretchen-Satz illustriert die Sternblumenepisode (»Er liebt mich — er liebt mich nicht«). Der Mittelteil des Gretchen-Satzes ist als symphonisches Liebesduett konzipiert — unwillkürlich denkt man an die Szene im Garten (Faust I, Vers 3184—3194). Die Koda des Mephisto-Satzes schließlich nimmt auf die Grablegungsszene Bezug und schildert bildhaft den Untergang Mephists und seiner *Satane*.

Das gewonnene Bild bestätigt sich, wenn man den 1857 nachkomponier-

ten Schlußchor der Symphonie einer semantischen Analyse unterzieht.⁹⁰ Liszt überschrieb den Teil, dem die Verse des Goetheschen *Chorus mysticus* (Faust II, Vers 12104—12111) zugrunde liegen, mit *Andante mistico*.

Zwei neue Beobachtungen an der Partitur helfen uns nun erkennen, daß die Musik des Orchesters, die den »Rahmen« für das Tenorsolo und den Männerchor bildet, nicht etwa nur als »Untermalung« des *Chorus mysticus* konzipiert ist — wie man anzunehmen geneigt wäre —, sondern daß sie auf bestimmte andere Stellen aus der berühmten Bergschluchtszene Bezug nimmt.

Bezeichnend dafür ist zunächst Liszts originale Vorschrift »schwebend« 4 Takte nach H. Wer meint, daß sie nichts anderes als eine Vortragsbezeichnung sei, irrt. Es sei gestattet, daran zu erinnern, daß in der christlichen Landschaft der Bergschluchten den »Regieanweisungen« Goethes zu folge der Pater *ecstaticus*, die Engel »in der höheren Atmosphäre« und die Mater *gloriosa* schweben. Liszts Bezeichnung »schwebend« ist demnach als korrespondierende musikalische »Regieanweisung« zu verstehen. Man vergegenwärtige sich, daß auch in Goethes Versen einmal von dem »Schweben« der Mater *gloriosa* die Rede ist. So heißt es gleich am Anfang des Hymnus des Doctor Marianus (Vers 11989—11996):

Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben.
Dort ziehen Fraun vorbei,
Schwebend nach oben.
Die Herrliche mitteninn
Im Sternenkranze,
Die Himmelskönigin,
Ich seh's am Glanze.

Und der Chor der Büßerinnen lautet (Vers 12032—12036):

Du *schwebst* zu Höhen
Der ewigen Reiche,
Vernimm das Flehen,
Du Ohnugleiche,
Du Gnadenreiche!

⁹⁰ Liszt selbst bietet in der gedruckten Partitur die Möglichkeit, auf den Schlußchor zu verzichten und die Symphonie rein instrumental schließen zu lassen. Eigens für diesen Fall hat er 10 Schlußtakte komponiert. In der Konzertpraxis hat sich seit langem der Abschluß mit dem Chor durchgesetzt. Zu Liszts Lebzeiten freilich war die Frage, ob die Symphonie mit oder ohne Chor schließen sollte, ein Problem, an dem sich die Geister schieden. (Siehe dazu den Brief Liszts an Franz Brendel vom 29. August 1862; FLB II, 26.) Brendel (NZfM 47 [1857], S. 123) und Pohl (Liszt [1883], S. 317) traten für die vokale Fassung ein, Richard Wagner hingegen für die instrumentale. In seiner Autobiographie schreibt er (*Sämtliche Schriften* XV, 120/121): »Wenn mich etwas von der meisterlichen poetischen Konzeptionskraft des Musikers [Liszt] überzeugt hatte, so war es der ursprüngliche Schluß der Faust-Symphonie, welcher zart und duftig mit einer letzten, alles bewältigenden Erinnerung an Gretchen, ohne alle gewaltsame Aufmerksamkeits-Erregung, gegeben war.« Wagner gibt deutlich zu verstehen, daß die Fürstin Wittgenstein es gewesen sei, die Liszt bewogen habe, den *Chorus mysticus* 1857 zu vertonen. Für den rein instrumentalen Abschluß sprach sich übrigens auch Somfai (*Studia musicologica* II [1962], S. 95) aus. Doch scheint Brendel recht zu haben, wenn er meint, daß »nur durch diesen Schlußchor das Werk sich zum Ganzen rundet und ohne ihn als ein solches meiner Ansicht nach gar nicht bestehen könnte«.

Sehr bemerkenswert ist sodann bei K (wenige Takte vor dem Schluß des Werkes) eine »Reminiszenz« an das *grandioso*-Thema des Faust-Satzes. Liszt zitiert hier — wohlgemerkt als einzige Gestalt aus der mannigfaltigen Welt der Faust-Themen — dreimal in den tiefen Instrumenten das pentatonische Kopfmotiv des *grandioso*-Themas, das er im ersten Satz einmal auch mit *nobile* bezeichnet hatte. Dieses bedeutsame »Erinnerungsmotiv« an dieser Stelle der Symphonie kann sich nur auf den Chor der »in der höheren Atmosphäre« schwebenden Engel beziehen, die »Faustens Unsterbliches« tragen und von ihm sagen (Vers 11934 f.):

Gerettet ist das e d l e Glied
Der Geisterwelt vom Bösen.

Diese Beobachtungen gestatten den Schluß, daß Liszt mit dem *nobile*-Thema den Adel Faustens, das heißt den Adel seiner »unsterblichen Seele« charakterisieren wollte. Seltsamerweise wurde diese Semantik des Themas von keinem der Kommentatoren erraten. Sie hielten alle das *grandioso/nobile*-Thema für ein »Heldenthema«!