

## **Vorwort**

Der vorliegende Band setzt die vorausgehenden Sitzungsberichte der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt fort und vereint die Klassensitzungsvorträge der Jahre 2010 bis 2011 und die Vorträge auf den Festsitzungen dieser beiden Jahren. Es ist den Akademiemitgliedern dafür zu danken, dass sie ihre Vorträge trotz vielfältiger Verpflichtungen ohne zu zögern für den Druck vorbereitet und auch die Korrekturen zügig vorgenommen haben.

Mit diesem Band erscheinen die Sitzungsberichte der Geisteswissenschaftlichen Klasse der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften erstmals in Kommission beim Franz Steiner Verlag in Stuttgart. Die Möglichkeit, ihre Publikationen so einer breiteren Öffentlichkeit vorzulegen, verdankt die Akademie gemeinnütziger Wissenschaften dem Leiter des Franz Steiner Verlags Herrn Dr. Thomas Schaber. Ihm und seinen Mitarbeitern, die die vorbereitenden Schritte hilfreich begleiteten und für einen reibungslosen Ablauf der Veröffentlichung sorgten, sei im Namen des Präsidiums auch an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt.

Erfurt, im November 2012

Meinolf Vielberg

# Franz Liszt

## Ein Europäer in Weimar

von  
Detlef Altenburg

„Ja, er ist hier, der große Agitator, unser Franz Liszt, der irrende Ritter aller möglichen Orden [...]“, so begann Heinrich Heine in der überarbeiteten Fassung von 1854 seinen Bericht über Liszts Rückkehr in das Pariser Musikleben im April 1844, „er ist hier, der hohenzollern-hechingensche Hofrat, der Doktor der Philosophie und Wunderdoktor der Musik, der wieder auferstandene Rattenfänger von Hameln, der neue Faust, [...] der geadelte und dennoch edle Franz Liszt! Er ist hier, der moderne Amphion, der mit den Tönen seines Saitenspiels beim Kölner Dombau die Steine in Bewegung setzte, daß sie sich zusammenfügten, wie einst die Mauern von Theben. Er ist hier, der moderne Homer, den Deutschland, Ungarn und Frankreich, die drei größten Länder, als Landeskind reklamieren, während der Sänger der ‚Ilias‘ nur von sieben kleinen Provinzialstädten in Anspruch genommen ward!“<sup>1</sup>

Heine hatte diesen Artikel ursprünglich 1844 als Bericht aus Paris in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* veröffentlicht. Der Text thematisiert auf dem Höhepunkt der europäischen Erfolge des Pianisten Liszt gleichermaßen das einzigartige Phänomen des hier entstandenen Starkultes und seine eigenen, ganz unmittelbaren Eindrücke nach einem der Pariser Konzerte.<sup>2</sup> Für die Aufnahme in die 1854 unter dem Titel *Lutetia* erschienene Buchpublikation überarbeitete Heine diesen Artikel. Aus dem von Sympathie und Bewunderung geprägten Bericht entstand die bekannte, mit beißendem Sarkasmus gespickte endgültige Fassung, die in alle Heine-Gesamtausgaben Eingang fand.<sup>3</sup> Über weite Strecken

---

<sup>1</sup> Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, hrsg. von Klaus Briegleb, München und Wien 1976, Bd. 9: 1831–1855 (*Lutetia*), S. 531 (Vgl. auch *Historisch-kritische Gesamtausgabe seiner Werke* [Düsseldorfer Heine-Ausgabe], hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. 14, 1, bearbeitet von Volkmar Hansen, Hamburg 1990, S. 130).

<sup>2</sup> Vgl. Rainer Kleinertz, „Heinrich Heine on Liszt“, in: *Franz Liszt and His World*, hrsg. von Christopher Gibbs und Dana Gooley, Princeton 2006, S. 441–466.

<sup>3</sup> Auf diesen Sachverhalt machte Rainer Kleinertz in seinem Aufsatz aufmerksam „Wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüt“. Freundschaft und Entfremdung zwischen Heine und Liszt“, in: *Heine-Jahrbuch* 37 (1998), S. 107–139. Neben den beiden publizierten Fassungen existiert noch eine dritte Fassung, nämlich der erste Entwurf Heines, der vor dem Konzert Liszts entstand und von der Fassung der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* in wichtigen Punkten abweicht. Zu den höchst aufschlussreichen Unterschieden zwischen den drei Fassungen vgl. den Kommentar in der

bieten beide Fassungen denselben Text, in dem Heine im Kontext mit dem Starkult und dem Konzertbericht auch den im Zusammenhang mit den Berliner Konzerten 1842 geprägten Begriff der Lisztomanie aufgreift und für das deutsche Publikum die Frage der nationalen Identität Liszts thematisiert, die sich erstaunlich früh an diesem Ausnahmekünstler unter den Musikern des 19. Jahrhunderts entzündete. Analysiert man indes die Abweichungen beider Texte, so wird die Motivation für die Änderungen unübersehbar: Heine war offenkundig von Liszts Haltung gegenüber der Revolution von 1849, insbesondere auch gegenüber der blutigen Niederschlagung der ungarischen Freiheitsbewegung,<sup>4</sup> enttäuscht, und wahrscheinlich sah er darin, dass Liszt das Amt eines Hofkapellmeisters übernommen hatte, einen Verrat an dessen eigenen Idealen. Vor allem aber drängt sich der Eindruck auf, dass sich hier auch das Misstrauen des Schriftstellers Heine artikuliert, dass ausgerechnet ein Musiker, ja der populärste unter den Musikern seiner Zeit an dem verwaisten „Musenwitwensitz“ in gewisser Weise das Erbe Goethes und Schillers angetreten hatte. Der in *Lutetia* von Heine reflektierte Bruch in der Biographie Liszts war in der Tat ebenso wie sein Weimarer Wirken dazu angetan, die Phantasie der Zeitgenossen zu beflügeln.

1811 in der deutschsprachigen westungarischen Provinz des Habsburgerreiches geboren, boten sich Franz Liszt nicht eben die optimalen Bildungschancen für eine internationale Karriere. Hier besuchte er wenige Jahre lang die Grundschule, und hier wurden die Grundlagen für seine tiefe Verwurzelung in der Religiosität des bodenständigen österreichischen Katholizismus gelegt. Sein Vater erkannte früh die besondere Begabung seines Sohnes und sorgte für eine angemessene Ausbildung seines Kindes in den musikalischen Metropolen Europas, nämlich in Wien und Paris. Seine Lehrer in Wien waren der renommierte Böhme Carl Czerny, der als Beethoven-Schüler einer der gesuchtesten Klavierpädagogen seiner Zeit war, und der schon hoch betagte Hofkapellmeister Antonio Salieri, der den Knaben in den Grundlagen des Generalbasssatzes unterwies. In Paris blieb Liszt als Ausländer der Zugang zum Conservatoire zwar versagt, aber mit dem berühmten Opernkomponisten Ferdinando Paër und dem nicht minder renommierten Kompositionslehrer Antonin Reicha konnte der Vater für eine exzellente Ausbildung Sorge tragen.

Was sich nach einem wenig aufregenden Bildungsgang eines jungen Musikers anhört, ist unter dem Aspekt der kulturellen Traditionen des damaligen Europa schon bemerkenswert: Liszt war der Sohn eines eszterházyschen Beamten, der

---

Düsseldorfer Heine-Ausgabe, Bd. 14,2, hrsg. von Volkmar Hansen, Hamburg 1991, S.1378f., sowie Kleinertz 2006 (wie FN 2), der die beiden veröffentlichten Fassungen in englischer Übersetzung synoptisch gegenüberstellt.

<sup>4</sup> Ein deutliches Indiz für diese Annahme ist u.a. die Tatsache, dass der Hinweis auf den ungarischen Ehrensäbel in der Fassung von 1854 getilgt wurde.

zeitweilig in der nur wenige Jahre zuvor noch von Joseph Haydn geleiteten Hofkapelle mitgewirkt hatte. Seine primäre musikalische Sozialisation war die Musik Haydns und Johann Nepomuk Hummels. In Wien und Paris mischten sich Einflüsse der böhmischen Musikkultur seiner Lehrer Czerny und Reicha mit der durch Salieri und später durch Paër vermittelten Italianità. In Wien hatte er durch Czerny mit Ludwig van Beethoven zugleich den letzten großen Repräsentanten der Wiener Klassik und damit der deutschen Tradition der Instrumentalmusik kennen gelernt, in Paris die zunehmend zu einem europäischen Phänomen avancierende französische Oper. Und nicht zuletzt hatte der Vater es erreicht, dass der Sohn auf drei Konzertreisen 1824, 1825 und 1827 auch die dritte der damaligen Musikmetropolen, London, und die bekanntesten Pianisten der damaligen Zeit, Ignaz Moscheles, Johann Baptist Cramer, Muzio Clementi und Friedrich Kalkbrenner, kennen lernte. Liszts musikalischer Bildungsgang hätte vielfältiger nicht sein können, mit 15 Jahren war Liszt bereits mit allen relevanten europäischen Strömungen der Musik seiner Zeit in Berührung gekommen.

Die planmäßige musikalische Ausbildung und die vom Vater aufgebaute Wunderkindkarriere fanden 1827 mit dem frühen Tod des Vaters ein jähes Ende. Im Alter von nicht einmal 16 Jahren im Wesentlichen auf sich selbst gestellt, verdiente er seinen Lebensunterhalt durch Unterrichten. In diesen Jahren wurde Liszt entscheidend geprägt von der französischen Kultur im Umfeld der 1830er Revolution. Der Pariser Salonkultur verdankte er ein ganzes Netzwerk an Kontakten mit Adligen und Künstlern aus allen Teilen der damaligen Alten Welt Europas. Dass Liszt hier und in der Pariser Kunstszene die bedeutendsten Musiker kennen lernte, versteht sich von selbst. Die Liste der Musiker, denen er in Paris begegnete und mit denen er zum Teil eng befreundet war, liest sich wie ein Who is who der europäischen Musikkultur: Hector Berlioz, Fryderyk Chopin, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Nicolò Paganini, Gioachino Rossini usw. usw. Viel bemerkenswerter und von nicht zu unterschätzender Bedeutung aber ist der Kontakt mit den führenden Dichtern seiner Zeit, unter denen hier nur Heinrich Heine, Victor Hugo, Alphonse de Lamartine und François-René de Chateaubriand genannt seien. Gerade die Ideen der Jeunes-France, die Ideen der französischen Dichter im Umfeld der französischen Revolution von 1830, prägten die Ziele und Visionen des jungen Liszt ganz entscheidend. Franz Liszt, der in dem beschaulichen Raiding nicht mehr als vier Jahre lang die Grundschule besucht hatte, verfiel in einen wahren Bildungsräusch und setzte sich nicht nur mit den aktuellen Autoren seiner Zeit, sondern vor allem auch mit den bedeutendsten Werken der Weltliteratur auseinander, darunter mehr und mehr mit Dantes *Divina commedia* und bald auch mit Petrarca. Und nicht zuletzt fanden seine religiösen Interessen, die ihn seit früher Jugend beschäftigt hatten, im Saint-Simonismus und den Lehren des Kirchen-

kritikers Abbé Hugues-Félicité-Robert de Lamennais eine neue Orientierung. Liszt definierte in einer Folge von Grundsatzartikeln mit dem Titel „De la situation des artistes et de leur condition dans la société“ die Aufgaben der Künstler in der Gesellschaft. Ihre Aufgabe als Priester der Kunst, so verkündete er, sei es, in einer Zeit, in der alle die Krankheit des Jahrhunderts beklagen, neue Ideale zu setzen.

Schon früh grub sich in das Bewusstsein des jungen Musikers die Bedeutung der Weimarer Klassik für die europäische Kultur ein. Gerade im Exil entdeckten nicht wenige der Größten dieser Zeit ihre tiefe Verwurzelung in der Kultur ihrer Heimat und interpretierten sie für sich aus der Ferne ganz neu. Dies gilt für die Polen Chopin und Mickiewicz in Paris ebenso wie für Wagner in der Schweiz und Smetana in Göteborg. In Paris las Liszt Madame de Staëls *De l'Allemagne* und entdeckte mit vielen Zeitgenossen den von ihr besungenen Kunststaat der Herzogin Luise und Carl Augusts. Den entscheidenden Anstoß für die Auseinandersetzung mit Goethes *Faust* vermittelte ihm 1830 die *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz, der im Finalsatz dieses Werkes Anregungen der Domszene und der Walpurgisnacht des Goetheschen *Faust* aufgegriffen und überblendet hatte. Den dritten Impuls zur intensiven Beschäftigung mit der Literatur der Weimarer Dioskuren verdankte Liszt seiner Lebensgefährtin Marie d'Agoult, die wie er selbst im Spannungsfeld zwischen deutscher und französischer Kultur aufgewachsen war. Und Liszt entdeckte für sich Goethes *Italienische Reise* und *Wilhelm Meister* sowie Schillers Gedichte. Wenn Liszt 1842 in Weimar zum Hofkapellmeister in außerordentlichem Dienst ernannt wurde, so bedeutete dies für ihn den Zugang zu dem von Madame de Staël gepriesenen Vaterland des Ideals („la patrie de l'idéal“), wie Liszt Weimar später selbst apostrophierte<sup>5</sup>. Als Liszt sich dann 1848 ganz in Weimar niederließ, so war dies ganz offenbar der entscheidende Punkt, der Heines Distanzierung in seiner *Lutetia* auslöste. Es ist symptomatisch, dass er den hohenzollern-hechingenschen Hofrat erwähnte, aber Liszts Weimarer Aktivitäten sowie das Amt als Hofkapellmeister in außerordentlichem Dienst übergang.<sup>6</sup>

Liszts bereits in seinen Jahren in Paris und den folgenden Virtuosenjahren erhobener Anspruch, die Dichtungen eines Lamartine oder Hugo in seiner Musik aufgehen zu lassen, an deren Werken gleichsam weiterzudichten und dem Publikum seine eigenen Deutungen zu präsentieren, war für das Publikum

---

<sup>5</sup> *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen*, hrsg. von La Mara, Leipzig 1909, S. 7: Brief an Carl Alexander vom 6. Oktober 1846.

<sup>6</sup> Im Entwurf war zunächst die Weimarer Position insofern angedeutet, als Heine prophezeite, Liszt werde nach dem Tod Friedrich von Müllers dessen Nachfolger als Kanzler. Zu den Abweichungen insgesamt vergleiche den Kritischen Bericht in der Düsseldorfer Heine-Ausgabe (Bd. 14,2, wie FN 3).

allgemein ohne Frage ein wesentliches Element des Faszinosums Liszt und zugleich jener Punkt, der vielen seiner Zeitgenossen höchst suspekt war. Bestärkt sah sich Liszt in dieser Idee eines neuen Künstlertums durch Émile Barrault, der für die neue saint-simonistische Gesellschaftsordnung eine Dreieinigkeit von Wissenschaft, Kunst und Industrie verhieß. Soweit es die Dichter und bildenden Künstler betraf, hätte niemand daran Anstoß genommen, wenn diese sich auf ihren – modern gesprochen – gesellschaftlichen Auftrag beriefen – aber ein Musiker? Tatsächlich träumte Liszt nicht nur von einer solchen neuen Synthese von Dichtung und Musik, von einer poetischen Klaviermusik, sondern er experimentierte auch mit entsprechenden Kompositionen und erprobte dieses Konzept in seinen Konzerten. Die Kritiken entdeckten sehr bald diese dichterische Qualität und setzten sich mit Liszts literarisch motivierten Ambitionen auseinander. Die Synthese von Dichtung und Musik bildete nur einen der Aspekte des Interpreten Liszt, aber zweifellos einen der wichtigsten. Vor diesem Hintergrund ist nicht zuletzt auch Liszts besonderes Interesse an den Liedern Schuberts zu verstehen, die er in Paris regelrecht entdeckte. In Schuberts Liedern erkannte er die musikalisch völlig neuen Qualitäten einer Musik, die Lyrik in musikalische Sprache so umzusetzen vermag, dass sie fast des Wortes nicht mehr bedarf. Er führte Schuberts Lieder nicht nur mit dem damals hochberühmten Sänger Nourrit im Original auf, sondern er adaptierte sie auch für Klavier allein als Lieder ohne Worte. Die in mehreren Fassungen vorliegende Klavierbearbeitung von Schuberts *Forelle*, in der Liszt gleichsam weiterdichtet an Schuberts Musik, ist ein Beispiel für diesen neuen Typus der Klaviermusik.

All diese Bemühungen um eine neue Synthese von Dichtung und Musik blieben in den Virtuosenjahren eher niedergeschriebene Improvisation, als dass sie sich zu einem stimmigen Konzept verdichtet hätten. Als Liszt sich 1848 in Weimar niederließ, war es sein erklärtes Ziel, das Schwergewicht von der Interpretation auf die Komposition zu verlagern. Hier in Weimar erhob er den Anspruch, das große literarische Erbe der Weimarer Klassik in einem neuen poetisch-musikalischen Kunstideal aufgehen zu lassen. Selbstbewusst verkündete er programmatisch: „Die Musik nimmt in ihren Meisterwerken mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf.“<sup>7</sup>

In seinem *Album d'un voyageur* hatte Liszt schon während seiner Virtuosenjahre den Versuch unternommen, Stoffe der Weltliteratur, aber auch Stoffe der Bildenden Künste gleichsam in Musik aufgehen zu lassen. Um diese Aufgabe kompositionstechnisch zu bewältigen, verwandte er hier z.T. schon jene beiden Ansätze, die in der Weimarer Schaffensphase zunehmend an Bedeutung gewin-

---

<sup>7</sup> Franz Liszt, „Berlioz und seine Haroldsymphonie“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 43 (1855), S. 77.

nen sollten. Zum einen orientierte er sich an den sehr frei interpretierten Formkategorien – speziell den Themen- und Satzcharakteren – der klassischen Sonate und Symphonie. Zum anderen setzte er die Erfahrungen um, die er aus seinen Bearbeitungen von Liedern Schuberts zu ›Liedern ohne Worte‹ zog. Die grundlegende Revision und teilweise Neukomposition der einzelnen Stücke seiner früheren Klaviermusiksammlungen und -zyklen ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass er diese Werke als wesentlichen Beitrag zu einer Synthese von Dichtung und Musik auf dem Gebiet der Klaviermusik verstand. Bei der Revision ging es ihm nicht nur um die Reduktion der zum Teil beträchtlichen technischen Schwierigkeiten seiner Musik, um Klarheit der musikalischen Sprache und um formale Stringenz, sondern auch um den inneren Zusammenhang zwischen den einzelnen Sätzen als Teil eines mehrteiligen Zyklus. Insofern zielte die Überarbeitung nicht nur auf die Drucklegung definitiver Fassungen seiner bis dahin entstandenen Hauptwerke, sondern zugleich auch auf eine Art von Selbstvergewisserung. Als ein ganz typisches Ergebnis dieser Revision erklang im Vortrag Liszts Petrarca-Sonett Nr. 104, das ein geradezu klassisches Beispiel dieses neuen Typus der Klaviermusik ist.

„Pace non trovo e non ò da far guerra,  
e temo e spero, et ardo e son un ghiaccio,  
e volo sopra ’l cielo, e ghiaccio in terra,  
e nulla stringo e tutto ’l mondo abbraccio.

Tal m’à in pregon, che non m’apre né serra,  
né per suo mi riten né scioglie il laccio,  
e non m’ancide Amore e non mi sferra,  
né mi vuol vivo né mi trae d’impaccio.

Veggio senza occhi e non ò lingua e grido,  
e bramo di perir e cheggio aita,  
et ò in odio me stesso ed amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido,  
egualmente mi spiace morte e vitá:  
in questo stato son, Donna, per vui.“<sup>8</sup>

„Zum Krieg zu schwach, kann ich nicht Frieden finden,  
Ich fürcht’ und hoffe, frier’ und glüh’ im Brande,  
Zum Himmel flieg’ ich, schmacht’ im Erdenlande,  
Nichts haltend, möcht’ ich doch die Welt umwinden.

Sie, die mich fesselt, will mich weder binden,  
Noch halten, noch auch lösen meine Bande —

---

<sup>8</sup> Zitiert nach Franz Liszt, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I, Band 7: *Années de pèlerinage, Deuxième année: Italie*, hrsg. von Imre Sulyok und Imre Mezö, Kassel u.a. 1974, S. 20.

Mich flieht der Tod — des Lebens Hoffnung wandte  
Sich von mir, seit sie Amor hieß verschwinden.  
Ohn Augen seh' ich, weg sind Sprach' und Töne,  
Um Hülfe rufend, wünsch' ich zu verderben,  
Mir selber untreu, bin ich ihr ergeben;  
Vom Schmerze leb' ich, lache bey der Thräne,  
Gleich schrecklich ist mir Leben, ist mir Sterben,  
So ist durch dich, o Laura, jetzt mein Leben.“<sup>9</sup>

In diesem Fall arbeitete Liszt eine eigene Liedvertonung des Sonettes in ein Klavierstück um, das – ganz ähnlich wie Schubert in seinen Liedern – versucht, den Gehalt des Gedichtes in Musik umzusetzen. Ein ganz entscheidendes Stilmittel der poetischen Sprache dieses Klavierstückes ist neben der Kantabilität die Harmonik.

Parallel zu diesem gleichsam konzentrierten Nachvollzug der eigenen kompositorischen Entwicklung der Virtuosenzeit entstand in den ersten Weimarer Jahren eine Vielzahl von Plänen, Skizzen und ausgeführten Kompositionen, die als weitergehende Experimente auf dem Weg zu seinem Kunstideal einer Synthese von Dichtung und Musik zu verstehen sind.<sup>10</sup> Dies gilt nicht nur für Liszts *Chöre zu Herders „Entfesseltem Prometheus“*<sup>11</sup>, sondern auch für seine Opernprojekte dieser Zeit. In diesem Kontext sind nicht zuletzt auch die Vertonungen etlicher nicht-szenischer Texte (z.B. *Hungaria-Kantate*, *Chöre zu*

---

<sup>9</sup> Übersetzung von Carl Streckfuß, *Gedichte*, Wien 1804, S. 143.

<sup>10</sup> Daneben gewann in den Jahren 1848–1850 – z.T. noch bevor er sich in Weimar niederließ – für Liszts Experimente zeitweilig die Auseinandersetzung mit der Revolution von 1848/49 und damit ein völlig anderes Kunstkonzept eine bemerkenswerte Bedeutung. In den Jahren 1848 bis 1850 griff er auf seinen Plan einer Revolutionssymphonie zurück, deren erster Satz als *Héroïde funèbre* später in seinen Zyklus der Symphonischen Dichtungen Eingang fand. Vgl. Norbert Miller, „Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen“, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts), Regensburg 1975, S. 236–237. – Die entscheidende Wende in der Haltung zur Revolution dürfte bei Liszt der Tod seines Freundes Felix Lichnowsky herbeigeführt haben, der am 18. September 1848 von Aufständischen in Frankfurt bestialisch ermordet worden war.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu seine eigene Beschreibung dieses Werks (LSS 4, S. 14), in der er auf die nicht-szenische Konzeption und auf die Übereinstimmung der Vertonung mit Herders Intentionen hinweist: „Comme il l'avait indiqué lui-même, la musique devait naturellement s'allier aux grandes émotions que cette poésie a pour but de réveiller en nous.“ Da Herder sich bewusst gewesen sei, dass er mit Worten die tiefen und erhabenen Gefühle („sentimens profonds et élevés“) nur andeuten, nicht aber beschreiben könne, komme der Musik hier eine wesentliche Bedeutung zu.



*Autrans* „*Quatre éléments*“<sup>12</sup>) und die Schiller-Kantate *An die Künstler* zu sehen sowie eine ganze Reihe jener Ouvertüren wie *Tasso*, *Les Préludes*, *Orpheus* und *Prometheus*, die Liszt wenige Jahre später umarbeiten und in seinen Zyklus Symphonischer Dichtungen aufnehmen sollte. Es ist ganz bezeichnend für den Komponisten und Tondichter Franz Liszt, dass er zunächst die naheliegenden vokal-symphonischen Wege einer Synthese von großer Literatur und Musik auslotete, dass er sich auch an Opernlibretti versuchte, bevor er sich in letzter Konsequenz dann für die Instrumentalmusik entschied, der er zutraute, über jene Ausdrucksfähigkeit zu verfügen, die ihm im Zusammenhang mit seiner Idee einer Dichtung in Tönen vorschwebte. Hier knüpfte Liszt ganz bewusst an Beethoven an, von dem er wusste, dass er sich nicht nur mit den Plänen einer Faust-Symphonie beschäftigt, sondern durchaus schon mit der Komposition begonnen hatte. Bestätigt fühlte er sich nicht zuletzt aber auch durch Beethovens Spätwerk, das mit Sätzen wie dem „Heiligen Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit“ in seinem Streichquartett a-Moll op. 132 den Weg vorgezeichnet hatte.

Ebensowenig wie *Tasso*, *Les Préludes*, *Orpheus* und *Prometheus* zunächst als Symphonische Dichtungen entstanden, führte ein gerader Weg von den Ouvertüren der Weimarer Festmusiken und Jubiläumskonzerte zum reifen Konzept der Symphonischen Dichtung. Der Prozess hin zum „Poème symphonique“ bedurfte vielmehr eines langjährigen Experimentierens. Die *Tasso*-Ouvertüre des Jahres 1849 etwa ist keineswegs identisch mit der späteren Symphonischen Dichtung. Die ersten Skizzen der Symphonischen Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne* lassen sich bis in die Phase der Konzertreisen zurückverfolgen; erst die 1850 entstandene Partiturabschrift der ersten Fassung dieses Werks artikuliert in der Gattungsbezeichnung den neuen Anspruch, den Liszt mit dem von ihm eingeschlagenen Weg der Symphonik verband. Die ursprüngliche Überschrift „Ouvertüre“ änderte er nachträglich in „Méditation-Symphonie“,<sup>13</sup> wobei er später diese neue Gattungsbezeichnung, die auf die in der endgültigen Fassung realisierte Formidee des „doppelten Cursus“ verwies,<sup>14</sup> wieder verwerfen sollte. Die für die Symphonik der Zeit geradezu revolutionäre zweiteilige Anlage, die an die Stelle der Viersätzigkeit der Symphonie trat und hier durch die poetische Idee von Hugos Ode motiviert ist, behielt er indes bei.

---

<sup>12</sup> Dies 1844 entstandene Projekt wurde 1848 wieder aufgegriffen. August Conradi übernahm die Instrumentierung des Werks. Vgl. Jacques Chailley, „Quel fut l'inspireur des Préludes de Liszt?“, in: *La Revue musicale* 405–407 (1987), S. 37–55.

<sup>13</sup> Abschrift von Joachim Raff mit Verbesserungen Liszts (Weimar, GSA 60/A1b).

<sup>14</sup> Vgl. Detlef Altenburg, „Poetische Idee, Gattungstradition und Formidee. Zu Liszts Liedtranskriptionen und Symphonischen Dichtungen“, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller*, Regensburg 1989, S. 1–24, insb. S. 16–17.