



»... deutscher Gefühls- und Anschauungsweise entsprossen«?

Franz Liszts *Faust-Symphonie* und der Sonatendiskurs

Nina Noeske

Nicht nur Franz Brendel, Spiritus rector der »Neudeutschen«, nahm die *Faust-Symphonie* zum Anlass, dem Komponisten Liszt zu bescheinigen, »angekommen« zu sein: Endlich sei diesem – »[n]ach national deutscher Seite hin« – der »immer innigere Anschluß an unser Denken und Empfinden« geglückt, der Liszts symphonische Werke »uns näher rückt, und die frühere bis auf einen gewissen Grad hin allerdings vorhandene Kluft überbaut.«¹ These des vorliegenden Beitrags ist, dass die – bis zum heutigen Zeitpunkt – geführte »Formdiskussion« um den ersten Satz der *Faust-Symphonie* unterschwellig das nationale Vorurteil bedient, das Brendel, Lina Ramann und anderen seit Mitte des 19. Jahrhunderts ein wichtiges Anliegen war: Es galt, Liszt einer genuin »deutschen« Musikgeschichte einzuschreiben. Dies geschah schon früh über einen scheinbaren Umweg, nämlich über das Formprinzip des Sonatensatzes, das dazu diente, Liszt in eine spezifisch »deutsche« Tradition einzugliedern.

»Viele kluge Köpfe haben sich in der lebhaften Diskussion über die *Faust-Symphonie* von Franz Liszt zu Wort gemeldet, und ein jeder von ihnen sieht sich erneut genötigt, zunächst einmal die Form zu bestimmen und die Themen zu benennen, da man in diesen Punkten nicht einer Meinung ist.«² Diether de la Motte's Feststellung von 1988 erwies sich auch für die darauffolgenden beiden Jahrzehnte als zutreffend. Kaum ein Autor geriet hierbei nicht in Versuchung, den ersten Satz des Werkes mit Hilfe der Sonatensatzterminologie zu analysieren. Bereits der Wiener Musikschriftsteller

Leopold Alexander Zellner ging 1857, unmittelbar nach der Uraufführung des Werkes in Weimar, davon aus, dass der »ganze Satz« sich »breit und regelmäßig in ziemlicher Uebereinstimmung mit der bisherigen Symphonie-Form« entwickle;³ Hermann Kretzschmar ordnete die einzelnen Formteile 1898 bereits routiniert dem »Sonatenschema« zu.⁴ Der gängigen Interpretation nach habe Liszt für sein *Faust-Porträt* genau fünf Themen sehr unterschiedlichen Charakters erfunden, die in einer längeren Exposition (T. 1–296 oder, wenn der Beginn als »Einleitung« gehört wird, T. 71–296) vorgestellt, in einer kürzeren Durchführung (T. 297–358) entwickelt und schließlich, mit Ausnahme eines Themas, in einer ausführlichen Reprise (T. 359–581, T. 359–598 oder T. 359–610) rekapituliert werden. (Die Länge der Reprise richtet sich danach, wo der Beginn der »Coda« angesetzt wird. Wird zudem von einer »Einleitung« ausgegangen, beginnt die Reprise konsequenterweise erst in T. 421 und die Durchführung ist entsprechend länger.)⁵

Auflösung eines nicht vorhandenen Konflikts

Der Höreindruck hingegen legt zunächst eine deutliche »Zweiteilung« des knapp halbstündigen Satzes nahe, wobei der Beginn des zweiten Teils dem Beginn der »Reprise« (s. o.) entspricht: Analogien zwischen den beiden Teilen sind hinsichtlich der Länge, der Reihenfolge der Themen und der per-aspera-ad-astra-Dramaturgie zu finden, wobei sich der zweite Teil im Verlauf einer »aufgehellteren« C-Dur-Sphäre – Grundtonart des Satzes ist c-Moll – zuwendet. Gegen Ende der Komposition kommen, wie bei Liszt häufig, vermehrt Blechbläser zum Einsatz – zweifellos den »Sieg« eines imaginären Helden (hier: Faust) ankündigend. Dabei liegt es auf den ersten Blick eher fern, von einer »Sonatenform« im Sinne des in den 1840er Jahren von Adolph Bernhard Marx aus den Sonaten Beethovens herausdestillierten, zu didaktischen Zwecken vereinfachten Modells auszugehen: Weder kann von einer »Dialektik« von zwei (oder mehreren) gegensätzlichen, sich ergänzenden Themen ausgegangen werden, denn es gibt – auch wenn das Es-Dur-Thema (T. 112ff.) als »Seitenthema« aufgefasst werden kann – keinen deutlich



Zentrales Zeugnis einer spezifisch »deutschen« Musikgeschichtestradition: Liszts »Faust-Symphonie«.

Konfliktstoff für unzählige Generationen: Doktor Faust, gesehen von Rembrandt (um 1650).



herausgearbeiteten Tonarten- oder Themengegensatz, noch kann im Faust-Satz von motivisch-thematischer Arbeit etwa im Sinne Beethovens gesprochen werden. Die verschiedenen Themen, die selbst bereits ›durchführungsartig‹ angelegt sind⁶, werden kaum ›durchgeführt‹, d. h. in irgendeiner Form ›entwickelt‹ und schließlich der ›Auflösung‹ eines Konflikts – den es in diesem Satz streng genommen gar nicht gibt – zugeführt. Es fällt mithin, wie im Übrigen fast alle Autoren bemerken, schwer, eine ›Durchführung‹ als eigenen Formteil zu erkennen⁷, so dass die Identifikation eines solchen in der Regel als ›Notlösung‹ begriffen wird. Carl Dahlhaus stellt in diesem Sinne fest: »In einem Satz [...], in dem die Exposition Durchführungscharakter erhält, ist der Durchführungsteil, das Zentrum der symphonischen Form, in seiner Funktion und seinem Daseinsrecht gefährdet; er ist, in einem streng technischen Sinne, kaum noch komponierbar.«⁸ Daher wird nach Durchlauf des ersten Teils (T. 1–358), der in sich bereits (auch durch die Reihenfolge der Themen) dramaturgisch das Durch-Nacht-zum-Licht-Modell bedient,

auch nicht zwingend eine ›Reprise‹ erwartet.⁹ Liszt hätte bereits nach der ›Exposition‹ enden können, ohne dass der Eindruck eines ›unfertigen‹ Satzes entstanden wäre; dies aber kann von keiner Beethoven-Sonate behauptet werden.

Liszt – »Magier und Verwandlungskünstler«

Doch auch wenn man einräumt, dass Mitte der 1850er Jahre die ›Sonaten(hauptsatz)form‹ eine grundlegend andere ist als noch wenige Jahrzehnte zuvor, spricht: dass von einem Tonartendualismus oder auch nur deutlich abgegrenzten Tonartensphären keineswegs mehr die Rede sein kann, die entwickelnde Variation sich auf den ganzen Satz ausbreitet¹⁰ und generell mehr ›Ausnahmen von der Regel‹ als Bestätigungen derselben zu erwarten sind, widerstrebt es, den Faust-Satz als Sonatensatz zu klassifizieren. Zum einen wirkt der Befund, dass es zu fast jeder Zuordnung eines Formteils mindestens eine gleichberechtigte Alternative gibt, abschreckend. Zum anderen – und das ist entscheidend – scheint Liszts Musiksprache mit ihrer spezifischen Themenerfindung und Dramaturgie dem ›Sonatendenken‹ nicht ohne weiteres zu entsprechen. Bereits um 1840 waren, so Charles Rosen, die »richtigen Zutaten« nicht mehr erhältlich, die für das ›Sonatenrezept‹ notwendig gewesen wären: »Das Tonalitätsdenken des 19. Jahrhunderts war zu fließend für ein System deutlich abgegrenzter Modulationen, Überleitungen und dergleichen von Theoretikern aufgestellten Forderungen.«¹¹

Nicht nur die ›theoretischen Forderungen‹ aber waren kaum mehr zu erfüllen; auch und insbesondere die ›musikalische Logik‹ Liszts, die in sämtlichen Kompositionen auch und vor allem eine wesentlich ›rhetorische‹ ist¹², steht der ›organischen‹ Konzeption der Sonate¹³ tendenziell entgegen: Seit Beginn seiner Virtuosenjahre geht es Liszt vor allem um die Überzeugung eines Auditoriums, das einen wie auch immer beschaffenen ›Triumph‹ hautnah (und im Zweifelsfall, wenn es die ›große Form‹ verlangt, zweimal hintereinander) miterleben soll. Weniger aber geht es um Gleichgewicht, um einen, wiederum mit Rosen zu sprechen, klar definierten Gegensatz, der intensiviert und schließlich »symmetrisch« aufgelöst wird.¹⁴

Gerade wenn die Sonate »ein gewisser Sinn für Proportion, Richtung und Textur, und nicht ein Schema« ist¹⁵, kann Liszts Faust-Satz strenggenommen kein Sonatensatz sein, auch wenn die Identifikation als solcher rein formal – mit einigen Mehrdeutigkeiten und Unstimmigkeiten – prinzipiell möglich ist: Nicht die Probleme der Zuordnung von Formteilen, sondern die musikalische Sprache Liszts steht mithin einer Auffassung des Faust-Satzes als Sonatensatz entgegen; die ›Sonatenidee‹ fehlt. Damit aber stellt sich die Analyse des Satzes als Sonatensatz einem adäquaten Verständnis desselben in den Weg. Ähnlich wie es Martin Geck mit Blick auf die h-Moll-Sonate (1852/53) beschreibt, ist der Komponist auch in der kurz darauf entstandenen *Faust-Symphonie* weniger vorausplanender Gestalter einer ›höheren Ordnung‹ als vielmehr »Magier und Verwandlungskünstler [...], der sein Material suggestiv und wie aus dem Augenblick heraus jeweils neu formt.«¹⁶ Hiervon zeugen u. a. die auch in diesem Werk von Liszt bevorzugt eingesetzten (und vielfach kritisierten) Sequenzen, die eher von einem ›improvisatorischen Paradigma‹ zeugen. Warum also wurde (und wird) ein solcher Aufwand betrieben,

Poetischer Grundgedanke im
 »Charakterporträt« Fausts: Das
 »Zwölftonthema« zu Beginn der
 »Faust-Symphonie«
 (Partiturausschnitt, Streicher).

um den Eröffnungssatz der *Faust-Symphonie* als Verwirklichung der »Sonatenschema« zu retten – obwohl Liszt selbst sich 1855 in einem programmatischen Aufsatz dazu bekannte, dass »Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive« musikalisch stets »durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken« bedingt seien und »[a]lle ausschließlich musikalischen Rücksichten [...] denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet« seien.¹⁷ Insbesondere ein »Charakterporträt« Fausts scheint sich gegenüber der Sonatenform widerständig zu verhalten, da die Grundfragen, an denen Faust laboriert, prinzipiell »unlösbar« sind.¹⁸ Dass das »Zwölftonthema«, das nicht zuletzt für die Frage nach dem inneren Zusammenhalt der Welt steht, zu Beginn des zweiten Teiles unverändert wiederkehrt, legt hiervon Zeugnis ab.

Die Sonate als Naturnotwendigkeit

Der Grund für die Hartnäckigkeit, mit der das »Sonatenschema« an den Faust-Satz angelegt wird, ist offensichtlich in der Bedeutung zu suchen, die der »Sonatenschema« und der dazugehörigen Form im abendländischen Musikdenken seit dem 19. Jahrhundert beigemessen wird: Der englische Musiktheoretiker Ebenezer Prout etwa ging Ende des 19. Jahrhunderts davon aus, dass es sich bei der Sonatenform um die vollkommenste [sic] musikalische Form überhaupt (»the largest and most perfect of the forms«) handele, und damit stand er keineswegs allein. Insbesondere mache sich hier »organisches Wachstum« (»organic growth«) bemerkbar, da sich, ausgehend von den einfachsten Motiven, ein »natürlicher« Prozess der Evolution vollziehe, ähnlich wie sich ein Eichenbaum aus einer Eichel entwickle.¹⁹ So stand die Sonate nicht nur für Symmetrie und größte Einheit bei größter Mannigfaltigkeit²⁰, dem klassizistischen Paradigma par excellence, sondern auch für »Naturnotwendigkeit«. 1869 notierte der Musikschriftsteller Emil Naumann, dass die Symmetrie der Sonate analog der Symmetrie des (menschlichen) Lebens, mithin anthropomorph sei.²¹ Demnach handele es sich bei dieser Form, wie implizit häufig schlussgefolgert wurde, um eine Art anthropologische Konstante.

Das »Organische« war im 19. und auch – etwa für Heinrich Schenker²² – im 20. Jahrhundert der Garant schlechthin für musikalische Qualität: Was organisch ist, lebt aus sich her-

aus, ist nicht künstlich zusammengesetzt, sondern notwendig; wer ein organisches Kunstwerk schafft, handelt, da er eine »zweite Natur« herstellt, gottgleich, wie ein Genie. Wie sehr der Gedanke des »künstlerischen Organismus« zudem mit der Vorstellung des »Deutschen« verbunden war, wird deutlich, wenn man etwa die (deutschen) Kritiken der Werke Hector Berlioz' einer genaueren Analyse unterzieht.²³ So wurde diesem die Fähigkeit zum organischen Gestalten zumeist allein schon deswegen abgesprochen, weil er Franzose war, mithin zu Reflexion, Effekthascherei und Gekünsteltheit neige, eine Affinität zum »Mechanischen« besitze und zudem aufgrund der traditionellen Sprachnähe französischer Musik zur »reinen Instrumentalmusik« nur wenig begabt sei.²⁴ Mit ähnlichen Vorwürfen war – zu Lebzeiten und darüber hinaus – auch Liszt konfrontiert: Wer ihn, den geborenen Ungarn und sozialisierten Franzosen, der zunächst vor allem als Virtuose Berühmtheit erlangte, in eine (wie auch immer beschaffene) »deutsche« Musikgeschichtstradition einschreiben wollte, musste ihm attestieren, dass seine Werke organisch, und das heißt zugleich: absolute Musik sind. Erst dann nämlich handelte es sich, so das bis tief ins 20. Jahrhundert hineinreichende Vorurteil, um »Kunstwerke im emphatischen Sinne«. Jede Form von Programmmusik hingegen musste sich den Vorwurf gefallen lassen, nicht »aus sich heraus« zu wachsen, sondern »künstlich« vom Programm – d. h. von »außen« – genährt zu werden. Die diesbezüglich verbreitete (genau genommen absurde) Rede vom »Außermusikalischen« zeugt von dieser Denkweise.

Vereinnahmung und Ablehnung anhand nationaler Zuschreibungen

Vor allem in den 1850er Jahren, als Liszt sich in Weimar als Nachfolger Goethes und Beethovens – d. h. als Erbe von Weimarer und Wiener Klassik – zugleich²⁵ empfahl, war es von Wichtigkeit, dass Liszt einem »deutschen« Traditionsstrang einverleibt werden konnte. Nur dann nämlich war es jemandem wie Franz Brendel möglich, neben dem »Ausländer« Berlioz auch jemanden wie Liszt ausgerechnet einer Neudeutschen Schule zuzurechnen; der Markenname »neudeutsch« war wiederum – aus Sicht der 1850er Jahre – notwendig, um der entsprechenden Musik zu Erfolg zu verhelfen. Auch Lina Ramann betonte, dass sich Liszt insbesondere in seinen Weimarer Jahren forciert an der Idee des »Deutschen« orientierte – und welches Werk war hierfür geeigneter als Goethes *Faust*?²⁶ Dass auf der anderen Seite der dritte Teil der *Faust-Symphonie*, der Fausts teuflischem Gegenspieler, Mephisto, gewidmet ist, häufig – so noch 1988 von Diether de la Motte – nicht nur als »unorganisch«, sondern auch als »französisch« charakterisiert wurde²⁷, was ihn selbst für Franz Brendel letztlich ungenießbar machte²⁸, ergibt sich hieraus nahezu von selbst. Mephistopheles (lat. Mephitis = Schwefelgeruch), in dessen Gegenwart ein organisches Wesen nicht atmen kann, benötigt das Organische, um dieses »verneinen« zu können; bekanntlich »negiert« Liszts Mephisto die Themen Fausts.

Aus dem nationalistischen Vorurteil erklärt sich auch, dass man die *Faust*-Kompositionen Berlioz' (zumindest in Deutschland) häufig als inadäquat empfand²⁹, während die 1839/40 entstandene *Faust-Ouverture* von Richard Wagner etwa von Hans von Bülow 1860 mit höchstem Lob bedacht wurde: »Es ist nicht möglich, formell einheitlicher, organischer zu schaffen, als

Wagner es in der Faust-Ouvertüre gethan.«³⁰ Dabei sind die (vermeintlichen) »Formprobleme« des Werkes ähnliche wie die des Faust-Satzes der Liszt'schen Symphonie.³¹

Bemerkenswert ist, wie lange der Impuls, Liszt musikhistoriographisch als »Deutschen« festzuschreiben, nachwirkte. Umso wichtiger ist es, sich Rechenschaft darüber abzulegen, welche Vorstellungen, Vorurteile und Vorannahmen am Werk sind, während vermeintlich ausschließlich über musikalische Formen gesprochen wird.³² Mit anderen Worten: Ein neuer Versuch, Liszts Werke zu hören, tut not – diesmal ohne das Werkzeug der Sonatensatzanalyse.



Mephistophelischer Magier: Liszt in einem anonymen Aquarell.

Anmerkungen

- 1 Franz Brendel, *F. Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung*, in: NZfM 24 (1857), Bd. 47, Nr. 12, S. 121–124; Nr. 13, S. 129–133; Nr. 14, S. 141–144; Nr. 15, S. 153–159, hier S. 124.
- 2 Diether de la Motte, »Keine Geschichte: Liszts »Faust-Symphonie««, in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hg. v. Hermann Danuser und Helga de la Motte-Haber, Laaber 1988, S. 547–553, hier S. 547.
- 3 Leopold Alexander Zellner, *Liszt's »Faustsymphonie«*, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 3 (1857), Nr. 78, S. 309–310; Nr. 79, S. 313–315; Nr. 81, S. 321–322; Nr. 83, S. 329–331; Nr. 84, S. 333–334; Nr. 85, S. 337–338; Nr. 86, S. 341–342; Nr. 87, S. 345; Nr. 89, S. 353–354, hier S. 330.
- 4 Hermann Kretzschmar, *Faust-Symphonie von Franz Liszt. Einzelausgabe aus dem »Führer durch den Konzertsaal«*, Leipzig o. J. [1898], S. 7.
- 5 Vier der wichtigsten bis dahin erschienenen Form-Analysen, die in den folgenden Jahrzehnten nur variiert wurden, führt Richard Kaplan an. Ders., *Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt. The Revolutionary Reconsidered*, in: *19th-Century-Music* 8 (1984) Nr. 2, S. 142–152, hier S. 147. Es handelt sich um die Analysen von Humphrey Searle, (1954), Gernot Gruber (1977), Constantin Floros (1980) und Kaplan selbst.
- 6 Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, »Liszts Faust-Symphonie und die Krise der symphonischen Form«, in: *Über Symphonien, Beiträge zu einer musikalischen Gattung. Festschrift Walter Wiora zum 70. Geburtstag*, hg. v. Christoph-Hellmuth Mahling, Tutzing 1979, S. 129–139, hier S. 134.
- 7 Dahlhaus, »Liszts Faust-Symphonie«, S. 130.
- 8 Dahlhaus, »Liszts Faust-Symphonie«, S. 132.
- 9 Vgl. de la Motte, »Keine Geschichte«, S. 552–553.
- 10 Vgl. u. a. Thomas Schmidt-Beste, *Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 5), Kassel etc. 2006, S. 151.

- 11 Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn – Mozart – Beethoven*, Kassel etc. 1999, S. 32.
- 12 Vgl. u. a. Martin Geck, »Architektonische, psychologische oder rhetorische Form? Franz Liszts Klaviersonate h-Moll«, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hg. v. Axel Beer und Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 425–433, hier S. 433.
- 13 Vgl. Carl Dahlhaus, *Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 35 (1978), Nr. 3, S. 155–177, hier S. 161.
- 14 Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York–London 1980, S. 12.
- 15 Rosen, *Der klassische Stil*, S. 30. Vgl. auch James Hepokoski und Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford–New York 2006, S. 15.
- 16 Geck, »Architektonische, psychologische oder rhetorische Form?«, S. 428.
- 17 Franz Liszt, *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 22 (1855), Bd. 43, Nr. 3, S. 25–32; Nr. 4, S. 37–46; Nr. 5, S. 49–55; Nr. 8, S. 77–84, hier S. 81.
- 18 Carolin Bunke äußert diese Vermutung mit Blick auf Wagners *Faust-Ouvertüre*. Vgl. Dies.: *Zur Faust-Rezeption in der Musik des 19. Jahrhunderts. Goethes Dichtung und die Kompositionen von Hector Berlioz, Richard Wagner und Franz Liszt* (= Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae 178), Freiburg im Breisgau–Berlin–Wien 2011, S. 281.
- 19 Ebenezer Prout, *Applied Forms: A Sequel to Musical Form*, London 1895, Kessinger Legacy Reprints, o. O. o. J., S. 1–2.
- 20 Vgl. u. a. Ferdinand Hand, *Asthetik der Tonkunst. Zweiter Theil*, Leipzig 1847, S. 409.
- 21 Emil Naumann, *Die Tonkunst in ihren Beziehungen zu den Formen und Entwicklungsgesetzen alles Geisteslebens*, Berlin 1869, S. 68, auch S. 94.
- 22 Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*. 3 Teile in einem Band. Nachdruck der Ausgabe München–Wien–Berlin 1925–1930, Hildesheim–New York 1974, Bd. 2, insb. S. 45–53.
- 23 Vgl. u. a. Fritz Reckow, »Wirkung« und »Effekt«. Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik, in: *Die Musikforschung* 33 (1980), H. 1, S. 1–36.
- 24 Vgl. u. a. Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850*, Leipzig 1852, S. 512.
- 25 Detlef Altenburg, Art. Liszt, in: *MGG2, Personenteil*, Bd. 11, Kassel etc. 2004, Sp. 203–311, hier Sp. 282.
- 26 Vgl. Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Bd. 2.2, Leipzig 1892, viertes Buch, Kapitel IX (»Liszt's Kompositionen deutsch-nationaler Richtung im Anschluß am die Weimaraner Dichterstürzen«).
- 27 De la Motte, »Keine Geschichte«, S. 551.
- 28 Brendel, *F. Liszt's neueste Werke*, S. 122.
- 29 Ein Beispiel unter vielen: Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens nebst einem Anhang: Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz*, Wien 1870, S. 313.
- 30 Hans von Bülow, *Richard Wagner's Faust-Ouvertüre. Eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes*, Leipzig 1860, S. 23.
- 31 Vgl. Bunke, *Zur Faust-Rezeption*, S. 288ff.
- 32 Vgl. Kofi Agawu, *How We Got into Analysis, and How to Get Out*, in: *Critical Inquiry* 7 (1980), H. 2, S. 311–331.

Inhalt

Thema:
Franz Liszt, Wien
und die Moderne



Gerhard J. Winkler:

Liszt und die Wiener Musikkultur. Die Geschichte einer gebrochenen Beziehung • 6

Cornelia Szabó-Knotik:

Von nationaler Vereinnahmung zur Europäisierung einer »Jahrhundert-Erscheinung«. Liszt-Bilder und ihre wechselvolle Geschichte • 17

Wolfgang Dömling:

Die Kunst der Nuancierung. Zu Liszts Umformungen von Schuberts Liedern • 25

Nina Noeske:

»... deutscher Gefühls- und Anschauungsweise entsprossen«? Franz Liszts *Faust-Symphonie* und der Sonatendiskurs • 30

Patrick Boenke:

»Der kirchliche Componist ist auch Prediger und Priester«. Zu den kirchenmusikalischen Ambitionen des Abbé Liszt • 38

Dieter Kleinrath:

»Klar ausgeprägte Gedanken und Gefühl«. Die Suche nach einem neuen musikalischen Ausdruck in Franz Liszts Spätwerk • 45

Lehren und Lernen

Von der New Musicology zur Neuen Musikwissenschaft. Streitgespräch Manfred Hermann Schmid und Michele Calella (Moderation: Birgit Lodes) • 54

Neue Musik im Diskurs

Christian Heindl:

Zu Ehren aller Musikenthusiasten. Neue Arbeiten von Gerald Resch: *Collection Serti* und *Zweige* • 62

Werk_Raum_Senfl (Andrea Horz) • 68 • Mechanismen der Macht. Friedrich Cerha und sein musikdramatisches Werk (Markus Vorzellner) • 70

Salzburger Festspiele (Frieder Reininghaus, Peter Haggmann) • 73 • Bregenzer Festspiele (Daniel Ender, Anna Mika) • 80 • Styriarte (Ulrike Aringer-Grau) • 82 • Festival Trinität (Ulrike Aringer-Grau) • 84 • Carinthischer Sommer (Helmut Christian Mayer) • 85 • Tiroler Festwochen (Jutta Höpfel) • 87 • Festspiele Erl (Jutta Höpfel) • 88 • Kammermusikfest Lockenhaus (Herbert Seifert) • 90 • Festivals in Europa (Frieder Reininghaus) • 92 • Tiroler Landestheater • 95 • Konzerte (Lena Dražič, Doris Weberberger) • 97 • Oper in Europa (Frieder Reininghaus) • 98

Bücher • 101

CDs und DVDs • 108

Wolfgang Fuhrmann: *Schwarze Romantik* • 116

News • 118

Frieder Reininghaus: *Zukunftsmusik* • 119

Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe/Vorschau • 120

Berichte
Symposien

Festival, Musiktheater,
Konzert

Rezensionen

Das andere Lexikon

News

Zu guter Letzt

MUSIK **Z** ÖSTERREICHISCHE ZEITSCHRIFT

Herausgegeben von
Daniel Brandenburg und Frieder Reininghaus
Redaktion: Daniel Ender und Doris Weberberger
Jg. 66 / 2011
Heft 5

**Franz Liszt, Wien
und die Moderne**

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar