

Das Verhältnis von Tonalität und Sein – erschlossen als Spektrum

Zur Bedeutung des existenziellen Musikzuges Franz Liszts

von Till Alexander Körber (Linz)

unter Mitarbeit von P. Dr. Johannes Nebel FSO (Bregenz)

1. Einführung

Der nun schon viele Jahre währende intensive pianistische Umgang mit dem Schaffen Franz Liszts ließ mir immer deutlicher werden, dass dieser Komponist mit Tonalität anders als seine Zeitgenossen verfahren ist. Mehr noch: Liszts Umgang mit Tonalität lässt sich nicht einreihen in die Entwicklung des Komponierens, wie sie sich seit dem Generalbasszeitalter bis in die letzten Verästelung der Nachromantik ereignet hat. Wir sind gewohnt, Liszts Verlassen der Tonalität als zukunftsweisend aufzufassen, dagegen seine am Caecilianismus orientierte Schreibweise, besonders in geistlichen Kompositionen, als rückwärtsgewandt oder archaisierend zu klassifizieren. Solche Spannung wurde und wird nicht selten als Inkonsequenz oder schöpferische Schwäche ausgelegt. Bei der pianistischen Umsetzung der Klavierwerke Liszts allerdings wird keinerlei Spannung erlebt zwischen den unterschiedlichen Arten, harmonisch und tonal zu gestalten. Man spürt vielmehr, dass jeder Ton Ausfluss eines stimmigen und konsequenten Schaffensimpulses darstellt. Dieser Erfahrung möchte ich im Folgenden auf die Spur kommen. Als Schlüssel wird sich Liszts existentieller Musikzugang erweisen, welchen Pater Dr. Johannes Nebel FSO im Versuch einer vergleichenden Werkhermeneutik detailliert aufzuzeigen vermochte¹. Vorliegende Abhandlung verdankt sich dem Austausch mit ihm.

In der Überschrift dieser Abhandlung werden gleich mehrere Behauptungen aufgestellt:

- Als erstes wird konstatiert, dass Tonalität seinshafte Aspekte aufweist, ja mehr noch: dass Tonalität in unterschiedlicher Weise mit Sein in Verbindung gebracht werden kann.
- Zugleich wird auf das Schaffen Franz Liszts verwiesen, welches in Bezug auf diese Bedeutung von Tonalität einen herausgehobenen Rang einnimmt.
- Und dieses Schaffen schließlich wird als existenziell charakterisiert.

Im Folgenden sei nun versucht, diese Behauptungen Schritt für Schritt in *umgekehrter* Reihenfolge zu verifizieren oder zumindest als plausibel zu erweisen.

Als Ausgangspunkt soll eine eingehende Betrachtung der "Via Crucis" von Franz Liszt dienen. Dieses Werk wurde aus verschiedenen Gründen gewählt:

1. Durch die Eindeutigkeit der in den einzelnen Stationen der Kreuzweg-Andacht vorgegebenen Aussage legt es dieses Werk nahe, die spezifischen in ihm auftretenden Tonalitäten semantisch zu deuten.
2. In dieser Komposition Liszts finden sich verschiedene Arten des Umgangs mit Tonalität nahezu separiert und unvermischt.
3. Die "Via Crucis" kann durchaus als repräsentativ letztlich für das gesamte Schaffen Liszts angesehen werden, denn es wird sich im Blick auf früher entstandene Werke Liszts erweisen, dass die an diesem Werk exemplifizierten Bezüge von Sein und Tonalität einen Verständnisschlüssel für das Oeuvre dieses Komponisten darstellt.

Soweit uns bekannt, war Franz Liszt der erste Komponist, der die vierzehn Stationen des Kreuzweges Jesu in Musik setzte. Franz Liszt stellte seine "Via Crucis" am 21. November 1878 in

¹ Bislang sind diese umfangreichen Recherchen noch nicht veröffentlicht.

der Villa d'Este in Tivoli fertig, nachdem er seit Oktober an diesem Werk intensiv gearbeitet hatte. Erste Gedanken zu der Komposition eines Kreuzweges hatte Liszt bereits 1870². Wie sehr der Bezug zum Kreuz Christi auch das Selbstverständnis Liszts als Mensch und Künstler prägte, lässt sich aus einem Begleitbrief zu seinem 1860 geschriebenen Testament ersehen:³

"Ich schreibe dieses nieder am 14. September, am Tage wo die Kirche das Fest der Kreuzerhöhung feiert. Die Benennung dieses Festes ist auch die des glühenden und geheimnisvollen Gefühls, welches mein ganzes Leben wie mit einem Wundenmahl durchbohrt hat. Ja »Jesus Christus am Kreuz,« das sehnsuchtsvolle Verlangen nach dem Kreuze und die Erhöhung des Kreuzes: das war immer mein wahrer, innerer Beruf; ich habe ihn im tiefsten Herzen empfunden seit meinem siebzehnten Jahr, wo ich mit Thränen und demüthig bat, man sollte mir erlauben in das Pariser Seminar einzutreten: damals hoffte ich, es sollte mir vergönnt sein das Leben der Heiligen zu leben und vielleicht selbst den Tod der Märtyrer zu sterben. – So ist es leider nicht gekommen – aber doch nie ist mir – ungeachtet der Vergehen und der Verirrungen, die ich begangen habe und wegen deren ich eine aufrichtige Reue und Zerknirschung empfinde, – das göttliche Licht des Kreuzes ganz entzogen worden. Manchmal sogar hat der Glanz dieses göttlichen Lichtes meine ganze Seele überfluthet. – Ich danke Gott dafür und werde sterben, die Seele an das Kreuz, unsere Erlösung, unsere höchste Seligkeit, geheftet und, um meinen Glauben zu bekennen, wünsche ich vor meinem Tode die heiligen Sakramente der katholischen, apostolischen und römischen Kirche zu empfangen und dadurch die Vergebung und die Erlassung aller meiner Sünden zu erlangen. Amen."

Im selben Jahr 1860 empfing Liszt zum ersten Mal seit 30 Jahren wieder das Bußsakrament und die Eucharistie. Dazu bezeugte er: "Der gekreuzigte Gott ist zu mir gekommen."⁴

Doch der Bezug zum Kreuz Christi ist nicht nur repräsentativ für das letzte Drittel des Lebens Liszts, sondern bereits in der gesamten vorausliegenden Lebenszeit greifbar: Er spielte nachweislich bereits eine Rolle in dem Tagebuch, welches er als jugendliches Wunderkind führte.⁵ Sogar in jenem Zeitabschnitt, in dem er sich vorübergehend der Kirche entfremdete, lässt sich ein (wenn auch anders ausgerichtet) Bezug zum Kreuz nachweisen. So werden von Franz Liszt aus dem Jahr 1839 folgende Worte überliefert:

"Ich verkünde eine Revolution gegen die Mittelmäßigkeit, die Faulheit, gegen die seelenlose Imitation, gegen die schamlose Heuchelei, gegen die unglaubliche Gauklerei, die menschliche Gleichgültigkeit, die mörderische Dummheit und gegen alle Sünde, gegen die schon der Nazarener aufgetreten ist und eine ewige Mahnung an uns zurückgelassen hat, das Kreuz. Wer für die Gerechtigkeit kämpft, wird vielleicht ans Kreuz geschlagen, aber siegen kann nur derjenige, der Mut genug hat, den Kampf aufzunehmen!"⁶

An diesen Zitaten wird ein Aspekt der Persönlichkeit Liszts erkennbar, welcher für das Verständnis von "Via Crucis" wesentlich sein wird: Liszt *lebte* mit dem Geheimnis des Kreuzes Christi. Sein Leben bildet gewissermaßen ein *Spektrum* an Möglichkeiten, mit dem Kreuz in Beziehung zu treten: zunächst als Anker des jugendlichen Gottvertrauens, wie es den frühen Tagebüchern zu

² Burger, E., Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bilder und Dokumenten, München 1986, 272f.

³ Zit. n.: Ramann, L., Franz Liszt als Künstler und Mensch, Bd. 2.2, Leipzig, 1892, 426.

⁴ Zit. n.: Haschen, R., Franz Liszt oder Die Überwindung der Romantik durch das Experiment, Frankfurt a.M. 1989, 153.

⁵ Vgl. Meier, B., Franz Liszt, Hamburg 2008, 18.

⁶ Diese Worte sind entnommen aus einem Brief von Kardinal Angelo Majo, dem Oberbibliothekar der Vatikanischen Bibliothek, an Kardinal Luigi Lambruschini vom 20. Februar 1839. Kardinal Majo gibt die Worte, die Liszt mündlich an ihn richtete, aus dem Gedächtnis wieder (zit. n.: Burger, E., Franz Liszt. Die Jahre in Rom und Tivoli 1839-1861-1886, Mainz 2010, 14).

entnehmen ist, sodann im Jahre 1839 als gesellschaftskritischer Bezugspunkt für das Streben nach persönlicher Lauterkeit, anlässlich seines Testaments mit einem Zug zur Mystik, und schließlich sakramental beim Empfang des Bußsakraments. Auf's Ganze gesehen, schwankt dieses Spektrum an Beziehungen zum Kreuz zwischen dem menschlichen Willen zur Kreuzesnachfolge einerseits und der Erfahrung göttlichen Eingriffs in das eigene Leben andererseits – dies freilich jeweils mit zahlreichen (in obiger Darstellung keineswegs Vollständigkeit beanspruchenden) Abstufungen und Schattierungen.

Wenn wir uns nun Liszts "Via Crucis" zuwenden, werden wir ebenfalls mit einem Spektrum konfrontiert – nun aber zunächst mit einem Spektrum an Beziehungen zu Erscheinungsweisen des Tonalen. Doch in ebendiesem Spektrum erschließt sich ein hermeneutisch nicht weniger differenziertes, ja faszinierendes Eingehen auf den Kreuzweg Jesu – gemäß dem, was den Inhalt der jeweiligen Kreuzwegstation ausmacht.

Die Analyse beschränkt sich auf die Betrachtung der Tonalität. Formale Aspekte wie motivische und thematische werden nur soweit einbezogen, wie sie dem Verstehen der tonalen Zusammenhänge dienlich sind. Doch den tonalen Zusammenhängen werden wir, orientiert am inhaltlichen Geschehen der vierzehn Kreuzwegstationen, jeweils eine Bedeutungsebene zuordnen⁷.

Im Folgenden werden wir sicherlich keinen Blick in die Werkstatt des Komponisten werfen können, denn dass Liszt die nun zu beschreibenden Facetten des Tonalen bewusst eingesetzt habe, halte ich für außerordentlich unwahrscheinlich. Vielmehr sind die folgenden Beobachtungen, sofern man sie auf Liszt als Person bezieht, eher anzusehen als Versuch eines Einblicks in Liszts Genie, das jedem bewussten kompositorischen (oder auch improvisatorischen) Schaffensvorgang vorausliegt.

So gilt auch zu betonen, dass unsere Versuche semantischer Deutung nicht glauben machen wollen, dass die Musik Abbildcharakter trüge oder Illustration wäre, und somit nur aus ihrer aus den Kreuzwegstationen abgeleiteten Inhaltlichkeit verständlich würde. Das Verhältnis von Musik und Geschehen der vierzehn Kreuzwegstationen möchte ich vielmehr folgendermaßen charakterisieren: Die Art und Weise wie Töne durch ihren jeweiligen tonalen Bezüge geprägt werden, wird in Analogie gesetzt zu der Art und Weise, wie das Erleben auf die Inhalte der Kreuzwegstationen reagiert. Liszts "Via Crucis" scheint uns also weniger eine musikalische Untermalung als vielmehr eine musikalische Art der Verwirklichung der Kreuzwegandacht zu sein. Dank dieser Perspektive der Analogie wird die Musik nicht von unserer inhaltlichen Deutung vereinnahmt.

2. Zur Tonalität in "Via Crucis"

"Vexilla Regis"

Die ersten 10 Takte sind gregorianisch inspiriert und einstimmig (siehe unten linkes Notenbeispiel). Die ab Takt 11 folgende Harmonisierung (siehe Notenbeispiel rechts) vermeidet konsequent die Leittonwirkung bei der Verbindung V-I (nämlich bei den Silben "ri-um",⁸ wo in der Melodie nicht cis, sondern c steht). So wird das modale Tonalitätsgefühl nicht aufgelöst:

⁷ In diesem Zusammenhang wird nun immer wieder vom Sakralen oder vom Sacrum die Rede sein. Hierbei ist nicht ein Gefühlsausdruck gemeint, etwa eine sakrale Atmosphäre, sondern eine Wirklichkeit. Wie das Sakrale näher begrifflich bestimmt werden kann und wie im Musikalischen eine Unterscheidung von Gefühlsausdruck und Wirklichkeit möglich ist, wird weiter unten im Kapitel "Tonalität und Sein" erläutert werden.

⁸ Obgleich die Komposition hier als Fassung für Klavier solo ausgewiesen ist, hat Liszt mehrfach (wie auch schon in anderen Kompositionen) Text unterlegt, welcher allerdings nicht gesungen wird, sondern als Deklamationsrhythmus in die Interpretation einfließen soll. Gelegentlich ist der Gesangspart sogar unter Angabe der Stimmlage auf einem eigenen System notiert (siehe Station III), soll aber dennoch, sofern er nicht gesungen wird, auf dem Klavier gespielt werden.

Andante maestoso

11 Ful - get Cru - cis my - ste - - ri - um,

Ein einziger Moment bringt eine leittönige V-I-Kadenz, nämlich die Takte 57-60. Über den Melodietönen sind die Worte "spes unica" geschrieben:

57 spes u - - ni - ca,

Die Hoffnung ("spes") betrifft uns Menschen auf der Erde: Die Rückkehr zur modernen Kadenz ist Sinnbild für das irdische Dasein. Dabei ist freilich die Hoffnung genau jene Kraft, die das Irdische zum Himmlischen emporzieht, was dadurch ausgesagt ist, dass die Kadenz nicht mit dem Grundton d, sondern mit der Terz f im Bass endet, der Abschluss damit "am Boden haftet".

Station I – Jesus wird zum Tod verurteilt

Eine B-Dur Tonalität wird in den ersten 3 Takten exponiert, endend mit dem Akkord auf dem 3. Schlag des 3. Taktes, welcher subdominantisch zu B-Dur steht. Dieses B-Dur wird in den motivisch nahezu gleichen folgenden Takten dadurch in Frage gestellt, dass der B-Dur-Raum zunächst um eine Quinte aufwärts (durch das e), dann sogar um die zweite Quinte (h) im Quintenzirkel hinaufbewegt wird, so dass wir uns nun in einer Art C-Dur/a-moll-Raum befinden:

1 Andante

Die Takte 11-15 bestätigen das a-moll, indem es immer wieder angesteuert wird, so im Bass, welcher die melodische Molltonleiter von der 5. zur 1. Stufe durchschreitet (e-fis-gis-a). Auch die letzten Achtel der Takte 11, 13 und 14 bringen einen a-moll-Dreiklang, welcher immer angepeilter Zielklang bleibt, bis ein chromatischer Gang (T. 21f.) diese Anziehungskraft wieder aufweicht und zurücknimmt. Ein modaler einstimmiger Gesang (T. 26ff.) mit der Unterlegung der Worte des Pilatus "innocens ego sum a sanguine Justi huius" beschließt den Satz. Tonvorrat ist zunächst ein E-Dur-Dreiklang auf "innocens ego sum", dann modale Einstimmigkeit, sobald vom "Gerechten", also von Jesus gesprochen wird.

Wagen wir eine semantische Zuordnung: Der ungerechte Urteilsspruch wird ausgedrückt durch die willkürliche Tonalität, welche sich "willentlich" hinaufschraubt, gleichsam Hybris ühend (T. 1-7).

Die durch das Urteil geschaffene Situation bewirkt Erstarrung, ausgedrückt durch das Verharren im a-moll-Raum (T. 10-18).

10

non staccato
Red. *

Der einstimmige chromatische Gang (T. 21f.) drückt die Gottverlassenheit des Menschen aus.

Das Unschuldsbekenntnis des Pilatus ist ein reiner, "menschlicher", Dreiklang. Die Dreiklangsbrechung als melodisches Geschehen ist in rein modaler Musik sehr selten, und lässt eher an kadenzielles Komponieren denken, bei welchem die Dreiklangsbrechung, dem akkordischen Denken gemäß, sehr oft innerhalb der Melodiebildung Verwendung findet. Das "Blut des Gerechten" dagegen kommt modal zum Ausdruck, allerdings gleichsam eingeklemmt in die verminderte Quinte h-f, welche bereits in den Takten 16-20 am Ausdruck der Erstarrung teilhatte:

26 In - no - cens e - go sum a san - gui - ne Ju - sti hu - ius.

non staccato
Red. *

Das Blut Jesu als Gnadenmittel vermag Pilatus hier nur „verengt“ auszusprechen. Seine rein menschliche Unschuldsbeteuerung öffnet sich der Gnade nur um einen Spalt. Gleichwohl ahnt er eine Heiligkeit Jesu.

Station II – Jesus nimmt das Kreuz

Eine freie Rückung im Tonraum senkt sich gleichsam chromatisch herab auf Klänge, die einen virtuellen Bezug zum d-moll-Akkord aufweisen. Dazu ist die enharmonische Notation zu beachten:

- In Takt 8 erklingt ein Ges über der Quinte d-a im Bass. Wäre Fis notiert, so ergäbe sich ein D-Dur-Dreiklang, so aber zieht das Ges, trotz physikalisch gleicher Frequenz, hinab zum f, so dass der d-moll-Akkord, ohne zu erklingen, Bezugsklang ist. Hier könnte man einwenden, dass diese Beobachtung lediglich das Schriftbild betrifft. Dazu ist aber zu sagen, dass ein Pianist sehr wohl in Anschlag und dynamischem Verlauf unterscheidet, ob ein Dur-Dreiklang oder aber ein Vorhaltsakkord zu spielen ist, und ob der Folgeakkord das harmonische Geschehen weiterführt oder als Auflösung abschließt. Eine solche enharmonische Notation ist eine subtile Möglichkeit, Nuancen der Ausdrucksgebung, welche dem Ohr dann unmittelbar zugänglich sind, niederzuschreiben.
- In Takt 10 notiert Liszt einen Akkord fis-h-es. Als Tastengriff ist dieser identisch mit einem H-Dur-Dreiklang. Durch die enharmonische Notation allerdings, welche das Rahmenintervall fis-es ein vermindertes sein lässt, wird der folgende übermäßige Dreiklang als eine Art Auflösung gedeutet: g-h-es. Die Spannung (oder der Schmerz) des Vorhalt-Akkords löst sich in die Indifferenz des übermäßigen Dreiklangs auf!

Der anschließende Takt 14 ist eine Art Rezitativ mit dem Ruf "Ave Crux". Hier erklingt eine reine Modalität, welche als Hypophrygisch auf h deutbar ist:

Der Schlussabschnitt umkreist schließlich das d, welches ja zu Beginn als Molltonika imaginäres Bezugszentrum gewesen war, nun aber als Ton eines übermäßigen Dreiklanges endet:

Wieder erfolgt eine semantische Zuordnung:

Die chromatische Rückung drückt die Verlassenheit Jesu aus, der ohne spürbare göttliche Hilfe des Vaters sein Kreuz tragen muss. Das Wegstreben von d-moll (T. 9-12) ist wie ein Widerstreben. Nach dem Gruß des Kreuzes, als sakraler Akt rein modal (T. 14), wird das Widerstreben überwunden, und das d wird erreicht, aber nicht mehr als "von Menschen gemachte" Dreiklangstonika, sondern als bloßer Einzelton ohne jeden klaren Bezug. Dass der Ton d am Ende sogar als Ton eines übermäßigen Dreiklanges gedeutet wird, lässt ihn noch beziehungsloser erscheinen, da der übermäßige Dreiklang durch seine intervallische Gleichheit kein Oben und Unten kennt. Die Isoliertheit des Tones d kann hier gedeutet werden als Ausdruck der Isoliertheit Jesu auf seinem Kreuzweg. Das ganz "auf sich allein gestellte" d verleiht hier der maßlosen Einsamkeit Jesu Ausdruck.

Station III – Jesus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz

Ein symmetrischer Tonraum⁹, gleichsam eingeklemmt im verminderten Septakkord fis-a-c-es, bildet ein statisches Tonfeld. Wir können nun schon die oben gewonnenen Erfahrungen aus der

⁹ Die Kadenztonalität ist nicht symmetrisch aufgebaut, denn zum Einen liegt beim Dur-Dreiklang über dem Grundton erst die große, dann die kleine Terz, in Moll umgekehrt. Zum Anderen ist die Spannung zwischen I. und V. Stufe formbildend, und die Relation zwischen V. und I. Stufe ist eindeutig analog der Spannung zwischen Oben und Unten. Ein symmetrischer Tonraum dagegen ist geprägt durch Tonfelder oder Akkorde, deren Intervallstruktur von einer Mitte aus identisch ist. Dies hat ein eigentümliches Schweben, zugleich aber ein harmonisches Kreise-Gefühl zur Folge, gewissermaßen ein Ausdruck von Ausweglosigkeit. Der verminderte Septakkord sowie der übermäßige Dreiklang sind Erscheinungsformen symmetrischer Klänge, welche bereits im Rahmen des kadenzialen Komponierens auftauchten. Symmetrische Tonfelder allerdings wie das oben beschriebene, waren ein neuartiges Phänomen. Im 20. Jahrhundert wurde damit sehr oft komponiert, beispielsweise bei Skrjabin, Bartók oder Lutoslawski.

semantischen Zuordnung anwenden: Das Fallen Jesu ist von Menschen erzwungen, daher das Eingeklemmt-Sein in einem Akkord, der nicht Oben und Unten kennt, also symmetrisch ist. Das Schreiten der Innenstimme (von Takt 2 an von a über h-c-cis nach c) mündet wieder im chromatischen Gang, dem Ausdruck der Gottverlassenheit¹⁰:

Lento

Je - - - sus ca - dit

Ein leittonloses, gleichsam äolisches Moll liegt dem "Stabat Mater" zugrunde:

15 Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa ju - xta cru - cem la - cri - mo - sa,

Ab Takt 21 wird durch die Verwendung des Leittons wieder die Kadenzialität, wenn auch nur ganz behutsam, eingeführt: Wird die Mutter ("mater") noch rein modal zum Ausdruck gebracht, ist ihr Weinen unter dem Kreuz von irdischer Bedingtheit; ihre Heiligkeit aber lässt die Kadenzialität hier nur in einer ganz schwachen Erscheinungsform wirksam werden. (In gleichem Sinne färbt später in den Takten 27ff die kleine, leiterfremde, Sexte f zum Grundton a die letzten Melodietöne, ohne sie ganz in einen Kadenzrahmen zu stellen.) Auch erklingt der Schlussakkord mit der Terz als tiefstem Ton. Dadurch hat nicht, wie in kadenziell komponierter Musik, der Bass die Hauptfunktion des Schließens – konnte doch in klassischer Harmonik ein Stück durchaus mit der Melodie auf der Terz enden, niemals aber, ohne dass der Bass den Grundton erreicht hätte –, sondern die Melodiestimme. Somit bleibt die Melodie gegenüber der Harmonik dominierend: Also dominiert das Modale gegenüber dem Kadenziellen, mithin – ins Semantische gewendet – das Heilige über das rein Menschliche.

Station IV – Jesus begegnet seiner Mutter Maria

Man erlebt freie Chromatik, und jede Ruhe im Modus wird vermieden. Die enharmonisch veränderte Notation (b-fis, also eine doppelt übermäßige Sekund im ersten Akkord der linken Hand, spreizt die Tonalität. Auch hier wieder weist die Notation auf eine Anschlagsart hin, welche das Spannungsvolle und Auseinanderstrebende dieses Akkordes durch entsprechende dynamische Gewichtsverteilung erlebbar machen soll. Alle Akkorde der ersten 6 Takte beinhalten übermäßige Intervalle.

Chromatische Schritte sind auch hier wieder Ausdruck der Trauer. Die folgende Passage (T. 7-11) drückt in den Dreiklängen die Spreizung durch ein chromatisches Auseinanderstreben der

¹⁰ In dem hier erfolgenden Notenbeispiel wurde die originale Notation auf zwei Systeme zusammengezogen.

Außenstimmen aus: Die Trauer überformt sozusagen die rein menschliche Äußerung – ein Ausdruck der Intensität des mütterlichen Mitleidens Marias mit ihrem Sohn Jesus.

Station V – Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen

Wir erleben freie Tonalität. Immer wieder wird durch Tonverbindungen eine dominantisierende Wirkung erzielt, welche aber nicht mit einer Tonika eingelöst wird. So könnte etwa zu Beginn die Wendung h-a-gis-fis-eis mit anschließendem Akkord h-eis-gis sich noch nach fis-moll auflösen. Der folgende Akkord his-fis-gis-d wird als doppeldominantisch erlebt, aber eine Tonika fis-moll folgt nicht. Auch der in Takt 7 und 8 angestrebte d-moll-Akkord erscheint nicht in Grundstellung.

Der Ton d, der in der II. Station Jesus verkörperte, wird hier (siehe rechtes Notenbeispiel) mit kadenziellen Andeutungen gestützt. Man könnte sagen, dass die Hilfe, welche Simon von Cyrene Jesus zuteil werden lässt, in der menschlich-kadenzialen Stütze des Tones d zum Ausdruck kommt. Gleichwohl bleibt diese Stütze tonika-los, weil der d-moll Akkord im zweiten Takt des rechten Beispiels das a als Basston behält, und somit dominantisch als Quart-Sext-Vorhalt zu A-Dur, der V. Stufe von d-moll, erlebt wird. Tonika-los heißt aber, im Blick auf den Inhalt der Station: ziellos, man könnte auch von einem Mangel an echter Absicht zur Hilfe sprechen. So endet die fünfte Station wie die zweite, allerdings ist das d nun (vgl. T. 36ff.) einen halben Ton höher gestiegen: Golgotha hinan.

Station VI – Veronika reicht Jesus das Schweiß Tuch

Nach einleitenden trauernden Takten erklingt nun ein ausharmonisierter Choral. Die Zuwendung Veronikas wird durch eine gleichsam vollständig kadenziale Harmonik ausgedrückt. Somit ist die Tat Veronikas, Jesus ein Schweiß Tuch zu reichen, als wirklich ganzmenschliche Hilfe gedeutet:

Doch sei noch kurz, das Kapitel über Sein und Tonalität vorwegnehmend, auf die einleitenden Takte dieser Station eingegangen:

Die Töne f, c und h, bzw. f, a und h sind rein diatonisch, das heißt, dass sie im siebentönigen Raum innerhalb der Oktave ohne Vorzeichen zu platzieren sind. Wenn man den siebentönigen Raum bildet aus einem sechsfach wiederholten Quintschritt (f –c –g –d –a –e –h)¹¹, so erscheint das h als letzter Ton. Dieser Ton ist zugleich der tonal am wenigsten stabile. Daher wurde er auch in der modalen Musik des Abendlandes nie als Finalis, also als melodischer Endton, verwendet. Gegenüber dem tonalen Geschehen der vorangegangenen Station geschieht hier gleichwohl eine Art Stabilisierung, indem der Ton h hier immerhin überhaupt klare Bezüge im Tonraum aufweist, wenn er es auch auf schwache Weise tut. Darin kommt zum Ausdruck, dass nun die Tat der Veronika, welche Jesus inmitten der hasserfüllten Menge mutig ein Schweiß Tuch reicht, als wahre und auch heiligmäßige Hilfe anzusehen ist, im Gegensatz zu der menschlich eher orientierungslosen, welche durch Simon von Cyrene geschehen ist. In den folgenden chromatischen Schritten hören wir Veronikas Trauer.

Station VII – Jesus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz

Hier zeigt sich das Gleiche wie in Station III.

Station VIII – Jesus begegnet den weinenden Frauen

Hier steht eine chromatische Rückung im Vordergrund. Dies entspricht dem Umstand, dass in dieser Station die Trauer im Weinen der Frauen von Jerusalem am offensten ausbricht.

Wieder erscheint, nun aber die Worte Jesu einleitend, die selbe Wendung, welche auch die Einleitung der Station VI gebildet hat. Die Aussage ist ähnlich, wie bei der "Veronika-Stelle": Heiliges folgt (in Station VI die Tat der Veronika, hier die Worte Jesu), aber die darin sich ereignende Tröstung ist nur zart (entsprechend dem labilen h: hier erscheint es als cis, siehe Fußnote 10).

Das Rezitativ nun, welchem die Worte Jesu "nolite flere super me, sed super vos ipsos flete et super filios vestros" ("weint nicht über mich, sondern weint über euch und eure Kinder") unterlegt sind, ist entsprechend dem Text in drei durch Pausen voneinander getrennte Teile gegliedert:

23 No-li-te fle - re su per me, sed su per vos ip - sos fle - te et su per fi - li os ve - stros

Jeder der Teile ist in sich rein modal: der erste phrygisch, der zweite ionisch oder lydisch, der dritte äolisch oder dorisch (abgesehen vom letzten Ton).¹² Ein Wort Jesu, des Gottessohnes, erklingt in reiner Modalität. Die Situation der Verlassenheit und des Leidens aber wird dadurch ausgedrückt, dass die drei in sich rein modalen Teile zueinander chromatische Relationen bilden, so das e des ersten zum es des dritten Teiles, das cis des ersten zum c des zweiten. Dass der letzte Ton allerdings diese Konsequenz durchbricht, ist auch semantisch deutbar: Hier nimmt Jesu Wort tatsächlich den Klang der Drohung an, und indem er auf uns sündige Menschen weist ("filios vestros"), zeigt er unsere Trennung von Gott durch den Bruch mit der Modalität (es-fis).

Eine ganz eigenartige tonale Bedeutung haben die letzten Takte:

¹¹ Die Tonbuchstaben bezeichnen hier nicht die absolute Tonhöhe, sondern wären auch beliebig transponierbar.

¹² Zuordnungen zu einzelnen Kirchentönen bleiben oft problematisch, da die modale Tonalität den Grundtonbegriff nicht teilt, sondern eher Rezitationston (Ténor) und Finalis als die Tonarten charakterisierend empfindet.

Allegro marziale

34 *ten* *ff* 3 3 3 3 3 3 3 3 3

40 *Ped.* *

Diese Takte wirken tonal – dadurch, dass Akkorde erklingen, welche als Tastengriffe Dreiklänge sind. So wäre der Akkord in Takt 38 ein H-Dur-Akkord, wenn dis statt es geschrieben stünde. Liszt bildet hier eine Skala, bei welcher einzelne Töne durch Vorzeichen chromatisch verändert werden. Sodann bewegt er sich streng in dieser von ihm selbst geschaffenen Modalität. Schon die Ausdrucksbezeichnung "marziale" deutet darauf hin, dass hier der Grund des Weinens "über euch und eure Kinder" erklingt: die Willkür und Eigenmächtigkeit menschlichen Tuns, das Verstricken in eigenen (sündhafte) Ideen und Strukturen.

Die Takte 34-39 verwenden eine Skala, und die Takte 39-45 eine zweite, welche sich nur geringfügig von der ersten unterscheidet:

Der Grundton es wird zwar stark herausgearbeitet, zumal im Schlusstremolo der linken Hand, doch ist die Tonalität ganz offensichtlich eine "gemachte", nicht vorgefundene, also von reiner Modalität weit entfernte.¹³

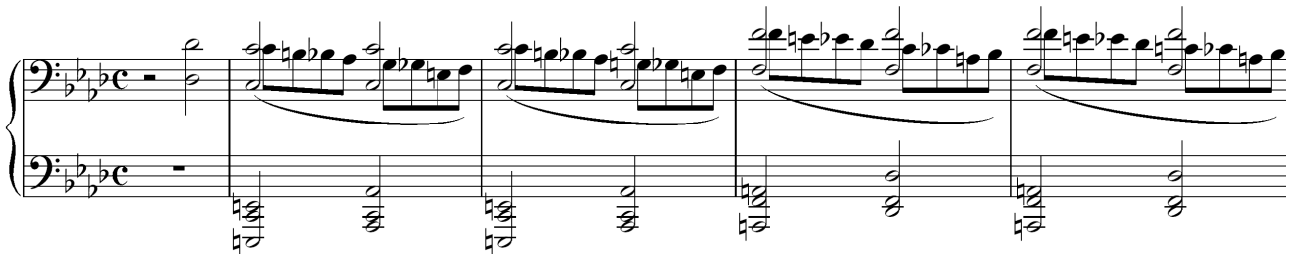
Station IX – Jesus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz

Hier zeigt sich nochmals das Gleiche wie in Station III. Das "Stabat Mater" erklingt nun zum dritten Mal. Sein erstes Auftreten (Station III) war in Äolisch auf fis, das zweite (Station VII) einen halben Ton höher in Äolisch auf g. Nun (Station IX) erfolgt es in Äolisch auf B, allerdings nicht höher klingend: Die ersten beiden Male erklang die Melodie in Terzen, so dass der erste Melodieton das a, der zweite dann ein b war. Hier kehrt Liszt das Intervall der Terz zur Sexte um, so dass die Stimme, die bislang zuunterst war, nun zur Melodie wird, somit aber, trotz der Aufwärtstransposition um eine kleine Terz, nicht höher erklingt, sondern ebenfalls mit b beginnt. Das Intervall der Sexte wirkt matter als das der Terz, so dass hier eine eindeutige Dramaturgie zu erkennen ist: Das zweite Auftreten des "Stabat Mater" intensiviert, das dritte dagegen erschläfft.

¹³ Man denkt hier natürlich an andere Komponisten, welche Skalen selber gebildet und damit komponiert haben, allen voran Olivier Messiaen. Es ist unleugbar, dass Messiaen gerade auch mit seinen Skalen Sakrales zum Ausdruck zu bringen vermochte. Dazu sei gesagt, dass Messiaens "Modi" zum einen nicht den Charakter des "Gemachten" haben, da sie gleichsam systematisch aus dem chromatischen Tonvorrat gewonnen wurden, nicht aber durch chromatische Verschiebungen einzelner Töne. Zum Anderen gehört zu Messiaens Komponieren mit seinen Modi auch ein spezifischer Umgang mit den den Modi inhärenten Dreiklängen und Tonalitäten. Insofern widerspricht das bei Messiaen Erlebbares nicht den Beobachtung an Liszt.

Station X – Jesus wird seiner Kleider beraubt

Eine ganz innige Verquickung von chromatischen Tonfolgen und kadenzieller Gestaltung erscheint in Station X. Sind die Takte 2 und 3 auf f-moll bezogen, so beziehen sich die Takte 4 und 5 auf dessen IV. Stufe, also b-moll. Kein einziger Takt in dieser Station kommt ohne chromatische Folge aus, alle zugrundeliegenden Akkorde sind zugleich relativ leicht auf das Zentrum f-moll beziehbar.




Erst die letzten Takte lösen sich in ein pentatonisches Ganztonfeld, also in eine Fläche ohne Oben und Unten, auf. – Das hiermit beschriebene Geschehen ist also ganz in der Hand des Menschen, daher die klare Kadenztonalität, es ist zugleich durchzogen vom Ausdruck der Verlassenheit von Gott, daher die Chromatik. Das Ende schließlich wird hermeneutisch erst deutlich nach der Betrachtung der folgenden Station.

Station XI – Jesus wird ans Kreuz genagelt

Zu Beginn wird eine Kadenzialität erwartet durch den Melodieschritt cis-gis im Gesangspart, aber auch durch die Spannung der None zwischen Bass- und Oberstimmenton im Akkord der Takte 4-6:

Cru - ci - fi - ge Cru - ci - fi - ge Cru - ci - fi - ge Cru - ci - fi - ge

Andante

Musical score for Station XI. The top staff is a vocal line in bass clef with the lyrics "Cru - ci - fi - ge" repeated four times. The tempo is marked "Andante". The bottom staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs. It features a complex harmonic structure with many chords and some chromatic lines. The tempo is also marked "Andante". There are dynamic markings like "ff" and "stacc. sempre". There are also some performance instructions like "Ped." and asterisks.

Aber die Erwartung wird nicht eingelöst. Stattdessen "friert" die Tonalität "ein" auf einer artifiziiellen Skala a-b-d-f-gis-a-b (man vergleiche dazu das Ende von Station VIII):

11

Musical score for Station XI, showing a piano accompaniment. The score is in treble clef with a key signature of three flats (F major/D minor) and a common time signature. It consists of five measures. The right hand features a chromatic line of eighth notes, while the left hand provides harmonic support with chords and some chromatic movement.

Dadurch werden die vorangehenden Akkorde einbezogen in eine artifiziielle, nunmehr siebenstufige Skala, aus welcher das gesamte Tonmaterial des Sätzchens gebildet ist: cis-d-e-f-gis-a-b. Auch hier wird – wieder durch die Artifizialität der Skala – semantisch die Macht menschlicher Willkür ausgedrückt, welche die Menge "Crucifige" rufen lässt. Man denke an die Ausdrucksbezeichnung "marziale", welche Liszt in der VIII. Station der Passage in artifiziieller Skala beigegeben hat. Der Ausdruck hier ist mit seinen Akkordschlägen sehr ähnlich. Die letzten Töne allerdings bringen die

selbe Skala, aber zart und ansteigend: Deutend kann man sagen, dass hier das Willkürhafte, welches die artifizielle Skala zum Ausdruck brachte, verwandelt wird, indem es durch einen ihr widersprechenden Duktus¹⁴ ausdrucksmäßig überformt wird. Diese Verwandlung wird verständlich, wenn man sie der absteigenden pentatonisch-ganztönigen Skala vom Ende der Station X gegenüberstellt. Könnte dort das schamhafte Senken der Augen vor der Entblößung des Gottessohnes ausgedrückt sein, so hier in der Aufwärtsbewegung der Aufblick zum Gekreuzigten. Beide Male aber verbleibt der den Kreuzweg Meditierende in der Haltung derer, die, aus Mitschuld, der Nähe Gottes entbehren – am Ende der vorigen Station durch Ganztönigkeit, hier aber durch die artifizielle Skala zum Ausdruck gebracht.

Station XII – Jesus stirbt am Kreuz

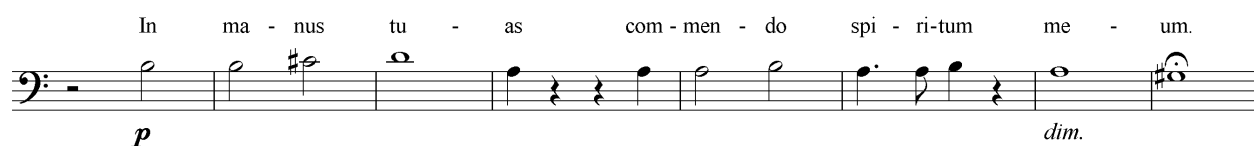
Die Worte "Eli, Eli, lamma Sabachtani?" erklingen auf Tönen jener Skala, mit welcher Station XI endete. Das Verlassensein von Gott gründet auf einer bösen Tat des Menschen, daher singt Jesus diese Worte auf einer artifiziellen Skala. Diese wird nun erweitert,



und in nahezu strenger Parallelführung senkt sich eine Akkordfolge herab, einerseits trauernde Chromatik verwendend, soweit die Skala diese bereitstellt (so bei den Tönen b-a-as oder es-d-cis), andererseits noch jede reine Modalität fernhaltend.



Die reine Modalität aber bricht auf einmal herein mit Jesu Worten "In manus tuas commendo spiritum meum" ("Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist").



Gleichwohl erscheint diese Modalität noch nicht ganz lichtvoll, da der Tonumfang der kleinen Melodie gerade eine verminderte Quinte ist, welche in ihrem spannungsvollen Intervallcharakter noch atmosphärisch der artifiziellen Skala nahesteht. Zudem ist die Modalität sehr schwebend, da ein Grundton kaum auszumachen ist und ein Lydisch auf d sich noch zu wenig herausgeprägt hat. Substanziell aber gehört diese Melodie in ihrer Diatonik bereits der Sphäre des Heiles an: Denn würde sie weitergeführt, könnte sie zu klarer Modalität finden.

Fügen wir nun – eine Quinte hinabtransponiert – die Melodie an, welche zu den Worten Jesu "Consummatum est" ("es ist vollbracht") erklingt (T. 38ff.), so wird die lydische Tonart bestätigt, die Modalität ist erlebbar:



¹⁴ Unter 'Duktus' verstehen wir in dieser Abhandlung die Summe aus Geste, Klanglichkeit und Klaviersatz.

Nachdem nun Jesus dieses Wort in lydischer Tonart ausgesprochen hat, hören wir, wie andere Menschen (nämlich drei Frauenstimmen für die drei Frauen unter dem Kreuz) diesen Ruf als Bekenntnis aufnehmen:

59 *p* Eine Alt-Stimme *un poco riten.* 2 Sopran-Stimmen *p*

Con - sum - ma - tum est. Con - sum - ma - tum est.

Als Bekenntnis nicht mehr des Gottessohnes, sondern von Menschen ist dieser Ruf nun nicht mehr streng modal, sondern an den Dreiklang angenähert. Bei Station I haben wir gesehen, wie der Dreiklang die Sphäre des Kadenziell-Menschlichen berührt.

Dieser soeben beschriebene Ruf (im obigen Beispiel des transponierten Taktes 38 die Töne gis-h-cis, also in der Komposition dis-fis-gis) deutet sich motivisch bereits in Takt 13 an durch die steigende Folge gis-a-cis, welche hier kadenziell harmonisiert ist (siehe folgendes linkes Notenbeispiel), also noch aus menschlicher Perspektive, aber nahezu ohne chromatische Wendung ausgesagt. Lediglich der Ton eis, als Leitton zu fis-moll, gehört nicht zum Tonvorrat von A-Dur:

Andante non troppe lento

13 *p dolce*

48 *dolcissimo*

Wenn diese Ankündigung nun in Takt 48 (siehe rechtes Notenbeispiel) wiederaufgenommen wird, hier aber den Ruf der drei Frauen vorbereitet, wird die Einheit der Skala gebrochen durch das tonartlich sehr instabile Aufeinanderfolgen von F-Dur und A-Dur, dann auch durch den Einsatz des übermäßigen Dreiklanges eis-cis-a. Wenn die Kadenzialität hier wieder für den Menschen steht, dann weist die Gebrochenheit des Tonikabezuges auf das Gefühl der Gottverlassenheit hin, welche aber hier, weil doch noch, wenn auch schwach, tonartlich in A-Dur aufgefangen, gleichsam hoffnungsvoll bleibt.

Das Gleiche gilt für den stark chromatisch durchsetzten nun folgenden Choral "O Traurigkeit, o Herzeleid": Die Chromatik irritiert den Bezug zur Haupttonart g-moll. Dennoch bleibt die Tonika durchgehend wirksam.

Deutend gesprochen: Der Schmerz der Trauer hat eine Intensität, welche die Sicherheit des Lebens in Gott zu trüben vermag, dennoch bleibt eine letzte Geborgenheit in Gott spürbar. Die Musik fühlt sich hier gewissermaßen in die Seelenhaltung jener Frauen ein, die bis unter das Kreuz Jesus die Treue gehalten haben: Der markante Gegensatz, den die Musik dieser Station zunächst für den gekreuzigten Jesus zwischen einer artifiziellen Skala und reiner Modalität aufbaut, findet im Blick auf die Frauen sozusagen zu einem abgemilderten Echo und drückt somit die Möglichkeit menschlichen Anteilnehmens an Jesu Kreuzesleid sensibel aus.

Station XIII – Jesus wird vom Kreuz abgenommen und in den Schoß seiner Mutter gelegt

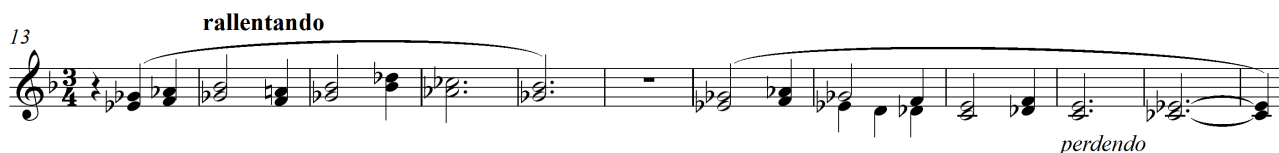
Eine Verbindung aus dreiklangsbrechender und rein modaler, hier eindeutig dorischer Melodieführung (mit Grundton g), charakterisiert den Beginn:

Andante moderato



Heiligkeit und Menschsein verbinden sich: Der göttliche Sinn der Menschwerdung des Sohnes ist vollendet.

Nun wird das "Stabat mater" nochmals zitiert, allerdings chromatisiert, am Ende sogar tonal entfremdet.

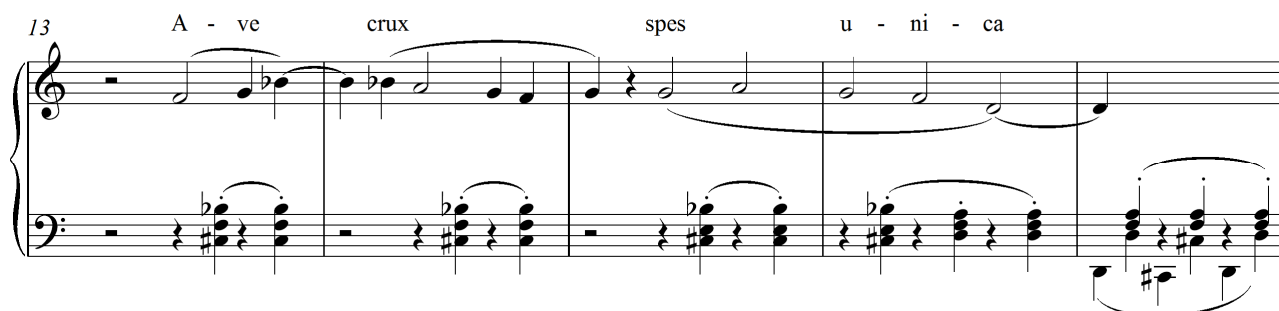


Eine Deutung liegt nahe: Auf die Vollendung der mit der Menschwerdung verbundenen Sendung folgt nun der tiefste Schmerz der Mutter. Nun folgt ab Takt 26 die tongenaue Wiederholung der fünf ersten Takte der IV. Station, der Begegnung Jesu mit seiner Mutter.

Der weitere Verlauf zeigt ein melodisches Anheben mit kadenztonalen Anklängen (Dreiklänge in der Begleitung ab Takt 42), welche aber nicht zu einer tonalen Stabilität führen, und, nach einer Erinnerung an die einleitenden Takte von Station VI (siehe dort), ein Versinken in Trauer durch eine chromatisch absteigende Skala.

Station XIV – Jesus wird ins Grab gelegt

Hier zitiert Liszt den gregorianischen Hymnus "Ave crux", die Modalität ist also bereits durch das Zitat garantiert. Nun möchte Liszt aber den Choral nicht einstimmig vom Klavier vorgetragen wissen, sondern er komponiert eine Begleitung hinzu. Wie kann es aber gelingen, einen fülligen, klangschönen Klaviersatz zu schreiben, und gleichzeitig die Modalität nicht durch Akkorde allzu sehr in Richtung kadenzieller Folgen sozusagen zu entgöttlichen? Sehen wir uns zunächst an, wie Liszt den Klaviersatz gestaltet:



Durch das ständige Nachschlagen der Akkorde in der linken Hand bleibt das Hauptgewicht bei der Melodie, und die Akkorde bleiben Nebensache. Dadurch überwiegt die Modalität der Melodie das tonale Geschehen. Zugleich kann, ohne den modalen Eindruck zu vermindern, die Dreiklangsbegleitung ihre Klangsönheit entfalten. Man beachte, wie stark sich der Eindruck ändern würde, wenn die Begleitakkorde nicht nachschlagend, sondern auf die Zählzeiten erklingen:



Die Akkorde würden das tonale Geschehen dominieren, das modale Charakteristikum der Melodie träte in den Hintergrund.

Um allerdings den Schluss gänzlich im Modalen erklingen lassen zu können, sind die letzten Takte nurmehr einstimmig und ganz klar im II. Ton: Das Sacrum siegt: am Ende steht das reine Wirkfeld des Göttlichen – gleichsam als Vorbote der Auferstehung Jesu.¹⁵

80 A - - ve crux. A - -

90 - ve **ritenuto** crux. **più riten.**

Zusammenfassung der Analyse

Die bisherigen Beobachtungen können nun tabellarisch dargestellt werden, indem Spielarten des Tonalen verschiedenen Bedeutungen zugeordnet werden:

Bezugsart der Töne	Ausdrucksbedeutung
Reine Modalität	Sphäre des Heiligen
Klare Kadenztonalität	Sphäre des Menschlichen
Irritierte Kadenztonalität (instabile Tonika)	Unsicherheit des rein Menschlichen
Chromatisierte Tonalität	Verlorenheit des Menschen
Symmetrische (verminderte und vor allem übermäßige Klänge)	Gefangensein, Erstarrung
Artifizielle Skalen	Sündige Willkür des rein Menschlichen
Reine Chromatik	Trauer und Gottverlassenheit, oder Entfremdung von Gott

¹⁵ In dem hier erfolgenden Notenbeispiel wurde die originale Notation auf zwei Systeme zusammengezogen.

Zwischen den verschiedenen Bezugsarten der Töne untereinander gibt es, wie wir in der Analyse sahen, fließende Übergänge oder Schnittmengen. Wir haben hier also nicht sieben Abstufungen definiert, sondern lediglich sieben Stationen innerhalb des Spektrums benannt.

Ist eine solche Zugangsweise zu Liszts "Via Crucis" willkürlich, oder findet sie im Blick auf das Gesamtwerk Liszts eine Abstützung?

3. Ein Blick in andere Schaffensperioden Liszts

Es würde den Rahmen dieses Artikels sprengen, nun auf eine größere Zahl an Werken Liszts näher einzugehen. Was aber hier erfolgen soll, ist der Versuch einer Bestätigung dieses hermeneutischen Zuganges zu einem Spätwerk wenigstens an zwei weiteren Werken Liszts – einem aus seiner Reifezeit und einem weiteren aus seiner Frühzeit. An beiden Kompositionen soll untersucht werden, ob Liszt auch unabhängig von "Via Crucis" tatsächlich existentiell das Spektrum der Bezugsarten der Töne untereinander musikalisch zum Sprechen gebracht hat.

Wenn dem nämlich so ist, dann kann sich dies ja nicht lediglich in einem einzigen Werk niedergeschlagen haben, bei welchem der programmatische Bezug vielleicht eine solche Kompositionsweise nahegelegt hätte, sondern muss vielmehr das Oeuvre als Gesamtes prägen und durchdringen.¹⁶

In "Via Crucis" ist das Modale deutlicher ausgeprägt, doch kann auch für das frühere Schaffen Liszts ein klares Unterscheiden zwischen eher Modalem und eher Kadenzuellem festgestellt werden. Wenn im Folgenden das Wort "modal" vorkommt, so ist es nicht etwa im Sinne eindeutig zuzuordnender Psalmtöne zu verstehen. Vielmehr ist hier gemeint, dass, für die damalige Zeit sehr ungewöhnlich,¹⁷ Töne frei von akkordischem Bezug gedacht werden, einfach als Charaktere innerhalb einer Skala. Dies erreicht Liszt oft schon durch das Aussparen des Leittons, welcher den Hörer sehr leicht einen Dominantakkord, zumindest virtuell, mitempfinden lässt.

3.1. Das Große Konzertsolo

Betrachten wir zunächst ein bislang wenig rezipiertes, gleichwohl gewichtiges Werk aus Liszts reifer Schaffensperiode, das "Große Konzertsolo". Die Komposition entstand 1849/50. Wir greifen aus der Komposition ein Thema heraus und untersuchen, ob aus der Abfolge seiner Erscheinungsformen sich eine semantisch stimmige Deutung ergeben kann.

¹⁶ Somit würde auch erwiesen, dass sich etwa Musikgeschichte nicht bloß als ein Weg vom Modalen zum Artifizialen beschreiben ließe im Sinne einer Evolution, wobei derartige Teilentwicklungen nicht geleugnet werden sollen. Gerade Liszt ist nämlich mit solcher Evolution nicht zu erfassen noch zu verstehen

¹⁷ Bei volksmusikalisch inspirierter Musik aber kommt solcherart modales Flair öfter vor, so etwa bei Mazurken Fryderyk Chopins oder manchen Tanzsätzen Franz Schuberts.

Variante 1

30 *patetico, accentuato assai il canto*

34

Eine Melodie mit flehentlichem Ausdruck entfaltet sich zunächst allein über dem e-moll-Dreiklang und schwingt sich bis zu dessen Septe auf (siehe das d in Takt 32). Nun folgt ab Takt 34 ein Kadenzablauf über die Stufen V, IV und V# mit Sept und None.

Variante 2

Das zweite Erscheinen der Melodie (hier nur mit ihrem Kopfmotiv) ist geprägt von dem verminderten Septakkord, welchen die linke Hand repetiert. Der Spitzenton d erklingt nun nicht mehr klanglich ruhend (wie in der Terzschichtung e-g-h-d in der 1. Variante), sondern in dissonierender Vorhaltspannung. Die Harmonik ist zugleich erstarrt.

50

pesante

Variante 3

Ganz entgegengesetzt ist die dritte Erscheinung: Mächtige strahlende Klänge ohne leiterfremde Töne¹⁸ teilen hymnischen Charakter mit:

102 **Grandioso**

vibrato

¹⁸ Später kommen leiterfremde Töne zwar vor, doch der Ausdruck, der zunächst durch die konsequente Diatonik entsteht, wird im Duktus beibehalten. Die Musik bekommt nicht eine Atmosphäre des Chromatischen.

Variante 3a

Wie ein Nachhall der Takte 102ff., daher nicht als eigene Variante gewertet, wird hier die Harmonisierung sogar noch vereinfacht (Bass bereits zu Beginn auf dem Grundton G, der Melodieton c im 2. Takt wird mit der IV. Stufe, nicht mehr mit der II. unterlegt.) Die harfenartige Begleitung vermittelt zudem den Eindruck liedhafter Einfachheit:

129 **marcato ed espressivo assai il canto**

una corda
pp quasi arpa
Ped. * *sempre Ped.*

Variante 4

Im nächsten Erscheinen der Melodie werden durch Passagen der rechten Hand die Dreiklänge aufgefüllt mit leitereigenen Zwischentönen, welche dem rein Akkordischen des vorherigen Erscheinens des Hauptmotivs h-c-h-d ein leicht modal gefärbtes melodisches Moment begeben. Man hört in der ersten Passage beispielsweise die Wendung g-e-d-d-c-h u.s.w.:

235

ten. sempre f e vibrato il canto
ten.
p * *Ped.* * *Ped.*

Die eingangs für den hier gebrauchten Begriff des Modalen behauptete relative Freiheit der Skalentöne vom Akkordbezug ist hier insofern gegeben, als weniger der Akkord am jeweiligen Taktbeginn die nachfolgenden Triolen klanglich gleichsam verschluckt, sondern vielmehr die melodische Bewegung der Triolen dem Akkord nachträglich einen Charakter verleihen, den er aus sich selbst nicht hat. (Die Triolen dürfen daher nicht flüchtig, sondern müssen melodisch gespielt werden.)

Variante 5

Die nächste Variante des Motives h-c-h-d verbleibt wieder, wie ihr erstes Erscheinen, auf dem e-moll-Dreiklang. Zugleich aber spielt das Klavier im tiefsten Register chromatisierte Passagen, und zwar in Gestalt chromatisch durchsetzter Skalenausschnitte oder sogar – gemäß einer von Liszt hinzugefügten Ossia-Variante – in Form purer Chromatik.

Andante, quasi marcia funebre

328 *ten.* *espr. e sosten. assai* *ten* *ten. simile*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

8^{va}

Variante 6

Nun folgt wieder eine hymnische Variante in reinen Dreiklängen, einfach kadenzierend harmonisiert, ähnlich zum dritten Erscheinen:

Tempo giusto, moderato

371 *sempre pp* *sempre ff* *sempre pp*

Ped. * Ped. * Ped.

Variante 7

Das letzte Erscheinen wiederum nimmt, an die vierte Variante mit ihren Passagen erinnernd und diese zugleich virtuos und klanglich überhöhend, das Moment des Modalen wieder auf, nun aber in phrasenverbindenden pentatonischen Skalen¹⁹ in Oktavgängen (siehe den vierten Takt unseres Beispiels). Das Modale schiebt sich nun in den Vordergrund, denn anders als bei Variante 4, bei welcher die Passagen der rechten Hand über die im Pedal gehaltenen Dreiklänge zu spielen sind, setzt hier das Pedal ab, so dass die Skalen die Dreiklänge ablösen und somit noch entschieden mehr ein eigenes Gewicht bekommen:

¹⁹ Von ausgefüllten Dreiklangsbrechungen könnte man nur sprechen, wenn die Dreiklangstöne als Gerüst herausträten, etwa e-gis-ais-h-dis-e. Hier aber ist die Wirkung eindeutig die einer Skala – zugleich betont modal, da die Leittonigkeit und jede dreiklangs-harmonische Schwerpunktsetzung vermieden wird.

Allegro con bravura

Allein die Auflistung der Varianten dieses einen Themas lässt eine Zweiteiligkeit des Werkes erkennen:

- Es gehören die Varianten 1 und 5 zusammen mit ihrem modal angehauchten Beginn: Das d der Melodie bekommt keinen eigenen Dreiklang zugewiesen, sondern der e-moll-Dreiklang bleibt liegen. Wie anders wirkte diese Stelle, wenn unter dem d ein h-moll-Dreiklang zu liegen käme! Variante 5 ist zudem von deutlich dichterem Faktur gegenüber Variante 1.
 - Variante 2 steht in Parallele zu den unteren beiden Systemen der Variante 5: verminderter Septakkord dort, chromatisch durchsetzte Skalenausschnitte hier.
- Variante 3 und 6 entsprechen einander in der reinen Dreiklangsharmonik und im Charakter des hymnischer Festlichkeit, und zugleich weist Variante 6 im Vergleich zu Variante 3 eine deutlich üppigere Faktur auf. Anstelle der in Variante 3 auf die Tonika folgenden Subdominantparallele erfolgt in Variante 6 die Subdominante, was den kadenzialen Eindruck verstärkt.
- Die Varianten 4 und 7 schließlich übertreffen das vorherige Variantenpaar noch an Kraft und Wucht, beziehen aber zugleich das Moment des Modalen ein. Dies tut die Variante 4 allerdings noch zaghaft, Variante 7 dagegen ausdrücklich.

Somit zeigt sich, dass jeweils die zweite Variante eines jeden Variantenpaares eine Art Intensivierung oder Überhöhung der ersten darstellt.

Auch unter Anwendung der oben für "Via Crucis" entworfenen Tabelle zeigt sich eine einleuchtende Semantik:

- Paar 1 (Variante 1+2, 5) verbindet Modales und Kadenztonales. So begegnet hier die Sphäre des Menschen derjenigen Gottes, allerdings gewissermaßen im Ausdruck der Klage bzw. Trauer. Auch durchdringen sich beide Sphären nicht: Die Varianten 1 und 5 stellen nämlich die Sphären, welche nur schwach unterscheidbar sind, direkt hintereinander (1. bis 3. Takt eher modal, dann kadenzial), während Variante 2 im symmetrischen verminderten Septakkord eingeklemmt bleibt: Die Begegnung mit Gott scheint jetzt nicht möglich, der Mensch ist sozusagen in sich versponnen.
- Paar 2 (Variante 3+3a, 6) äußert sich in kadenzialer Tonalität, aber ohne jede Chromatik. Es zeigt somit die höchste Strahlkraft der menschlichen Sphäre.
- Paar 3 (Variante 4, 7) verbindet nun die rein diatonische Kadenzialität mit dem Modalen. In unserer Deutung verbindet sich hier also die menschliche Sphäre mit der göttlichen.

Verfolgen wir mit der selben Methode alle anderen Themen der Komposition, so wird unser Bild bestätigt, ja sogar noch verstärkt. Das einzige ausschließlich kadenzial konzipierte Thema endet in jeder seiner Erscheinungsweisen (vgl. Takte 145-160, 170-187; 200-216; 370) mehr oder weniger chromatisiert, was gemäß obiger "Via-Crucis"-Tabelle Ausdruck der Entfernung von Gott ist. Und noch eine Beobachtung: Ein weiteres Thema bei jedem Erklängen in harmonischer Starre, jeweils auf einen einzigen Akkord bezogen, kann also als Ausdruck der Selbstbezogenheit des Menschen

gedeutet werden (vgl. Takte 46ff.; 161ff.; 189ff.; 218ff.; 320ff.). Dieses Thema hat nun kurz vor Schluss innigen Anteil an dem rein diatonischen Aufschwung, welcher von oben beschriebener Variante 6, die wir als höchste Strahlkraft des Menschen zu deuten gewagt hatten, ausgelöst wird. In Variante 7 aber, in der die Modalität durch die Oktavgänge hereinbricht, verschwindet das genannte Thema²⁰: Eine Selbstbezogenheit des Menschen vermag in einer Schwerpunktverlagerung auf die 'göttliche' Sphäre nicht mehr zu existieren. Das Paulus-Wort "Nicht mehr ich lebe, sondern Christus lebt in mir" (Gal 2,20) kommt einem an dieser Stelle in den Sinn. Wie oben bereits erwähnt, erscheint hier das Modale weniger eindeutig als in der späteren "Via Crucis". Doch werden die letzten Takte des Großen Konzertsolos nicht als eine Rückkehr ins "Kadenzuelle" erlebt, da der Duktus der Musik sich nicht mehr ändert.

So fragmentarisch diese Betrachtung des Großen Konzertsolos auch war, so konnte sie doch zeigen, dass die oben aufgezeigten Beziehungsarten der Töne zueinander und der Aussagegehalt nicht allein im Spätwerk "Via Crucis" zu finden sind. Ein Blick auf die obige "Via-Crucis"-Tabelle zeigt zwar, dass Liszt in der späteren Komposition sowohl dem Modalen, als auch den tonartfreien Bildungen nuanciertere Zwischenstufen und zugleich extremere Erscheinungen abzugewinnen vermochte. Auch dabei kann sich hin und wieder beispielsweise, für die Zeit ungewöhnlich genug, eine modal geprägte Stelle unter Beibehaltung des musikalischen Duktus' wieder der konventionelleren Kadenzialität annähern. Doch prinzipiell ist auch bereits im Großen Konzertsolo ein hermeneutisch einsetzbares Spektrum tonaler Erscheinungsweisen deutlich erkennbar.

3.2. Ein kurzer Blick auf die Etüde "Preludio"

Nach dem Blick auf ein Werk aus Liszts Reifezeit sei noch kurz sei noch auf ein kleines Stück aus der frühen Schaffensperiode Liszts eingegangen, auf das Preludio der "Etudes d'execution transcendente"²¹. In 23 Takten finden sich bereits zumindest drei Seinsweisen des Tonalen: Ein C-Dur-Akkord mit kleiner Septe eröffnet das Stück. Man erlebt einen Dominantseptakkord, womit ein Kadenzgefühl bereits angedeutet ist. Die folgenden Passagen harmonisieren eine chromatisch aufsteigende Skala, nach C-Dur abkadenzierend. Dies wiederholt sich, bis schließlich, nach einem Umspielen des Akkordpaares a-moll/C-Dur (T. 7f. mit Auftakt), eine klare Kadenz nach C-Dur erfolgt (T. 9 mit Auftakt). Akkordschläge über einem zunächst in Ganztonschritten, dann in chromatisch absteigendem Bass, irritieren jedes Tonartgefühl. Wir landen in Takt 12 unvermittelt auf dem zwei Quinten unter der Haupttonart liegenden B-Dur. Ein Dominantseptakkord über G leitet wieder in die Haupttonart C-Dur über. Die kleine Sexte as bringt nun ab Takt 14 eine

²⁰ Immer wieder kann man bei Liszt beobachten, dass kleinste Veränderungen tonaler Beziehungen, welche er in Umarbeitungen eigener Kompositionen vornahm, auch Konsequenzen auf anderen kompositorischen Ebenen nach sich zogen, welche wiederum nach anderen Deutungen verlangen. Dies kann an zwei Bearbeitungen des Großen Konzertsolos gezeigt werden: Die im Jahre 1856 erstellte Fassung für 2 Klaviere (nun mit dem Titel „Concerto pathétique“) gestaltet den Schluss gänzlich anders: Das Modale bleibt aus, im Gegenteil bleiben chromatische Durchgänge bis zuletzt wirksam. Folgerichtig allerdings gestaltet Liszt den letzten Aufschwung auch nicht wie in der Solofassung als plötzlichen („gnadenhaften“) Einbruch, sondern als virtuose, dem neuen Titel entsprechend pathetische Entwicklung, ganz im Kadenzuellen verbleibend („auf Menschenkräfte bauend“). Der 1872 von dem Liszt-Schüler Eduard Reuss erstellten und 1885/6 in Zusammenarbeit mit Liszt revidierten Fassung für Klavier und Orchester glaube ich anmerken zu können, dass dem Komponisten eine Anknüpfung an die Klanglichkeit der ursprünglichen Konzeption nicht mehr gelang. Auch hier bleibt das Modale aus. Dafür wird eine einstimmige Passage angehängt, bis eine nahezu primitive einstimmige Dreiklangsbrechung das Werk abseits jeder Strahlkraft schließen lässt. Liszt vertraute die Veröffentlichung seinem Schüler Reuss an, aber den Aussagen Leslie Howards zufolge (http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W5630_67403&vw=dc) gibt das unvollständig erhaltene Manuskript nicht Liszts letzte Gedanken darüber wieder. Wenn auch diese beiden späteren Fassungen nicht die Stimmigkeit und Aussagegewalt des Großen Konzertsolos besitzen, so spricht doch der Umstand, dass der Wegfall des Modalen weitere Umformungen mit sich brachte (bzw. weitere Umformungen zum Wegfall des Modalen führten), dafür, dass die grundsätzliche Sensibilität Liszts für die Aussagekraft tonaler Beziehungen gewahrt blieb, auch wenn sie sich gewissermaßen umgekehrt äußerte, also in einer Verkleinerung des Spektrums an Ausdrucksmöglichkeiten.

²¹ Die endgültige Fassung von 1852 unterscheidet sich nur geringfügig von derjenigen aus dem Jahre 1837. Die Abweichungen sind für unsere Betrachtung ohne Belang.

Mollfarbe in die Kadenz. Wenn dann (in Takt 16) anstelle des as das aufgelöste a erklingt, erscheint auch kein Leitton mehr, welcher für die kadenziale Konstituierung einer Tonart doch wichtig wäre. Vielmehr wirken die letzten Takte eher wie ein Ionisch auf C, da die Akkorde nicht mehr als harmonische Fortschreitung, sondern eher als Fläche erlebt werden, d.h. die Tonstufen der Skala verlieren hier ihre harmonische Relevanz, so dass die Skala als solche alleine übrig bleibt. Über einen kirchentonal anmutenden IV-I-Schluss (der Leitton h wird konsequent ausgespart) wird in Terzlage der abschließende C-Dur-Akkord erreicht, der nun zum ersten Mal im ganzen Stück wirklich stabil wirkt.

Eine Deutung des Geschehens bringt wieder ein ähnliches Bild: Das "Willentliche" (Kadenzielle) führt in Verwirrung (Chromatik). Lösung wird allein im Modalen (in der Transparenz für das Göttliche) gefunden.²²

Wie wichtig Liszt diese Entwicklung war, wird ersichtlich, wenn man mit dieser aus dem Jahre 1837 stammenden Komposition ihre erste Vorform vergleicht, welche wohl der 16-jährige Liszt in Paris zu Papier gebracht hatte (Etude en 12 Exercices, No. 1): Wohl ist auch hier das Pendeln zwischen Kadenzialität und Chromatik zu finden, aber die Wendung zum Modalen gelingt nicht. Folgerichtig steht am Ende auch nicht ein sieghafter C-Dur-Akkord wie in der späteren Fassung von 1837, sondern lediglich ein tiefes, durch ein Diminuendo erreichtes C. Vermochte der ganz junge Komponist auch noch nicht die Kräfte des Modalen zu erspüren, so war er doch bereits so sensibel, dass er erahnte, nach einem Hin und Her zwischen Kadenzialität und Chromatik ein strahlenden Schließen nicht ohne Modalität erreichen zu können.²³

3.3. Abschließende Beobachtung

Wir können also feststellen, dass Liszt bereits sehr früh eine Sensibilität für die Verschiedenartigkeit von Erscheinungsweisen des Tonalen besaß. Diese Sensibilität hat er offensichtlich im Laufe seines schöpferischen Wirkens weiterentwickelt und vermochte mit immer differenzierten Mitteln kompositorisch auf sie zu reagieren. Der semantische Schlüssel eröffnet aber in allen Schaffensphasen die selbe Stimmigkeit der Deutung. Diese Durchgängigkeit bestätigt eher die eingangs geäußerte Vermutung, dass sich die Verschiedenartigkeit des Tonalen weniger kompositorischem Kalkül verdankt als vielmehr der Sensibilität des Komponisten in Bezug auf den Seins-Ausdruck von Tonbeziehungen.

4. Tonalität und Sein

Bislang haben wir aufgezeigt, in welcher Weise Liszt verschiedene Arten des Tonalen in eine Art musikalischer Semantik einsetzt. Handelt es sich nun, ähnlich wie in der barocken Figurenlehre, um eine Art Ton-Sprechen, bei welchem Symbolen aus Tönen inhaltliche Bedeutung zugeordnet ist?

²² Zu dieser Art der Deutung eines Liszt-Werkes, dem keine religiöse Aussageabsicht zugrunde zu liegen scheint, sei folgendes angemerkt: Eine solche (oder ähnlich geartete) Deutung sowohl des Großen Konzertsolos als auch des Preludio stellt sich aus christlicher Perspektive so unwillkürlich ein, dass man sich ihr, wenigstens wenn sie einmal erklärt wurde, angesichts des Höreindrucks kaum wird entziehen können. Aber wer aus nichtchristlicher Perspektive an diese Werke herangeht, wird von ihnen in keiner Weise für das Christliche vereinnahmt, sondern erfährt diese Musik völlig unabhängig davon als sinngefügt. Der religiöse Charakter von Liszts Musik ist also für Gläubige genauso eindeutig wie er für Nichtgläubige völlig vereinnahmungslos bleibt. Darin liegt nochmals die innere Größe dieser Musik.

²³ Wie in Fußnote 20 in Bezug auf das Große Konzertsolo beschrieben, zeigt auch hier der Vergleich der beiden Fassungen, dass die Sensibilität Liszts für Tonales sich zu erkennen gibt, wenn auch in der früheren Fassung durch ein, wenn man so will, Noch-Nicht-Einlösen-Können. Die reifere Version ergibt somit auch, wie auch entsprechend beim Großen Konzertsolo und seinen Folgeversionen zu sehen war, eine deutlich veränderte Gesamtaussage. Eine ausführlichere Analyse dieses Preludio findet sich bei: Körber, T. A., Die 24 Etüden von Fryderyk Chopin. Versuch einer Erschließung ihrer Tonalität, in: Fryderyk Chopin. Sein und Werk (hrsg. v. E. Szczerko u. T. Guz), Frankfurt 2010, 203-236, hier 223ff.

Diese Frage ist klar zu verneinen, da ohne jegliches Vorauswissen sich alle inhaltlichen Bezüge affektiv deutlich mitteilen, man also keine Kenntnis der tonalen Figuren benötigt, um die Musik auch in ihrer Inhaltlichkeit nachvollziehen zu können.

Eine andere Deutung der Lisztschen musikalischen Semantik liegt näher:

- Gregorianisches Melos erinnert natürlich an Kirchengesang und lässt Sakralität assoziieren,
- Melodien des neuzeitlichen Chorals weisen in ihrer historischen Assoziation auf die subjektivistischere Färbung moderner Frömmigkeit hin,
- die Klänge dagegen, welche die tonalen Bezüge auf das äußerste spannen und strapazieren, wirken Fesseln sprengend und modern und drücken somit die Verlorenheit des Menschen aus, der der Beheimatung im Glauben verlustig gegangen ist.

Manchem mag solch eine historisch orientierte Erklärung genügen. Allerdings müsste dann auch das Sakrale zugleich eine historische Entfernung zum Ausdruck bringen, und folglich wären nur noch die "Klänge der Verlorenheit" in ihrer Modernität Aussage über das Jetzt. Dies aber widerspricht dem, was die Musik den Hörer erleben lässt. Des Weiteren ist die Subtilität, mit welcher Franz Liszt die Tönen in tonale Kontexte stellt, mit dieser rein historisch orientierten Methode nicht erklärbar.

Wenn beispielsweise Johannes Brahms in einigen Chorwerken sakrale Wirkungen erreicht, tut er dies in offensichtlichem Bezug auf die Tonsprache etwa eines Heinrich Schütz, welche hier als archaisches Moment eine Zeit heraufbeschwört, in welchem der christliche Glaube für den Menschen noch selbstverständlich war. Keinesfalls aber finden wir bei Brahms verschiedene Grade des Tonalen, sozusagen fließende Übergänge zwischen rein diatonischer Modalität, kadenzialer Tonalität, frei konstruierten Skalen und tonalitätssprengenden Tonbewegungen. Genau dies aber ist bei Liszts "Via Crucis" nahezu durchgängig zu erkennen und zu erleben.

So sei nun versucht, auf eine Weise in tonales Empfinden einzudringen, welche es ermöglicht, Liszts tonale Semantik plausibel erscheinen zu lassen. Wir vermögen an dieser Stelle noch nichts Vollständiges zu liefern. Auch sei nicht verschwiegen, dass wir teilweise auf spekulative Zugänge nicht ganz werden verzichten können. Allerdings scheint uns als Annäherung an Kunst nur der Weg ungangbar, welcher der Vernunft widerspräche, nicht aber ein solcher, welchen die Vernunft noch nicht zur Gänze durchdrungen hat, der sich gleichwohl aber als für das Verständnis als erhellend und zugleich gangbar erweist.

4.1. Grundlagen der fünf- bis siebenstufigen Skala

Ein grober Blick, soweit er uns durch unsere derzeitige Kenntnis gestattet ist, auf die vergangenen Jahrtausende der Musik, nicht allein der europäischen, sondern auch der Ostasiens, Indiens, teilweise auch Afrikas, zeigt ein möglicherweise überraschendes Phänomen: Überall findet sich das selbe Bildungsprinzip des musikalischen Tonvorrates! Eine Folge von maximal sieben Tönen im Quintabstand, rückprojiziert in den Raum einer Oktave, bildet seit Jahrtausenden und in den verschiedensten Kulturen ein Bauprinzip von Skalen, welche ihrerseits die unterschiedlichsten Erscheinungsformen haben. Das Bildungsprinzip ist aber allen uns bekannten entwickelteren Formen gemeinsam. Dies bestätigt der große Musikethnologe Hans Oesch in dem Standardwerk der Musikethnologie "Außereuropäische Musik".²⁴

Nehmen wir den Ton d als Mitte an und fügen aufwärts jeweils in Quintschritten die Töne a, e und h hinzu, abwärts dagegen die Töne g, c und f, so erhalten wir eine siebenstufige Skala. Nennen wir die Mitte 0 und bezeichnen die Töne jeweils nach ihrem Quintabstand zur Mitte, so erhalten wir folgendes Bild:

²⁴ Oesch, H., Außereuropäische Musik (Teil 2), Laaber 1987, 480f.

-3	-2	-1	0	+1	+2	+3
f	c	g	d	a	e	h

Die Töne von -3 bis +3 bilden die Heptatonik (Siebenstufigkeit), die Töne -2 bis +2 die Pentatonik (Fünfstufigkeit). Je mehr Quinten die Töne voneinander entfernt sind, desto verschiedener ist ihr Charakter (die Töne h und f, also +3 und -3 stehen zueinander im Verhältnis des Tritonus). In einer dorischen Tonleiter etwa stehen folgende "Qualitäten" nebeneinander: 0 +2 -3 -1 +1 +3 -2.

Wir können nun diese maximal sieben voneinander gut unterscheidbaren Qualitäten intonatorisch modifizieren, so dass etwa die Schwingung eines Tones um ein paar Herz erhöht, die eines anderen um ein paar Herz verringert wird. Doch auch nach derartigen Modifizierungen muss man feststellen und kann im Hören erleben: Die grundlegenden Qualitäten bleiben identifizierbar. Daher vermögen wir z.B. auch in mikrointervallisch geprägter Musik, etwa des arabischen Raumes, ohne Weiteres die genannten Tonqualitäten zu unterscheiden. Bezeichnend ist, dass bei derartiger Musik sehr oft die weiter von der Mitte 0 entfernt liegenden Töne auch intonatorisch die flexibleren oder instabileren sind, also mehr zu mikrointervallischen Modifizierungen neigen, als jene Töne, die sich nahe der Mitte 0 befinden.

Wenn wir aber als achten Ton noch einen Ton +4, also ein fis, oder einen Ton -4, das bedeutete ein b, hinzufügten (mit anderen Worten, wenn wir die Siebentönigkeit somit zu einer Acht- oder Neuntönigkeit der Skala erweiterten), so träte eine Verwischung der Charaktere ein. Warum dies genau so ist, ist einstweilen noch nicht erforscht. Jacques Samuel Handschin spricht schlicht von einer heptatonischen Veranlagung des Menschen²⁵. Damit aber verlagert er die Begründung in die Psyche des Menschen und erklärt das Bildungsprinzip der Skalen zu einer Art Phänomen der menschlichen Natur. Dass uns diese Begründung nicht befriedigt, werden wir weiter unten erläutern.

Dieses Bildungsprinzip nun ist aber offensichtlich nicht kulturell geprägt, da es ja in den verschiedensten und voneinander unabhängigen Kulturen nachweisbar ist. Welche Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass es von Menschen erfunden worden ist? Angesichts seiner überwältigenden Verbreitung und angesichts des Umstands, dass bislang alle weltanschaulichen und geistesgeschichtlichen Wandlungen der Menschheit dieses Bauprinzip nicht verlassen haben, kann vernunftgemäß im Hinblick auf dieses Bildungsprinzip nicht von einer menschlichen Leistung gesprochen werden. Wenn aber nun allem musikdurchformenden Tonmaterial etwas zugrunde liegt, was seine Existenz nicht der Erfindungskraft des Menschen verdankt, auf wen als Urheber verweist es dann?

Die naheliegende Antwort ist nun, von einem Naturphänomen zu sprechen. Dies ist auch oft genug geschehen. Dass dies aber unzureichend ist, zeigt schon der Umstand, dass man unter Berufung auf das "Naturphänomen" eine bestimmte tonale Erscheinungsweise, nämlich jene der klassisch-romantischen Musik des Abendlandes, als vollkommenste Ausprägung der Natur der Töne auffasste und von diesem Standpunkt aus glaubte, gegen frühmoderne oder mittelalterliche Ausprägungen der Tonalität polemisieren zu können.

Nehmen wir nun an, dass das Bildungsprinzip von Skalen einem Naturphänomen ähnlich wäre. Folglich müsste es dann, wie jede Erkenntnis über die Natur, durch vergleichende Beobachtung ermittelt werden können: Wir hören verschiedene Skalen und gelangen dadurch an den Punkt, dass wir in einer allen Skalen gemeinsamen Erlebnisqualität ihr einheitstiftendes "Urbild" (etwas wie einen Kern des Naturphänomens) erlebnismäßig erfassen würden. Jede neu hinzukommende Skala würde unsere Erkenntnis über dieses Urbild erweitern und korrigieren. Dies wäre eine asymptotische Annäherung. Das gewonnene Urbild gäbe uns dann eine Erlebnishilfe für die Verwandtschaft verschieden geprägter Skalen, die Quelle aber dieser Verwandtschaft bliebe weiterhin verborgen.

²⁵ Handschin, J.S., Der Toncharakter, Darmstadt 1995, 4

Wenn wir die oben genannte verblüffende Interkulturalität des Skalenbildungsprinzips gleich einem Naturphänomen beschreiben, so könnten wir zwar schließen, dass dieses Prinzip dem Menschen als etwas Vorfindliches begegnen müsse, doch die Frage nach der Genese, nach dem Daseinsgrund haben wir umgangen. Wir gehen dann auch einem anderen Phänomen aus dem Wege, welches zeigt, dass wir hier mit der Naturwissenschaft analogen Methoden nicht hinreichend eindringen können:

4.2. Das Modale als Erscheinungsweise des Sacrum

Nehmen wir an, ein Mensch hätte noch nie eine Oktave gehört, er wüsste aber, dass diese als eine Art Tonidentität erlebt wird und auf dem Schwingungszahlenverhältnis 1:2 beruht. Mit diesen Informationen allein kann der Mensch noch nicht wissen, was eine Oktave ist. Bekommt er aber nur eine einzige zu hören, so wird er ab nun mit unerschütterlicher Gewissheit alle anderen Oktaven, denen er begegnet, identifizieren können, ohne durch ein Verfahren der Deduktion durch mannigfache Erlebnisse eine Vorstellung von "Oktave" sukzessive präzisieren zu müssen²⁶. Mit dem Intervall der Quinte kann man analog verfahren, da sie die nächste Stufe der Ähnlichkeit nach der erlebten Oktavton-Identität darstellt. Damit ist die Quinte auch das Maß des Zählens der Verwandtschaftsgrade (wie oben in der Tabelle mit dem Ton d als Mittelpunkt durch die Zahlen von -3 bis +3 ersichtlich)²⁷. Alle anderen Intervalle bedürfen wohl häufigerer Erfahrung, zumal sie auch in unterschiedlichen Skalen unterschiedlich wirken²⁸.

Diese Einsicht über die Identifizierbarkeit der Oktave (und der Quinte) weist über die Annahme eines Naturphänomens hinaus: Denn hier liegt nicht mehr eine bloße asymptotische Annäherung (dank einer stets erweiterbaren Erfahrungsbasis) an ein gemeinsames Urbild vor, also keine allmähliche menschliche Ermittlung, die ihren Zielpunkt nie erschöpfend erreicht, sondern eine schon bei einer einzigen sinnlichen Erfahrung sichere und unüberbietbare Identifikation.

Wie aber gelangen wir von der Einsicht, dass Oktave und Quinte offensichtlich nicht nur wie ein Naturphänomen betrachtet werden können, zu einer Kenntnis des Daseinsgrundes dieser für die Konstituierung sämtlicher tonaler Tonverhältnisse und Skalen entscheidenden Intervalle?

Wie oben gezeigt besitzen Oktave und Quinte also die Eigenschaft, mit uneingeschränkter Sicherheit erkannt werden zu können, ihnen eignet damit höchste Gewissheit. Sie sind zudem in ihrer idealen Seinsweise zeitunabhängig, was die Vorstellung absurd erscheinen lässt, dass etwa in viertausend Jahren die beiden Intervalle so nicht mehr existieren würden oder dass sie erst im Verlaufe der Steinzeit entstanden wären. Diese ihre ideale Seinsweise ist also von strikter Notwendigkeit. Aufgrund ihrer Eigenschaft, aus einer einfachen Soseinserfahrung erkannt zu werden, eignet ihnen unvergleichliche Intelligibilität.²⁹

Da diese Soseinserfahrung in keiner Weise abhängig ist von einer realen Erscheinung, sondern ganz in sich selber besteht und ganz aus sich selbst sinnvoll erscheint, eröffnet sich in Oktave und Quinte

²⁶ Der Mensch bedarf hier lediglich – um mit Dietrich von Hildebrand zu sprechen – der Soseinserfahrung. Selbst wenn er den Klang einer Oktave nur träumte, wäre ihm die Erkenntnis ihres Wesens gegeben (vgl. Hildebrand, D. v., Was ist Philosophie? Stuttgart 1976, 83f.).

²⁷ Da die Hervorbringung von Skalen aus Quintschritten auch mit Quarten, in umgekehrter Bewegungsrichtung, erfolgen könnte, erlauben wir uns, hier die Verwechselbarkeit zwischen Quinte und Quarte außer Acht zu lassen. Beide Intervalle sind also die Grundlage der Bildung diatonischer Skalen, und ihre erlebnismäßige Ähnlichkeit eine Bestätigung der Gleichheit ihrer Erzeugerfunktion. Ist die Oktave eine Art der Identität, dann hat auch die Ähnlichkeit von Quinte und Quarte an dieser Identität teil: Versetzt man den tieferen Ton einer Quinte um eine Oktave hinauf, so erhält man eine Quarte.

²⁸ Die klare Unterscheidung zwischen Oktave, Quinte und Quarte einerseits und allen übrigen Intervallen andererseits kommt auch darin zum Ausdruck, dass wir im diatonischen Raum von der ersten Gruppe einerseits "reine" Intervalle kennen, sowie eine verminderte Quinte und übermäßige Quarte, von der zweiten Gruppe aber keine "reinen" Intervalle, sondern nur "große" und "kleine".

²⁹ Vgl. Hildebrand, a.a.O., 63-66.

unvermittelt der Zugang zu einem metaphysischen, von allem Beliebigen und Vergänglichem freien Ort³⁰. Die Begegnung mit diesem Ort, hier über das Hören, führt uns "zu dem Ewigen, zu dem Sinn der Dinge in sich, den sie als Abbildung Gottes und als Gott Zugeordnetes besitzen."³¹ Damit bereitet diese Begegnung auch "die Seele zur Aufnahme der Offenbarung Gottes vor."³²

Eine Musik, welche die tonalen Bezüge deutlich hervortreten lässt, die bereits in ihrer tonalen, durch Quintschritte gegliederten zugrundeliegenden Skala wirksam sind, kann dann tatsächlich unmittelbar ihr Zugeordnetsein auf Gott, dem Zentrum des Sacrum, wirksam werden lassen. Hier endlich ordnet sich der in dieser Abhandlung schon verschiedentlich gebrauchte Begriff des Sacrum oder des Sakralen näher ein; er kann bestimmt werden als "die für das menschliche Geschöpf erfahrbare Qualität des unendlichen Unterschiedes zwischen der Göttlichkeit Gottes und der Geschöpflichkeit der Welt",³³ somit also als eine Sphäre der Transparenz des Irdischen auf das Göttliche.

- Im Bereich der Musik kann Solches, wie nun aufgezeigt ist, am ehesten modal ausgerichteter Musik gelingen.
- Eine auf Dreiklangsharmonik aufgebaute Musik hat als Bezugsebene all ihrer Töne nicht allein die Skala, sondern eben auch, und zwar vordergründig, die kadenzuelle Harmonik. So sind die Tonbeziehungen, welche sich der Skala selbst verdanken, bereits vermittelt durch ein vom Komponisten selbst gestaltetes Bezugssystem, nämlich das des harmonischen Ablaufes der konkreten Komposition. Musik mit einem kadenzuell vermittelten Skalenbezug hat somit auch nur mittelbaren Bezug zum Sacrum, und Musik ganz ohne Bezug zu einer "quintengezeugten" Skala hat somit auch keinen seinshaften³⁴ Bezug mehr zum Sacrum.

Das oben aufgezeigte Spektrum tonaler Bezüge in Liszts Musik wäre somit mit ihren semantischen Folgerungen auch gedanklich abgestützt.

Natürlich bleiben hier weitere Fragen in Bezug auf die Begründung des Erzeugungsprinzips von Tonalität offen: Worin besteht der Unterschied im Wesen zwischen Oktave, Quinte und Quarte einerseits und den übrigen Intervallen andererseits? Warum haben innerhalb des Oktavabstandes nur maximal 7 verschiedene Tonqualitäten Platz und nicht 8 oder mehr? Vielleicht wird es einmal gelingen, Licht in diese Fragen zu bringen. Hier mag genügen, dass überhaupt ein Zusammenhang aufgewiesen werden kann, der Sein in Gott mit Tonverhältnissen verbindet. Dass dieser Zusammenhang besteht, glauben wir im Hinblick auf Oktave und Quinte aufgezeigt zu haben. Dass dieser Zusammenhang weit mehr als diese Intervalle betrifft und tief in verschiedenste tonale Strukturen hineinwirkt, glauben wir mittels der Analyse Lisztscher Werke zumindest plausibel gemacht zu haben.

4.3. Christologische Perspektive

Diese Überlegung findet nun aber eine Entsprechung im Bereich christlicher Theologie: Wenn Kardinal Leo Scheffczyk schreibt, dass "die Schöpfung vom Logos in bestimmter Weise geprägt ist und eine bestimmte Christusförmigkeit besitzt", und "dass das Geschaffene Anteil gewinnt an dem, was das eigentümliche Leben des Logos ist, nämlich das "Bildsein" oder die "Aussagefunktion

³⁰ Hildebrand, a.a.O., 108f.

³¹ Hildebrand, a.a.O., 219f.

³² Hildebrand, a.a.O., 218.

³³ Nebel, J., Die Eigenart des christlichen Sacrum im Lichte seiner schöpfungstheologisch-heilsrealistischen Grundlegung, in: Forum katholische Theologie 19 (2003), 178-206, hier 179.

³⁴ Es kann nicht geleugnet werden, dass auch kadenztonal oder auch nicht-tonal ausgerichtete Musik Sakrales zum Ausdruck bringen kann. Sie tut dies dann aber atmosphärisch, assoziativ, oder wie auch immer vermittelt, nicht aber unmittelbar seinshaft über die Tonbeziehungen.

gegenüber dem Vater",³⁵ dann hat Musik, welche in Bezug auf das Bildungsprinzip der Skalen durchlässig ist, tatsächlich die Kraft, Aussage des Logos zu sein. Nun ist aber, wie gezeigt wurde, das genannte Bildungsprinzip nicht ein geschaffenes Ding oder Exemplar, sondern besitzt etwas Unbedingtes, absolut Gewisses, Unwandelbares. Umso mehr vermag nun entsprechend durchlässige Musik das Sacrum auszudrücken.

Wenn das Bildungsgesetz der Skala im Quintenschlag bis zur Siebenstufigkeit innerhalb der Oktave tatsächlich Aussage des Logos ist, dann ist es nur zu verständlich, dass eine Musik, je näher sie diesem Bildungsgesetz kommt, umso mehr sakralen Ausdruck zu vermitteln vermag, je mehr sie sich aber davon entfernt, desto gottesferner wirken muss. Dies hat Franz Liszt (vielleicht ohne sich dessen bewusst zu sein) intuitiv erfasst und in existentieller Betroffenheit in elementarster Weise durch Musik ausgesprochen. Er hat somit nicht Tonmaterial benutzt, um Inhalte auszudrücken, sondern das Erleben des Ringens um die Nähe Gottes buchstäblich in Musik durchlebt. Liszts Musik ist nicht Kommentar, ist nicht Illustration oder Abbild, sondern Ort einer wirklichen Widerfahrnis.

5. Schlussbemerkungen

Bei oberflächlichem Blick auf die Entwicklung abendländischen Komponierens zeichnet sich natürlich deutlich eine Gang vom Modalen über das Kadenztonale bis hin zur Auflösung tonaler Bindungen ab. Bei genauerem Betrachten zeigt sich aber, dass diese Entwicklung weder einheitlich noch linear verläuft. Ein oberflächlicher Blick auf die Geistesgeschichte des Abendlandes zeigt nun ebenfalls eine Entwicklung von einer tiefen Verwurzelung im christlichen Glauben im Mittelalter über eine stärker werdende Individualisierung des Religiösen bis hin zu einer Loslösung vom Gottesglauben. Doch auch diese Entwicklung ist weder linear noch einheitlich.

Bei allen Differenzierungen und auch Abweichungen, welche ein genaueres Analysieren dieser Entwicklungen zutage fördern würde, ist kaum zu leugnen, dass es eine Parallele gibt zwischen grundlegender Verwurzelung im christlichen Gottesbezug und selbstverständlichem Verbleiben in der Modalität des Gregorianischen Chorals einerseits, und andererseits dann zwischen durchgreifendem Verlassen dieses Gottesbezuges und weitgehender Loslösung von Tonalität.

Gleichwohl sei davor gewarnt, in solchen Entwicklungen gleichsam Naturgesetze walten zu sehen. Dies würde leugnen, dass es in der Entscheidung des Menschen liegt, wie er sich zum Urgrund unseres Daseins stellt. Allzu oft schon hat der Glaube, dass geistesgeschichtliche Entwicklungen (und damit einhergehende kompositionstechnische Wandlungen) zwanghaft den Menschen mit sich reißen, den Blick verstellt für Erscheinungen, die solchen Strömungen zuwiderlaufen. Eine solche Erscheinung, und zwar eine in seiner Zeit völlig einzigartige, ist das kompositorische Schaffen Franz Liszts. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte sich eine Betrachtung der Kunst allgemein ausgebreitet, welche das Kunstwerk jeweils ausschließlich ästhetisch bewertete und zugleich von seinen außerästhetischen Aspekten, also seinem Inhalt, seiner religiösen Aussage, ja überhaupt von jedem Bezug außerhalb seiner selbst absah³⁶. So entstand gewissermaßen ein eigener Raum für Kunst in ihrem rein ästhetischen Sein. Der Gedanke aber, dass ein Kunstwerk mit metaphysischer Wirklichkeit und mit der Lebenswirklichkeit verbunden sein könne, und zwar nicht vermittelt als Aussage eines Genies, sondern unmittelbar allein kraft seiner Beschaffenheit, war obsolet geworden. Es wurden folgerichtig nun auch baulich eigene Räume für Kunstwerke geschaffen, so etwa Museen, Universalbibliotheken und Konzertsäle. Die Faszination des Sammelns von ästhetisch zu betrachtenden Kunstwerken führte auch zu einer starken Verbreitung

³⁵ Vgl. Scheffczyk, L., Die Heilsbedeutung des Wortes in der Kirche, in: Ders., Schwerpunkte des Glaubens. Gesammelte Schriften zur Theologie, Einsiedeln 1977, 327-248, hier 329.

³⁶ Vgl. Gadamer, H.-G., Wahrheit und Methode, Tübingen 1960/90, 87-94.

von Stilreminiszenzen³⁷, welche aber gerade durch die Trennung von der Lebenswirklichkeit, als Objekte einer ästhetischen Betrachtung das Flair einer zeitlichen Ferne erhielten.

Bei unseren Analysen Lisztscher Kompositionen sahen wir dagegen, dass eine herkömmliche stilgeschichtliche Zuordnung seiner verschiedenen Umgangsweisen mit Tonalität nicht zum Kern der Aussage vorzudringen vermag. Solch eine Zuordnung als Stilreminiszenz wäre: Modales schafft mittelalterlich-kirchenmusikalisches Flair, Kadenztonales wäre süßliche Reverenz an den Zeitgeschmack, die artifiziellen Skalen schließlich stellten das eigentliche Zukunftspotential dar. – Nein, erst eine Bezugnahme auf Zeitunabhängiges, auf das, was keinen Wandlungen unterworfen ist, kann uns die künstlerische Gestalt Franz Liszts und deren bleibende Bedeutung näher bringen und damit auch die so oft geleugnete Einheitlichkeit seiner musikalischen Sprache aufweisen. Wir mussten erst die im 19. Jahrhundert mit größter Selbstverständlichkeit herrschende Trennung zwischen Ästhetik und Inhalt von Kunstwerken aufbrechen, um zum Gehalt der drei hier erwogenen Kompositionen vordringen zu können. Die Beziehung zwischen Musik als Kunst und außermusikalischer Realität (sei es gottentfremdeter, menschlicher oder göttlich-sakraler Realität) bleibt nicht auf dem Niveau einer unverbindlichen emotionalen Wahrnehmung, die von individuellen Voraussetzungen des einzelnen Hörers abhängig bliebe. Die genannte Beziehung ist vielmehr objektivierbar und unmittelbar.

Sicher würde ein ähnlicher Blick in die lange Geschichte kirchlicher Weisungen bezüglich der Gestaltung liturgischer Musik die Einsicht vermitteln können, dass im Kern nie eine neue kompositorische Entwicklung abgelehnt wurde, sondern vielmehr die Durchlässigkeit zum Sacrum gewährleistet bleiben sollte. Hierin könnte ein Ansporn für zeitgenössisches Komponieren liegen, nicht durch stilistische Rückriffe, sondern durch Durchlässigkeit zum Sacrum liturgisch dienende Musik weiterhin neu zu schaffen. Anregung, ja vielleicht sogar überhaupt Anstoß für solche Herangehensweise zu sein, ist das eigentliche Zukunftspotential der Musik Franz Liszts.

³⁷ Ebd., 92.