



Foto: AdobeStock

In Klängen *gemalte Dichtung*

**Literarische
Programme** in der
Instrumentalmusik

Von Eva Blaskewitz

Franz Liszt skizziert im Vorwort zur Erstausgabe seiner „Berg-Symphonie“ den Inhalt des zugrundeliegenden Gedichts von Victor Hugo „Ce qu'on entend sur la montagne“: „Der Dichter vernimmt zwei Stimmen; die eine unermesslich, prächtig und ordnungsvoll, dem Herrn ihren jubelnden Lobgesang entgegenbrausend – die andere dumpf, voll Schmerzenslaut, von Weinen, Lästern und Fluchen angeschwellt. Die eine sprach Natur, die andere Menschheit! Die beiden Stimmen ringen sich einander näher und näher, durchkreuzen und verschmelzen sich, bis sie endlich in geweihter Betrachtung aufgehen und

verhallen.“ Diese Worte, so wünschte Liszt, sollten bei jedem Konzert, in dem das Werk erklänge, abgedruckt werden.

Ein gewaltiges Werk: über 1000 Takte. Vielstimmig. Vielschichtig. Vielfach gegliedert. Das sich doch auf eine einzige Keimzelle zurückführen lässt, aus der zwei Motivkomplexe erwachsen, Natur und Menschen symbolisierend. Und dessen musikalische Gedanken in einem unablässigen Wandlungsprozess immer neue Gestalt annehmen. Es ist Liszts erstes Werk eines neuen Genres, für das er später den Begriff „Sinfonische Dichtung“ finden wird. Zukunftsweisend. Und heftig umstritten.



Foto: Émile Signol/Archiv



Foto: Wilhelm von Kaulbach/Archiv



Foto: Max Liebermann/Archiv



Franz Liszt (r.o.) und Richard Strauss (u.) sind zwei der wichtigsten Komponisten Sinfonischer Dichtung. Ein entscheidender Wegbereiter war Hector Berlioz (l.o.).

Eduard Hanslick war ein rigoroser Kritiker von Liszt, der Wiener protegierte stattdessen die vermeintlich „absolute Musik“ von Brahms.

Liszts erste Sinfonische Dichtung war die „Berg-Symphonie“.



Foto: Johann von Pomuk/Archiv

Keineswegs öffnet Liszt als Erster der Literatur die Pforten der Instrumentalmusik, und er ist natürlich bei weitem nicht der Einzige, der literarische Vorlagen in Musik umsetzt. Lawrence Casler etwa versammelt in seinem lesenswerten Kompendium

„Symphonic program music and its literary sources“ 272 Werke von 150 Komponisten allein aus dem sinfonischen Bereich, ohne Klavier- oder Kammermusik wie Leoš Janáčeks Streichquartett „Kreutzeronate“ nach Tolstois gleichnamiger Novelle, Sergei

Rachmaninows erste Klaviersonate, die von Goethes „Faust“ inspiriert ist, oder Arnold Schönbergs Streichsextett „Verklärte Nacht“ nach einem Gedicht von Richard Dehmel.

Die Pioniere finden sich im 18. Jahrhundert: Carl Ditters von Dittersdorf

Im „Till Eulenspiegel“ bedient sich Richard Strauss plakativer musikalischer Farbtupfer.



zum Beispiel, der in den 1780er-Jahren zwölf Sinfonien nach Ovids „Metamorphosen“ komponierte und die mythologischen Geschichten mit feiner Stimmungsmalerei, gelegentlich auch mit tonmalerischen Mitteln nachzeichnete. Oder Joseph Haydn: Seine „Sieben letzte Worte unseres Erlösers am Kreuze“ hat er zunächst als Orchesterwerk für einen Karfreitagsgottesdienst im spanischen Cádiz geschrieben, kurz danach für Streichquartett bearbeitet, eine Folge von sieben musikalischen Meditationen über die Jesus-Worte. Eine Generation später folgt dann Ludwig van Beethoven mit der „Coriolan“-Ouvertüre zum gleichnamigen Drama von Heinrich Joseph von Collin.

Überhaupt Beethoven: Er „trug den Drang in sich“, so schreibt Franz Liszt 1855 in seinem bahnbrechenden Aufsatz „Hector Berlioz und seine Harold-Symphonie“, „die flüchtigen Geister der Instrumentalmusik mit einem Namen zu bannen und die übermächtigen Wellen der Tonströmungen in das sichere Bett eines einheitlichen, sie bestimmenden Gedankens zu leiten“. Unter Verweis auf die „Pastorale“ oder die Klaviersonate „Les Adieux“ macht er Beethoven zu einem der geistigen Väter jener „Programmmusik“ (ein Ausdruck aus seiner Feder), zu deren Aushängeschild Berlioz’ „Symphonie fantastique“ wurde und in der Liszt, Wagner und die anderen Vertreter der Neudeutschen Schule

den Schlüssel zur Erneuerung der althergebrachten Sinfonie erblickten.

Das Programm – „irgend ein der rein-instrumentalen Musik in verständlicher Sprache beigefügtes Vorwort“ – befreit den Komponisten demnach von den Fesseln tradierter sinfonischer Konventionen; an deren Stelle tritt die „poetische Idee“, die „die Form und den Stil nach ihren Erfor-

Seine Gegner warfen Liszt fehlendes Formbewusstsein und Effekthascherei vor

dernissen und Eingebungen sprengt, neuschafft und gestaltet“. Diese Gedanken verdichten sich zum Konzept einer Verschmelzung von Musik und Weltliteratur, einer „Erneuerung der Musik durch ihre innigere Verbindung mit der Dichtkunst“: Sieben seiner 13 Sinfonischen Dichtungen gehen auf

literarische Werke zurück, hinzu kommen die „Faust“- und die „Dante“-Sinfonie sowie „Zwei Episoden aus Lenaus ‚Faust‘“. Und in jedem dieser Werke folgt Liszt seiner Maxime, dass das Sujet die Form bestimmen, dass für jeden Stoff eine ihm gemäße Lösung gefunden werden müsse.

Angesichts derart umstürzlerischer Ideen verwundert es wenig, dass sich der geballte Zorn der konservativen Musikwelt über Liszts Haupt entlud. Eine Entweihung der Instrumentalmusik als der reinsten der Künste sahen seine Gegner in der Einbeziehung außermusikalischer Elemente, sie befürchteten ihre Unterjochung durch die Sprache, warfen Liszt fehlendes Formbewusstsein und Effekthascherei vor. Und der Wiener Kritiker Eduard Hanslick, Sprachrohr der Traditionalisten, attestierte seinen Werken kurz und bündig, „Produkte einer geistreich kombinierenden und kolorierenden Impotenz“ zu sein.

Aber Liszts Konzeption erwies sich als wegweisend. Allen voran für Richard Strauss: In seiner Jugend Brahmsianer und Anti-Wagnerianer, wandelte er sich zum Anhänger der neudeutschen Richtung. Er meinte, dass eine „Be-

fruchtung durch eine poetische Idee“ notwendig sei, um die Musik aus dem Korsett der erstarrten Sonatenformen zu befreien, und wählte Shakespeares „Macbeth“ als Vorlage für seine erste Sinfonische Dichtung – „im Stil“, so befand er, „das selbständigste und zielbewußteste Werk, das ich bis jetzt



Auch in seinem „Don Quixote“ illustriert Strauss stellenweise das dramatische Geschehen.

gemacht habe“. Die folgende, „Don Juan“, katapultierte den 24-Jährigen in die erste Reihe der kompositorischen Avantgarde.

Während Liszt das literarische Werk als Grundlage für Charakterzeichnungen, die Darstellung seelischer Vorgänge und Stimmungsbilder nutzt und auf jegliche Nacherzählung einer Handlung verzichtet, greift Strauss auch auf die Illustration dramatischen Geschehens zurück, wenn etwa Till Eulenspiegel in wildem Galopp zwischen die Marktweiber sprengt, Don Quixote eine geräuschvoll blökende Hammelherde bekämpft oder ihm beim Ritt durch die Luft der Wind um die Ohren pfeift. Es sind dies plakative Farbtupfer in einem raffinierten, vielschichtigen Tongewebe: Die innermusikalische Struktur steht auch für Strauss im Mittelpunkt. „Mehr als ein gewisser Anhalt“ sollten seine – manchmal erst nachträglich hinzugefügten – Programmerrläuterungen für den Zuhörer nicht sein: „Wen es interessiert, der benütze es. Wer wirklich Musik zu hören versteht, braucht es wahrscheinlich gar nicht.“

Die Idee der literaturbasierten Programmmusik griff Ende des 19.

Jahrhunderts weit um sich und wurde auch für das erwachende Nationalbewusstsein im europäischen Musikleben zu einem wichtigen Motor. Antonín Dvořák, Leoš Janáček, Modest Mussorgski oder Edward Elgar entdeckten in Sagen, Gedichten, Dramen identitätsstiftende Mittler eines national geprägten Kompositionsstils. „Ich denke, wir Finnen sollten mehr Stolz zeigen“, sagte Jean Sibelius 1921 in einem Radiointerview. „Warum sollen wir uns schämen? Das ist der Gedanke, der ‚Lemminkäinen zieht heimwärts‘ zugrunde liegt.“

Das Nationalepos „Kalevala“, auf dem diese und sechs weitere Sinfonische Dichtungen von Sibelius beruhen, eröffnete dem schwedischsprachig aufgewachsenen Komponisten nicht nur einen neuen Zugang zur finnischen Sprache und Kultur; es wurde ihm auch zu einer der wichtigsten Inspirationsquellen: „In meinen Ohren ist es reine Musik, Themen und Variationen; die Handlung ist viel weniger wichtig als Stimmung und Atmosphäre.“

Das ganze 20. Jahrhundert hindurch und bis in die Gegenwart lassen sich Komponisten von literarischen Werken inspirieren: Leonard Bernstein

beispielsweise Ende der 1940er-Jahre in seiner autobiografisch gefärbten 2. Sinfonie „The Age Of Anxiety“ nach dem Gedicht von W. H. Auden; Henri Dutilleux, indem er die einzelnen Sätze seines Cellokonzerts „Tout un monde lointain...“ (1967-70) mit Worten aus Baudelaires „Fleurs du mal“ überschreibt; oder Hans Werner Henze in seiner „Shakespeare“-Sinfonie von 1992/93, wo sich Puck, der in einen Esel verwandelte Handwerker Zettel und die Elfenkönigin Titania ein Stelldichein geben.

Aber diese und zahllose andere Kompositionen sind nicht mehr Ausdruck einer ästhetischen Richtung, sondern Einzelphänomene in einem Meer unterschiedlichster Strömungen, in die sich die Musik der Moderne aufgefächert hat. Einzelphänomene indes, an denen sich wie zu Zeiten von Franz Liszt die Fantasie des Publikums entzünden kann. ■