



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Liszts CHRISTUS“

Verfasserin

Angelika Anna Maria Steinbach-Ditsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Prof. Dr. Manfred Angerer

## **Inhalt**

<b>1. 1.</b>	<b>Revolution und Glaube- Liszts religiöses Werden</b>	<b>S. 6</b>
<b>1. 2.</b>	<b>Saint-Simonianismus</b>	<b>S. 8</b>
<b>1. 3.</b>	<b>Lamennais</b>	<b>S. 9</b>
<b>1. 4.</b>	<b>„Über zukünftige Kirchenmusik“</b>	<b>S. 11</b>
<b>2. 1.</b>	<b>Liszts Klaviermusik als Ausdruck seiner Religiosität</b>	<b>S. 13</b>
<b>2. 2.</b>	<b>Frauen verändern das Leben- die Fürstin Wittgenstein</b>	<b>S. 15</b>
<b>2. 3.</b>	<b>Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind... Viele Stimmen zeugen vom Glauben Die symphonische Dichtung als religiöses Bekenntnis</b>	<b>S. 16</b>
<b>3.</b>	<b>Die Messen I.- Ein Feld der Gegensätze</b>	<b>S. 18</b>
<b>4.</b>	<b>Die Kirchenmusik ist tot- es lebe die Kirchenmusik Verfall und Restaurationsbewegungen sowie Liszts Einsatz für kirchenmusikalische Reformen</b>	<b>S. 21</b>
<b>5.</b>	<b>Die Messen II.- Die Gegensätze werden deutlicher</b>	<b>S. 28</b>
<b>6.</b>	<b>Die niederen Weihen</b>	<b>S. 33</b>
<b>7.</b>	<b>Die Oratorien</b>	<b>S. 35</b>
<b>8.</b>	<b>Das Oratorium Christus als Bekenntniswerk des Katholiken Franz Liszt</b>	<b>S. 40</b>

<b>9. Aufbau</b>	<b>S. 44</b>
<b>10. 1. Teil: Weihnachtsoratorium</b>	<b>S. 45</b>
10.1 Nummer 1: Einleitung: Rorate coeli	S. 45
10.2 Nummer 2: Pastorale und Verkündigung des Engels	S. 49
10.3 Nummer 3: Stabat mater speciosa	S. 54
10.4 Nummer 4: Hirtenspiel an der Krippe	S. 61
10.5 Nummer 5: Die Heiligen drei Könige	S. 65
<b>11. 2. Teil: Nach Epiphantias</b>	<b>S. 69</b>
11.1 Nummer 6: Die Seligpreisungen	S. 69
11.2 Nummer 7: Das Gebet: „Pater Noster“	S. 72
11.3 Nummer 8: Die Gründung der Kirche	S. 76
11.4 Nummer 9: Das Wunder	S. 82
11.5 Nummer 10: Der Einzug in Jerusalem	S. 86
<b>12. 3. Teil: Passion und Auferstehung</b>	<b>S. 91</b>
12.1 Nummer 11: „Tristis est anima mea“	S. 91
12.2 Nummer 12: „Stabat mater dolorosa“	S. 97
12.3 Nummer 13: „O filii et filiae“	S.107
12.4 Nummer 14: „Resurrexit“ „Christus vincit“	S.110
<b>13. Literaturverzeichnis</b>	<b>S.115</b>
<b>14. Abbildungsverzeichnis</b>	<b>S.118</b>
<b>15. Lebenslauf</b>	<b>S.119</b>
<b>16. Zusammenfassung</b>	<b>S.120</b>

## **Danksagung**

Mein größter Dank gilt meinen Eltern, die mich in Liebe erzogen haben. Sie haben mich in die Musik eingeführt und mir ermöglicht, mich auf diesem Gebiet selbst zum Ausdruck zu bringen.

An dieser Stelle möchte ich insbesondere meiner Mutter danken, die mich in jeder Situation meines Lebens unterstützt hat. Sie hat immer an mich geglaubt und mich ermuntert, meinen eigenen Weg zu gehen.

Ebenso möchte ich meinem Bruder danken, der mir immer aufmunternd zur Seite steht.

Besonders hervorheben möchte ich meinen Mann, der mir Mut und Kraft gegeben hat, diese Arbeit zu schreiben und auf viel Zeit mit mir verzichten musste.

Ein herzliches Danke gilt vor allem dem Betreuer meiner Arbeit, Herrn Prof. Dr. Manfred Angerer. Er hat wesentlich dazu beigetragen, dass die Autorin an ihrer Aufgabe wachsen hat dürfen. Mit Geduld und Zuversicht stand er mir immer zur Seite.

Bedanken möchte ich mich auch bei Frau Prof. Dr. Martha Handlos, die meiner Sprunghaftigkeit und meiner Entscheidungsschwäche stets freundlich gegenüber stand.

Weiters möchte ich mich auch bei Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller für Bereitstellung von Literatur zu meinem Thema bedanken.

Ein Dankeschön gilt auch meinem Freund Dr. Raphael Thöne, der immer ein offenes Ohr für mich hat.

## **Vorwort**

*Veritatem autem facientes in caritate, crescamus in illo per omnia, qui est caput, Christus (Epheser IV, 15)*

Das Oratorium Christus von Franz Liszt nimmt sowohl in der Geschichte des Oratoriums, als auch in im Leben des Komponisten eine Sonderstellung ein.

Die Unterschiede der einzelnen Sätze sind so groß, dass auf den ersten Blick eine Gemeinsamkeit kaum wahr genommen werden kann. Die Verschiedenartigkeit der Texte drückt sich auch musikalisch in Gegensätzen aus und erst bei näherer Betrachtung zeigt sich ein innermusikalischer Zusammenhang.

Ausgehend von nicht-liturgischen Werken wendet die Musik sich immer stärker auf sakrale Musik zu.

Liszts geistliche Kompositionen können nicht von seiner Religiosität getrennt werden, die wiederum geprägt ist von der Kunstanschauung des frühen 19. Jahrhunderts.

Einflüssen, wie etwa der Saint-Simonisten oder des Pater Lamennais finden Einzug in die äußerst vielgestaltigen Kompositionen.

Vom Konzertvirtuosen zum Priester- Liszt kann als der ideale Vertreter einer Künstlerpersönlichkeit der Romantik gesehen werden: Der Künstler, der religiöse und soziale Funktion übernimmt.

Kunst und Religion verbinden sich in einem Komponisten.

*„Heutigentags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigentags, wo Kanzel und religiöse Zeremonien dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muß die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreiten in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.*

*Wie sonst, ja mehr als sonst muß die Musik Volk und Gott als ihre Lebensquelle erkennen, muß sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen.*

*Um dies zu erreichen ist das Hervorrufen einer neuen Musik unumgänglich.*

*Diese Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die humanistische (humanitaire) taufen möchten, sei weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.“<sup>1</sup>*

Diese pathetischen Worte des Jungen Liszt deuten auf einen beklagenswerten Zustand der katholischen Kirche hin. Die Zeit, in der Liszt diesen Essay, aus welchem ich das oben Genannte zitiere, verfasst hat, ist geprägt von Veränderungen und Umbrüchen, Reformen und Revolutionen, Vor- und Rückschritten in beinahe jedem Bereich menschlichen Lebens.

Religiosität stellt sich nicht in Reinform, sondern, wie viele Denkrichtungen der französischen Romantik, eine Mischung aus polit-sozialen, religiösen, philosophischen, poetischen und revolutionären Idee einer neuen gesellschaftlichen Wirksamkeit der Kunst dar.<sup>2</sup>

Aber nicht nur in Liszts Schriften und Briefen finden sich Liszts Anschauungen der französischen Romantik, sondern, wie Arnold Schering 1926 anmerkt, auch natürlich in seinen frühen Kompositionen: Lange bevor er sich dem geistlichen Stande und der eigentlichen Kirchenmusik zuwandte, ist den besten seiner Klavier- und Orchesterkompositionen ein religiöser Grundton eigen. Ohne irgendwie an Kirchenstil erinnert zu werden, hört man ihn aus den Stücken seiner *Années*, der *Consolation*, der *Harmonies poétiques* und anderen Instrumentalmonologen heraus“.<sup>3</sup>

Auf die Gründe, warum Liszt, der sich selbst als „compositeur religieux“ bezeichnet, sich religiösen Themen und Assoziationen schon in frühen Jahren und mit zunehmendem Alter immer intensiver auseinander setzte, werde ich versuchen, in weiterer Folge näher einzugehen. Vorausgeschickt sei, dass Liszt Komponieren, sein Suchen nach persönlichen Ausdruck geprägt ist durch das Christentum, das für ihn weit mehr umfasst, als die Angelegenheiten der Kirche; es durchwirkt alle Lebensbereiche, insbesondere den der Kunst und der Musik.<sup>4</sup> Es besteht ein so enger Zusammenhang zwischen Liszts Religiosität und seiner Kunstauffassung, die ihrerseits das religiöse Moment im Kontext mit anderen Momenten begreift.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Ges. Schr.= Liszt, Franz *Gesammelte Schriften*, Hrsg. von L. Ramann Bd. I-VI, Leipzig 1880-1883, Bd. II, Aufsatz *Über zukünftige Kirchenmusik*, S.56

<sup>2</sup> Saxer, Marion *Nicht-liturgisch gebundene religiöse Musik: Franz Liszt und Anton Bruckner in Musik und Religion*, Hrsg. Helga de la Motte, Laaber 2004, S.163

<sup>3</sup> Schering, Arnold *Über Liszts Persönlichkeit und Kunst* (zitiert nach Niemöller, Klaus Wolfgang *Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt in Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, Hrsg. Walter Wiora, Regensburg 1978, S.119)

<sup>4</sup> Ebd., S.120

<sup>5</sup> Ebd., S.120

Der 18 jährige Liszt wird geprägt durch die gegen die Bourbonen gerichtete Julirevolutionen von 1830; er beobachtet, dass das Bürgertum an Selbstbewusstsein und Selbstwertgefühl gewinnt, dieses sich in revolutionären Handlungen politisch äußert und diese Revolution auch das kulturelle Bewusstsein maßgeblich verändert.

Dass Liszt von diesen Ereignissen fasziniert, oder doch auf seine Art beeindruckt gewesen ist, zeigt ein Fragment für einen Entwurf einer *Revolutions-symphonie*, die er anlässlich der Revolution in Paris 1830 zu schreiben ins Auge fasst. Dieser, mit „Symphonie“ betitelte Entwurf ist mit dem Datum 27.,28.,29. Juli in Paris überschrieben. Liszt entwarf dafür ein eigenes Programm, das neben den Eigenschaften einer Revolution die Worte „enthousiasme, enthousiasme, enthousiasme!“ und „Allons enfants de la patrie“ ebenso die Parole „Vive Henry IV“ aufweist. Man kann nicht übersehen, dass Liszt mit den Revolutionären sympathisierte. Auffällig ist an diesem Stück vor allem die Wahl der Melodien, die Liszt in dieser Symphonie verwendet wie *Ein´ Feste Burg ist unser Gott* und der *Marseillaise*. Ersteres war für den Protestantismus von großer Symbolkraft und von Luther als Kampflied verfasst.<sup>6</sup> Heinrich Heine bezeichnete dieses Lied als „Marseillaisehymne der Reformation“ Beide gelten als Hymnen von Freiheitsbewegungen. Paul Merrick will in der Wahl der Melodien und des Textes dieses frühen Liszt-Werkes schon die wesentlichen Werte des jungen Mannes herauslesen: Vive Henry IV soll demnach für die Royalisten stehen, die Marseillaise für die Menschen und *Ein´ feste Burg ist unser Gott* für Gott selbst. Auch wenn Liszt dieses Stück nicht fertig geschrieben hat, können wir doch erahnen, welche Melodien Liszt besonders hervorgehoben hätte, wenn man davon ausgeht, dass Liszt den Sieg der Freiheit im Namen Gottes feiern wollte.

Da die soziale Revolution aber christlich, und somit ohne Gewalt dargestellt werden sollte, lehnt 1848 er den musikalischen Ruf zu den Waffen jedoch ab.<sup>7</sup>

Später konnte Liszt dieses Werk nur noch mit den Worten „mon scepticisme de 1830“ bezeichnen.

Dass Liszts zukünftig in höchstem Maße geistliche Musik komponieren würde, ist an diesem Abschnitt seines Lebens noch nicht abzusehen. Vielmehr prägen seine Erfahrungen als Konzertvirtuose sein Denken und erst nach und nach findet Liszt zu musikalischen Formulierungen, in denen sich Religiöses manifestiert.

Liszt hat die Stellung des Künstlers völlig reformiert, indem er die Darbietung der Musik mit seiner Persönlichkeit verband, im Gegensatz zu der üblichen Aufführung, in welcher der Interpret im Hintergrund der Musik zu stehen hatte. Die künstlerische Leistung bestand darin, möglichst wirkungsvoll und offensichtlich die Offenbarung intensiver Empfindung auf das passiv rezipierende Publikum zu übertragen.

Liszt persifliert die neue Bedeutung der Künstlerpersönlichkeit mit seiner berühmt gewordenen, lakonischen Bemerkung „Das Konzert bin ich.“<sup>8</sup>

Schon früh nennt Liszt in seinen Schriften *Zur Stellung des Künstlers* die Künstler als „jene Auserwählten, die von den höchsten Gefühlen der Menschheit Zeugnis ablegen und sie mit der edlen Treue zu pflegen von Gott selbst prädestiniert erscheinen, - diese gottgesalbten, niedergeschmetterten, in Fesseln geschmiedeten Menschen, die dem Himmel die heilige Flamme geraubt haben, die dem Stoff Leben, dem Gedanken Form verleihen und uns, indem sie uns die Verwirklichung unserer Ideale zeigen, mit unwiderstehlichen Banden zur Begeisterung, zur himmlischen Offenbarung emporziehen- wer sie sind diese Schöpfermenschen, diese Evangelisten und Priester einer unauslöschlichen, in alle Herzen unaufhörlich eintretenden und wachsenden geheimnisvollen Religion.“<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Siehe Meyerbeer- er verwendet *Ein´ feste Burg ist unser Gott* in *Die Hugenotten*

<sup>7</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang, wie Anm. 3, S.124

<sup>8</sup> Saxer, Marion, wie Anm. 2, S.162

<sup>9</sup> Ges. Schr. Bd. II, S. 5

Die Aufgaben der Kunst und des Künstlers werden neu definiert- der Künstler wird zum Missionar des Sozialen und des Religiösen.<sup>10</sup>

## 1.2 Saint- Simonianismus

Es verwundert nicht, dass der neunzehn Jahre alte Liszt Interesse findet an den Lehren des Saint- Simonianismus, mit denen er im Oktober 1830 bekannt wird. Diese frühe soziale Bewegung, zu deren Bewunderern Literaten wie Heine, Vigny, George Sand oder Musiker wie Hector Berlioz, Felix Mendelssohn oder Ferdinand Hiller zählten, profitierte wie kaum eine andere soziale Gruppierung von der politischen und intellektuellen Freiheit, welche die Julirevolution hervor gerufen hatte und kann als Vorläufer des heutigen Christlichen Sozialismus gesehen werden. Aber von all jenen Anhängern oder Bewunderern dieser Gruppierung war wohl Liszt derjenige, der die Synthese zwischen dem sozialen Status des Künstlers und der Beziehung zwischen Religion und Kunst zum Hauptziele hatte. Die Konzepte der Saint-Simonisten bezogen sich in den ersten Jahren des Bestehens dieser Gruppierung vor allem auf Verbesserungsvorschlägen im sozialen Bereich, wie etwa der Forderung nach der Aufhebung des Geburtsrechts, der Rolle des Menschen in der Industrialisierung und der damit verbundenen Veränderung der Produktion. Die Aufmerksamkeiten wandten sich zwischen 1828 und 1830 alsbald weg von praktischen Zielen, wie der technologischen Entwicklung oder der Gesellschaft in einem neuen System, der Industrialisierung.

Als zu erreichendes Ziel galt den Saint-Simonisten die Errichtung einer eigenen Religion und somit einer neuen Ordnung der Gesellschaft, die genannt „Religion saint-simonienne“ in fünf hierarchisch geordneten Ebenen zwei große Konzepte umfassen sollte: auf der einen Seite die Vision von einer göttlichen „harmonischen“ Gemeinschaft auf Erden, welche von der Nächstenliebe regiert wird und auf der anderen Seite die Idee, der Künstler trage priesterliche Funktion, indem er zwischen Gott und den Menschen vermittelt.

Liszt mag sicherlich, so Lina Ramann, sowohl von humanen Ansicht der Bewegung im allgemeinen, aber mehr noch von der saint-simonistischen Ansicht der Rolle des Künstlers im speziellen begeistert gewesen sein, was sie dem Umstand entnimmt, dass Liszts Hauptkontaktperson und enger Freund dieser Gruppe Emile Barrault gewesen ist, jenes Mitglied der Saint-Simonisten, welcher als Sprecher der Künstler auserwählt war und von welchem folgendes Zitat stammt:

„Only the artist [...] by the power of that sympathy that embraces God and society, is fit to direct humanity.“<sup>11</sup>

Die Saint-Simonisten vermieden es, den Künstler als Priester zu bezeichnen. Die Bezeichnung „Prêtre“ war für die wahren Leiter der Gemeinschaft reserviert, während die Künstler- die „Artist“- als Sprecher und Vermittler dienten.

„The artist's mission is to develop and to excite the sympathies of humanity; the artist is the world and the gesture or the priest. It is through the artist that the priest manifest himself. The artist grasps the thought or the priest, translates it into his own language, and makes it perceptible to everyone by allowing it to take the various shapes appropriate to it. He reflects

---

<sup>10</sup> Ges. Schr. Bd. II, S.52ff „Je weiter wird in die intimen Beziehungen der Musik zur Poesie, zur Religion, zum Menschenherzen, zum ganzen Menschen, zu seinem Leib und zu seiner Seele Einblick gewonnen, desto mehr werden wir ohne Unterlass, verkündigen, welches große Werk, welche religiöse und sociale Mission dem Künstler auferlegt ist.“

<sup>11</sup> Merrick, Paul *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Camebridge 1987, S.5

in himself the world that the priest created or discovered, reduces it to a symbol, and unveils it before the eyes of all.“<sup>12</sup>

Auch wenn Liszt nicht mit allen Ansichten der Gemeinschaft sympathisierte (er war auch nie eingeschriebenes Mitglied) haben ihn manche von ihnen propagandierten Ideologien und Werte sein ganzes Leben lang begleitet, etwa wenn er 1863, jener Zeit, in der er schon in Rom am *Christus* arbeitete, schreibt:

„At the risk of still seeming very naïve to you, I will confess that I think more highly of the utility of certain ideas formerly preached by the disciples of Saint-Simon than it is expedient to say in the drawing rooms of statesman [...] „the moral, intellectual and physical amelioration of the poorest and most numerous class“, „the pacific exploration of the globe“, „science associated with industry“, „art joined to worship“ and the famous assessment „each according to his capacity“ do not seem to me fantasies empty of sense.“<sup>13</sup>

Liszt begann sich im Sommer 1831 von der Gruppe zu distanzieren, blieb aber an einigen Thesen von Saint-Simon für den Musiker haften.

So schreibt er seinen Essay *Zur Stellung des Künstlers* 1835, in dem er dem Künstler in der zukünftigen Gesellschaft den Platz zuschreibt, der ihm seiner Meinung, die wiederum auf den Thesen von Saint-Simon aufbauen, nach gebührt. Dort heißt es:

„Wir Künstler glauben, so unerschütterlich an die Kunst wie an Gott und die Menschheit, die in ihr ein Organ und ihren erhabenen Ausdruck finden.“<sup>14</sup>

Pierre Enfantin, das neue Oberhaupt der Gemeinschaft bezeichnete sich selbst als neuer Christus<sup>15</sup> und forderte nach der natürlichen Gleichstellung von Männern und Frauen auch gleich die Befreiung der natürlichen Sexualität- und somit der Abschaffung der christlichen Ehe, was schlussendlich dazu führte, dass die Saint-Simonisten als Verfechter der freien Liebe gesehen wurden.

### 1.3 Lamennais

Einen großen Einfluss auf Liszts politische und soziale Einstellungen und somit unmittelbare Konsequenz auf dessen Kompositionen und schriftliche Werke übte Hugues Félicité Robert de Lamennais (1782-1854)<sup>16</sup>, den Liszt im April 1834 kennenlernte.

Der Philosoph, Theologe, Kleriker und Politiker Lamennais kritisierte öffentlich das neue Bürgertum nach der Julirevolution 1830 und wandte sich im Namen eines freien und humanitären Christentums gegen die katholische Kirche. Er sieht die Möglichkeit, diese Freiheit für die katholische Kirche zu erlangen einzig in einer totalen Trennung von Kirche und Staat zugunsten der Menschen. Dies würde nur durch den Verzicht der Priester auf Besoldung durch den Staat und den Verzicht des Papstes auf jegliche Konkordatspolitik ermöglicht. Dieser liberale Katholizismus Lamennais war der Kirche ein schmerzlicher Dorn

---

<sup>12</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang, wie Anm.3, S.215

<sup>13</sup> Br.=*Briefe, Liszt, Franz*, Hrsg. von La Mara, Leipzig 1893-1904, Bd. III, S.169 zitiert nach Merrick, Paul S.5

<sup>14</sup> Ges.Schr. Bd. II, S.30

<sup>15</sup> Merrick, Paul, wie Anm. 11, S.6

<sup>16</sup> H.F.R. de la Mennais gab 1832 sein Adelsprädikat auf und schrieb fortan Lamennais. Diese Schreibweise dieses Namens zeigt in den einzelnen Arbeiten über diese Person oder der damit zusammenhängenden Themen gravierende Unterschiede.

im Auge und führte dazu, dass mit der *Enzyklika Mirari vos* vom 15. August 1832 über diesen religiösen Querdenker der Kirchenbann verhängt wurde.

Liszt leidet unter seiner Virtuosenlaufbahn und der um ihn herrschenden „Lisztomanie“. Viel lieber hätte er sich seinen künstlerischen und religiös fundierten Idealen gewidmet und sieht sich, so in seinem ersten Brief, den er an Lamennais richtet, „verurteilt zu dem Geschäft des Possenreißens, der die Menschen in den Salons zu unterhalten hat.“<sup>17</sup> Lamennais stellt für Liszt eine Vaterfigur dar, an die sich der junge Mann mit seinen Problemen wendet. Heinrich Heine, mit dem Liszt in regem Kontakt stand, äußerte sich über den Komponisten ironisch:

„Höchst merkwürdig sind seine Geistesrichtungen, er hat große Anlagen zur Spekulation, und mehr noch als die Interessen seiner Kunst interessieren ihn die Untersuchungen der verschiedenen Schulen, die sich mit der Lösung der großen, Himmel und Erde umfassenden Frage beschäftigen. Er glühte lange Zeit für die schöne Saint-Simonistische Weltansicht, später umnebeln ihn die spiritualistischen oder vielmehr vaporistischen Gedanken von Ballanche, jetzt schwärmt er für die republikanisch-katholischen Lehren eines Lamennais... der Himmel weiß, in welchem Geistesstall er sein nächstes Steckenpferd finden wird. Aber lobenswert bleibt immer dieses unermüdliche Lechzen nach Licht und Gottheit, es zeugt von seinem Sinn für das Heilige, für das Religiöse.“<sup>18</sup>

Dass Liszts Religiosität nicht direkt mit der Kirche, der katholischen Institution und dem allgemeinen Glaubensbekenntnis verbunden werden kann, zeigt sich in der folgenden Aussage Liszts selbst: „Längst schon ist ihr der Zügel der socialen Bewegung entfallen. Die katholische Kirche, einzig beschäftigt, ihre todtten Buchstaben zu murmeln und ihre Hinfälligkeit im Wohlleben zu freisten, nur Bann und Fluch kennend, wo sie segnen und aufrichten sollte, [...] weder Kunst noch Wissenschaft verstehend, zur Stillung dieses qualvollen Durstes, dieses Hungers nach Gerechtigkeit, nach Freiheit, nach Liebe, nichts vermögend, nichts besitzend. -Volk, Leben, Kunst haben sich von ihr zurückgezogen.“<sup>19</sup> Damit hat Liszt wohl einen der Hauptgedanken Lamennais übernommen, welchen der Pater Lamennais, der sich nach La Chênaie ins bretonische Exil zurückgezogen hatte, unter anderem auch um an seinem neuen Werk *Paroles d'un croyant* zu arbeiten. Dieses, am 30. April 1834 veröffentlichte Buch hatte enorme Wirkung auf den 22-jährigen Liszt und wurde zu einem seiner Lieblingsbücher.

Die Tatsache, dass im selben Jahr bereits die sechste Auflage dieses Werkes erschien, zeigt, dass nicht nur ein junger Mann wie Liszt von diesem revolutionären, religiösen Sozialismus beeindruckt war. Der energische Kampf Lamennais für die Verbindung von Religion und Freiheit als Ziel der gesellschaftlichen Entwicklung begeisterte Massen.

Das Hauptanliegen der *Paroles* ist die soziale und politische Revolution, die das neue Gottesreich herbeiführen soll.<sup>20</sup> Dieses Gottesreich soll die natürliche Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit unter den Menschen wiederherstellen, welche durch die Sünde und den Verlockungen Satans verlorengegangen sei. Lamennais fordert die Wiedergewinnung der Brüderlichkeit „fraternite“ durch Nächstenliebe, welche die oberste Pflicht des Menschen sei, und sich nur religiös, das heißt durch den Willen Gottes begründet. Lamennais meint damit aber nicht die „Alte Kirche“, die ihre Rolle ausgespielt hätte; das kommende Gottesreich

---

<sup>17</sup> Br. Bd. 1, S.17 (Brief vom 18.12.37 an Lamennais)

<sup>18</sup> Heine, Heinrich, Werke VI, S.79 in Zeitungsberichte über Musik und Malerei, Hrsg. M. Mann, Frankfurt 1964, S. 100 f (zitiert nach Niemöller, Klaus Wolfgang, wie Anm. 3)

<sup>19</sup> Ges.Schr. Bd II, S.49

<sup>20</sup> Valerius, Gerhard *Deutscher Katholizismus und Lamennais Die Auseinandersetzung in der katholischen Publizistik, 1817-1854*, Mainz 1983, S.21

wurde jetzt mit der demokratischen Weltverbrüderung gleichgesetzt und die katholische Kirche sei ein Kontrahent dieser Ideen.<sup>21</sup>

Liszt reist dem im Exil lebenden Lamennais nach und gewinnt in den langen Gesprächen mit dem Pater seine für das ganze Leben entscheidende Einstellung zu Fragen der Kunst und der Religion.<sup>22</sup>

Liszt ist ergriffen von den Lehren dieses Mannes und berichtet darüber in zahlreiche Briefe an Comtesse d'Agoult.

#### 1.4 Über zukünftige Kirchenmusik

Unmittelbar nach diesem Aufenthalt (vom 8. September bis zum 6. Oktober)<sup>23</sup> schreibt Liszt seinen ersten Artikel *Über zukünftige Kirchenmusik*, welcher deutlich den Einfluss von Lamennais zeigt. Dieser Titel ist die deutsche Übersetzung Lina Ramanns von *De la musique religieuse* und wurde in der *Revue et Gazette Musicale* am 30. August 1835 als Teil einer Artikelserie *Zur Stellung der Künstler* veröffentlicht.<sup>24</sup> Liszt selbst gab diesem Artikel keinen eigenständigen Namen, sondern fügte in einer Fußnote hinzu: The following lines are taken from a long article written in 1834, with the aim of demonstrating that there is a need to launch a competition for poets and composers to write tunes, canticles, songs and hymns that are national, moral, political and religious, to be thought in schools.<sup>25</sup>

Niemöller merkt an, dass dieser Titel doch etwas irreführend sei, weil „Liszts utopische Vision einer neuen kirchlichen Musik eben weniger Kirchenmusik im Sinne von liturgischer Gebrauchsmusik für den Kultus meint, als eine neue Art allgemein-religiöser Musik für das Volk, den Menschen, die Menschheit“<sup>26</sup>

Die „neue Kirchenmusik“, die Liszt hier vorschwebt, beschreibt er hier etwas genauer: „Diese Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die humanistische (humanitaire) taufen möchten, sei weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.“ In dieser Aufzählung fällt auf, dass Liszt dieser Gegensatzpaare zu verbinden. Weiters sucht er eine Synthese zwischen der Musik in der Kirche und dem Theater: „Heutigentags, wo der Altar erbebt und wankt, wo Kanzel und religiöse Ceremonien dem Spötter und Zweifler zum Spott dienen, muss die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreiten in der Außenwelt den Schauplatz für großartige Kundgebungen suchen. Wie sonst, ja mehr noch muss die Musik Volk und Gott als ihre Lebensquelle erkennen, muss sie an einem zum anderen eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen [...] Alle Klassen werden sich endlich verschmelzen in Einem religiösen, großartigen und erhabenen Gemeinschaftsgefühl. Dieses wird das fiat lux der Kunst sein.“<sup>27</sup>

---

<sup>21</sup> Ebd., S. 23

<sup>22</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang, wie Anm. 3, S. 125

<sup>23</sup> Merrick, Paul, wie Anm. 11, S.16

<sup>24</sup> Merrick, Paul, wie Anm. 11, S.18

<sup>25</sup> Ebd.,

<sup>26</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang, wie Anm. 3, S.125

<sup>27</sup> Ges.Schr. Bd II, S.56

Was Liszt hier mit „musique humanitaire“ bezeichnet, darf nicht mit „humanistische“ übersetzen, vielmehr geht Liszt davon aus, dass die Zuwendung der Musik zum Menschen und zum Volk aus einem religiösem Ethos entspringt.<sup>28</sup>

Hartmann merkt an, dass diese humanitäre Musik die „nicht-liturgische Kirchenmusik im umfassendsten Liszt’schen Sinn“<sup>29</sup> sei, und zählt, mit dem Hinweis, dass dies nicht völlig unproblematische sei, eine Instrumentalmusik, die religiöse Aspekte enthält, aber nicht in „kolossalen“ Verhältnissen Theater und Kirche vereinigt zu dieser Kategorie.<sup>30</sup>

„Liturgische Musik“- so Hartmann weiter „ist gottesdienstliche, an den Gegebenheiten und Texten des Ritus orientiert. Beide zusammen können- auch dem aktuellen Sprachgebrauch nach- als „religiöse Musik“ angesehen werden. Nicht-religiös wäre jene Musik, weder humanitär noch liturgisch, die auf jegliche religiöse Elemente verzichtet.“<sup>31</sup>

Schwierig wird eine genau Definition von „religiöser Musik“, wenn man Kunst und Religion oder Künstler und Priester, wie in der Romantik weit verbreitet, als eine Einheit sieht.

---

<sup>28</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang, wie Anm. 3, S.126

<sup>29</sup> Hartmann, Anselm *Kunst und Kirche Studien zum Messenschaffen von Franz Liszt* in Kölner Beiträge zur Musikforschung, Hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Regensburg 1991, S.21

<sup>30</sup> Ebd., S.22

<sup>31</sup> Ebd.,

## 2.1 Liszts Instrumentalmusik als Ausdruck seiner Religiosität

Die ersten kirchlichen Kompositionen wie das *Ave Maria*, das *Pater Noster* oder die *Messen* entstehen erst 15 Jahre nach *Über zukünftige Kirchenmusik* (1846/48) und es stellt sich die Frage, warum Liszt, wenn er sich so intensiv mit der Materie beschäftigte, so lange gezögert hat, um Kirchenmusik zu schreiben.

Ein Blick auf die Instrumentalmusik zeigt, dass sich die Vorstellungen des gläubigen Christen viele Jahre auf außerkirchlichem Gebiet vollzogen.<sup>32</sup>

Ein erstes Beispiel für religiöse Musik Liszts abseits jeder Kirche ist das auf dem Landsitz La Chenaie von Lamennais entstandene Klavierstück *Harmonies poétiques et religieuses*. Dies ist auch gleichzeitig Liszts erster Versuch überhaupt, seine religiösen Gefühle in musikalischer Form darzustellen. Eine völlige Loslösung von der Kirche ist nicht übersehbar. Dieses als Programmmusik konzipierte und 1834 entstandene Stück trägt den Titel einer Gedichtsammlung des Dichters Lamartine und ist ein Teil eines Klavierzyklus, dem folgendes Vorwort vorangestellt wird: „Diese Gedichte sind nur an wenige gerichtet“ und deutet darauf hin, dass „Liszt das Werk nicht als Einlösung seine Vision einer nouvelle musique humanitaire versteht“ so wie er sie sich in *Über zukünftige Kirchenmusik* vorgestellt hat,<sup>33</sup> wofür die gesellschaftlichen Voraussetzungen fehlten. Diese Idee des Vorwortes stellen aber trotzdem keinen Gegensatz zu seinem Aufsatz dar denn „Lamartins Text entfaltet jenes Spannungsverhältnis zwischen subjektiver Innerlichkeit und ihrer Transzendierung, wie es für Liszts kompositorisches Denken so typisch ist.“<sup>34</sup> Einsamkeit und Schmerz des Individuums werden dem Streben nach den „überirdischen Ideen“ der Religion gegenübergestellt. Busoni bezeichnet dieses Gedicht als „Stegreifschwärmerei“<sup>35</sup> und die Vertonung folgt diesen revolutionären Ideen, der Freiheit im Stil und dem Enthusiasmus. Liszt schreibt über dieses Stück im nachhinein „Um diese Zeit schrieb ich mehrere Stücke, die nothwendigerweise den Charakter des Fiebers, das mich verzehrte, an sich trugen. Das Publikum fand sie bizarr, unverständlich.“<sup>36</sup>

In diesem Klavierstück bearbeitet Liszt Gegensätzliches, um es zu einer Einheit zu führen. Den zwei, sich im Charakter und Komponierweise voneinander völlig unterscheidenden Teile liegt eine gemeinsame harmonische Formel als Keimzelle zugrunde, aus der heraus alle weiteren abgeleitet werden. Die zahlreichen Vortragsbezeichnungen entsprechen dem Gedankengang Lamartines: *con doulo- calmato-strepitoso-lugebre-lamentoso-passionato-dolente* (während des ersten Teils ohne jegliche Taktangabe- *senza tempo* und ohne Vorzeichen). Der zweite Teil, mit *Andante religioso* überschrieben weist eine regelmäßige Struktur mit Tempo, Takt und Tonart auf. Lamartines Poem, welches Liszt ungekürzt voranstellt verleiht dem Stück seinen romantisch-religiösen Charakter und veranschaulicht: Es gibt beschauliche (*méditatives*) Seelen, die sich in stiller Einsamkeit und Betrachtung (*contemplation*) unwiderstehlich zu überirdischen Ideen (*idées infinies*), zur Religion erhoben fühlen. Jeder Gedanke wird bei ihnen Begeisterung (*enthousiasme*) und Gebet und ihr ganzes Sein und Leben ist eine stumme Hymne an die Gottheit.- Es gibt Herzen, die, vom Schmerz gebrochen, von der Welt zertreten, sich... in die Einsamkeit ihrer Seelen flüchten, um zu weinen.<sup>37</sup>

<sup>32</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang, wie Anm. 3, S.126

<sup>33</sup> Saxer, Marion, wie Anm. 2, S. S.166

<sup>34</sup> Ebd.,

<sup>35</sup> Rehberger, Paula Liszt. *Eine Biographie*, Zürich 1961 (TB: München 1968) S.565

<sup>36</sup> Ges. Schr. Bd. II, S.129

<sup>37</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang, wie Anm. 3, S.128

Erst später wird Liszt dieses Stück wieder aufgreifen, um es unter dem gleichen Titel nicht als Einzelwerk, sondern als Zusammenschluss von 10 Stücken herauszugeben (1853 veröffentlicht).

Von der ursprünglichen Fassung<sup>38</sup> des Stückes *Harmonies poétiques et religieuses* distanziert sich Liszt und bezeichnete es nun als fragmentarisch und verstümmelt (*tronquée et fautive*).

Bearbeitet erscheint es nun in einem Zyklus selbigen Namens als Nummer 5.

Dieser Zyklus stellt einen wesentlichen Schritt für die Entwicklung vom „Religiösen Komponisten“ zum „Kirchenkomponisten“ dar: Neben Vertonungen von Lamartineschen Gedichten erscheinen hier erstmals in Kompositionen Liszts Titel, die sich auf kirchlich-liturgische Gesänge beziehen, wie das *Ave Maria* (als Nummer 2), das *Pater Noster* (als Nummer 5) und das *Miserere d'après Palestrina* (als Nummer 8), allesamt für Klavier bearbeitet.

Diesen Einbezug von liturgischen Werken, in Liszts subjektiv gefärbte allgemein poetische in sein Religiöses in der Mitte der Vierzigerjahre bezeichnet Niemöller als „Einbruch des Sakralen“, der sich vorerst noch auf die Instrumentalmusik und hier vor allem auf die Klaviermusik beschränkt.

Ein weiteres Stück, welches im Sinne jener „musique humanitaire“ gesehen werden darf ist das mit *Lyon* betitelte Klavierstück, welches 1842 als eröffnendes Stück des *Album d'un voyageur* erschienen ist. Ein Jahr zuvor ist schon dessen erster Teil *Impressions et poésies* unter dem Titel *I<sup>re</sup> Année de Pélerinage, Suisse* bei Richault veröffentlicht worden.<sup>39</sup> Liszt maß diesem, in beiden Ausgaben enthaltenen *Lyon* große Bedeutung zu. Zum einen ist es aus der Betroffenheit über die aufständischen Lyoner Weber von 1834 entstanden und zeigt Liszts humanitäres Engagement und seine Empörung über die soziale Not. Zum anderen ist es jenem Mann gewidmet, dem Liszt diese sozialen und humanitären Ideen verdankt, nämlich, wie die leicht zu entschlüsselbare Widmung zeigt „à M<sup>r</sup> F. de L\*\*\*\*\*“, Lamennais, von dem Heinrich Heine sagte, er habe die Jakobinermütze auf das Kreuz gepflanzt.<sup>40</sup>

Die christliche Soziallehre des Widmungsträgers findet sich ebenso im Briefkontakt über die Zustände in der Stadt Lyon, die nach „dem Reiche der Gerechtigkeit“ rufen,<sup>41</sup> und somit verwundert auch das in den Anfangstakten skandierende Motto der Lyoneser Arbeiter nicht: „Vivre en travaillant ou mourir en combattant“.

Kleinertz deutet darauf hin, dass Liszt versuchte, einen neuen, im emphatischen Sinne des Wortes „symphonischen“ Klavierstil zu kreieren, wonach das Klavierstück *Lyon* die produktive Fortsetzung der unmittelbar vorangehenden Beethoven-Übertragungen sei. „Liszts Anspruch einer adäquaten Umsetzung der Symphonien Beethovens auf das Klavier bei seinem gleichzeitigen Bemühen, die Grenzen der Klaviermusik- seiner ureigensten Sprache- zu erweitern, öffnen den Weg zu einer Monumentalisierung des Klaviersatzes.“<sup>42</sup>

Gleichzeitig zeigen diese Klavierstücke in ihrem Pathos und ihrem „humanitären Engagement über die Dichotomie von Virtuosenstücken und Kammermusik“<sup>43</sup> hinaus.

*Lyon* richten sich nicht an „le petit nombre“ oder an die staunende Masse, sondern an die „Menschheit“ in der weitesten Bedeutung des Wortes: jeder einzelne Mensch und zugleich die gesamte Menschheit in ihm- der Musik *humanitaire*, nicht mehr „le public“ sondern „le peuple.“<sup>44</sup>

<sup>38</sup> Vgl. Torkewitz, Dieter *Die Erstfassung der „Harmonies poétiques et religieuses“ von Liszt* in: Liszt-Studien Bd.2, München/ Salzburg 1981, S.220-236

<sup>39</sup> Kleinertz, Rainer *Subjektivität und Öffentlichkeit- Liszts Rivalität mit Thalberg und ihre Folgen* in Liszt Studien 4, Hrsg. von Gottfried Scholz, Wien 1991, S.63

<sup>40</sup> Ebd., S.64

<sup>41</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang, siehe Anm. 3, S.125

<sup>42</sup> Kleinertz, Rainer, wie Anm. 39, S.65

<sup>43</sup> Ebd.,

<sup>44</sup> Ebd.,

Die Gründe der Annäherung an die Kirche will Marion Saxer aus den biografischen Momenten herauslesen. Liszt, der nach seiner Karriere als Klaviervirtuose das angesehene Amt des Weimarer Hofkapellmeisters übernimmt, muss sich eingestehen, dass die Wünsche und Forderungen nach einer „musique humanitaire“ wie er sie in seinem Aufsatz *Über zukünftige Kirchenmusik* träumt, sich nicht realisiert haben. Eine reale Chance auf die Verwirklichung der Verbindung zwischen der Kunst, des Sozialen und des Religiösen hatte zu keinem Zeitpunkt und in keinem Staat in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts real bestanden.<sup>45</sup>

Dies hat bei Liszt zur Folge, dass er Religiöses in seinen Werken radikaler verwendet. Er vermeidet die Integration dieser Ebene und stellt sie als eindeutig als religiös erkennbar in seine Komposition und muss damit rechnen, dass „die kirchenmusikalischen Anleihen gleichsam als sperriges Material, als irritierende Fremdkörper in die Stücke hineinragen“ kritisiert werden.<sup>46</sup> Wegen der „Verweigerung der formalen Geschlossenheit“ bilden diese Werke einen Kontrapunkt zum autonomen Kunstwerk. Die stilistischen Bezüge zur sakralen Musik bilden „keine Synthese, sondern einen Gegenpol zur rein subjektiven, innerlichen Tonsprache Liszts“.<sup>47</sup>

Das Jahr 1848 stellt eine wesentliche Veränderung im Leben Liszts dar. Er übernimmt die Stelle des Hofkapellmeisters in Weimar, die er ab 1843 schon zum Teil ausübte, und übersiedelt ganz dorthin um eine Beziehung mit der Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein zu führen. Diese, damals 28-jährige Tochter einer polnischen Adelsfamilie war zu diesem Zeitpunkt noch mit dem Prinzen, nachmals Fürst Wittgenstein unglücklich verheiratet. Emotionale Gründe, wie auch Carolynes stark entwickelte Intellektualität, ihre Religiosität oder ihre musischen Vorlieben sowie das Leiden unter der ländlichen Abgeschiedenheit von ihren gesellschaftlichen Ansprüchen mögen Gründe für diese unglückliche Ehe gewesen sein.

## 2.2 Frauen verändern das Leben- die Fürstin Wittgenstein

Liszt, der gerade eine Beziehung mit George Sand beendet hatte, lernte die Fürstin bei einem Benefizkonzert 1847 in Kiev kennen. Sie zog mit ihm auf nach Weimar auf die Altenburg und wartete auf die Scheidung von ihrem Ehemann, welche aber ohne die Zustimmung der katholischen Kirche und des Zaren nicht erfolgen konnte. Nichtsdestotrotz beschloss sie mit Liszt zu leben und auf die Scheidung zu warten. Eine solche Scheidung war allein aufgrund des schlechten Rufs einer „wilden Ehe“ schon notwendig. Trotz Unterstützung von der kunstsinnigen und europaweit einflussreichen Großherzogin- Witwe Maria Pawlowna, hatten Liszt und Carolyne aufgrund ihrer unstandesgemäßen Lebensgemeinschaft gesellschaftlich einen schweren Stand. Erst 1855 sollte Fürst Nikolaus, der in Russland zurückgeblieben war, einer Scheidung zustimmen.

Diese Frau sollte Liszt auf Jahrzehnte hinweg begleiten und sein Schicksal werden. Ihr ist es zu verdanken, dass Liszt, der seiner Virtuosenlaufbahn scheinbar überdrüssig war („des ewigen Wiederkäuens derselben Sache“), aufgab zugunsten seiner schöpferischen Tätigkeiten. Liszt bezeichnet sie als eine „unzweifelhaft ganz außerordentliches und completes Prachtexemplar von Seele, Geist und Verstand“ und Liszt wird von Caroline, einer

---

<sup>45</sup> Saxer, Marion, wie Anm. 2, S.170

<sup>46</sup> Ebd.,

<sup>47</sup> Ebd.,

überzeugten Katholikin, stark beeinflusst, sowohl in seinem eigenen Glauben als auch in seinen Kompositionen, die seinen Glauben deutlich widerspiegeln.

„Sie war eifrige Katholiken. Liszt rühmt es ihr nach, dass sie ihm den Glauben seiner Kindheit zurückgegeben habe. Sie legte Gewicht auf die Befolgung der Einzelheiten, auf strenge Andachtsübungen, Heiligendienst, Reliquien, Symbole waren ihr von Bedeutung, auch das stete Vorkommen der Wunder war von ihrem Glauben umfasst.“<sup>48</sup>

Ernest Newman beschreibt ihren Einfluss wie folgend: „Her religiosity, again, gave her great power over him, for religion had been from the beginning as strong a motive force of his being as music. In the annex to Altenburg stood Liszt's work room--the „blue room“-- and the bedroom, and a small oratory. For the most part he and the princess worked side by side in the blue room, resorting to the oratorio in moments when the consolations of religion were dissappointments, therefore, Liszt had temple and priestess close at hand; and as his life in Weimar was ohe long crescendo of vexations, Carolyne came to be identified more and more with the religious moods that were his ultimate support in times of trouble.“<sup>49</sup>

Aber nicht nur in seinem Glauben wurde Liszt durch die Fürstin gestärkt, sondern auch in seiner Produktionskraft wurde er durch sie angeregt.

„Das seelische Ineinanderleben mit der Fürstin gab Liszt mit jenes herrliche, heimatliche Gefühl und jene allem künstlerischen Schaffen unbedingt notwendige Ruhe, deren er für seine Arbeit bedurfte.“<sup>50</sup>

### **2. 3. Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind... Viele Stimmen zeugen vom Glauben Die symphonische Dichtung als religiöses Bekenntnis**

Das Hauptgebiet, auf dem Liszts Religiosität in den Weimarer Jahren Ausdruck findet ist die symphonische Dichtung. Der Orchesterklang, als „Verbund Vieler“ bietet Liszt nun den „Wechsel der Charaktere“ wie er ihn in *Über zukünftige Kirchenmusik* skizziert viel deutlicher und in höherem Ausmaß als das Soloinstrument Klavier. Zudem hat die Orchestermusik eine größere Breitenwirksamkeit und mehr Publikum als kammermusikalische Gattungen. Liszt sieht daher in Orchesterstücken ein Mittel, um seine religiösen Botschaften an mehr Leute zu vermitteln.

Zahlreiche Orchesterstücke, darunter Symphonische Dichtungen wie die *Bergssymphonie*, *Prometheus*, *Hunnenschlacht*, *Ideale* oder die *Faust-* und *Dantesymphonie* zeigen eine deutliche Verbindung zum Religiösen. Einige dieser Stücke zeigen nur Anklänge von christlicher Religiosität, andere greifen direkt liturgische Melodien auf. So trägt das Thema „Leid und Verklärung“ im *Prometheus* durch Interpretationsumformulierung wie „sündentilgende Schmerzen“ - „untilgbarer Glaube“ christliche Züge,<sup>51</sup> während die Dante-Sinfonie einen eindeutig kirchlich-liturgisch Schlusschor, der Vertonung des Marianischen Lobgesangs, des Magnificats, enthält.

Ein zentraler Begriff, der den Charakter des Religiösen vertritt ist der der Andacht bzw. der geweihten Betrachtung, auf welchen im Zuge der Kirchenreformbestrebungen der Romantik, insbesondere der Cäcilianisten im Kapitel 4 auf Seite 18 noch näher eingegangen werden soll.

---

<sup>48</sup> Sambeth, Heinrich *Die gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszt's und ihre Bedeutung für die Entwicklung seiner Religiosität und Kunstanschauung*, Münster in Westfalen 1923, S.19

<sup>49</sup> Orr, Nathaniel Leon *Liszt's „Christus“ and it's significance for the nineteenth-century oratorio*, North Carolina 1979, S.35 (er zitiert Ernest Newman „The man Liszt“ 1934, S.166)

<sup>50</sup> Segnitz, Eugen *Franz Liszt und Rom*, Leipzig 1901, S.26

<sup>51</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang, wie Anm. 3, S.136

In der Bergsymphonie, einer symphonischen Dichtung auf der Ode „Ce qu'on entend sur la montagne“ (Was man auf dem Berge hört) Victor Hugos basierend, wird der Gegensatz der Erhabenheit der Natur und dem inneren Kampf des Menschen beschworen.<sup>52</sup> In der von Liszt dem Stück vorangestellten programmatischen Erläuterung (nur in der Erstausgabe) wird die Welt der religiösen Erhebung einer Welt der schmerzlich subjektiven Empfindung gegenübergestellt, wobei die Sphäre des Gotteslobes der Natur zugeordnet wird:

„Der Dichter vernimmt zwei Stimmen; die eine unermesslich prächtig und ordnungsvoll, dem Herrn ihren jubelnden Lobgesang entgegenbrausend- die andern dumpf, voll Schmerzenslaut von Weinen, Lästern und Fluchen angeschwellt. Die eine sprach Natur, die andere Menschheit! Die beiden Stimmen ringen einander näher, durchkreuzen und verschmelzen sich, bis sie endlich in geweihter Betrachtung aufgehen und verhallen.“<sup>53</sup>

Liszt, als gläubiger Christ, sieht über den pessimistischen Schluss gänzlich hinweg, der bei Hugo heißt: „Beständig einet zu des Liedes Misston/ Sang der Natur mit seiner Menschen Schrei.“

Schon im Epilog- Andante religioso- zum ersten Teil lässt Liszt eine (nachgebildete) gregorianische Melodie, für in drei Posaunen und Basstuba gesetzt, anklingen. Zu diesem Posaunenchoral gab Liszt später den Kommentar: „Beim Anachoreten-Gesang habe ich mir Einsiedler am Berge Kartäuser bei Grenoble, im Süden Frankreichs, gedacht. Das „Gebet“ hatte Hugo im Gedicht nicht.“<sup>54</sup>

Liszts Religiosität, insbesondere die Verehrung des Kreuzes zeigt sich in Die *Hunnenschlacht*, nach dem gleichnamigen Gemälde von Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), welche die Schlacht zwischen dem Gotenkönig Theoderich und dem Hunnenkönig Attila schildert und somit den Kampf zwischen dem abendländisch-humanistischen Christentum mit der heidnischen Kultur darstellt.<sup>55</sup>

Liszt schreibt im Programm dieser Symphonischen Dichtung: „Ein Choralgesang geleitet die kämpfenden Geister der Römer“ - „Immer [...] grimmiger wird das Gewühl- bis schließlich Licht durch die finsternen Wolken blitzt: es geht vom siegenden Kreuz aus. Mächtige Fanfaren verkünden den Triumph des Christentums. Das Orchester schweigt. Die Waffen senken sich. Wir hören Orgelklänge; sie intonieren den uralten Choral *Crux fidelis, inter omnes/ Arbor una nobilis* und wie Liszt in einem Brief näher erklärt „Wie ich es Kaulbach schon in München andeutete, war ich durch die musikalischen Erfordernisse des Stoffes dahin geführt, dem solarischen Licht des Christentums, personifiziert durch den katholischen Choral *Crux fidelis* verhältnismäßig mehr Platz einzuräumen, als es in dem herrlichen Gemälde der Fall sein durfte, um somit den Abschluss des Kreuzessieges, den ich dabei als Katholik, wie als Musiker nicht entbehren mochte, zu gewinnen und prägnant darzustellen.“<sup>56</sup>

Später merkt Liszt an, dass er die *Hunnenschlacht* nur wegen des Hymnus' komponierte.<sup>57</sup>

Jene Verbindung zwischen Theater und Kirche, welche Liszt bereits 1834 in seiner frühen Schrift *Über zukünftige Kirchenmusik* angesprochen hatte, versucht er in seiner ersten Episode zu Lenaus *Faust: der nächtliche Zug* in die Wirklichkeit umzusetzen.

Die Annäherung weltlicher Musik an die Kirche, das Konzerthaus als ästhetisch-religiöse Ersatzkirche, wird einer jener Hauptkritikpunkte der Cäcilianisten und Reformbewegungen des 19. Jahrhunderts sein, denen ich mich in einem eigenen Kapitel Nummer 4 auf S. 18 widmen werde.

---

<sup>52</sup> Saxer Marion, wie Anm. 2, S.171

<sup>53</sup> Zit. nach Raabe, Peter *Franz Liszt*, Band II, Tutzing 1968, S. 94

<sup>54</sup> Saxer, Marion, wie Anm. 2, S.140

<sup>55</sup> Ebd., S.171

<sup>56</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang, wie Anm. 3, S.137

<sup>57</sup> Ebd.,

Die Bühnenwirkung, wie etwa der der Prozession unterlegten Chormelodie *Pange lingua gloriosa corporis mysterium*, welche zu Beginn in einem Englischhorn Solo, sich beim Herannahen der Prozession zu einem Blechbläsersatz erweiternden, beim Entfernen wieder in das Soloinstrument abflaut, bringt zahlreiche Probleme mit sich.

Vorwürfe, der Choral, wesentlicher Teil der kultischen Handlung, würde für weltliche Zwecke entwendet oder gar missbraucht, werden nicht nur Liszt, sondern eine ganze Generation von Komponisten, welche eine Annäherung von Kirche und Konzertsaal anstreben, zum Problem und Kritikpunkt werden.

In Liszts kompositorischem Schaffen seiner Zeit in Rom stehen die geistlichen Werke an erster Stelle. Er hatte sich die Aufgabe gestellt, nach der symphonischen Aufgabe nun die oratorische zu lösen, wozu neben den beiden großen Oratorien, den Messen auch eine nicht geringe Anzahl kleinerer Kirchenkompositionen zählen.

Die Kirchenkompositionen Liszt des Weimarer Zeitabschnitts die beiden Richtungen an, in welche sich sein kirchenmusikalisches Schaffen in weiterer Folge teilen wird:

Zum einen ist es jene Richtung, welche von Geist und Form durch die römisch katholische Kirche normiert ist, und welche im kirchlichen Kult ihren Zweck findet, zum anderen jene Richtung, welche aus dem religiösen Gefühl entspringt und ohne andere künstlerische Rücksicht, als die im Stoff begründete, ihren Zweck in sich trägt und sich selbst gestaltet und sich dem entspricht im Oratorium gipfelt und somit als „oratorische“ Gattung zu bezeichnen ist.<sup>58</sup> Jene erste Richtung drückt sich in der Festmesse aus.

### 3. Die Messen 1. - ein Feld der Gegensätze

Wenn man Liszt 4 Messen betrachtet, fällt einem sofort ihre Unterschiedlichkeit auf.

„Das, was seine vier Messen gemeinsam haben, ist nur der Text“<sup>59</sup> formulierte Peter Raabe. Tatsächlich sind sie in ihrem Erscheinungsbild alles andere als einheitlich: von der pompös großformatigen, viel auf zeittypische Stilmittel setzenden, ihre Farben aus der vollen Orchestrierung schöpfenden *Missa Solemnis (Graner Festmesse)* bis zur (als a- capella konzipierten) schlichten *Missa choralis* spannt sich der Bogen seiner musikalischen Gestaltungsmittel.

Allein was feststeht, ist der Messtext; die musikalische Umsetzung dessen Inhaltes, die Vertonung der lyrischen und epischen Teile der Messe fiel in jeder Zeit unterschiedlich aus. Von der gregorianischen Choral- und Vokalmesse vor und nach Palestrina bis hin zur pompösen Kunstmesse für den Konzertsaal durchlief die Messe alle Entwicklungsstadien. Beinahe ebenso breit mutet das kirchenmusikalische Feld Liszts an.

Die erste und somit die älteste Messe Liszts ist die *Missa quatuor vocum ad aequales*, deren Entstehungsjahr nicht genau bekannt ist. Man nimmt an, dass sie aus der Zeit des Besuches Liszts bei dem Pater Albach in Eisenstadt (1848) stammt, in welcher Liszt auch sein *Pater Noster* und *Ave Maria* komponierte. Jene beiden Werke sind zusammen mit der Messe dem Pater gewidmet.<sup>60</sup> Lina Ramann ordnet dieses Werk jener Kategorie von kirchlichen Werken

---

<sup>58</sup> Ramann, Lina *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*, Leipzig, 1880, Bd. 2, 2. Abteilung, 4. Buch, S. 389f

<sup>59</sup> Raabe, Peter, wie Anm. 53, Bd. II, S. 158

<sup>60</sup> Br. II., S. 380 (Brief Nr. 362: „Im Eisenstädter Franziskanerkloster besuchte ich 1848 den lieben herzlichen Pater Albach und widmete ihm meine Messe für Männerstimmen, die in den nächsten Tagen hier glänzend aufgeführt wird“)

Liszts ein, welche in den scharf gezeichneten Grundzügen den Typus der reformatorischen Ideen Liszts tragen. Die *Männerchormesse* liegt in drei unterschiedlichen Fassungen vor: Erstens: als autographe Niederschrift in Skizzen und weist nur Chor ohne Orgelbegleitung (im Kyrie sind in den drei Systemen nur Taktstriche notiert) auf.

Zweitens: als Druckfassung von 1853 bei Breitkopf & Härtel ausgearbeitet Messe für Soli, Chor und Orgel (von dieser Fassung erstellte der Dirigent Johann von Herbeck 1859 auf Anregung von Liszt eine Fassung für Männerchor und Blasinstrumente)

Drittens: eine von Liszt im Jahr 1869 revidierte Fassung.

Liszt verwendet in dieser Messe bereits Anlehnungen und Nachbildungen von Melodien des gregorianischen Gesangs die ihm, ohne spezielle Studien von Jugend auf durch den Besuch des Gottesdienstes bereits bekannt waren, wie etwa das weit verbreitete Gloria in excelsis Deo aus dem Gloriamessteil.

Diese, vom gregorianischen Choral geprägten Teile nehmen im Vergleich zum Gesamtumfang der Messe nur einen kleinen Teil ein und zeigen noch keine Beeinflussung durch gregorianische Melodien auf, wie sie in späteren Werken Liszt noch deutlicher werden. Vielmehr beherrschen frei-melodiöse, teilweise auch figurative Passagen unter der Begleitung von akkordischen Elementen die Stilistik.<sup>61</sup> Ausgenommen davon scheint das Credo, „in welchem Liszt, um die liturgische Kürze zu erreichen nach dem Rezitativ- Stil der klassischen Acapella-Meister greift, unter delikater Verwendung der modernen harmonischen Mittel.“<sup>62</sup> Durch die Gegenüberstellung von psamodisch schlichten, auch modal gefärbten Rahmenteilern und chromatischen Mittelteil entsteht eine für Liszts Kirchenmusik typische Spannung, auf welche Hermann Kretschmar mit Verständnisproblemen reagiert:

„Befremdend ist das Credo und zwar befremdend durch seine Einfachheit. Es geht im Style entschieden hinter die Zeit des ausgebildeten Kunstgesanges zurück und trägt den größten Theil des Textes in der primitiven Form der älteren priesterlichen Intonationen vor: in einem [...] harmonisch nur aufs Nöthigste ausgezierten Lectionenton.“<sup>63</sup>

Liszt schreibt über die im Werk enthaltene Religiosität an Johann Herbeck, welcher am 23. Oktober 1859 in der Augustinerkirche in Wien die Aufführung durch den Männergesangs-Verein leitete: „Vor allem bedarf es gänzlicher Sicherheit der Intonation welche nur durch das Probieren der einzelnen Stimmen zu erlangen ist- und dann über Alles religiöses Verhalten, Versenken, Aufgehen, Verklären, Umschatten, Beleuchten, Beschwingen, - mit einem Worte katholische Andacht und Begeisterung. Das Credo muss felsenfest wie das Dogma erklingen; das Sanctus geheimnisvoll und wonnig schwimmen; das Agnus dei (wie das Miserere im Gloria) sanft und tief elegisch accentuiert werden, mit dem innigsten Mitgefühl der Passion Christi; und das Dona nobis ruhig, versöhnend und glaubensvoll dahinschwben wie duftender Weihrauch. Der kirchliche Komponist ist auch Prediger und Priester, und wo das Wort für die Empfindung nicht mehr ausreicht, beflügelt und verklärt es der Ton.“<sup>64</sup>

Hartmann zufolge, habe Liszt nicht eine Messe nur um der Messe willen geschrieben, sondern auch, um seine kompositorischen Fähigkeiten an der großen Form zu schulen, was er mit dem nicht zufälligen Zusammenfallen der ersten Aufzeichnungen der Messe mit der symphonischen Dichtung begründet.<sup>65</sup>

Die Pläne zu einer *Missa choralis quatuor vocum concinente organo* entstanden ebenfalls noch in Weimar (1859), fanden ihre Vollendung jedoch erst nach dem Umzug nach Rom. Diese Veränderung des Wohnortes bringt auch eine stilistische und gattungsmäßige

---

<sup>61</sup> Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S.32

<sup>62</sup> Ebd.,

<sup>63</sup> Kretschmar, Hermann *Führer durch den Concertsaal*, II.Abteilung, Bd.1, Kirchliche Werke, 5.Aufl. Leipzig 1921, S.206

<sup>64</sup> Br. Bd. 1, S.261, Nr. 173 vom 12.1.1857

<sup>65</sup> Hartmann, Anselm, wie Anm. 29, S.81

Veränderung in seinen Werken mit sich, wie sie sich schon zum Ende seiner Weimarer Jahre hin abzeichnete:

Liszt schreibt über seine Pläne, die er in Rom zu verwirklichen sucht:

„Ich bin fest entschlossen, längere Zeit hier ungestört, unaufhaltsam und consequent fortzuarbeiten. Nachdem ich die mir gestellte symphonische Aufgabe in Deutschland, so gut ich es vermochte, zum größten Theil gelöst habe, will ich nunmehr die oratorische (nebst einigen zu derselben in Bezug stehenden Werken) erfüllen. Die *Legende der heiligen Elisabeth*, welche seit ein paar Monaten gänzlich beendet ist, darf nicht isoliert bleiben, und ich muss dafür sorgen, dass die gehörige Gesellschaft für dieselbe heranwächst! Anderen Leuten mag diese Sorge als etwas Geringes, Unnützes und jedenfalls Undankbares und wenig Erträgliches erscheinen; für mich ist es der einzige Kunst-Zweck, den ich anstreben muss und welchem ich alles Übrige zu opfern habe. In meinem Alter (51 Jahre!) ist es geraten, zu Hause zu bleiben; was man zu suchen hat, findet sich inwendig, nicht auswärts [...]“<sup>66</sup>

Wie im Manuskript verzeichnet ist, hat Liszt diese Messe zuerst für Chor ohne Orgel komponiert, später jedoch dieses Instrument einbezogen. Dieses Stück markiert, so Ramann „die Stellung, welche Liszt’s Kirchenmusik zum gregorianischen Choral einnimmt“ und „erstrebt zugleich eine Vereinigung der Strenge des altrömischen Styls mit den von ihm gegebenen Prinzipien. Ein überaus kühnes Beginnen!“<sup>67</sup>

Diese Messe stellt die Stilsynthese zwischen Choral, Palestrina und Neuromantischer Schule dar, wie sie Liszt neben seinen sozialen und politischen Forderungen auch in seinen künstlerischen und besonders in seinen Kirchenreformplänen seit seiner Jugend herbeiführen will (siehe Fragment Über Zukünftige Kirchenmusik 1834) fordert.

---

<sup>66</sup> Br. Bd. II, S.28, vom 8.11.1862 an Franz Brendel

<sup>67</sup> Ramann, Lina, wie Anm. 58, S.401

#### 4. Die Kirchenmusik ist tot- es lebe die Kirchenmusik Verfall und Restaurationsbewegungen sowie Liszts Einsatz für kirchenmusikalische Reformen

Schon in der frühen Schrift *Über zukünftige Kirchenmusik*, in der Liszt die Frage stellt, was die Kirchenmusik der Zukunft eigentlich sei, greift er in die Vergangenheit, und nennt die Prinzipien der Musik Palestrinas bis Mozart und Haydn als Grundlage von neuer Kirchenmusik.

Mit dieser Neugestaltung der katholischen Kirchenmusik aus dem Geiste der Musik der Zeit Palestrinas steht Liszt in direkter Verwandtschaft mit den Restaurationsbewegungen der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert im allgemeinen und mit den Cäcilianisten im speziellen.

„Das ächte Neue keimt nur aus dem Alten,  
Vergangenheit muß unsere Zukunft gründen!  
Mich soll die dumpfe Gegenwart nicht halten:  
Euch, ew'ge Künstler, will ich mich verbinden.“<sup>68</sup>

Diese Worte von August Wilhelm Schlegels, welche Karl Schafhäütl in seinem Aufsatz über *Kirchenmusik des katholischen Kultus* 1834 in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung zitiert, können als quasi Grundsatzprogramm der gesamten kulturellen Restaurationsbewegung des 19. Jahrhunderts angesehen werden, jene Bewegung, die sich nicht nur auf die Kirchenmusik beschränkte, sondern die die Bildende Kunst, die Literatur, die Theologie und Philosophie, die Kunst- und Musikästhetik, Musiktheorie und Musikpraxis in ein Dilemma des „Fortschritts“, in ein wechselseitiges Spannungsverhältnis zur „modernen“ Geistesbewegung der gleichen Zeit brachte.<sup>69</sup>

Obwohl Romantik nicht gleichzusetzen ist mit der Restauration, liegen die Wurzeln dieser Restaurationsströmungen in der Frühromantik.

Das Hinziehen zu „den alten Zeiten“ der Romantik sei, laut Anton L. Mayer, zunächst ein unhistorisches Moment gewesen „man verehrte es [das Mittelalter] nicht, weil es ein Vorbild sein konnte, sondern weil man nur seine Wünsche darin abespiegelt wähnte“, wogegen die Restauration „ein gefühlsmäßig untermalter Klassizismus oder eine verstandesmäßig abgeschwächte Romantik“ sei.<sup>70</sup> Gerade im Hinblick auf die Liturgie gäbe es wesentliche Unterschiede: „Die Romantik schweigt über die Liturgie: sie nimmt die Liturgie bestenfalls als etwas historisch Gegebenes oder als etwas ästhetisch Gefälliges, aber das Wesen der Liturgie ist ihr völlig fremd.“<sup>71</sup>

Karlheinz Schlager bemerkt die Gegensätze von Restauration und Romantik und deutet doch auf ihre Gemeinsamkeiten hin: „Dass die kirchenmusikalische Restauration ihren Ausgang zu einer Zeit nahm, in der die Vernunft zu regieren begann, und zu einen Zeitpunkt Form annahm, als das Gefühl gegen die Vernunft gesetzt wurde, ist ein Zeugnis dafür, dass mit der Kirchenmusik in erster Linie die ebenso irrationale, wie unheilbare metaphysische Sehnsucht

---

<sup>68</sup> Schlegel, August Wilhelm in *Allgemeine Musikalische Zeitung* 36, 1834, S. 744, zitiert nach: Winfried Kirsch: Aspekte der Palestrina-Rezeption, in: *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, Hrsg. von Winfried Kirsch, Bd. 1: *Palestrina und die Idee der Klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1989, S. 17.

<sup>69</sup> Ebd. S. 7

<sup>70</sup> Ebd. S. 17, er zitiert Mayer, Anton L. *Die Liturgie in der europäischen und deutschen Geistesgeschichte. Gesammelte Aufsätze*, Hrsg. und eingeleitet von Emmanuel v. Severus, Darmstadt 1971

<sup>71</sup> Ebd. S. 17

des Menschen in einer zunehmend säkularisierten und individualisierten Welt gestillt werden sollte.<sup>72</sup>

Dieses Suchen der Werte im Vergangenen, der Rückbesinnung auf das Alte, wie Schlegel es ausdrückt erfolgt gerade in jenem historischen Moment, an dem die Kunst sich mehr und mehr von ihrer Funktionalität entfernt und eigenständig auftreten will. Zeiten, in denen jene Spaltung noch nicht ersichtlich war gelten als ideal und wieder anstrebbar.

Schon die Divergenzen der beiden Strömungen der klassischen Vokalpolyphonie (*stile antico*) und der vermehrt konzertanten Kirchenmusik (aus der Oper und selbständigen Instrumentalmusik gebildete *stile nuovo*), welcher in den Kirchenmusikwerken der Wiener Klassik den *stile misto* hervorbrachte, repräsentieren die, für die Theologen als sich ausschließenden Gegensätze, von sakral und profan.

Doch dieser Streit um die Kirchenmusik ist kein Kind der Romantik, ebenso nicht wie die Spannung von weltlich und kirchlich, insbesondere der zwischen Kunst und Religion oder Musik und Liturgie.

Schon im 18. Jahrhundert werden Stimmen, die eine Reformierung der Kirchenmusik fordern laut, wenn Johann Gottfried Herder 1793 schreibt: „Die Zeit der christlichen Kirchenmusik ist vorbei.“<sup>73</sup>

Ich wage zu behaupten, dass solche oder ähnlich vernichtende Urteile schon so lange behauptet werden, seit es Kirchenmusik gibt. Immer wieder wurden und werden Gründe für den Verfall der Musik im Dienste der Kirche und Religion gefunden und immer wieder gibt es Reformbewegungen, die der Kirchenmusik ihre Rolle als dienende Musik zuwiesen. Somit ist der Streit um die Kirchenmusik keine Erfindung des 19. Jahrhunderts und ganz gewiss nicht der Cäcilianisten, welche am Gipfel der Stimmen nach Reformen dieses Jahrhunderts stehen.

Schon im 18. Jahrhundert hat die Messe bzw. der Gottesdienst begonnen, ein wahrer Prunkgottesdienst nach dem Vorbild des italienischen Barocks zu werden und glich damals schon beinahe einem pompösen Kirchenkonzert. Erhöhte Spannung, dramatisierende Chromatik, edle Gesangkunst mit Leidenschaft und tiefstem Pathos charakterisieren die Kirchenmusik und entfalten besonders zu Feiertagen ihre volle Pracht. Goethe, der 1786 am Cäcilientag (22. November) in Rom den Gottesdienst in der Kirche Santa Cecilia besucht, schildert den Eindruck, den diese dramatische Musik diese Messe auf ihn hatte so, als hätte er einer Opernaufführung beigewohnt.

Im 18. Jahrhundert werden die Stimmen der Gegner der orchesterbegleiteten, und ihren Anspruch auf Autonomie ausbauenden Kirchenmusik immer lauter und die liturgische Musik wird durch die am 19. Februar 1749 erschienene Enzyklika *Annus, qui* des Papstes Benedikt XIV. zur Ordnung gerufen, wo es etwa unter §3 heißt: „Tertia res est, de qua Nos te admonere opus est, ut musicus cantus, qui nunc in Ecclesiis usu receptus est, et qui organi, aliorumque Instrumentorum harmoniae coniungi solet, ita institatur, ut nihil profanum, nihil mundanum, aut theatrale resonet.“<sup>74</sup> Die Kirchenmusik soll die Seelen der Gläubigen zur Andacht führen, zur bewussten Hinwendung zu Gott und zur Liebe bewegen, sie soll so gestaltet sein, dass sie weder profan, noch weltlich oder theatermäßig bzw. opernhaf klinge. Ferner wurden verstärkte Text- und Wortverständlichkeit gefordert und die Benützung von Pauken und Trompeten, Pfeifen, Jagdhörnern und Kastraten, sowie alles verpönt war, was zu Oper und

---

<sup>72</sup> Schlager, Karlheinz *Wege zur Restauration, Marginalien zur Kirchenmusik zwischen Augustinus und Thibaut*, in Fs-Ameln-75, S. 9-24, 1974 (zitiert nach: wie Anm. 68)

<sup>73</sup> Herder, Johann Gottfried von *Cäcilia 1793*, in Sämtliche Werke, Bd. 16, S. 260

<sup>74</sup> Fiorenzo Romita *Ius musicae liturgicae*, Turin und Rom 1936, S. 256, Col. 2, zitiert nach *Der Cäcilianismus. Anfänge- Grundlagen- Wirkungen*, in Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Bd. 5, Hrsg. von Hubert Unverricht, Tutzing 1988, S. 20

zum Theater gehört. So wurde beispielsweise das Verbot von Pauken und Trompeten in Österreich unter Joseph II. von 1754 bis 1767 streng eingehalten.

Die Gründe für diesen sogenannten „Verfall“ der Kirchenmusik sind äußerst vielschichtig und so greifen theologische, sozial- und institutionsgeschichtliche, ästhetische sowie musikalische Momente ineinander.

Man darf nicht vergessen, dass die katholische Kirche im 19. Jahrhundert bzw. schon im 18. Jahrhundert viel von ihrer Macht eingebüßt hatte und wie viel Macht die Kirche bzw. Religion in einem Staat besitzt, hängt primär vom jeweiligen Herrscher ab. Im Absolutismus bestimmte der Monarch weitgehend, welche Kirchenmusik komponiert und aufgeführt werden durfte. Indem die Kirche an sich in einem Staat an Bedeutung verliert, büßt auch die Musik der Kirche an Bedeutung ein und für wen schreibt ein Komponist seine Messen, wenn sie in der Kirche keinen Platz mehr findet. Jene Abkehr von der Kirche ist aber keineswegs mit einer Absage an den christlichen Glauben gleichzusetzen. Das Bedürfnis nach religiöser Kunst bleibt und realisiert sich jetzt im außerkirchlichem Raum. So ist die künstlerische Romantik in Literatur und Musik im Kern auch eine religiöse Bewegung. Und so ist Musik, die zwar religiös, aber nicht liturgisch ist, wie wir sie bei Liszt schon kennen gelernt haben, sicher als zentrales Motiv des musikästhetischen Denkens im 19. Jahrhundert geworden.

Die Musik findet neue Podien wie die Opern- oder die Konzertbühne. Seit dem 18. Jahrhundert und der industriellen Revolution hat sich eine neue Mittelschicht gebildet, die reich genug für künstlerische Unterhaltung ist. Öffentliche Konzerte finden statt und so kann zum Beispiel eine Philharmonic Society in London 1813 gegründet werden, während bis Ende des 17. Jahrhunderts nur in der Kirche, bei städtischen Feierlichkeiten, Tanzvergnügungen oder Hausmusiken Musik hörbar war. Neben die Kirche tritt nun der Konzertsaal als öffentlicher Raum für musikalische Darbietungen.

Die klare Zuordnung musikalischer Gattungen gerät ins Wanken und so wurden bereits am Ende des 18. Jahrhunderts Messen oder einzelne Messsätze im Konzertsaal aufgeführt. Entwicklungen der Harmonik, neue Kompositionstechniken, Chromatik und Modulation, Steigerung des Ausdrucks und der Intensivität, und die Nähe zur Symphonik verändern die Messe und verlangen andere Instrumentierungen und eine verlängerte zeitliche Ausdehnung.

Die Gegner dieser Weiterentwicklung der Kirchenmusik sind beinahe zahllos. E.T.A. Hoffmann, einer der Wortführer bei den Schriftstellern der deutschen Romantik:

„Aus der Kirche wanderte die Musik in das Theater und kehrte aus diesem mit all dem nichtigen Prunk, den sie dort erworben, dann in die Kirche zurück [...] Jene Zeit, vorzüglich wie das Christentum noch in seiner vollen Glorie strahlte, scheint auf immer von der Erde verschwunden [...] immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist. Noch leben geistig die alten, hohen Meister, nicht verklungen sind ihre Gesänge: nur nicht vernommen [...] im wilden Treiben, das über uns hereinbrach.“<sup>75</sup>

Diese Rückbesinnung auf die „alten, hohen Meister“, wie sie Hoffmann hier anspricht wird durch die musikhistorische Forschung erst richtig ermöglicht.

Im Zuge der Aufklärung erwacht das Interesse an Geschichte; Werke, die im Staube alter Bibliotheken ruhten, werden ans Licht gebracht, abgeschrieben und veröffentlicht und diese Archivforschungen und Sammlertätigkeiten regten zu Aufführungen historischer Musik an. Überhaupt ist der aufklärerische Historismus eine Wende im Geschichtsbewusstsein des Europäers. Der Mensch „entdeckt“ seine Geschichte, er kann sie betrachten, erforschen wie ein Objekt. So ist auch nicht verwunderlich, dass gerade an diesem historischen Punkt die Romantik einsetzen kann, die durch ihr starkes Interesse an der Vergangenheit charakterisiert ist. Alles, was in märchenhafter Ferne liegt, weckt eine geradezu unstillbare Sehnsucht. Im Drang zurück in versunkene Zeiten stößt der Mensch auf seine Geschichte.

---

<sup>75</sup> Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus *Alte und neue Kirchenmusik in Die Serapions-Brüder*, Bd. 2, 4. Abschnitt, Winkler Verlag München 1995, S.406 ff

Die Ich-Betonung, also der rationale Individualismus der Aufklärung wirkt sich natürlich auch auf den Glauben und somit auf die Kirchenmusik aus. Der Mensch sucht die Erlösung nicht mehr im Hier und Jetzt, sondern in zeitlicher Ferne- in der Vergangenheit. Plötzlich werden historische Gegebenheiten, wie kirchliche Baukunst oder Musik zu ästhetischen Idealvorstellungen. Gregorianik und die altklassische Polyphonie werden zum Ideal „mittelalterlicher“ Kirchenmusik mit dem Motto: Einfachheit statt barockem Glanz. Franz Liszt sieht ebenfalls in den „alten Meistern“ Vorbilder für seine Kirchenmusik und insbesondere für die Textverständlichkeit: „Die altitalienischen und niederländischen Meister und andere berühmte Kontrapunktisten folgten dem Prinzip der architektonischen Struktur des Ganzen. Sie sahen, besonders gegenüber dem Kirchenstil, viel mehr darauf, dem Ganzen eine mit dem allgemeinen Inhalt des Textes übereinstimmende Haltung zu sichern, als die Worte durch an sich ausdrückvolle Melodien zu dramatisieren.“<sup>76</sup>

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts setzen Strömungen ein, die sich für eine Wiedererweckung der Alten Musik einsetzte um die „wahre Kirchenmusik“ und deren „wahren Kirchenstil“ zu erneuern. Eine dieser Hauptströmungen der Restaurationsbestrebungen, welche die Kirchenmusik „aus dem Geiste der Alten erneuern wollen, sind die Cäcilianisten. Die Palestrina- Rezeption bildet nur einen Teil dieses Gesamtkomplexes kirchlicher Reformbestrebungen, und vielleicht nicht einmal den wichtigsten, sicher aber den aufschlussreichsten.“<sup>77</sup>

Dass die Wahl gerade auf Palestrina fiel, verwundert nicht, stellt er doch einen Sonderfall in der Musikgeschichte dar. Er ist der einzige Komponist älterer Zeit, dessen Rezeption keine Unterbrechung erfuhr. Man pflegte sein Oeuvre durch die Jahrhunderte und brauchte im 19. Jahrhundert nur an diese Tradition anschließen. Der Cäcilianismus fand in Palestrina jenen Vertreter der Römischen Schule des 16. Jahrhunderts, dessen ausdrucksmäßig weitgehend „objektive“ klassische Vokalpolyphonie, dessen stilästhetisches Ideal in der Neuzeit wieder aufzugreifen sei. Mit dem päpstlichen Kapellmeister Palestrina fand man auch jene hochgeschätzte Künstlerpersönlichkeit, der ganz dem Willen der Kirche unterworfen und über Jahrhunderte hinweg als Retter der Kirchenmusik eine göttlich inspirierte Leitfigur darstellte, wie man sie für seine eigene Zeit ersehnte.

Laut Thibaut habe die „echte“ Kirchenmusik zwei Blütezeiten gehabt: die ersten fünf Jahrhunderte nach Christus (also noch vor Papst Gregor I) sowie das 15. und 16. Jahrhundert.<sup>78</sup>

Hoffmann hingegen setzt das zweite Zeitalter später an und sieht einen Fortschritt und eine Weiterentwicklung über Palestrina hinaus: „Mit Palestrina hub umstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik (und also der Musik überhaupt) an, die sich beinahe zweihundert Jahre bei immer zunehmenden Reichtum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt.“<sup>79</sup>

„Wie vor dem Sündenfall“ so charakterisiert Hoffmann jene einfach harmonische Musik im Palestrinastils im Vergleich zu jener Musik seiner eigenen Epoche. Der Verfall der Kirchenmusik gehe einher „mit der sogenannten, allen tieferen religiösen Sinn tötenden Aufklärerei“. „Als regierten dämonische Prinzipie, strebte alles dahin, den Menschen festzubannen in das befangene, ärmlichste Leben, dessen Tun und Treiben er für den höchsten Zweck des Daseins hielt“.

Hoffmann schreibt weiter, dass die neuere Kirchenmusik ausgeartet sei; sie habe sich dem Charakter der Oper angeglichen. Von diesen Vorwürfen nahm er die Wiener Klassik nicht aus.

---

<sup>76</sup> Ges. Schr. Bd. III. S.169

<sup>77</sup> Kirsch, Winfried, wie Anm. 68, S.20

<sup>78</sup> Thibaut A.F.J *Reinheit der Tonkunst* 1824 (zitiert nach, *Geschichte der kath.Kirchenmusik*, Hrsg. von Fellerer, Karl Gustav, Bärnreiter 1976, S.221)

<sup>79</sup> Hoffmann, E.T.A, wie Anm.75

Haydn und Mozart hätten sich nicht rein gehalten „von dieser ansteckenden Seuche des weltlichen, prunken Leichtsinns.“

Nie wurde mit mehr Begeisterung und Feuer eine historische Zeit heraufbeschworen um die Gegenwart zu verbessern und um eine Musik wiederzubringen, die die scheinbar Verdorbene zu ersetzen habe. Dieses Dürsten nach der Musik der klassischen Vokalpolyphonie und die Sehnsucht nach ihrer Wiederbelebung stimmt in ihrer Ideologie im weitesten mit der religionsgeschichtlichen Schrift von Novalis *Die Christenheit Europas* von 1826 überein. In dieser Lobeshymne erinnert Novalis an die Einheit des Christentums, an ein christlich geeintes Europa in Zeiten vor der Reformation. In der Zukunft sieht er diese Einheit wieder hergestellt: „Noch sind alles nur Andeutungen, unzusammenhängend und roh, aber sie verraten dem historischen Auge eine neue Geschichte, eine neue Menschheit“ und gibt zu überlegen „Sollte es nicht in Europa bald eine Menge wahrhaft heiliger Gemüter wieder geben, sollten nicht alle wahrhaften Religionsverwandte voll Sehnsucht werden, den Himmel auf Erden zu erblicken? und gern zusammentreten und heilige Chöre singen anstimmen?“<sup>80</sup> Der Dreischritt von „Ganzheit, Entweiung-neue Ganzheit“ wird analog zu „Paradies-Sündenfall-Erlösung“ oder zu „Reinheit des A capella-Stils, Niedergang, Erneuerung des a capella-Stils“ verwendet.<sup>81</sup>

Durch diese Verherrlichung und Vorbildwirkung der klassischen Vokalpolyphonie, mit den Werken Palestrina als dessen Krönung, erfährt die Forschung auf diesem Gebiet einen wahren Aufschwung, jedoch wurde dieser „Palestrina Stil“ bald zur „Palestrina- Pflege“. Der Blick richtet sich auf die Vergangenheit und auf die Geschichte und schließt die Gegenwart völlig aus.

Thibaut, der als Vorläufer der Cäcilianisten zählt, zeigt vielleicht am besten den Verlust der geschichtlichen Kontinuität der Romantiker. Er will die Musik seiner Zeit an der Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts messen, unabhängig davon, wie weit sich die neue Musik entwickelt hat. Er stellt die Instrumentalmusik (in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schon zu vollkommener Reife gelangt) unter die Vokalmusik und geht soweit, zu behaupten, „Händels Oratorien“ würden „mit einer tüchtigen Forte-Piano-Begleitung viel geistvoller herauskommen, als wenn sie durch ein gemeines Orchester unterstützt werden.“<sup>82</sup>

Als einer der ersten Musikschriftsteller wies Liszt auf dieses Problem hin, welches sich durch die Aufführung historischer Musik einstellt: die Werktreue und das adäquate Verhältnis. Er macht auf das Spannungsverhältnis zwischen Gegenwart und Geschichte aufmerksam, also zwischen der Komposition als historischem Zeugnis und seiner an die Gegenwart gebundenen Aufführungen: „[...] werden nicht die Kompositionen eines Palestrina, eines Lassus und anderer ein Gegenstand der Wissenschaft, der Archäologie, der überlegten und retrospektiven Bewunderung? Haben sie nicht aufgehört, um dem lebendigen Gebiete der Kunst thätig zu sein und werden sie nicht darum den Massen unverständlich, weil den Ausführenden das Geheimnis der Interpretation abhanden gekommen ist, so dass diese Werke nicht mehr in ihrer Integrität erscheinen und wir zur Zeit kaum verstehen, was anzusprechen sie einst bestimmt waren? In modernen Reproduktionen erscheinen sie oft so unkenntlich, wie gewisse Bilder großer Maler, die mit einem dichten Überzuge von Retouchen, von schwerem Firnis der durchräuchertem Fett bedeckt sind. Das Skelett einer Partitur lässt sich wohl wiederherstellen, aber es fehlt die Seele, das pulsierende Leben, das Verständnis der Bewegung.“<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Novalis Werke, Hrsg. von Gerhard Schulz, München S. 517, zitiert nach *Der Cäcilianismus*, wie Anm 74, S.27

<sup>81</sup> *Der Cäcilianismus*, wie Anm. 74, S. 27f

<sup>82</sup> Thibaut *Über Reinheit der Tonkunst*, S.30, zitiert nach *Der Cäcilianismus*, wie Anm. 74, S.31)

<sup>83</sup> Ges. Schr. Bd. V, S. 236f

Liszt erkennt damit, dass ein jedes Werk von der jeweiligen Zeit und vom Ort seines Entstehens geprägt ist und das Fortleben dieses in der Zukunft nur als Tradition erhalten bleibt. Ein Stück vergangener Zeit zu bewundern heißt nicht, es auch schon zu verstehen und richtig zu deuten.

Kritiken an dem einseitigen Wiederbeleben des Palestrinastils werden laut, etwa- und dieser ist nur einer von vielen, bei Franz Lorenz, der dieses wiedereingeführte Stilideal als Gegner der Kirchenmusik seiner Zeit ansieht. Er zitiert in seinem Buch *Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner* zuerst den Ausspruch von Goethe „Die Kunst hat nie ein Mann allein besessen“ und kritisiert damit eine „Stylgattung, z.b. jene Palestrinas als Norm“ welche gleichsam als „zukunftsmaßiges Ellenmaß angenommen, an dem alle Uebrigen, ob sie etwa zu lang oder zu kurz, erprobt und gemessen werden sollen“ und kritisiert weiter „Auf anderen Gebieten als jenem der Kirchenmusik ist man längst davon abgekommen; es würde bei Gebildeten Verwunderung erregen, wenn heutzutage jemand die italienische Malerei als die einzig gültige und normale [...] betrachten wollte.“

Einer der führenden Männer des Cäcilianismus war Franz Xaver Witt (1834-1888) unter welchem am Bamberger Katholikentag 1868 der ACV (Allgemeiner Deutscher Cäcilienverein) ins Leben gerufen wurde; jene Organisation, die die oben angeführten Forderungen an die Kirchenmusik als Reformen verwirklichen sollte. Von der katholischen Kirche und deren Vereins und Pressewesen unterstützt, bietet der ACV beinahe alles, was einen Verein charakterisiert wie Versammlungen, Generalversammlungen, Zeitschriften und andere Publikationen (*Fliegende Blätter* ab 1866 und *Musica sacra* ab 1868), Propagandareden und Vortragsreisen, sowie einen fortlaufenden Vereinskatalog, welcher ein Verzeichnis der für Aufführungen empfohlenen Messen beinhaltet. Zudem noch Einrichtungen der Aus- und Weiterbildung und Kirchenmusikschulen.

Die Anforderungen an die vom Cäcilienverein akzeptierten Kirchenmusikern ist hoch: er muss in gleicher Weise seiner Kunst wie der Religion verpflichtet sein, was aber nicht selten zu einer Konfliktsituation führt, welches das Spannungsfeld dieser doppelten Aufgabe mit sich bringt. Zudem muss der im alten Satz erfahrene Komponist die „Gottesgabe des Talents“<sup>84</sup> besitzen, die „tiefgläubige Hingabe an die hl. Geheimnisse“, sowie ein „verständnisvolles Eindringen in den Inhalt und die Bedeutung der Textworte“.

„Für unsere Kirchenchöre bedürfen wir keiner Komponisten, keine Virtuosen und keine Künstler (in der üblichen Bedeutung des Wortes), sondern Musiker, die sich durch tüchtiges Können und Wissen, durch bescheidenen und sittlichen Wandel und durch unermüdliche Tätigkeit auszeichnen (Kothe 1862).

Neben der Pflege polyphoner Werke alter Meister, sahen die Cäcilianisten als Hauptaufgabe, neue Kompositionen in diesem Stile zu schreiben. „Im Geiste der Alten“ schufen zahlreiche Komponisten wie etwa Witt, Haller und Haberl zahlreiche Messen und Motetten, die zugunsten einer liturgisch korrekten Musik alle Kompositionstechniken des 19. Jahrhunderts ablehnten. Es ist daher kein Wunder, dass Werke von Witt, der meiner Meinung nach zu den besseren Komponisten dieser Bewegung zählen, technisch bescheiden und ästhetisch einfallsarm wirken; um es mit einem Wort von Johannes Schwärmer zu bezeichnen: Stilmuseum.

Wie aus dem Briefwechsel Liszts mit Witt und aus Briefen an Dritte (etwa der Fürstin) hervorgeht, war Liszt ein Bewunderer dieser Reformbewegungen, auch wenn er nicht mit allen Forderungen der Cäcilianisten sympathisiert. Gemeinsam ist diesen zwei, auf den ersten Blick recht unterschiedlichen Fronten vor allem die Reformierung der Kirchenmusik und die Begeisterung für die alten Meister, wobei Liszt sich vorerst nicht auf Palestrina allein

---

<sup>84</sup> F. X. Stein

beschränkt: in frühen Schriften nennt Liszt Palestrina neben einer Auswahl an Kirchenkomponisten verschiedener Epochen und unterschiedlicher Konfession: „Kirchenmusik! [...] Doch wir wissen nicht mehr, was das ist: die großen Offenbarungen eines Palestrina, eines Händel, eines Marcello, Haydn, Mozart leben kaum in Bibliotheken.“<sup>85</sup> Liszts Begriff von Kirchenmusik spannt sich in einer Tradition von Palestrina über Bach und Beethoven bis in die Gegenwart.

Er war vertraut mit der Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, welche er durch den Besuch von Veranstaltungen dieser Musik oder das Studium der Partituren erwarb. So studierte er etwa *Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina. Nach den Memorie storico-critiche des Abbate Guiseppe Baini* von 1834, die erste Biografie die über Palestrina erschienen war. Schon 1839 berichtet er Hector Berlioz aus Italien, dass er sich intensiv mit diesen Werken auseinandersetze. Über sein Interesse an der wissenschaftlichen Literatur schreibt er in einem Brief an Baron Augustz: „Ehe ich noch ihre Bekanntschaft machte, hatte ich in Rom schon recht tiefgründige Studien der Meister des 16. Jahrhunderts gemacht, vor allem bei Palestrina und Orlandus Lassus.“<sup>86</sup>

In einem Brief an Agnes Street- Klindworth schreibt er von seinen „anciennes et nouvelles études de Palestrina, Lassus jusqu’à Bach et Beehoven“. Dieser und weiterer Briefstellen zeigen, dass Liszt mit der Musik Beethovens bekannt war. Wie aus einem Brief an Marie herauszulesen ist, ist Liszt, aus welchen Gründen auch immer, kein Bewunderer der C-Dur Messe von Beethoven: „Yesterday I spent the day hearing Bethoven’s Mass (a mediocre work by a first-rate genius) at the Cathedral.“<sup>87</sup>

Anders als die Auffassung der Cäcilianisten, steht für Liszt die Aufführungspraxis der vokalpolyphonen Werke im Vordergrund, deren Aufgabe es nun ist, die Werke so zu interpretieren, dass sie in der Neuzeit wieder verständlich werden. Um die Werke möglichst zeitgemäß aufführen zu können, beachte man seine Richtlinien zur Editionspraxis historischer Komponisten. So setzt er sich etwa für das von Richard Wagner bearbeitete Stabat Mater von Palestrina ein: „Gewiss sind die Verdienste des hochwürdigen Kanonikus Proske rühmlich, und Pustets Ausgabe der Musica divina (in Regensburg) ist die vorzüglichste; dennoch halte ich dafür, daß neue instruktive, praktische Editionen der alten Meister der Kirchenmusik wünschenswert und heilsam verbleiben.

30 Jahren zuvor hat Richard Wagner auch in diesem Bezug ein eminentes Beispiel gegeben, indem er für die Dresdner Hofkirche das Stabat Mater Palestrinas einrichtete, mit genauer Verteilung zwischen Chor, Halbchor, Soli und treffender Angabe der Nüancen, crescendo, diminuendo, etc. Möge hinfort dieses Beispiel von den Herausgebern der kirchenväterlichen Komponisten beherzigt und befolgt werden.“<sup>88</sup>

Man darf nicht annehmen, dass Liszt den Stilbegriff, welchen die Cäcilianer als den einzig richtigen gelten lassen wollten, auch auf seine Kompositionen durch seine Bewunderung dieser Reformbewegung zu hundert Prozent angewandt hat. Ein dogmatisches, nach kompositionstechnischen Bestimmungen präzisiertes Kirchenstilideal, wie es die Cäcilianisten einerseits für neue Kompositionen für die Kirche, andererseits in der Wahl, welche alten Meister aufgeführt werden dürften, liegt sicher nicht im Sinne Liszts. Die Kompositionsregeln für ernste Musik des späten 19. Jahrhunderts waren ihm suspekt und es kommt noch die altklassische Attitüde, die Verachtung der Konservatorien und

---

<sup>85</sup> Ges. Schr. Bd. II, S.48

<sup>86</sup> Hatzfeld, J. *Franz Liszt und die Kirchenmusik. Ein Gedenkblatt zu seinem 100. Geburtstage* (22. Oktober) zitiert nach Kirsch, Winfried, wie Anm. 71, S.246

<sup>87</sup> Briefe an Marie, S.93, zitiert nach Heinemann, Ernst Günter *Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement*, in Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 12, München- Salzburg 1978, S.67)

<sup>88</sup> Br. VIII, S.329f, zitiert nach Heinemann, Ernst Günter, wie Anm. 87, S.68)

Lehrmeinungen hinzu.<sup>89</sup> Allein die Vorstellung eines nach kompositionstechnischen Merkmalen determinierten Stilbegriffs als kunstkritischer Kategorie galt ihm zu hinterfragen. Dennoch benutzt Liszt selbst diesen Begriff des Kirchenstils, oftmals als Kritik, meist aber lobend; und auch hier nicht als abstrahierten Stilbegriff im musikwissenschaftlichen Sinne, sondern primär als übereinstimmende Denkhaltung, den Einsatz für die Reformbewegung oder der religiösen Überzeugung. So verwendet Liszt diesen Begriff etwa, um über den *100. Psalm* von Jadassohn zu sprechen: „Ihre Komposition des 100. Psalms ist von edler religiöser Empfindung und vortrefflichem Stil.“<sup>90</sup>

Während Liszt noch mit der Reformbewegung und ihrer Zweckmäßigkeit, die sie für eine neue Kirchenmusik darstellt begrüßt, distanziert er sich von ihr, sobald es um seine eigenen Kompositionen geht, etwa wenn er an seinen Neffen, den Kirchenkomponisten P. Alojos Henning schreibt: „Deine *Missa facilis a Capella* und die *16 Concentus sacri breves* erreichen vollkommen den Zweck, anständige, in guten traditionellen Stil gehalten Kirchen Musik, leicht gangbar zu machen. Dabei darf man nicht eine gewisse ehrfürchtige, kirchliche Monotonie der canonischen Einsätzen, Tonika und Dominante, Dux und Comes, befürchten. Trotz meiner berüchtigten Excentritäten, finde ich Wohlgefallen an den trefflichen Beharren des einfach sicheren Tongewebes, welches Du meisterhaft pflegst.“<sup>91</sup>

Trotz der teilweise übereinstimmenden Gedanken, wie die Kirchenmusik zu erneuern sei, trotz des gleichen Faibles für die alten Meister, trotz freundschaftlichen Beziehungen Liszts zu den Obersten des Cäcilienvereins, trotz des gegenseitig lobenden Briefkontakts zwischen Liszt und Witt, gelang es Liszt nicht, als einer ihrer Kirchenkomponisten angesehen zu werden. Dass Liszt dies überhaupt angestrebt hat, ist zu bezweifeln. Der Enthusiasmus beschränkt sich mehr auf die Organisation an sich und konnte eine Verleugnung des Fortschritts in der Musik nicht hinnehmen.

So sprachen zwar Liszt und Witt (er war wohl eher auf Vermittlung Liszts in Rom und Deutschland interessiert) in ihren Briefen jeweils ehrfürchtig lobend über die geistlichen Werke des jeweils anderen und führten einige Stücke gegenseitig auf, aber sparten auch nicht mit ihrer Kritik. So veröffentlichte Witt etwa in seiner Zeitschrift *Musica Sacra* eine herbe Kritik an der Bearbeitung des Gregorianischen Chorals *Pange lingua*, welche Liszt im *Nächtlichen Zug* aus *Lenaus Faust* komponierte. So wurden etwa auch die Veröffentlichung andere Stücke, wie etwa der *Via Crucis* oder *Die sieben Sakramente* wurden von Pustet-Verlag als nicht cäcilianistisch genug abgelehnt. Nur wenige Werke Liszts entsprachen den Vorstellungen des Cäcilienvereins und so konnten nur die radikal reduzierten, spärlich oder nicht begleitete polyphone Stücke wie das *Tantum ergo* oder das *O salutaris hostia* Einzug in den Cäcilienvereinskatalog kirchenmusikalischer Werke finden.

So war die *Missa choralis*, eines der „cäcilianischten“ Kirchemusikwerke Liszts, welches aber noch vor der ersten Auflage der *Fliegenden Blätter* begonnen wurde und noch bevor Liszt in Kontakt mit Witt oder dem ACV kam, schon auf Liszts Art „cäcilianisch“.

Haberl preist später den Stil dieser Messe: „Referent war so glücklich, in Rom die Auffassung und den Vortrag der „*Missa choralis*“ vom Autor selbst zu hören und wird nie den tief religiösen Eindruck vergessen, den dieses musikalische Gebet auf ihn hervorgebracht hat: so hört Liszt die hl. Messe.“<sup>92</sup>

Diese *Missa choralis* ist ein gutes Beispiel für den Konflikt zwischen „Kunst und Engagement“, wie Heinemann ihn diskutiert.

---

<sup>89</sup> Heinemann, wie Anm. 87, S.70

<sup>90</sup> Br. Bd. 2, S.305

<sup>91</sup> Liszt, Franz, *Briefe aus ungarischer Sammlung 1835-1886*, Hrsg. von Margit Prahács, Budapest 1966, S.246

<sup>92</sup> *Cäcilien- Vereins-Catalog kirchenmusikalischer Werke*, entry 79, zitiert nach *Der Cäcilianismus*, wie Anm. 74, S.211

Auf den ersten Blick erfüllt diese Messe alle Auflagen des ACV: auf Textdeutlichkeit ausgerichtet, spärlich oder nur von Orgel begleitet- mit einem Wort- es erfüllt den Standard der Simplizität. Nur an wenigen Stellen ist das Stück chromatisch gesetzt, was Haberl mit den lobenden Worten beschreibt: „das chromatische Element, das übrigens nur im Qui tollis und miserere des Gloria und Agnus Dei und im Crucifixus charakteristisch hervortritt“ erzeugt „das Weh der vom tiefstem Mitleid mit dem gekreuzigten Erlöser und vom Bewusstsein unserer Schuld durchzuckten Seele“. Witt und Haberl sind so angetan von diesem Stück, dass sie veranlassen, es in den Kanon aufzunehmen.

Nach genaueren Untersuchungen des Werkes entsprach es doch nicht den Vorstellungen des Palestrinastils und Haberl, der das Stück dem Cäcilienvereinskatalog empfohlen hatte, musste seinen Irrtum nach dem Tode Liszts bemerken und strich die *Missa choralis* aus dem Kanon. Zahlreiche Teile der Messe sind modal gehalten, jedoch werden sie doch wirkungsvoll von einfacher Liedharmonik bis hin zu chromatischer Differenzierung kontrastiert.<sup>93</sup> Einzelne Choralthemen werden lediglich vorgestellt und mit den so gewonnenen Motiven arbeitet Liszt thematisch weiter. Gregorianischer Choral wird in thematisches Material umgewandelt.

„In der *Missa choralis* schafft sich Liszt durch kompositorische Einfachheit eine Basis, um gezielte Akzente zu setzen. Rhythmische Bewegtheit und farblich-dynamische Abstufung werden möglich durch sparsam eingesetzte Störungen des grundsätzlich Gleichmäßigen. Damit ist weniger das Muster eines Stilausgleiches gegeben oder ein neoklassizistischer Stiltypus getroffen, als dass Liszt einen individuellen Ausweg sucht aus dem, was ihm selbst und seinen Zeitgenossen als stilistisch erstrebenswert erscheint.“<sup>94</sup>

In der Hochblüte des Cäcilianismus, in den zierziger und achziger Jahren, entstehen zahlreiche geistliche Kompositionen, die auf Einfachheit ausgerichtet nichts anderes darstellen als musikalischen Primitivismus. Heinemann nimmt an, dass der Cäcilienverleger Pustet die Veröffentlichung von Liszts Werken wie, unter vielen anderen *Rosario*, deshalb ablehnt, weil ihm diese Werke als reine Karikatur caecilianischer Absichten erscheint.

## 5. Die Messen II. - Die Gegensätze werden deutlicher

Die *Graner Festmesse* stellt den Anfang einer Neubelebung ihrer Kultusform dar und ist, laut Ramann „Liszts Berufung zur Kirchlichen Tonkunst“ und gleichbedeutend mit „reformatorischen That“, in der die Kirchenmusik neu erschaffen wird.

Heinemann nennt diese Messe als Beginn der praktischen Auseinandersetzung mit der Kirchenmusik, wobei Heinemann mit Auseinandersetzung das konfliktreiche Aufeinandertreffen des bürgerlich-emanzipierten Komponisten mit einer neuen Sphäre der Begrenzung durch praktische und historisch gewachsene Zwänge, denen die Kirchenmusik unterliegt, aber auch ihrem Geltungsanspruch, der zentral und ganz offen Außermusikalisches einbezieht meint.<sup>95</sup>

Die Entstehungszeit der *Graner Messe* geht auf die Monate März bis Mai 1855 zurück und stellt ein Auftragswerk des Fürst Primas von Ungarn anlässlich der Einweihung der Basilika in Gran dar.

Liszt äußert sich über seine Messe, die als Musterkomposition für seine Kirchenmusikauffassung gilt, und über die besondere Bedeutung die sie im gesamten Werk für den Komponisten darstellt in zahlreichen Briefen an seine Freunde und Verleger.

Am 3. Juni 1855 schreibt Liszt: „Die mir gestellte Aufgabe zur Einweihung des Gruner Dom, die Haupt- und Mutterkirche in Ungarn, eine große Messe zu komponieren, war so

<sup>93</sup> Heinemann, Ernst Günter, wie Anm. 87, S.95

<sup>94</sup> Ebd.,

<sup>95</sup> Ebd. S.81

begeisternd für mich, dass ich sofort, ohne zaudern und zagn, ans Werk schritt und die ganze Partitur bereits seit mehreren Wochen vollendet habe.“<sup>96</sup>

Die Messe ist weniger auf „Andacht“ und wirkungsvolle Einfachheit ausgerichtet, als auf die Darstellung subjektiver Empfindung des Komponisten und auf Wirkung im Sinne von Affekt- und Ausdrucksdenkens:

„Sie können versichert sein, dass ich mein Werk nicht komponiert habe, etwa wie man ein Messgewand anstatt eines Paletots anziehen möchte, sondern dass es aus wahrhaft inbrünstigem Herzensglauben, so wie ich ihn seit meiner Kindheit empfinde, entsprossen ist.“<sup>97</sup>

oder

„The best part of my religious compositions is the emotion evoked by them in a few fine soul.“<sup>98</sup>

oder weiters an Richard Wagner „Während diesen letzten Wochen hatte ich mich gänzlich in meine Messe eingesponnen, und gestern bin ich endlich damit fertig geworden. Ich weiß nicht, wie das Ding klingen wird- kann aber wohl sagen, dass ich mehr daran gebetet als komponiert habe.“<sup>99</sup>

Die Unterschiedlichkeit und Vielseitigkeit des Ordinariumtextes wird durch die musikalische Themenarbeit verbunden und bildet somit ein vollständiges Ganzes. Grundlage bildet der gregorianische Choral, der mit den Mitteln der symphonischen Dichtung variiert wird.

Polyphonie und Homophonie wechseln und trotz Einbindung „ewig erhabener“ gregorianischer Gesänge schafft Liszt durch Einbindung neuer Ausdrucksmittel moderne Kirchenmusik zu komponieren.

In der *Graner Messe* hat Liszt versucht, geistliche Musik mit den Mitteln der zeitgenössischen Musik zu komponieren. So finden Mittel der symphonische Dichtung (Themenvariation, motivisch-thematische Arbeit und Entwicklung, Abspaltung) und der Sprache der Oper Eingang in die geistlichen Kompositionen. Diese Überwindung des „lehrbuchhaften Kirchenstils“ musste den Zeitgenossen Liszts als positive Leistung aufgefallen sein.<sup>100</sup>

Dennoch wurde über kaum ein anderes Werk so viel polemisiert, wie über die *Graner Festmesse*. Kritiken ließen nicht warten: ob diese Messe überhaupt religiösen Geistes sei, ob sich ein musikalisch-dramatischer Kirchenstil mit der Idee der Kirche vereinbaren lasse und ob Liszt mit seiner Festmesse an die *Missa solemnis* von Beethoven anschließen wolle.

Die Orchesterbesetzung geht deutlich über die der anderen Messen hinaus und entspricht „in etwa der seiner großen Symphonischen Dichtungen“<sup>101</sup>, ebenso in ihrer zeitlichen Ausdehnung.

Carl Dahlhaus: „[...] Liszts *Missa solemnis*, die *Graner Festmesse* stellt, pointiert gesagt, nichts anderes als eine mit Vokalstimmen ausgestattete Symphonische Dichtung dar.“<sup>102</sup>

Lina Ramann charakterisiert die *Graner Messe* als „kirchliche Meß-Symphonie.“<sup>103</sup>

---

<sup>96</sup> Liszt, Franz *Briefe aus ungarischer Sammlung*, S.81, zitiert nach Heinemann, Ernst Günter, wie Anm. 87, S.82)

<sup>97</sup> Segnitz, Eugen *Franz Liszts Kirchenmusik*, in *Musikalisches Magazin* Heft 38, Langensalza 1911, S.22 (er zitiert einen Brief an Carl Gille)

<sup>98</sup> Liszt, Franz *Letter to Marie* S.227, zitiert nach Heinemann, Ernst Günter, S.84)

<sup>99</sup> *Franz Liszt/ Richard Wagner Briefwechsel* Hrsg. u. eingel. von Hanjo Kesting, Frankfurt am Main 1988, S. vom 2.Mai 1855, von Wagner

<sup>100</sup> Ebd.,

<sup>101</sup> Hartmann, Anselm, wie Anm. 29, S.86

<sup>102</sup> Heinemann, Ernst Günter, wie Anm. 87, S. 232

<sup>103</sup> Ramann, Lina, wie Anm. 58, 2.Bd/2.Abt/4.Buch, S. 372

Helmut Loos:

„Diese Interpretation aber impliziert ein Missverständnis, das davon ausgeht, dass die Gattung der Missa Solemnis eine Priorität des künstlerischen Anspruchs beinhalte, die in ihrer Konzeption von vornherein auf größtmögliche künstlerische Freiheit, nicht aber auf Anpassung an liturgische Abläufe und aufführungspraktische Zwänge (Größe der Kirche, des Chors) angelegt sei. Schon die gleichsetzende Nennung von liturgischen und aufführungspraktischen Gegebenheiten bewirkt eine Nivellierung, die nicht dem Verständnis der Sache entspricht, wie es etwa Liszt hatte. Dennoch hat sich eine Interpretation der Graner Festmesse im Sinne der Symphonischen Dichtung bis in die jüngste musikwissenschaftliche Literatur gehalten.“<sup>104</sup>

„Die Missa solemnis ist- verglichen mit seinen anderen Messen- eine Messe der Extreme. Ihre Länge übersteigt die der Männerchormesse um mehr als 90 %, die der Missa choralis noch um über 50%. Andererseits nimmt sich ihre Länge gegenüber der Bachschen h-moll Messe oder Beethovens D-Dur Messe geradezu bescheiden aus.“<sup>105</sup> Der feierliche Pathos der Festmesse wird durch die Besetzung von Chor, Soli und großem Orchester (Blech: 4 Hörner, 3 Posaunen, 2 Trompeten, Basstuba) und größtmöglicher künstlerischer Freiheit betont. Trotz einiger Kürzungen, insbesondere der Vermeidung von Textwiderholungen und Umänderungen muss Liszt die Kritik Bülow's wahrnehmen, welcher besagt, dass Liszt Musik nicht dem liturgischen Kultus diene, sondern dessen autonomer musikalischer Ausdruck sei. Diese Vermutung, so Heinemann, treffe nicht zu, sondern äußere nur Bülow's Ideal von geistlicher Musik und wird durch die Weiterentwicklung Liszt zum „compositeur religieux“ wiederlegt.<sup>106</sup>

Liszt, der auf die Vollständigkeit der liturgischen Texte wert legte, musste in dieser Messvertonung zahlreiche Schnitte vornehmen, um das Werk der Praxis anzupassen, und musste damit erkennen, dass seiner künstlerischen Freiheit Grenzen zugunsten des Ritus gezogen waren. Doch es ist nur ein schmaler Grat zwischen der angestrebten Einfachheit und der Banalität oder Einfallslosigkeit. Heinemann gibt zu bedenken, dass dieses „Dilemma engagierter Musik“<sup>107</sup> an allen geistlichen Werken Liszt's zeigt.

## Ungarische Krönungsmesse

Die *Ungarische Krönungsmesse* stammt aus der gleichen Schaffensperiode wie die Revisionsarbeiten an der *Missa choralis* und das etwas später entstandene *Requiem* (1866/67). Er begann an dieser Messe, die zu den sogenannten „Plenariumsmessen“ gehört, zu arbeiten, noch während er am *Christus* komponierte.

Der Anlass zu dieser Komposition: der Krönungsfeierlichkeiten des Habsburger-Kaiser Franz Joseph I. zum ungarischen König in der Budapester Matthiaskirche am 8.6.1867 erklärt auch die Auffälligkeiten dieser Messe.

Einerseits fällt sie durch den hohen Grad der Einbeziehung ungarisch und national gefärbten Elementen auf, andererseits durch ihre Knappheit.

Diese „Ungarismen“ kamen bereits in der *Missa solemnis*, jedoch weniger gewichtig und weniger auffällig vor.

---

<sup>104</sup> Loos, Helmut *Liszt's Graner Festmesse*, S.51, er zitiert Heinemann, Ernst Günter, wie Anm. 87, S.84

<sup>105</sup> Hartmann, Anselm, wie Anm. 29, S.86

<sup>106</sup> Heinemann, wie Anm. 87, S.88

<sup>107</sup> Ebd., S.90

„Der 31. August 1856 an welchem die Graner Basilica eingeweiht wurde, ist für mich als Ungar, Catholic und Componist ein Datum von höchster Bedeutsamkeit.“<sup>108</sup>

Diese Verbindung dieser drei Komponenten gilt für die *Ungarische Krönungsmesse* noch mehr als für die *Graner Messe*.

Um es mit Liszts Worten zu skizzieren, wäre die Messe folgendermaßen zusammenzufassen: „Die Messe ist sehr kurz und äußerst leicht aufzuführen [...] Gleichwohl aber sind die beiden Haupt-Charaktere, der kirchliche und der ungarische in dieser Krönungsmesse prägnant ausgesprochen. Hoffentlich wird sie von Allen sogleich verstanden und so zu sagen mitgesungen.“<sup>109</sup>

Mit der Forderung nach Verständlichkeit erfüllt Liszt nicht nur den Wunsch des Auftraggebers dieser Messe, sondern greift aus seine eigenen Worte und Forderungen aus dem Aufsatz *Über zukünftige Kirchenmusik* von 1834 zurück, wo er schreibt:

„das Volk und Gott die Sterne seinen, nach denen der Künstler sein Schaffen orientiere“

Dennoch fühlte Liszt sich in seiner Arbeit jedoch wieder aus den selben Gründen eingeschränkt, die ich schon an der *Graner Messe* versucht habe darzustellen und um es mit den Worten des Komponisten zu sprechen: erstens, „dass die Messe viel eher „concentrique“ als gekürzt (und durch letzteres womöglich formal beeinträchtigt) ist“ und zweitens „dass ich auf die Techniken der großen Meister verzichten musste“, womit er das Vorbild an Freiheit der Messe- nämlich Beethoven meint.<sup>110</sup>

## Requiem

Den Abschluss der größeren kirchenmusikalischen Gesangswerke bildet die im zeitlichen Anschluss an die *Krönungsmesse* komponierte Messe, nämlich das *Requiem* für Männerstimmen für Soli, Chor und Orgel.

Zur Zeit des Todes von Richard Wagner schreibt Liszt, selbst schon im Alter von fast 75:

„Seit meinen Jugendjahren halte ich das Sterben für viel einfacher als das Leben. Wenn auch öfters furchtbare, langwierige Schmerzen dem Tode vorangehen, bleibt er immerhin die Erlösung unseres unfreiwilligen Jochs der Existenz. Die Religion mildert dieses Joch, doch blutet darunter beständig unser Herz!- „Sursum corda“!- In meinem Requiem (für Männerstimmen) versuchte ich der milden, erlösenden Stimmung des Todes Ausdruck zu verleihen. Sie zeigt sich selbst im Dies irae wo die Schreckens-Herrschaft nicht zu vermeiden war: auf der dreitheiligen Strophe: (Qui Mariam absolvisti usw.) liegt der innig sanftmütige Accent, der von gewöhnlichen Sängern nicht leicht getroffen wird.“<sup>111</sup>

Ganz anders erscheint Liszt Totenmesse als Trösterin im Vergleich zu Berlioz in seinem *Requiem*, welches, beinahe erbarmungslos die Qualen des jüngsten Gerichts verdeutlicht. Liszt vergleicht sein *Requiem*, das er „nicht so schwarz wie die guten und die weniger guten Komponisten“ sieht, noch am ehesten mit dem von Verdi, wenn er sagt:

„I have twice heard Verdi's Requiem, an important and deeply felt work. It's great success, insured by all who stand to gain by success, is no less deserving than that of Rossini's Stabat Mater... Verdi's Requiem will bring good receipts to the theatres- for on some days of the year, the memory of an illustrious man needs to be celebrated in the country to which he

<sup>108</sup> Liszt, Franz *Briefe aus der Ungarischen Sammlung*, wie Anm. 91, S.96

<sup>109</sup> Liszt, Franz *Briefe an Augusz*, Nr. 47 S.125 vom 3. 4. 1867

<sup>110</sup> Heinemann, Ernst Günter, wie Anm. 87, S.156

<sup>111</sup> Br. Bd. II, Nr. 326, S.348/49 vom 22.2.1883

belonged. Mozart's Requiem is become hackneyed, Cherubini's is too formal, and Berlioz's too difficult. So: Viva Verdi! He possesses the double merit of being a sincere composer and a profitable one!<sup>112</sup>

## 6. Die niederen Weihen

Die zunehmende Religiosität Liszt in seinen späteren Jahren, von 1861 bis 1886 zeigt sich auf zwei Ebenen: zum einen nimmt er die niederen Weihen an und wird Abbe, zum anderen widmet er sich fast ausschließlich geistlichen Kompositionen.

„Zermürbt von den Provinz-Intrigen gibt er sein Weimarer Amt auf. Sein Projekt seiner „neuen Kunstpoche für Weimar“ das er mit so ungeheurem Einsatz an Arbeitskraft verfolgt hatte- zu der enormen kompositorischen Produktivität kamen die Dirigententätigkeiten und die unermüdlichen, aufreibenden Kämpfe für eine zeitgenössisch orientierte Spielplanpolitik- diesen Traum einer Verknüpfung künstlerischen Schaffens mit der Gestaltung der kulturellen und gesellschaftlichen Realität musste er als gescheitert betrachten.“<sup>113</sup>

Nach den nicht realisierbaren Heiratsplänen zwischen Liszt und der Fürstin Sayn-Wittgenstein und zahlreichen Frustrationen in Weimar wählt Liszt Rom als seinen Aufenthaltsort. Um sich seinen kompositorischen Arbeiten widmen zu können, lebt er von der Öffentlichkeit zurückgezogener denn in Weimar. Er wählt eine Wohnung im Kloster Madonna des Rosario, die ihm Stille und Abgeschiedenheit bieten, sowie „den wahrhaft, katholischen, universellen, unsterblichen Geist geistig zu beleben- folglich zu entwickeln- und die aus dem tiefsten Mittelalter zu uns herübergekommenen Bildung gleichsam aus der dumpfen Klosteratmosphäre in den das Weltall durchdringenden Lebensäther des freien Geistes einzuweben“<sup>114</sup> soll.

Nathanael Orr, der auf Rehberger verweist, merkt an, dass es durchaus möglich gewesen sei, dass Liszt die Kapelle der Sixtinischen Kapelle, deren Aufführungen er regelmäßig besuchte und deren Gesänge „tief in seine Seele hineinreden“<sup>115</sup> hätte leiten wollen. Später sollte Liszt an Sayn-Wittgenstein bekennen:

„I have never wanted or wished for a place or a title from Rome. If the Holy Father had assigned me the direction of the Sistine Chapel, I would have obediently accepted this with complete respect for his kindness, perhaps with the erroneous thought that I could render a service to religious art, but without the slightest delusion as to the difficulty and unpleasantness of such a proposition. The fact that this proposition never materialized does not place a cross on my back, on the contrary, it lightens the one I have to carry.“<sup>116</sup>

Bei dem Besuch des Papstes Pius IX 1863 in Liszts Wohnung im Kloster Madonna del Rosario am Monte Mario soll der Papst den Komponisten „my dear Palestrina“ genannt haben. Dass Liszt, trotz dieser Ehrung durch den Papst nicht mit der Leitung des Chores der Sixtinischen Kapelle beauftragt wurde, mag daran liegen, dass man keinen Grund sah, warum man den damaligen Leiter Salvatore Meluzzi hätte auswechseln sollen.

Liszt, der sich selbst als Erneuerer der Kirchenmusik eingesetzt hat wird häufig als der neue Palestrina, der Retter der Kirchenmusik angesehen, den man sich, angesichts des Zustandes der damaligen Kirchenmusik gewünscht hatte.

---

<sup>112</sup> Br. Bd. III, S.177 (zitiert nach Merrick, Paul, wie Anm. 12, S. 140)

<sup>113</sup> Saxer, Marion, wie Anm. 2, S.174

<sup>114</sup> Porges, Heinrich zitiert nach Segnitz, Eugen, wie Anm. 51, S.42

<sup>115</sup> Segnitz, Eugen, wie Anm. 51, S.31

<sup>116</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S.38, er zitiert Liszt to Carolyne, aus White, Charles Willis *The masses of Franz Liszt* Diss Bryn Mawr College 1973, S.70

Liszts Eintritt in den Klerikalstand, der äußere Akt für diesen inneren Vorgang, (am 25. April 1865 erhält er die niederen Weihen) wurde von der Öffentlichkeit oft und heftig kritisiert, zumal er auch in Soutane gekleidet lebte („Dirigent in Mönchshabit“) Man warf ihm vor, er wolle nur seine Aufmerksamkeit erregen oder er wolle nur der Hochzeit mit der Fürstin entgehen.<sup>117</sup> Ferdinand Gegerovius, ein Diplomat jener Zeit in Rom berichtet: „Yesterday I saw Liszt clad as an abbe. He was getting out of a hackney carriage, his black silk cassock fluttering ironically behind him. Mephistopheles disguised as an abbe. Such is the end of Loveplace.“<sup>118</sup>

Liszt selbst sagt darüber: „Man irrt, wenn man meint, äußerliche Gründe hätten mich vermocht ein „leichtfertiger Abbe“ zu werden. Gar nicht- sondern es war mir innerstes Herzensbedürfnis, der Kirche, der ich dienen wollte, auch wirklich anzugehören. In dieser Hinsicht ist mein Leben ein Kreisring. Jugend und Altersneigungen treffen am selben Punkt zusammen“<sup>119</sup>

Auch in der musikwissenschaftlichen Literatur wird dieser Eintritt Liszts in den geistlichen Stand durchaus nicht nur als Zeichen seiner innigen Religiosität gesehen und Heinemann bringt die Kritiken auf den Punkt „Liszts Eintritt in den Klerikerstand ist Weltflucht des Romantikers, soll jene ungefährdete Privatheit ermöglichen, die ihm im Blickpunkt der Öffentlichkeit in Weimar nicht gelang. Liszts demonstrativer Rückzug in den Katholizismus, zu dem er sich immer schon bekannt hatte, beruht aber auch auf der verletzten Eitelkeit. Der erfolgsgewohnte Virtuose kann die Kritik am Komponisten nicht verkraft. Sicherlich wurde Liszt heftig angefeindet. Aber dem Freund Wagner erging es schließlich nicht besser, was ihn am Opernkomponieren nicht hinderte. Unablässig klagt Liszt während der Weimarer Periode über schlechte Kritiken und mangelndes Verständnis seiner Musik. Liszt ist der zwanghaften Beschäftigung mit seinen Misserfolgen hilflos ausgeliefert. Nahezu jeder Brief beginnt mit bitteren und sarkasitsch-ironischen Bemerkungen, die jedoch- zumeist knapp und im Nebensatz fomuliert- die ausweglose Betroffenheit kaum verhehlen. Diese wirkt noch nach bis in die späten Jahre, wenn Liszt bekennt: „Ma vie se compose moitie de resignation et moitie d' application a mon pauvre petit travail de musique.“<sup>120</sup>

Liszt, als **der** Vertreter des Künstler-Priestertums verbindet somit die Vorstellungen der Saint-Simonisten, der Künstler als Priester und seine eigene Religiosität.

---

<sup>117</sup> Durch den Empfang der niederen Weihen ist man Abbe, d.h. man gehört dem klerikal Stand an aber man ist kein Priester, darf keine Messe lesen oder die Beichte abnehmen aber man darf heiraten. Der Fürst war schon gestorben.

<sup>118</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S.39

<sup>119</sup> Göllerich, August Franz Liszt, Berlin 1908, S.52 (zitiert nach Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S.65

<sup>120</sup> Heinemann, Ernst Günter, wie Anm. 87, S.55

## 7. Die Oratorien

Als erstes habe ich versucht, jene Werke kirchenmusikalischen Schaffens Liszts, die im Kultus wurzelnden- nämlich die Messen, im Hinblick auf die religiöse Haltung des Komponisten hin darzustellen.

Auf den zweiten Bereich, oder wie Ramann diesen als „oratorische Gattung“ bezeichnet, möchte ich noch überblicksmäßig eingehen.

Hand in Hand mit dem Schaffen aus der liturgischen Periode Liszts, geht sein schon besprochenes symphonisches Schaffen, welches allmählich seinem Höhepunkt, dem Oratorium, „der Potenzierung und Verkirchlichung seines symphonischen Schaffens und der eigentlichen Monumentalisierung seiner Religiosität, entgegenstrebt.“<sup>121</sup>

Mit dem 19. Jahrhundert gerät der Gattungsbegriff des Oratorium ins Wanken. Das Oratorium in Deutschland verlässt seine traditionellen Hauptpflegestätten im Bereich der Kirche, der Klöster und der Fürstenhöfe und findet sich nun vermehrt in Konzertsälen und Theatern. Musikfeste, Singakademien und bürgerliche Musikvereinigungen gewinnen an Bedeutung. Zudem wird das Oratorium mehr und mehr als geistliches Pendant zur weltlichen Sinfonie gesehen.

Den „Verfall“, den ich anhand religiöser Musik im allgemeinen oben schon versucht habe zu erläutern (siehe gesamtmusikalische Situation und Entwicklung im 19. Jahrhundert), trifft natürlich auf das Oratorium zu. Das schon bestehende Repertoire wird sowohl im durch Neukompositionen im geistlichen Bereich (durch klassische Kirchenmusikwerke) wie Beethovens *Missa solemnis* und mit neuen Texten wie etwa Brahms *Requiem*, als auch im weltlichen Bereich wie etwa der *9. Symphonie* von Beethoven oder Mendelssohns *Lobgesang-Symphonie* erweitert.

Liszts Begriff des Oratoriums ist ebenfalls ein sehr unkonkreter und individueller und doch spiegelt er in seinen beiden vollendeten Oratorien *Die Legende der heiligen Elisabeth* und dem *Christus* und zu gewissen Teilen auch noch mit seinem Passionsoratorium *Via Crucis* den Oratorienbegriff des 19. Jahrhunderts wieder.

Fragt man hier nach der Stellung zur Gattungstradition, lassen sich ihre Titel einfach in die stoffgeschichtliche Systematik des 19. Jahrhunderts einordnen: *Die Legende der heiligen Elisabeth* in die Legendenvertonung im Gefolge Loewes, und der *Christus* zwischen Friedrich Schneider und Felix Draeseke.<sup>122</sup>

Dennoch können beide Werke nicht als Oratorium im eigentlichen Oratoriensinne gesehen werden, da alle diese Werke den theatralischen Stil mit seinen Anlehnungen an die Oper mit dem typischen Ablauf Rezitativ-Arie-Chorus weitgehend ignorieren. Stattdessen verwendet Liszt die epische Gattung, welches die Handlung weitgehend erzählend statt dramatisierend darstellt.

Versuche, dieses fixe Schema aufzulösen, finden sich schon vor der Romantik, etwa in der Wiener Klassik. Haydn räumt dem Chor mehr Bedeutung ein (vergleiche auch Händel) und löst die Koppelung von Arie und darauffolgendem Rezitativ ab.

Bei Liszt gewinnt das Orchester zunehmend an Bedeutung. Weite Teile der Oratorien sind Instrumentalsätze, die auf Chor und Sänger durchwegs verzichten.

---

<sup>121</sup> Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S.112

<sup>122</sup> Massenkeil, Günther *Oratorium und Passion*, in *Handbuch der Musikalischen Gattungen*, Bd. 10.2, Hrsg. von Siegfried Mauser, S.140

Ohne die Erfahrungen auf dem Gebiet der symphonischen Dichtung, die sich in der *Graner Festmesse* schon einen neuen kirchlichen Ton anschlagen, dürfte dies nicht möglich gewesen sein und bilden in ihrer harmonischen Verschmelzung im Oratorium eine Einheitsform<sup>123</sup>. Zudem verwendet Liszt keine schon bestehenden Oratorientexte, sondern lässt sie von Literaten speziell dichten oder stellt sie selbst aus der Bibel und eigenen Worten zusammen. Beide Oratorien lassen sich „musikalische Biographien höchsten Styles“ nennen, wobei dieser Stil, wie Ramann ihn bezeichnet, aus dem dichterisch-freien Gestaltungstrieb Liszt und dem von ihm untrennbaren dramatischen Element entspringt. Im Oratorium schafft Liszt dem Epos die dramatische Zuständigkeit, und erhebt es sogar in der „Elisabeth“ zum „Geistlichen Drama“.

Das erste Oratorium dieser Art widmete Liszt der *Legende der heiligen Elisabeth*, welches er schon in den Weimarer Jahren auf der Altenburg begonnen hatte. Anlass für diese Komposition war die zwischen 1851 und 1853 wiederhergestellten Fresken Moritz von Schwinds (1804-1871) welche in der Wartburg die in romantisch-deutscher Weise die Heilige Elisabeth darstellen. Im Jahre 1867 fand die Wartburg-Feier statt, die dem 800 jährigen Bestehen dieser historisch bedeutsamen Thüringer Burg galt, deren eben beendete, so sinnig wie künstlerisch durchgeführte Restauration zu einem Doppelfeste aufforderte. Die Premiere der Elisabeth fand in Budapest am 15. August 1865 unter der Leitung des Komponisten selbst statt.

Angeregt durch den Großherzog Alexander von Weimar beschäftigte Liszt sich mit einem Text vom Schriftsteller Otto Roquette (1824-1898), der die Biografie der Heiligen Elisabeth des Grafen Charles de Montalbert (1810-1876) darstellt und der gleich als Textvorlage für ein Oratorium verwendet werden sollte. Von einem übermäßig sprachliches Talent und hoher dichterischer Qualität dieses Textes kann kaum die Sprache sein.

Sowohl der Text als auch die Komposition zeigt in seiner Vertonung die Nähe zu den Wartburg-Fresken. Die sechs Rechteckfresken stimmen mit den wichtigen Abschnitten der sechs Nummern des Oratoriums überein:<sup>124</sup>

Fresken:

1. St. Elisabeth kommt als vierjährige Braut auf die Wartburg
2. Der hl. Ludwig findet die Brote und St. Elisabeths Mantel in Rosen verwandelt
3. St. Elisabeth nimmt Abschied von ihrem Gemahl, der in den heiligen Krieg zieht
4. St. Elisabeth wird nach dem Tode ihres Gemahls von der Wartburg vertrieben
5. Elisabeth stirbt als Nonne in Marburg
6. St. Elisabeths Leiche wird feierlich in den Dom übertragen

Oratorium:

1. Ankunft der Elisabeth auf der Wartburg (a: Willkommen des Volks und des Landgrafen Hermann)
2. Landgraf Ludwig (c: das Rosenwunder)
3. Die Kreuzritter (c: Der Abschied Ludwigs)
4. Landgräfin Sophie (c: Elisabeths Vertreibung aus Wartburg)
5. Elisabeth (d: Elisabeths Hinscheiden)
6. Feierliche Bestattung der Elisabeth (b: Kaiser Friedrich von Hohenstaufen)

---

<sup>123</sup> Ramann, Lina, wie Anm. 58, Bd.2, 2. Abteilung, 5. Buch, S.443

<sup>124</sup> Massenkeil, Günther, wie Anm. 122, S.141

Das Oratorium ist für gemischten Chor, Männer- und Frauenchor, großes Orchester und fünf Solisten komponiert: Hermann, der Landgraf von Thüringen (Bass); Sophie, seine Frau (Mezzo- Sopran); Ludwig ihr Sohn (zuerst ein Alt, dann ein Bariton); ein ungarischer Magnat (Bariton) ein Seneschall und Sophies Diener (Bariton). Das Oratorium teilt sich in sechs Großabschnitte, die gemeinsam zwei symmetrische Teile bilden.

Die Vertonung des Textes durch Liszt drückt sich auf zwei Ebenen aus: Die eine ist durchaus traditionell in der Art und Weise, wie in Einzel- und Wechselgesängen und in den Chorsätzen in Melodik, Harmonik und Rhythmik der Textinhalt und die jeweilige Handlungs- und Gefühlsebene ausgedrückt wird, untermalt vom virtuos und farbig instrumentierten Orchester. Im Sinne des traditionellen Oratorienstils kann auch die Eingliederung der Orchestersätze in die musikalische Gestaltung der Elisabeth-Legende, gesehen werden, wie etwa als ausgedehnte Einleitung der Marsch der Kreuzfahrer dient, oder die Nummer 6. als Trauermarsch (Interludium).

Die andere Ebene der kompositorischen Gestaltung ist völlig individuell und ohne jegliche Verbindung mit dem Begriff der Gattung Oratorium zu sehen. Untypisch ist vor allem die Verwendung von fünf von Liszt als „Motive“ bezeichneten Melodien, die als Erinnerungs- oder Leitmotive eingesetzt werden.

Dem ersten Motiv liegt die 5. Antiphon *In festo Sanctae Elisabeth* zugrunde. (Liszt nimmt keine Rücksicht darauf, dass es sich hierbei um die heilige Elisabeth von Portugal, deren Fest man am 8. Juli feiert, handelt). Das zweite Motiv bezieht sich auf ein ungarisches Kirchenlied der heiligen Elisabeth, das dritte Motiv verwendet eine „Ungarische Volksmelodie“. Dem vierten Motiv liegt ein altes Pilgerlied, angeblich aus der Zeit der Kreuzzüge zugrunde. Das fünfte Motiv ist eine recht verbreitete gregorianische Tonfolge, wie sie Liszt u.a. im Hymnus *Crux fidelis* gefunden hat.

Mit diesen fünf Motiven deckt Liszt die einzelnen, wesentlichen Textbereiche inhaltlich ab: die heilige Elisabeth, die sich um die Armen kümmert und die ungarische Heimat.

Die rhythmische, melodische und harmonische Abwandlung und Variation der Themen beruht einmal mehr auf den Mitteln der symphonischen Dichtung.

Weite Teile der Handlung legt Liszt nicht in die Stimme der Sänger sondern in das Orchester, und es liegt nahe, an die Rolle des Orchesters im Schaffen und Denken Richard Wagners zu betrachten. In Oper und Drama von 1851 schreibt er über das Orchester: „Das Orchester besitzt unleugbar ein Sprachvermögen, und die Schöpfungen unsrer modernen Instrumentalmusik haben uns dies aufgedeckt. Wir haben in den Symphonien Beethovens dies Sprachvermögen zu einer Höhe entwickeln gesehen, von der aus es sich gedrängt fühlte, selbst das auszusprechen, was es seiner Natur eben aber nicht aussprechen kann“. Würde man dies als Zusammenfassung oder Abstraktion des Wagnerschen Konzeptes des musikalischen Dramas sehen, sind die Gemeinsamkeiten Wagners und Liszts kaum zu übersehen. Die differenzierte Verarbeitungstechnik, eventuell auch das Bemühen, die Motive ähnlich wie Wagner als Leitmotive einzusetzen bringen das Drama ins Oratorium. Bei Liszt erscheinen diese melodischen Motive so, dass sie, wie Wagner es ausdrückt, „als Ahnung oder Erinnerung unser Gefühl immer einzig und nur auf die (Wagner spricht hier von „dramatische“) Person und das mit ihr Zusammenhängende oder von ihr Ausgehende hinweisen“ und dass sie „durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau“ des Oratoriums (Wagner meint: „Drama“) werden.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Massenkeil, Günther, wie Anm. 122, S.145

## Stanislaus

Die Ideen für ein drittes Oratorium *Stanislaus* beschäftigten Liszt in der Zeit zwischen 1869 und 1886. In einem Brief an Baron Anon Augustz vom 9. November 1869 nennt Liszt dieses Werk sein „Nunc dimittis“ und vergleicht dies Oratorium mit dem Ausruf des Simeon. Der Stoff spielt im 11. Jahrhundert und behandelt die Biografie des Bischof Stanislaus von Krakau, der den König Boleslaw den Kühnen aufgrund seines ausschweifenden unkeuschen Lebens rügt, worauf Stanislaus mit dem Banne belegt und schließlich vom König vor dem Altar getötet wird. Stanislaus wird von Papst Innocenz IV. heilig gesprochen und zum Schutzpatron Polens ernannt.

Der ursprüngliche Idee stammt von einem Freund Liszts Siemieński, den Liszt während eines Wenaufenthaltes vom 25. März bis zum 21. April 1869 kennenlernte und der in dieser Zeit an einem Libretto, basierend auf der Stanislauslegende, arbeitete. Die französische Fassung wurde von Peter Cornelius ins Deutsche übersetzt. Leider gelang es diesem nicht, die Verse „musikfähig“ zu machen. Liszt stellte die Arbeit bald ein und übergab den Text an Franz von Dingelstedt, aber auch von dieser Fassung war Liszt nicht angetan und die teilweise zu theatralischen Stellen störten ihn. Schließlich beauftragte er noch Ferdinand Gregorovius, den Text noch einmal zu überarbeiten, worauf Liszt den Klavierauszug zwischen Juli und August 1874 fertigstellte und mit der frustrierten Aussage „musikalisch unmöglich“<sup>126</sup> sich anderen Arbeiten zuwandte.

## Via Crucis

Die *Via Crucis Die 14 Stationen des Kreuzweges* für Soli und Chor mit Orgel oder Klavier gehört zu den originellsten Werke der späten Kompositionsphase Liszts. Gemeinsam mit *Septem sacramenta* und *Rosario* war die *Via Crucis* vom Pustetverlag in Regensburg für eine Veröffentlichung abgelehnt worden. Die Erstaufführung fand erst nach dem Tode Liszt 1929 in Budapest statt und gedruckt wurde es erst 1936.

Liszt schreibt der Fürstin, dass „This work ist still one of my great passions: I never tire of it, and each time I plunge into it anew it redoubles my attraction.“<sup>127</sup>

Ein zentrales Thema, das er auch schon in der *Legende der heiligen Elisabeth* und im *Christus* verwendet, stellt auch hier das „Kreuzmotiv“ dar und beherrscht das musikalische Geschehen aller 14 Stationen.

Eine Heterogenität stilistischer Schichten ist in diesem Stück nicht mehr erkennbar. So mischt Liszt den lateinischen Hymnus *Vexilla regis prodeunt*, die erste Strophe aus der Sequenz *Stabat Mater* sowie zwei protestantische deutschsprachige Choräle im Bachstil.

Liszt verzichtet mit diesem Stück völlig auf seine Publikumswirksamkeit und gute Verkäuflichkeit und verstößt mit beinahe selbstzerstörerischer Gleichgültigkeit gegen alle geltenden Konventionen.<sup>128</sup> Die an der Grenze der Tonalität sich befindende *Via Crucis* muss mehr als Begleitmusik zu den Kreuzwegandachten gesehen werden und weniger als kirchliche Gebrauchsmusik. Gleichberechtigt stehen sich Ganztonskala, chromatische Leiter, Dur- und Mollsystem, Zigeunerleiter, Kirchentonarten und clusterartige Akkordschichtungen gegenüber.

---

<sup>126</sup> Ramann, Lina, wie Anm. 58, S.460

<sup>127</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S.65 (er zitiert Briefe an Princess Carolyne 14. Juli 1855)

<sup>128</sup> Heinemann, Ernst Günter, wie Anm. 87, S.97

Noch bevor Liszt sich ab dem Jahr 1854 mit dem Stoff seines ersten Oratoriums *Die Legende der heiligen Elisabeth* auseinandersetzt berichtet er der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein 1853, dass er mit dem Dichter Georg Herwegh über ein Christus-Projekt gesprochen habe, dessen Größe und Schönheit ihm schon vorschwebte (siehe Entstehungsgeschichte des Christus).

Dieses Oratorium sollte die konsequente Weiterentwicklung dessen sein, was in der *Elisabeth* schon aufgegriffen wurde: Individualität verbindet sich mit kirchenmusikalischer Strenge bzw. Theatralik verbindet sich mit Kargheit, Neudeutsche Klangkunst trifft auf gregorianischen Choral.

In acht von 14 Stücken werden gregorianische Melodien verwendet, die dem Oratorium eine unverwechselbare Ausdrucksatmosphäre verleihen. Drei dieser Melodien werden als quasi Leitmotive verwendet, die in ihrer Wiederkehr ein breites Beziehungsnetz über das ganze Oratorium spannen um schließlich im Schlussstück zu kulminieren.<sup>129</sup>

Gegensätzlicher könnten die Komponenten und Wesenszüge in diesem Oratorium nicht sein. Der gereifte Liszt realisiert seine frühen Utopien einer „zukünftigen Kirchenmusik“ und vereint Theater, Kirche und Konzertsaal unter dem Einbezug aller Möglichkeiten tonsprachlicher Mittel, von der cäcilianisch beeinflussten kirchlichen Gebrauchsmusik bis zu Symphonischen Dichtung;<sup>130</sup> ein rein christliches Gegenstück zu Wagners Gesamtkunstwerk.

---

<sup>129</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang *Das Oratorium Christus von Franz Liszt*, in *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel*, Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag, Bonn 1986, S.336

<sup>130</sup> Ebd. S.339

## 8. Das Oratorium Christus- als Bekenntniswerk des Katholiken Franz Liszt

Oratorium nach Texten der heiligen Schrift und der katholischen Liturgie für Soli, Chor und großes Orchester

„Das Vergangenheit und Jetztzeit umspannende Geäder von Themen, Harmonien und Formen, von gesanglicher und symphonischer Sprache, hat hier eine reifste dichterische Kraft zu jener Einheit verschmolzen, die dem „Christus“ als Kunst- und als kirchliches Werk eine Universalität des Stils verlieh, die auf kirchenmusikalischem Boden nur dies eine Mal zur Erscheinung gekommen ist.“<sup>131</sup>

Christus ist, in zeitlichen Dimensionen gesehen, bei Weitem das längste Werk Liszts und zwar in gleich doppelter Hinsicht. Zum einen dauert eine durchschnittliche Aufführung dieses Werkes über vier Stunden und zum anderen ist der „Christus“ das Werk des Komponisten, an dem er am längsten, nämlich 14 Jahre hindurch (von 1853 bis 1867) gearbeitet hat. Keiner anderen Komposition hat Liszt so viel Zeit und intensives Arbeiten gewidmet, wie diesem Oratorium.

---

<sup>131</sup> Ramann Lina, wie Anm. 58, II. Band, 2. Abt., 4. Buch, S.256,

## Entstehungsgeschichte

Liszts erste Erwähnungen über seine Absicht, ein Oratorium namens *Christus* zu schreiben, gehen auf den Anfang Juli des Jahres 1853 zurück. In diesem Jahr reist Liszt in die Schweiz, um den im Exil lebenden Richard Wagner zu besuchen und um mit dem ihm befreundeten Dichter Georg Herwegh mit der Abfassung des Textbuches für den *Christus* zu beauftragen. In einem Brief an die Gräfin Wittgenstein schreibt er:

„I mentioned to Herwegh the matter of the „Christ“, and how I would like to compose it- it is not impossible that he will undertake the work“.<sup>132</sup>

Lina Ramann datiert den Gedanken Liszt, ein Oratorium namens *Christus* zu verfassen, erst im Jahre 1856:

„Der Gedanke, ein „Christus“-Oratorium zu schreiben, beschäftigt Liszt bereits im Jahre 1856. Damals schwebte ihm textlich ähnliches wie Rückerts Evangelienharmonien vor. Es scheint auch, als habe er mit Rückert hierüber konferiert, möglich auch, dass dieser ihm einen Entwurf vorgelegt, ohne dass er seiner Idee nahe kam“.<sup>133</sup>

Dabei begann Liszt bereits 1855 mit der Komposition der Musik von „Die Seligpreisungen“ was der Behauptung Ramanns in ihrer Lisztbiografie widerspricht, Liszt habe sich erst, beziehungsweise bereits, 1856 überhaupt entschlossen, an einem solchen Oratorium zu komponieren.

Über die Musik der *Seligpreisungen*, ursprünglich, wie das ein Jahr später vollendete *Pater Noster*, noch nicht für ein Oratorium geplant, schreibt Liszt 1855 an die Gräfin Wittgenstein:

„My poor Beatitudes! [...] I shall have to snatch a few hours before your return in order to complete them“.<sup>134</sup>

Die Vollendung der *Seligpreisungen* sollte jedoch noch bis 1859 warten.

Die Idee, den Text an Rückert anzulehnen, kam von der Fürstin, jedoch nicht 1856 wie Ramann schreibt, sondern erst 1857. Damals ersucht er die Fürstin Wittgenstein, das Konzept des Textbuches zu verfertigen, die einzelnen Gedichte hätte Peter Cornelius, anhand von Stellen aus den Evangelien und Werken Friedrich Rückerts, schreiben sollen. Die Fürstin schreibt an Liszt:

„If you take charge of the layout, Cornelius will make a good job of the verse, taking the gospels and Rückert as a basis“.<sup>135</sup>

Höchstwahrscheinlich handelt es sich bei diesem Werk von Rückert um das *Leben Jesu* von 1839.<sup>136</sup>

Schlussendlich verwarf Liszt die Textmaterialien und stellte den Text selbst nach der Heiligen Schrift und Texten der katholischen Liturgie zusammen.

Wieder aufgenommen wurde die Arbeit erst wieder 1862 nach seiner Übersiedelung nach Rom in die Via Felice und nach Fertigstellung seines Oratoriums *Legende von der Heiligen Elisabeth*.

Eugen Segnitz setzt die Wiederaufnahme der Arbeit am *Christus* erst 1863 fest.<sup>137</sup> Diese Jahre sind für Liszt geprägt von Umbrüchen und Einschnitten. Kaum ein Monat nach Fertigstellung seiner *Legende von der Heiligen Elisabeth* stirbt am 11. September 1862 seine älteste Tochter Blandine Ollivier nach der Geburt ihres Sohnes Daniel an einer „Art von Entkräftungsfieber“.<sup>138</sup>

In einem Brief vom 19. November 1862 an Eduard Liszt schreibt er:

„Für meine Seelen- Thränen muss ich mir gleichsam Lacrymatorien anfertigen, für meine lieben Lebenden Flammen anzünden und meine lieben Toten in „geistkörperlichen“ Urnen aufbewahren.

---

<sup>132</sup> Br. IV, S.147 (zitiert aus Merrick Paul, wie Anm. 11, S.182)

<sup>133</sup> Ramann, Lina, wie Anm. 58, S.454

<sup>134</sup> Br. IV, S.249

<sup>135</sup> Br. IV, S.366

<sup>136</sup> Szabo-Knotik Cornelia, *Musik und Religion im Zeitalter des Historismus: Franz Liszts Wende zum Oratorienschaffen als ästhetisches Problem*, S.41

<sup>137</sup> Segnitz Eugen, wie Anm. 97, S.8

<sup>138</sup> Raabe Peter, wie Anm. 53, Bd. I, S.201

Dahin stellt und deutet sich die Kunstaufgabe für mich [...] Nun stelle ich mir die große Aufgabe des „Christus“-Oratoriums. Bis zum 22. Oktober 1963 hoffe ich sie, nach Schwäche und Kraft, gelöst zu haben.<sup>139</sup>

Einen Versuch, seinen Schmerz in Töne zu fassen, finden wir unter anderem in Werken wie den *Weinen, Klagen- Fantasien* für Klavier. In den folgenden Jahren komponiert Liszt hauptsächlich geistliche Werke im oder solche religiösen Charakters wie etwa *Der Sonnenuntergang des heiligen Franziskus von Assisi*, das *Alleluja* und das *Ave Maria* für Klavier, die beiden *Franziskuslegenden* und vor allem große Teile des *Christus*.<sup>139</sup>

Liszt meidet die Gesellschaft, schenkt Einladungen in diesem Jahr aus London, Weimar und anderen Orten kein Gehör und setzt sich zum Ziel, sein Oratorium *Christus* bis zu seinem Geburtstage im darauffolgenden Jahr zu vollenden.

Liszt hatte in Rom kein fixes Einkommen, sodass er Forderungen seitens der Verlage, wie etwa nach Klavierübertragen diverser eigener weltlicher Werke oder Arbeiten anderer Komponisten nachzugehen hatte. So entstanden in dieser Zeit, in der sich Liszt vor allem dem *Christus* widmen wollte, Klavierübertragungen der Beethovenschen Symphonien, Konzertetüden *Waldesrauschen* und *Gnomensreigen* oder die Neubearbeitungen der *Berceuse*.

Bereits im Winter des Jahres 1863 war Liszt „in dem Netze der gesellschaftlichen Höflichkeits-Beziehungen“ wiederholt gefangen genommen worden und hatte viele Störungen zu erdulden, so dass die Komposition des *Christus*-Oratoriums zu seinem Leidwesen nur geringe Fortschritte machte.<sup>140</sup>

Nur langsam geht Liszt die Arbeit von der Hand, nur langsam will das Werk wachsen. In Weimar hatte Liszt bereits vor sieben Jahren die *Seligpreisungen* und das *Pater Noster* begonnen, in diesem Jahr 1863 vollendete Liszt 7 der geplanten 14 Teile, nämlich die Einleitung, die Pastorale, das Stabat Mater, den Hirtengesang, die heiligen drei Könige, die Gründung der Kirche, das Wunder und den Einzug in Jerusalem.

„Je mehr man das Feld besäet, je mehr erweitert es sich. Man müsste ein Methusalem- Alter vor sich haben, um etwas Ausgiebiges zu leisten“<sup>141</sup> klagt Liszt bei Beschäftigung an seinem Oratorium.

Nach Reisen im Sommer 1864 zu Wagner am Starnberger See (Liszt spielt Wagner die „Seligpreisungen“ vor), nach Weimar, nach Berlin, nach Paris und nach St. Tropez kehrt Liszt im Oktober nach Rom zurück um sich erneut seinen Kompositionen des Christus-Oratoriums hinzugeben. Die intensivste Phase der Arbeit stellen die Jahre 1865 (nach Erhalt seiner niederen Weihen und Eintritt in den geistlichen Stand) und 1866 dar- in diesen zwei Jahren entstand allein der gesamte dritte Teil des Oratoriums.

Am 1. Oktober 1866 vollendet Liszt sein Oratorium und schreibt am 2. Oktober an Franz Brendel, den Chefredakteur der Neuen Zeitschrift für Musik:

„Mein Christus Oratorium ist endlich sein gestern soweit fertig gebracht, dass mir nunmehr bloß die Revision, die Abschrift und der Clavierauszug übrig bleiben. Im Ganzen enthält es 12 Musik-Nummern (worunter auch die *Seligkeiten* und das *Pater Noster* bei Kahnt im Verlag), die ungefähr drei Stunden dauern. Ich habe das Werk durchweg nach dem lateinischen Text aus der Schrift und der Liturgie componirt.“<sup>142</sup>

Trotz dieser Aussage war das Oratorium zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollendet, denn der Osterhymnus *O filii et filiae* wurde erst 1867 eingefügt.

Die heutige Form des Christus besteht aus 14 Teilen, 2 weitere (*Pater Noster* und *Seligpreisungen*) wurden den 12 ersten von Liszt selbst beigefügt.

Bei meiner Literaturrecherche kam mir der Verdacht, dass dieser Briefstelle Liszt die Aussage von Nathaniel Leon Orr<sup>143</sup> widerspreche, der in seiner Dissertation behauptet, dass das Manuskript des „Christus“ (British Library Add. MS 34182) bestehe aus nur aus 11 statt 12 Teilen. In allen anderen von mir verwendeten Literaturen und laut Liszt selbst besteht das Oratorium bei der ersten Drucklegung aus 12 Teilen. Dieser Widerspruch löste sich aber auf, indem ich entdeckte, dass Orr die *Pastorale* und die *Verkündigung der Engel* mit der *Einleitung* zusammen als nur einen Teil zählt, wie

---

<sup>139</sup> Br. II, S.32

<sup>140</sup> Segnitz Eugen, wie Anm. 50, S.35

<sup>141</sup> Ebd. S.42

<sup>142</sup> Br. II, S.47, 2.10.1866 an Franz Brendel

<sup>143</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm 49, S.78

es auch der erste Verleger Schubert und spätere Herausgeber es taten. In den heutigen Ausgaben werden die „Einleitung“ und die *Pastorale* und *Verkündigung der Engel* als zwei Nummern gezählt. Es ist also nur eine Zählfrage, ob der *Christus* vor der Hinzunahme des *Pater Noster* und der *Seligpreisungen* nun aus 12 oder aus 11 Teilen bestanden hat.

Liszt hatte vor, eine deutsche Übersetzung dem lateinischen Text zu unterlegen, was aber nicht verwirklicht worden ist: „Späterhin werde ich Riedel zur Unterlegung des deutschen Textes um Hilfe und Rath bitten.“

Über das Datum Uraufführung hatte der Komponist keine genauen Vorstellungen:

„Wann und wo es zu Gehör bringen, bekümmert mich keineswegs. Meine Dinge zu schreiben ist mir eine künstlerische Nothwendigkeit, es genügt mir aber vollauf sie geschriben zu haben...“<sup>144</sup>

oder an Agnes Klindworth:

„I have finished this work („my Oratorio on Christ“), after having worked on it for a couple of years; - but regarding its performance, I have no idea either *when* or *where* it will take place. Paris is hardly oratorio territory; the genre is almost nonexistent there and probably will not gain a place for itself as in England and Germany. Also, I am on several counts in an unusual and very unfavourable position personally. I can neither push myself forward, nor retire into the background. What is perfectly alright and of use to other composers no longer applies to my position. Organizing concerts, for example, seeking the means to produce my works, accepting favours for certain advantages, are things absolutely out of the question. Hence, since I am off the beaten track, I shall probably make no headway. No matter; I have taken my stand- and for a long time. While my exterior activity at Weimar lasted, I saw to it that several of my works were performed- because I needed to hear them in order to assess the merits, and it was far more to that end than to present them to the public that I undertook it. Otherwise, as you know, it is never without a very special and *specific* invitation that I have agreed to perform them whether in Weimar itself, or in a score of other German towns, where I needed to get to know and try out the various orchestras. Now my experience is acquired, and I hold it sufficient to compose with absolute security. I also am content to profess total disinterest with regard to the fate of my compositions. If they are worth anything then this will show itself in time without my worrying about anything other than writing them to the best of my ability. The *Elisabeth* was completed in May '62- and was only performed in August '65, first of all in Pest. I shall publish the score in a year's time. The Christ can wait yet awhile, perhaps until after my death. It is not going into the market place begging vulgar applause!“<sup>145</sup>

Aber genau das Gegenteil geschah. Gleich zwei Teile des Oratoriums wurden 1866 (schon am 4. Jänner 1866 das *Stabat Mater speciosa* in der am Kapitol gelegenen Kirche Santa Maria in Arancoeli) in Rom aufgeführt, am 6. Juli 1867 wurde der erste Teil, das Weihnachtsoratorium (bestehend aus den Teilen 1-5) ebenfalls in Rom von Giovanni Sgambati, am 31. Dezember 1871 von Anton Rubinstein in Wien (Anton Bruckner als Organist) geleitet. Das komplette Werk wird 1873 sogar in zwei verschiedenen Städten präsentiert: auf Wunsch des Großherzogs Carl Alexander am 29. Mai in der (protestantischen!) Weimarer Herder- Kirche unter der Leitung von Liszt selbst und am 9. November, anlässlich des 50-jährigen Künstlerjubiläums in der Pester Redoute, von Hans Richter dirigiert.

An der ersten Gesamtauführung unter Liszt in Weimar waren Richard Wagner und Cosima Wagner anwesend. Über Kritik Richard Wagners lesen wir in den Notizen von Cosima vom 29., beziehungsweise vom 31. Mai 1873, gleich nach der Weimarer- Aufführung:

„Seltsamer, eigenartiger Eindruck, der sich in den Worten zusammenfassen lässt, welche R. zu mir abends sagte: „Er ist das letzte große Opfer dieser lateinischen-romantischen Welt.“ [...] R. macht alle Phasen der Entzückung bis zur äußersten Empörung durch, um zur tiefsten und liebevollsten Gerechtigkeit zu gelangen.“

Oder:

„Ich schreibe dem Vater eingehend unsere Empfindungen vom „Christus“, weiß aber nicht, ob er sie richtig verstehen wird.“<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Br. an Carl Gille, 23. Oktober 1866 (aus Partitur Edition Kunzelmann)

<sup>145</sup> Br. III, S.188 (zitiert nach Merrick Paul, S.182)

<sup>146</sup> Wagner Cosima, *Die Tagebücher*, Bd.I, S.689, München

## 9. Aufbau allgemein

Das Oratorium besteht aus drei großen Teilen, die wiederum in insgesamt 14 Nummern unterteilt sind: I. Weihnachtsoratorium, II. Nach Epiphania und III. Passion und Auferstehung. Der erste und zweite Teil bestehen aus je fünf, der dritte aus 4 Sätzen.

### I. Teil. Weihnachtsoratorium

1. Einleitung: „Rorate coeli desuper et nubes pluant justum; aperiatur terra et germinet Salvatorem“
2. Pastorale und Verkündigung des Engels: „Angelus Domini ad Pastores ait“
3. Stabat mater speciosa
4. Hirtengesang an der Krippe
5. Die heiligen drei Könige (Marsch)

### II. Teil. Nach Epiphania

6. Die Seligpreisungen
7. Das Gebet: „Pater noster“
8. Die Gründung der Kirche: „Tu es Petrus“
9. Das Wunder: „Et ecce motus magnus factus est in maris“
10. Der Einzug in Jerusalem: „Hosanna, benedictus, qui venit in nomine Domini“

### III. Teil. Passion und Auferstehung

11. „Tristis est anima mea“
12. „Stabat mater dolorosa“
13. „O filii et filia“ (Oster- Hymne)
14. „Resurrexit“ „Christus vincit“

## 10.1 Weihnachtsoratorium Einleitung

Das Oratorium beginnt mit einer instrumentalen Einleitung, der ein Vers aus dem Epheser-Brief vorangestellt ist:

„Veritatem autem facientes in charitas, crescamos in illo per omnia, qui est caput: Christus“

(„Wir wollen uns, von der Liebe geleitet, and die Wahrheit halten und in allem wachsen bis wir ihn erreicht haben. Er, Christus, ist das Haupt“) <sup>147</sup>

*[Wahrheit in Liebe wirkend, lasset uns in Allem wachsen an dem, der das Haupt ist, Christus.]*

Dem der Partitur mitgegebenen Motto aus dem Brief des Apostels Paulus (man nimmt an, dass der Brief nicht von Paulus selbst, sondern von einem seiner Schüler verfasst wurde, der im Namen Paulus' diesen in Predigtform gehaltenen Brief geschrieben hat) entnehmen wir die gesamte Botschaft des Oratoriums. Als zentrales Thema des Epheserbriefs erscheint Christus, als das Haupt der Kirche, jener Christus, der die Kirche wieder vereinen wird.

„Aus allem leuchtet die Universalität der Christusidee, welche der Meister musikalisch zu fassen erstrebte. Diese Universalität ist der innerste Charakterzug, ja der Lebensodem selbst seiner „Christus-Schöpfung.“ <sup>148</sup>

Die instrumentale Einleitung basiert auf den Worten des Jesaja 45,8, wo es heißt:

„Rorate coeli desuper et nubes pluant justum aperiatur terra et germinet Salvatorem“

(„Tauet, ihr Himmel, von oben, ihr Wolken lasst Gerechtigkeit regnen! Die Erde tue sich auf und bringe das Heil hervor“) <sup>149</sup>

*[Tauet ihr Himmel von oben, die Wolken mögen regnen den Gerechten; die Erde tue sich auf und sprosse den Heiland.]*

Dieses Zitat stammt aus dem zweiten Teil des Buches Jesaja (Kapitel 40-55), das von der Gefangenschaft des Volkes Gottes in Babylon erzählt. Das Volk wartet auf das Eingreifen Gottes, es wartet, befreit und nach Zion heimgeführt zu werden. Die neutestamentarische Urgemeinde nimmt mit dieser alttestamentlichen Heilsprophezeiung direkten Bezug zu Jesus, als Erretter der Menschen.

Dieser Text kommt im kirchlichen Jahreskreis dreimal vor, nämlich als Introitus am letzten (am vierten) Adventsonntag, am Donnerstag der Quatemberfasten im Advent und in den Rorate- Ämtern. Den Rorate- Messen liegt die Adventsthematik zugrunde: Vor Sonnenaufgang (Christus als Lichtbringer) werden diese Messe gefeiert und zeigen das sehnsüchtige, aber zugleich freudige Warten des Menschen auf das Kommen des Herrn in zweifacher Weise: zum einen in der Geburt des Herrn (Weihnachten) und zum anderen in der Wiederkehr des Heilandes (am jüngsten Tage).

---

<sup>147</sup> Epheserbrief, 4,15 (Einheitsübersetzung)

<sup>148</sup> Ramann, wie Anm 58, 2.Abt, 5. Buch, S.456

<sup>149</sup> Jesaja, 45,8 (unvollständiges Zitat, es fehlt: „sie lasse Gerechtigkeit sprießen. Ich der Herr will es vollbringen“)

Der vollständige Text der Antiphon und des darauffolgenden Psalms für den 4. Adventssonntag lautet:

Introitus: Rorate, coeli, desuper, et nubes pluant iustum; aperiatur terra et germinet Salvatorem.

Psalm: Coeli enarrant gloriam Die et opera manuum eius annunciat firmamentum.

(Tauet, ihr Himmel, von oben! Ihr Wolken, regnet herab den Gerechten! Tu dich auf, o Erde, und spresse den Heiland hervor!) (vgl. Jes. 45,8)

(Ps. Die Himmel rühmen die Herrlichkeit Gottes, vom Werk seiner Hände kündigt das Firmament) (Ps. 19,2)

Liszt wählt diese gregorianische Melodie des *Rorate coeli* als Motiv für seine ausgedehnte (insgesamt 353 taktige) Orchestereinleitung und diese Melodie wird quasi eine „Leitmotiv“<sup>150</sup> für das gesamte Oratorium.

Diese Introitusantiphon durchzieht mit seinen 4 Phrasen (hier markiert als A, B, C, D) nicht nur die Einleitung, sondern vielmehr das ganze Oratorium.



Notenbeispiel 1: *Rorate Coeli* aus Orchestereinleitung T. 1- 5

<sup>150</sup> Sambeth, Heinrich, wie Anm 48, S.133

## AD MISSAM.

Intr. 1.

**R** O-rá-te \* caé- li dé-su- per, et nú- bes plú- ant  
jú- stum : ape-ri- á-tur tér- ra, et gérminet Salva-  
tó-rem. *Ps.* Caéli enárrant gló-ri- am Dé- i : \* et ópera  
mánu-um é-jus annúnti- at firmamén- tum. Gló-ri- a Pá-  
tri. E u o u a e.

## Notenbeispiel 2: Introitus der Messe des 4. Adventsonntags

Die Melodie in dorischer Tonart (mit si-naturale und si-bemolle) der Antiphon *Rorate coeli* stammt höchstwahrscheinlich aus der Solesmer Ausgabe, wie Heinrich Sambeth durch Vergleichen der verschiedenen Choralausgaben unter Ausschließungsverfahren nachzuweisen versucht.<sup>151</sup> Die Liszt'sche Melodie weicht von der Solesmer-Ausgabe am wenigsten ab, jedoch verwundert es, dass diese Ausgabe erst nach der Komposition des Christus erschienen ist.

Die Orchestereinleitung (Nummer 1) für Orchester ohne Chor kann als eine symphonische Dichtung gesehen werden.

Die aus zwei großen Teilen bestehende instrumentale Einleitung erstreckt sich auf 353 Takte. Den ersten Teil dieses Satzes (T. 1- T. 114, Andante sostenuto) beginnt die 2. Violine con sordino, die den charakteristischen Quintsprung nach oben zum ersten Mal bringt (Phrase A). Auffallend ist hier die Rhythmisierung dieser gregorianischen Melodie. Würde man, nach Hörgewohnheiten zuzufolgen, zu Beginn die ersten Noten einheitlich fließende Töne in gleichen Notenwerten erwarten und erst die höchste als länger, wird man hier überrascht. Gleich die erste Viertel ist punktiert. Es folgen fugierte Einstiege im piano der Bratschen, der 1. Violine, der Klarinette, der Celli und der Kontrabässe, des Fagotts und der Oboe, die sich sowohl in der Intensität als auch in der Dynamik bis hin zum Takt 41 bzw. 42 steigern, wo Flöten und Hörner hinzukommen. Bis hierher dominiert Phrase A des Chorals. In Takt 42 wird ein F-Dur Dreiklang mit Tonwiederholungen abwärts zerlegt, den Cornelia Zsabó-Knotik als „Betonung des Herabtauens“ erklärt sieht.<sup>152</sup> Dieser Dreiklang ist die erste Abweichung von der gregorianischen Antiphon oder identischen Motivbildungen aus diesem. Der nächste kurze Abschnitt (T.48- T.65) verwendet die Tonfolge der Phrase B der Antiphon und die Sechzehnteltonrepetitionen in den Streichern sind, um Szabó-Knotik zu zitieren „ein deutlich allegorischer Hinweis auf das „Herabregnen“ der Gerechtigkeit.“<sup>153</sup>

<sup>151</sup> Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S. 133

<sup>152</sup> Szabó-Knotik, Cornelia, *Musik und Religion im Zeitalter des Historismus: Franz Liszts Wende zum Oratorisch-schaffenden als ästhetisches Problem*, Eisenstadt 1982, S.44

<sup>153</sup> Ebd., S. 44

Mit dem Takt 66 beginnt wieder ein neuer Abschnitt (bis Takt 93), der vorwiegend von den Blechbläsern dominiert wird. Fanfarenartig und mit Pauken unterstützt ertönt eine neue Melodie „con maesta“, deren Melodieverlauf aus dem Material der Phrase C gebildet wird, der Rhythmus, Vierteltriole am selben Ton nach ganzer Note, ist meiner Meinung nach eher am Textrhythmus des Vorsängers des Psalms (Coeli errant gloriam D e i) orientiert. Der majestätische Charakter dieses Abschnitts kann sich aber sowohl auf den Text „Tu dich auf Erde“ als auch auf „Die Himmel rühmen die Herrlichkeit Gottes“ beziehen. Die Holzbläser übernehmen darauffolgend die Fanfare. Die letzten Takte dieses Abschnittes sind von Phrase D abgeleitet und beziehen sich somit auf den Text „et germinet Salvatorem“. Unter der Melodie breiten die Streichertremoli im ppp einen Klangteppich, der, um es bildlich auszudrücken, dem herabkommenden Christus den Weg bereitet. Möglicherweise deuten diese Tremoli auch die Ungeduld der auf den Erlöser Wartenden aus.

Den größeren Teil der Orchestereinleitung stellt die Pastorale dar. Die Pastorale- oder auch Hirtenspiel war eine Operngattung vor allem des 17. und 18. Jahrhunderts, die sich aus dem Schäferspiel des Sprechtheaters entwickelte hat. Die vorherrschenden Inhalte der Handlung waren ländliche, beschauliche Motive, wie etwa das Musizieren von Hirten auf der Schalmei oder idyllische Liebesgeschichten. Als rein instrumentale Gattung findet die Pastorale ihren Ursprung im weihnachtlichen Musizieren der Pifferrari, italienischer Hirten, die zur Weihnachtszeit in Rom vor Madonnenbildern musizierten. Pastoralen sind meist im 12/8- Takt und in der Tonart F- Dur komponiert. Charakteristisch sind außerdem lange Basstöne als Anspielung auf die Borduntöne der Hirteninstrumente Dudelsack und Drehleier. Das wahrscheinlich berühmteste Beispiel einer Pastorale ist der Hirtengesang aus der 6. Sinfonie von Beethoven.

Mit der Wahl dieser Gattung gelingt es Liszt, sowohl die ländliche Idylle, als auch die Sphäre der Vorweihnachtlichkeit, der auf den Heiland wartenden Hirten zu schaffen.

An den D- Dur- Akkord des Schlusses vom Rorate schließt sofort das Allelujamotiv, hier um eine Quint nach oben transponiert. Eröffnet wird diese Pastorale (auch hier im 12/8- Takt) durch den Quintsprung nach oben aus dem Beginn der Rorate- Melodie im Englischhorn Solo. Liszt wandelt die Melodie der Phrase A des Introitus zu einer sich wiegenden, in Terzen und Sexten gehaltenen volkstümlichen Pastoralmelodie um.

## 10.2 Pastorale und Verkündigung des Engels: Angelus Domini

Eröffnet wird die zweite Nummer vom Gesang des Engel, einem Sopransolo ohne jede Begleitung, der die Geburt des Heilands verkündet, indem er die vierte Antiphon der Laudes für den 1. Weihnachtstag in *Nativitate Domini Angelus ad pastores ait* intoniert:

„Angelus ad pastores ait: Annuntio vobis gaudium magnum,  
quia natus est vobis hodie Salvator mundi,  
alleluia.“

„Der Engel des Herrn sprach zu den Hirten:  
Ich verkündige euch eine große Freude,  
denn heute ist euch der Heiland der Welt  
geboren worden, halleluja!

Und sogleich war bei dem Engel eine Menge  
himmlischer Heerscharen, welche Gott lobten  
und sprachen: Ehre sei Gott in der Höhe,  
und Friede den Menschen auf Erden,  
die eines guten Willens sind. Halleluja!“

Auch hier findet sich wieder die aufsteigende Quint als zentrales Intervall. Womöglich fiel die Wahl gerade dieser Laudes nicht nur wegen der liturgischen Verwendung für den Weihnachtstag, sondern auch wegen des eröffnenden Intervalls.<sup>154</sup>



### Notenbeispiel 3: Angelus ad pastores ait

Über die Verwendung von gregorianische Melodien in weltlichen, ebenso in geistlichen Werken bei Liszt schreibt Peter Raabe:

„Auch wenn er die Gregorianischen Melodien als Hauptthema seiner Werke wählte, konnte er doch nicht anders, als ihnen den Tonfall seiner eigenen Stimme zu geben, und zwar in dem Maße, dass es oft schwer fällt, sie überhaupt als Gregorianische Melodien wiederzuerkennen. [...] Er fängt z.B. einen Satz wie das „Angelus ad pastores ait“ so streng kirchlich an, dass der vorsichtige Richter zugeben müsste, hier sei jene erhabene Starrheit angestrebt, die das feierlich erklingende Schriftwort vor aller Gefühlsauslegung, allem Überschwang bewahren soll. Und urplötzlich, unversehens lässt er unter Harfenklang und Streicherrauschen den Tenor

<sup>154</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S.194

das Gloria in excelsis singen mit einer Wärme, die freilich ein Herz verrät, das auch der irdischen Liebe weit offen stand.“

Oder weiter:

„Je mehr Liszt erkannte, wieviel das Thema als solches in seinem Schaffen bedeutete, umso eifriger war er besorgt, die Wahl richtig zu treffen. Bei seiner geistlichen und oratorischen Musik verfiel er natürlich auf die Gregorianischen Melodien, die ihm als Katholik heilig waren und ihn in ihrer Schönheit, Strenge und Feierlichkeit künstlerisch immer aufs neue fesselten“ und dass er „schon sehr früh die Reform des katholischen Chorals, die von den Benediktinern in Solesmes vorgenommen worden ist, mit lebhaftem Anteil verfolgt hat“. Zudem hat Liszt selbst Beziehungen zu den französischen Mönchen gehabt und ist mit Beuron, einer der deutschen Pflegestätten des gregorianischen Chorals in Verbindung gestanden. Liszt studiert selbst die A- capella- Klassiker und gregorianische Melodien, was, zu der damaligen Aufführungspraxis laut Heinrich Sambeth eher ungewöhnlich scheint: „Bei dem damaligen Verfall des gregorianischen Gesanges ist es geradezu erstaunlich, dass Liszt hinter diesem üblen, stets willkürlich, meist schleppend langsamen und mehr geschrien als gesungenen Vortrag der Gregorianischen Melodien die unendliche Schönheit, die diesen erhabenen Melodien innewohnt, herauszuahnen vermochte.“<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Raabe, Peter, wie Anm. 53, Bd. 2, S.140f

Liszt folgt mit seiner Motivbildung bis auf wenige Ausnahmen dem gregorianischen Original. Am auffallendsten und gleich zu Beginn verdoppelt Liszt nicht die erste Note über „Angelus“, sondern ersetzt die zweite Note durch ein D. Dadurch verändert sich ganz deutlich auch die Textbetonung und die melismatische Silbe ist nun nicht mehr „-ge-“ sondern „An-“. Ein zusätzliches fl wird über „ait“ eingefügt. Über „hodie“ nimmt er die erste Note weg um aus den übrigen 3 Tönen auf dem ehemaligen „ho“ eine Triole mit je einer Silbe „ho di e“ zu bilden. Das „Alleluja“ bestehend aus „G A A G“ wird erweitert zu „G A G F A C G“. Nachdem der Engel seine Verkündigung ohne Begleitung vorgetragen hat antworten die Frauenstimmen und Holzbläser mit der „Alleluja“-Intonation. Daraufhin stimmt die Sopransolistin die vierte Antiphon für den Weihnachtstag „Facta est“ an.

**FACTA EST CUM ANGELO**  
In Nativitate Domini - Ad Laudes

4. Ant.  
7. d.

**F** Acta est \* cum Ange-lo multi-túdo caeléstis exér-  
ci-tus laudánti- um et di-cénti- um : Gló-ri- a in excélsis  
Dé- o, et in térra pax homíni- bus bónae voluntá- tis, al-  
le-lú- ia.

Notenbeispiel 4: Facta est cum angelo

“Facta est cum angelo multitudo coelestis exercitus laudantium et dicentium: Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis, Alleluia”

„Und (plötzlich) war bei dem Engel ein großes himmlisches Heer, das Gott lobte und sprach: Verherrlicht sei Gott in der Höhe, und auf Erden ist Friede bei den Menschen seiner Gnade. (Halleluja)<sup>156</sup>“

Der Text stammt aus dem Lukasevangelium Lk. 2,13-14. Bei der Vertonung wurden die ersten Worte des Textes „et subito“ weggelassen.

Dieser erste Abschnitt des *Facta est* gleicht im Aufbau dem *Angelus*, der für dieses Oratorium charakteristische Quintsprung nach oben findet sich auch in der vierten Antiphon. Wie auch im *Angelus* wird die erste Silbe melismatisch, indem Liszt auch hier das zweite g1 in ein d1

<sup>156</sup> Einheitsübersetzung Lk 2,13-14

umwandelt, womit wieder die Syllabe von der zweiten auf die erste Silbe fällt und der Quintsprung schon auf „Fa-“ ertönt. Das „cum“ wird zu einer halben Note, das „-tu-“ in „multitudo“ wird zu einer ganzen Note. Das „-stis“ von „coelestis“ wird zu einem c1 statt einem b1. Obwohl in der Neumenhandschrift keine Verweise auf Tonlängen ersichtlich sind, keine rhythmischen Angaben über den Virga oder Pes, dehnt Liszt das „coelestis“ auf eineinhalb Takte aus (lauter Halbenoten) und legt somit besonderes Gewicht auf dieses Wort.

Nach diesem Sopransolo *Facta est* übernimmt ein Frauenchor in die Worte „lautantium Deum“. Das darauffolgende *Gloria in excelsis Deo* lehnt sich an die Alleluja- Intonation an. Auffallend sind in der weiteren Folge des *Gloria* die vielen leeren Oktaven und die Vermeidung großer Sprünge, welche eine größere Abweichung von der Allelujabewegung vermeiden sollen, aber dem Komponisten immer noch größt mögliche Freiheit für eigenständige Weiterführung des Themas bieten soll. Während im Chor vorwiegend die leeren Oktaven in Halben oder Ganzen gesungen werden, spielen die Celli durchgehend Variationen des Alleluja in Vierteln, während die Geigen und Bratschen diese Vierteln weiter in Triolen zerlegen. Ein Vergleich dieses Abschnittes des *Gloria* mit einem barocken Choral ist hier sehr angebracht.<sup>157</sup> Der Chor und die Hörner übernehmen hier mit ihren langgehaltenen Noten den quasi- cantus- firmus, während das restliche Orchester die Gegenmelodie mit seinen Zerlegungen aufbaut. Paul Merrick vergleicht diese Streicherbewegung mit sehr treffendem Bildes, dem Schlagen vieler Flügel.<sup>158</sup>

Oder wie Peter Raabe den Gegensatz zwischen Gregorianischen Motiven und dem Jubel im *Gloria* beschreibt:

„Auch wenn er die Gregorianischen Melodien als Hauptthema seiner Werke wählte, konnte er doch nicht anders, als ihnen den Tonfall seiner eigenen Stimme zu geben, und zwar in dem Maße, dass es oft schwer fällt, sie überhaupt als Gregorianische Melodien wiederzuerkennen. [...] Er fängt z.B. einen Satz wie das „Angelus ad pastores ait“ so streng kirchlich an, dass der vorsichtige Richter zugeben müsste, hier sei jene erhabene Starrheit angestrebt, die das feierlich erklingende Schriftwort vor aller Gefühlsauslegung, allem Überschwang bewahren soll. Und urplötzlich, unversehens lässt er unter Harfenklang und Streicherrauschen den Tenor das *Gloria in excelsis* singen mit einer Wärme, die freilich ein Herz verrät, das auch der irdischen Liebe weit offen stand.“<sup>159</sup>

Nachdem der Chor zum ersten Mal „*Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis*“ durchgesungen hat, erfolgt auf Takt 51 ein Tempowechsel zu Allegro und der Chor singt noch einmal den gleichen Text. Befanden wir und vorhin noch in G-Dur, wechselt die Tonart nun von Takt 58 von der Silbe „Ho-“ des Wortes „Hominibus“ auf die Silbe „Mi“ in Takt 59 nach B-Dur. Noch einmal ertönt das *Gloria*, diesmal als Tenorsolo mit Harfen- und Streicherarpeggien (Takt 75- Takt 90), darüber werfen Hörner und Oboen die charakteristischen aufsteigenden Quinten ein, als Erinnerung an das Eingangsmotiv. Es folgt eine Art Durchführung des *Gloria* mit vollem Orchester und Chor, welche großteils homophon geführt wieder an einen cantus firmus in einem Choral erinnert. Den Alleluja- Teil (Takt 125- 197) eröffnet das Orchester mit der uns schon bekannten Alleluja- Melodie des Beginns der *Verkündigung*, in welche der Chor rezitativisch auf einer Tonhöhe die Worte „Alleluja“ singt. War bisher durch beinahe das ganze Stück der Chor homophon gesetzt, teilen sich nun die Stimmen und gewinnen an Selbstständigkeit.

Der Tenor beginnt mit seinem Allelujaruf im piano, der Sopran beantwortet dies eine Oktav höher, worauf zuerst die Männerstimmen gemeinsam und anschließend die Frauenstimmen

<sup>157</sup> Orr, Nathaniel, wie Anm. 49, S.256

<sup>158</sup> Merrick, Paul, wie Anm. 11, S.189

<sup>159</sup> Raabe, Peter, wie Anm. 53, Bd. 2, S.146

gemeinsam sich mit den immer lauter werdenden Allelujarufen abwechseln, bis sich alle Stimmen in Takt 145ff im unisono vereinen. Gesteigert wird dies noch durch den Einsatz der Orgel im Takt 157, ein mächtiger Orgelpunkt unter einem beinahe unisono- Chor mit Tremolo der Streicher. Nach zwei Takten Generalpause (T.170/171) setzt der Chor a-capella mit einem vierstimmigen, streng diatonisch geführten Alleluja im piano ein, welches von einer Solovioline (ab Takt 199) mit der Erinnerung an die Melodie des *Angelus* von ganz zu Beginn des Stückes, abgelöst und immer weiter in die Höhe von G- Dur geführt wird. Elf Takte vor Schluss gibt die erste Klarinette den Orgelpunkt auf und geht über zum ländlichen Hirtenmotiv- oder den Schalmeeiklängen, welche die Klarinette auch zu Beginn der Pastorale in der ersten Nummer gespielt hat.

Es scheint, als dass das Warten nun ein Ende hat. Die Verheißung scheint erfüllt. Worauf die Hirten noch gewartet hatten und was der Engel ihnen verkündet hatte, wurde Wirklichkeit und wurde nach einem fulminanten Gloriagesang zur Erinnerung- Erinnerung an die Hoffnung. Und schließlich löst sich die Soloviolenen, mit Flöten und Klarinetten im piano auf, oder, wie Paul Merrick schreibt „ends the movement with music of ethereal beauty“.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> Merrick, Paul, wie Anm. 11, S.190

### 10.3 Stabat mater speciosa

1. <b>Stabat mater speciosa</b> iuxta faenum gaudiosa, dum iacebat parvulus.	Stand die Mutter da, die hohe, Die ob ihres Kindleins frohe, Das in armer Krippe lag,	<b>Stabat mater dolorosa</b> Iuxta crucem lacrimosa, Dum pendeat filius.	Christi Mutter stand mit Schmerzen bei dem Kreuz und weint von Herzen, als ihr lieber Sohn da hing.
2. Cuius animam gaudentem laetabundam et ferventem pertransivit iubilus.	Deren Seele, voll Entzücken, Strahlt aus ihren Freudenblicken Jubelt in des Herzens Schlag.	Cuius animam gementem, Contristatam et dolentem Pertransivit gladius.	Durch die Seele voller Trauer, scheidend unter Todesschauer, jetzt das Schwert des Leidens ging.
3. O quam laeta et beata fuit illa immaculata, mater Unigeniti!	Welche sel'ge, wonnerweckte Mutter war die Unbefleckte Ob des Eingeborenen!	O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti!	Welch ein Schmerz der Auserkornen, da sie sah den Eingebornen, wie er mit dem Tode rang.
4. Quae gaudebat et ridebat, exultabat, cum videbat nati partum inclyti.	Jauchzend sieht vor ihren Augen, Die nicht satt an ihm sich saugen, Sie den Auserkorenen.	Quae maerebat et dolebat, Pia Mater, dum videbat Nati poenas inclyti.	Angst und Jammer, Qual und Bangen, alles Leid hielt sie umfassen, das nur je ein Herz durchdrang.
5. Quisquam est, qui non gauderet, Christi matrem si videret in tanto solatio?	Wer nicht sollte mitempfinden Lust, so ihre Augen künden, Die hier Christi Mutter fühlt?	Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si videret In tanto supplicio?	Ist ein Mensch auf aller Erden, der nicht muss erweicht werden, wenn er Christi Mutter denkt,
6. Quis non posset collaetari, Christi Matrem contemplari ludentem cum Filio?	Wen nicht labte Himmelstauen, Darf er Christi Mutter schauen, Wie sie mit dem Kindlein spielt?	Quis non posset contristari, Piam matrem contemplari Dolentem cum Filio?	wie sie, ganz von Weh zerschlagen, bleich da steht, ohn alles Klagen, nur ins Leid des Sohns versenkt?
7. Pro peccatis suae gentis Christum vidit cum iumentis et algori subditum.	Wegen seines Volkes Schulden Sieht sie, bei den Tieren, dulden Ihn der Kälte Ungemach;	Pro peccatis suae gentis Vidit Iesum in tormentis Et flagellis subditum.	Ach, für seiner Brüder Schulden sah sie ihn die Marter dulden, Geißeln, Dornen, Spott und Hohn;
8. Vidit suum dulcem Natum vagientem, adoratum, vili deversorio.	Weinen sieht den süßen, lieben Sohn sie, doch Anbetung üben Hirten unter schlechtem Dach.	Vidit suum dulcem natum Morientem desolatum, Dum emisit spiritum.	sah ihn trostlos und verlassen an dem blutigen Kreuz erblassen, ihren lieben einzgen Sohn.

9. Nato, Christo in praesepe caeli cives canunt laete cum immenso gaudio.	Als geborner Christ im Stalle, Singen Engelein mit Schalle Hosianna in der Höh';		
10. Stabat, senex cum puella non cum verbo nec loquela stupescentes cordibus.	Joseph und Maria, schweigend, Stehn mit Staunen sich verneigend In des Wunders heil'ger Näh'.		
11. Eia, Mater, fons amoris me sentire vim ardoris fac, ut tecum sentiam.	Mutter du, der Liebe Quelle, Fach in mir die Gluten helle, Gib mir deiner Lieb' ein Teil:	Eia mater, fons amoris, Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam.	O du Mutter, Brunn der Liebe, mich erfüll mit gleichem Triebe, dass ich fühl die Schmerzen dein;
12. Fac, ut ardeat cor meum in amatum Christum Deum ut sibi complaceam.	Laß mein Herz für Christ entbrennen, Meine Lieb' ihm heiß bekennen; Ihm gefallen sei mein Heil!	Fac, ut ardeat cor meum In amando Christum Deum, Ut sibi complaceam.	dass mein Herz, im Leid entzündet, sich mit deiner Lieb verbindet, um zu lieben Gott allein.
13. Sancta Mater, istud agas, prone introducas plagas cordi fixas valide.	Heil'ge Mutter, laß den deinen Tief empfinden jene Peinen, Präge sie in dieses Herz;	Sancta mater, istud agas, Crucifixi fige plagas Cordi meo valide.	Drücke deines Sohnes Wunden, so wie du sie selbst empfunden, heilge Mutter, in mein Herz!
14. Tui Nati caelo lapsi, iam dignati faeno nasci, poenas mecum divide.	Er, vom Himmel dir erkoren, Auf geringer Streu geboren, Teile mit mir seinen Schmerz.	Tui nati vulnerati Tam dignati pro me pati, Poenas mecum divide!	Dass ich weiß, was ich verschuldet, was dein Sohn für mich erduldet, gib mir Teil an seinem Schmerz!
15. Fac me vere congaudere, Iesulino cohaerere, donec ego vixero.	Schaff', daß ich mit Liebesfreude An dem teuren Sohn mich weide, Bis erlischt mein Lebenslicht.	Fac me vere tecum flere, Crucifixo condolere, Donec ego vixero.	Lass mich wahrhaft mir dir weinen, mich mit Christi Leid vereinen, so lang mir das Leben währt!
16. In me sistat ardor tui, puerino fac me frui dum sum in exilio	Deine Inbrunst zu dem süßen Kinde laß mich mit genießen, Weil mich hier der Bann umflieht.		
17. Hunc ardorem fac communem Ne facias me immunem Ab hoc desiderio	Solche Liebe, fleh' ich, teile Allen mit zu ihrem Heile: Dies auch mir versage	Iuxta crucem tecum stare Ac me tibi sociare In planctu desidero.	An dem Kreuz mit dir zu stehen, unverwandt hinaufzusehen,

	nicht!		ist's, wonach mein Herz begehrt.
18. Virgo virginum praeclara, mihi iam non sis amara, fac me parvum rapere.	Jungfrau, heilig allerwegen, Sei nicht meiner Bitt' entgegen; Reiche mir den Kleinen dar	Virgo virginum praeclara, Mihi iam non sis amara: Fac me tecum plangere.	O du Jungfrau der Jungfrauen, woll auf mich in Liebe schauen, dass ich teile deinen Schmerz,
19. Fac, ut portem pulchrum fortem, qui nascendo vicit mortem, volens vitam tradere.	Ihn in meinem Arm zu wiegen, Der, den Tod uns zu besiegen, Willig ging des Lebens bar.	Fac ut portem Christi mortem, Passionis fac consortem, Et plagis recolare.	dass ich Christi Tod und Leiden, Marter, Angst und bittres Scheiden fühle wie dein Mutterherz!
20. Fac me tecum satiari, Nato me inebriari, stantem in tripudio.	Laß mich satt dem Anblick lauschen, Mich an deinem Sohn berauschen In dem Kreis der Engelreih'n;	Fac me plagis vulnerari, Cruce hac inebriari Et cruore Filii,	Alle Wunden, ihm geschlagen, Schmach und Kreuz mit ihm zu tragen, das sei fortan mein Gewinn!
21. Inflammatus et accensus, obstupescit omnis sensus tali me commercio.	Hochentflammt von solcher Minne, Sind voll Staunens alle Sinne Ob solch himmlischem Verein.	Flammis urar ne succensus, Per te Virgo, sim defensus In die iudicii.	Dass mein Herz, von Lieb entzündet, Gnade im Gerichte findet, sei du meine Schützerin!
22. Fac, me Nato custodiri, verbo Dei praemuniri conservari gratia.	Gib, daß mich dein Sohn bewache, Gottes Wort zum Schild mir mache, Seine Gnade mir verleiht;	Fac me cruce custodiri, Morte Christi praemuniri, Confoveri gratia.	Mach, dass mich sein Kreuz bewache, dass sein Tod mich selig mache, mich erwärm sein Gnadenlicht,
23. Quando corpus moriatur, fac, ut animae donetur tui nati gloria. Amen.	Und, zerbricht des Leibes Höhle, Daß im Anschau meine Seele Deines Sohnes selig sei! Amen.	Quando corpus morietur, Fac ut animae donetur Paradisi gloria.	dass die Seel sich mög erheben frei zu Gott im ewgem Leben, wann mein sterbend Auge bricht!
	(Übersetzung von K. Eitner)	(Aktueller liturgischer Text Graduale Romanum 1973/79)	(Gereimte Übertragung Heinrich Bone 1847)

Tabelle 1: Stabat mater speciosa und Stabat mater dolorosa

Als drittes Stück des Oratorium folgt das *Stabat mater speciosa*, welches eine Parodie der bekannten Mariensequenz *Stabat mater dolorosa* ist, und sich erstmals in einer aus dem

15. Jahrhundert stammenden Renaissancamanuskript der Bibliotheque nationale in Paris unter dem Namen „Incipiunt laudes qual fecit sanctus frater Jacobus de Tudero“<sup>161</sup> findet. L.F. Oznam nimmt diese Abwandlung des *Stabat mater dolorosa* in seine „Poëtes franciscain en Italie au treizième siècle“ und druckt diese, in der Annahme, der erste Herausgeber zu sein, nichtwissend, dass die „Lauden“ von Jacopone da Todi (1240-1306)<sup>162</sup> den Speciosatext bereits 1495 in Brescia beinhalteten. Um näher auf die Parodie und daher Bearbeitung des ursprünglichen *Stabat Mater Dolorosa*-Textes eingehen zu können, werde ich, in der Vorwegnahme des Kap. 12. 2. *Stabat mater dolorosa* auf die Herkunft des Originals eingehen. Auf die Deutung und Gestalt beider Texte werde ich jedoch erst im *Stabat mater Dolorosa* behandelnden Kapitel weiter zu sprechen kommen.

Es ist jedoch bis heute ungeklärt, wer nun wirklich der erste Verfasser des *Stabat mater dolorosa* war. Die Quellenlage reicht über den Anfang des 14. Jahrhunderts nicht zurück. Im Mittelalter galt Jacopone, ursprünglich Iacobus de Benedictis, als bedeutender religiöser Lyriker als der Verfasser des *Stabat mater*-Textes. Der aus einer angesehenen Familie in Umbrien stammende Dr. utriusque und Advokat gab sich nach dem tragischen Tod seiner Frau der Weltverachtung hin und wurde von da an „bizzocone“ (frommer Narr) genannt. Nach dem Eintritt in den Orden der Minoriten schrieb er Satiren (etwa gegen Bonifaz VIII., worauf er exkommuniziert und eingekerkert wurde. Die Befreiung erfolgte erst unter Benedict XI. nach Cölestins V. Tode) und geistliche Lieder, in denen er sich nicht nur auf die lateinische Gelehrtensprache beschränkte, sondern vor allem in italienischer und umbrischer Volkssprache schrieb. Jacopone galt zu seiner Zeit als berühmter Laudendichter, der in Verbindung mit der Geißlerbewegung stand, für die er sogenannte „Geißlerlieder“ verfasste. Diese Geißlerlieder, so meint Roman Zeilinger, der hier Carbone und H.Schneegans zitiert, weisen deutliche Parallelen zum *Stabat mater* auf, wodurch Ermini und Tenneroni, bedeutende italienische Literaturwissenschaftler, die Autorenschaft Jacopones bestätigt sehen wollen.<sup>163</sup> Das *Stabat mater* ist aber in den Gesamtausgaben der Werke Jacopones von Florenz 1490, Rom 1556 und Verona 1617 nicht verzeichnet.<sup>164</sup> Ob nun Jacopone da Todi, Johannes Bonaventura oder Papst Innozenz III dieses Gedicht geschrieben haben bleibt unklar. In Frage kommen auch Papst Johannes XXII (1316-1334) oder Bernhard von Clairvaux.<sup>165</sup>

---

<sup>161</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm 49, S.85

<sup>162</sup> Zeilinger, Roman datiert in seiner Dissertation *Wort und Ton im deutschen „Stabat Mater“*, Wien 1961, S. 11 im Verweis auf das kirchenmusikalische Jahrbuch, Jg. 1983, S.59ff und Mohnike, S.365ff und Carbone, S.82ff das Geburtsdatum von Jacopone da Todi nicht auf 1240, sondern auf 1230 zurück.

<sup>163</sup> Zeilinger, Anton, wie Anm. 37, S.12

<sup>164</sup> Ebd., S.13

<sup>165</sup> Ebd., S.12 Der Genueser Kanzler und Geschichtsschreiber Georg Stella nenn in seinen „Annales“ Papst Johannes XXII. als den Verfasser des *Stabat Maters*

Den Text des *Stabat mater speciosa* erhält Liszt von seinem Schwiegersohn Emile Ollivier 1858 gemeinsam mit dem Text des *Stabat mater dolorosa*. Höchstwahrscheinlich kopierte Ollivier das Manuskript aus der Pariser Bibliothek.<sup>166</sup>

Der Text des *Stabat mater speciosa* besteht aus insgesamt 24 Strophen in lateinischer Sprache, von denen Liszt nur 23 vertont. Nathaniel Leon Orr wirft die Frage auf, ob Liszt nicht überhaupt nur 23 Strophen zugesendet bekommen hat. Leider haben weder ich noch Orr Zugriff auf diesen Brief, um dies herauszufinden.

Beide Texte, sowohl der des *Stabat mater dolorosa*, als auch der des *Stabat mater speciosa* handeln von Maria als Mutter des Herrn. Im ersten Fall berichtet der Text von den Leiden Marias unter dem Kreuze ihres sterbenden bzw. toten Sohnes; der zweite Text erzählt von den Freuden der soeben entbundenen Mutter Maria über ihren neugeborenen Sohn.

Der *Stabat mater speciosa*- Text ist eine Imitation des Originals *Stabat mater dolorosa*, wobei die Strophen beider Gedichte großteils parallel laufen. Der Unterschied liegt nicht im Textaufbau selbst, als vielmehr im Austausch einzelner Worte, wodurch der Inhalt der Dichtung genau ins Gegenteil umgekehrt wird und ein Vexierbild darstellt.

Das Wortfeld des Negativen, welches Bereiche der Passion, des Leides, der Trauer, des Todes, des Schmerzes und des Kreuzes umfasst, werden ersetzt durch Begriffe positiver Konnotation, wie etwa der Geburt, der Freude, der Liebe, des Entzückens und des Wunders. Während der Text des *Stabat mater dolorosa* am Fest Mariä Schmerz als Sequenz verwendet wird, kommt die *Stabat mater speciosa*- Sequenz am Fest der sieben Freuden Mariä vor, womit die Polarität der beiden Texte nicht noch deutlicher gemacht werden kann. Eine moderne cover-version, die genau das Gegenteil ihres Originals aussagt.

Ursprünglich galt das *Stabat mater speciosa* als Weihnachtssequenz (Weihnachten als Marienfest). Bereits im Mittelalter wurde ein eigenes Fest der sieben Freuden Marias „Laetitia“ gefeiert, welches 1906 von Papst Pius X. offiziell für die katholische Kirche eingeführt wurde.<sup>167</sup> Die sieben Freuden Marias (Mariä Verkündigung, Mariä Heimsuchung, Geburt Jesu, Anbetung der Könige, Wiederfinden des zwölfjährigen Jesus im Tempel, Auferstehung Jesu, Aufnahme Mariens in den Himmel mit Krönung) stellen genau das Gegenteil der sieben Schmerzen Marias (siehe Kapitel 12. 2 *Stabat mater dolorosa*) dar. (Unterschiede siehe Tabelle 1 auf S. 54ff).

Anders als im *Stabat mater dolorosa*, für welches Liszt die Sequenzmelodie als Basis nimmt, greift Liszt im *Stabat mater speciosa* (erstmal in diesem Oratorium) auf keine gregorianische Melodie zurück.

Dieses Stück zeigt sehr gut die Ansprüche Liszts an eine „Neue Kirchenmusik“, für deren Erneuerung er vehement eintritt.

Liszt vertont den Text für vierstimmigen gemischten Chor großteils a capella, teils mit Orgelbegleitung. Die Komposition ist, ganz dem Stilideal der Reformbewegung der Cäcilianer folgend, auf ihre Textverständlichkeit ausgerichtet.

Im Autograph findet sich das *Stabat mater speciosa* nicht als Nummer drei, sondern als Nummer vier. Liszt setzte es aber als dritte Nummer an die Stelle des *Hirtenspiels*, was nun dem Oratorium eine symmetrische Ordnung verleiht, denn das *Stabat mater dolorosa* drei Nummern vor Ende des Werkes erklingt.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S.85

<sup>167</sup> [www.heiligenlexikon.de](http://www.heiligenlexikon.de)

<sup>168</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S.6f

Alle 23 Strophen gliedern sich in einzelne Abschnitte, die durch auffällige Pausen oder Tempowechsel deutlich erkennbar sind.

Der erste Einheit besteht aus den ersten vier Strophen (T. 1- 38), welche sowohl das rhythmische, als auch das melodische Material für das gesamte Stück liefern. Die rhythmische Grundstruktur, die in unzähligen Varianten vorkommt, besteht aus einer halben Pause, zwei Vierteln, einer Punktierten Viertel mit einer Achtel, zwei Viertel, einer Halben und wiederum einer Viertel:

The image shows a musical score for the first three measures of 'Stabat Mater speciosa'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with the lyrics 'Stabat ma-ter speci-o-sa'. The three staves below are for organ accompaniment, marked with 'pp' (pianissimo) and '(Orgel tacet.)'. The organ part features a rhythmic pattern of a half rest followed by two quarter notes, a dotted quarter note with an eighth note, two quarter notes, a half note, and another quarter note.

Notenbeispiel 5: Stabat Mater speciosa T. 1-3

Auffällig ist die Regelmäßigkeit, mit der Liszt dieses Stück geschrieben hat. Beginnt der erste Einsatz auf die dritte Zählzeit, so folgt der nächste auf die erste, der weitere auf die dritte, und wieder weiter auf die erste usw. Beinahe in Rezitationsform steigert sich jeder Einstieg um eine Tonstufe nach oben. In Takt 16 setzt die Orgel ein, die kaum mehr als Stützfunktion für die Singstimmen übernimmt. Nach einer Generalpause folgt ein Taktwechsel auf 3/4-Takt. Alle drei großen Abschnitte sind durch eine Generalpause und einen daran anschließenden Teil im 3/4-Takt getrennt, welche den Text weiterführen. Die Dreivierteltakte erinnern an das In-den-Schlaf-Singen von Wiegenliedern.

Der erste Teil im Dreivierteltakt bringt den Text der Strophe 4, bei welcher Liszt die Wortstellung verändert und das Wort „ridebat“ beiseite lässt. Statt „Quae gaudebat et ridebat, exultabat, cum videbat nati partum inclyti“ schreibt Liszt „Quae gaudebat et videbat exultabat cum videbat, nati partum inclyti.“

Nach Strophe 5 (wieder im 4/4- Takt) wiederholt der Alt die Frage „in tanto solatio“, ebenso nach der 6. Strophe die Worte „ludentem cum Filio“. Strophe 8 steht bereits wieder im 3/4-Takt. Danach Generalpause und wieder Wechsel zum 4/4- Takt in der der Text der 9. bis inklusive der 13. Strophe vertont ist. Takt 14 steht wieder im 3/4-Takt.

Ab der Strophe 15 verändert sich die melodische Struktur. Waren bis jetzt im 4/4-Takt der von mir vorgestellte Rhythmus und seine Variationen und im 3/4- Takt die „Wiegenmelodie“ vorherrschend, tritt jetzt eine dreiteilige Melodie (Stollen- Stollen- Abgesang) an deren Stelle. Strophe 16 ist um einen Ton gesteigert, in Strophe 17 wird das erste Mal in diesem Stück das piano oder pianissimo verlassen und bis zum forte der Worte „ab hoc desidero“ gesteigert. Mit Strophe 18, 19 und 20 verlassen wir nun völlig den, in den ersten Strophen vorherrschenden Rezitationsstil. Diese Strophen lassen eher an ein Kirchenlied erinnern, „ohne die regelmäßige Periodik eines solchen erreichen zu können.“<sup>169</sup>

<sup>169</sup> Szabó-Knotik, Cornelia, wie Anm. 136, S. 50

Der dynamisch Höhepunkt ist zweifelsohne mit den Anfangsworten der 21. Strophe erreicht: „Inflammatum et accensum“. Der Anfangsrhythmus ertönt nun wieder, jedoch nicht im dolce des Beginns, sondern mit einem schreiartigen, dramatischen fortissimo. Strophe 22, wieder im gewohnten dolce piano, wird samt Text wiederholt (Takt 214- 222). Warum gerade diese Strophe und sonst keine wiederholt wird, mag weniger daran liegen, dass Liszt den Text besonders hervorheben wolle, als vielmehr der Symmetrie des Stückes wegen. Strophe 23 mit dem Text „Quando corpus morietur“ endet im dreifachen pianissimo, gefolgt von einer Generalpause und einem siebentaktigen „Amen“.

## 10.4 Hirtengesang an der Krippe

*Der Hirtengesang an der Krippe* ist wieder ein Instrumentalstück, welches als symphonische Dichtung konzipiert ist. In Anlehnung an *Die Hirten auf dem Felde* erinnert es an die musizierenden Hirten in der Umgebung der Krippe in der Nacht Jesu Geburt. Nicht nur die Instrumentierung für Holzbläser, Streicher, Horn und Harfe bzw. Pauke (ohne Trompeten) verleiht dem Stück in A- Dur erst der pastoralen Charakter, sondern auch das aus der Einleitung stammende, zum neuen „Hirtenmotiv“ weiterentwickelte „Schalmeien- Motiv“.

Allegretto moderato.  
Englisch Horn.  
Clar. *pastorale*  
2. SOLO. *p marcato*  
Fl. *p*  
Hob. *p pastorale*  
Engl.H.  
Clar. *p*

Notenbeispiel 6: Einleitung- Beginn Pastorale (T.115-123)

Allegretto pastorale.  
*dolce*  
Hoboen. *p*  
Clarinetten in A. *1 SOLO.*  
Fagotte. *p*  
*tranquillo*

Notenbeispiel 7: Beginn Hirtenspiel (T.1-8)

**A** *a tempo*

*p* *SOLO.* *mp* Die

*p* *1 Clar. ein wenig hervortretend.*

Notenbeispiel 8: Hirtenspiel (T.25- 38)

Nicht nur der Rhythmus, sondern auch die Vorschläge und das Klarinettenostinato werden aus dem vorigen Motiv beinahe wörtlich übernommen und sind musikalisches Material der ersten 50 Takte.

Der Klang wird von den Holzbläsern dominiert, vor allem von den Oboen, Klarinetten und Fagotten, die jeweils in zwei Stimmen aufgeteilt sind, was den Klang dichter erscheinen lässt.

Ein neues Thema wird in Takt 51 von der Oboe vorgestellt und anschließend wiederholt.

*1. munter* *mf*

*dim. SOLO.*

*un poco marcato*

Notenbeispiel 9: Klarinettenthema

Einem weiteres Thema (ab Takt 75), welches ständig zwischen 2/4 und 3/4- Takt wechselt, liegt das deutsche Volkslied „Es flog ein Täublein weiße von Himmel heran“ zugrunde,<sup>170</sup> welches aus dem 15. Jahrhundert stammt und nur aus Viertel- und Halbenoten besteht

<sup>170</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S. 222 und S. 182

1. Es flog ein Täublein weiß vom Himmel herab  
im engelischen Kleide zu einer Jungfrau zart  
"Ge-grüßet seist du, wunderschöne Maid,  
dein Seel ist hochge-zie-ret, geseg-net ist dein Leib."  
Ky-ri-e - le - i - son.

2. "Gegrüßet seist, ein Königin, der Herr ist mit dir,  
du wirst ein Kindlein gebären, das sollst du glauben mir."  
Sie antwort' ihm, dem himmelischen Bot:  
"Ich hab mein Keusch versprochen dem allmächtigen Gott"  
Kyrieleison.
3. "Hast du dein Keusch versprochen dem allmächtigen Gott,  
so wird er zu dir kommen wohl durch sein göttlich Wort.  
Er kommt zu dir so gar ohn arge List,  
ein Jungfrau wirst du bleiben immer und ewiglich."  
Kyrieleison.
4. "Gscheh mir nach deinem Worte und nach dem Willen Gotts,  
so geb ich meinen Willen, weil ich gebären soll."  
Sie schloss wohl auf ihres Herzens Fensterlein,  
wohl zu derselben Stunde der Heilig Geist ging ein.  
Kyrieleison.

### Notenbeispiel 10: Es flog ein Täublein weiß

Liszt nimmt dieses einfache Kirchenlied, welches über einer, ständig das Metrum verändernden Begleitung aus Triolenzerlegungen in den Streichern, Streicherpizzicati und Harfenarpeggi, als über allem ruhend und erhaben thronende Basis. Woher Liszt diese Melodie kannte, ist unklar, und wahrscheinlich hat er das im Volksmund Bekannte Lied einfach notiert und umgewandelt.<sup>171</sup>

Ein neues, choralartiges Thema mit der Bezeichnung „Religioso“ erklingt in Takt 226 vorerst in den Holzbläsern und im Horn. Dieses wird jedoch in Takt 246 schon wieder vom wiegenartigen Pastoralrhythmus abgelöst und bis Takt 301 werden die verschiedenen Themen aus der Pastorale und der Einleitung kombiniert, bis in Takt 359 die „Reprise“ eingeleitet wird. Diese „Reprise“ ist eine Wiederholung in gesteigerter Form des ersten Teiles, der wiederum alle drei Themen verwendet, sodass wir von einer A B A' Form sprechen können. Mit nur drei Themen schafft Liszt es, die 500 Takte so abwechslungsreich und bunt darzustellen, was er weniger durch eine Themenvariation als durch eine hervorragende Instrumentierung erreicht. Indem die Holzbläser geteilt werden, Harfe sowohl Melodie mit dem Holzbläsersatz mitspielt und dadurch mehr Dichte verleiht, oder Akkorde stützt, indem

<sup>171</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S.87

die Klarinetten sowohl Themen bringen, als auch Bordunfunktion übernehmen, indem die Violine einmal Dreiklangszerlegungen spielt, ein anderes Mal die Solobratsche zum Vorschein tritt, wird dieses vorerst „volkstümlich“ oder „ländlich einfach“ anmutende Stück zu einem wahren Klangrausch.

Als wahren Stimmungsmaler bezeichnet Eugen Segnitz Franz Liszt, wenn er über den „Hirtengesang“ schreibt:

„Im Hirtengesang an der Krippe wird Liszt zum echten Stimmungsmaler. Alles atmet hier glückliche Ruhe und tiefen Frieden; ein still naives Musizieren im Sechsstücktakt und ruhig auf- und abgehende Terzengängen der Klarinetten, das in der Folge in dem ein wenig schärfer rhythmisierten Motiv eine erfreuliche Ergänzung findet“<sup>172</sup>

oder weiter

„Persönliche Erinnerung hat der Meister in dieses Stimmungsbild verwoben an die Adventszeit, als die Piffarari aus den Volskerbergen hinabstiegen in die Ebene und in den Straßen Roms die uralten Weisen zu Ehren des göttlichen Babino bliesen.“<sup>173</sup>

Saint- Saëns war 1912 bei einer Aufführung des *Christus* in Heidelberg anwesend und lobte das Werk mit folgenden Worten:

„It is very simple, but in an inimitable simplicity of taste which is the secret of great artists alone. It is surprising that this interlude does not appear in the repertoire of all concerts.“<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> Segnitz, Eugen, wie Anm. 97, S.11

<sup>173</sup> Ebd., S.12

<sup>174</sup> Saint- Saëns, Camille, *Musical Memories* (translated Edwin Gile Rich, Boston 1919, p.123), zitiert nach Merrick, Paul, wie Anm. 11, S.191

## 10. 5 Die heiligen drei Könige

Mit dem sogenannte *Marsch der heiligen drei Könige* schließt der erste Teil des Oratoriums *Christus*. An diesem Stück ist die Verbindung zwischen der Qualität des Stückes und dem, der Musik zugrunde liegenden „Programm“ besonders gut ersichtlich. Liszt erschafft eine Bilderwelt, ohne auch nur ein Wort singen zu lassen. *Der Marsch der Heiligen drei Könige*, ist, wie auch die vorangestellte Nummer, ein Instrumentalstück, jedoch stehen nicht die Hirten in ihrer Anbetung im Mittelpunkt, sondern, wie der Titel schon beschreibt, die heiligen drei Könige auf ihrem Weg aus dem Morgenlande hin zur Krippe.

Liszt, als wahrer Meister der Motivumwandlung, schafft hier eine direkte Anknüpfung an die ländliche Feierstimmung des *Rorate coeli* und an zweite Stück *Angelus ad pastores*, indem er auch diese Nummer mit dem, für das ganze Oratorium charakteristischen, aufsteigenden Quintsprung eröffnet. Dieses Motiv erscheint über dem Marschrhythmus (*allegro un poco mosso*), welcher von Pizzikato in den Streichern und Staccato in den Holzbläsern gebildet wird. Aus diesem Motiv bildet sich der erste von drei Teilen (A), aus welchen *Die heiligen drei Könige* gebildet sind. A stellt das eröffnende „Marsch-Thema“ dar, B das „Sternenthema“ und C das „Schatz-Thema“.

Kaum eine Beschreibung würde hier besser her passen, als die von Cornelia Szabó-Knotik, welche über diese Stelle schreibt:

„Schritt für Schritt gewinnt er aus dem Rhythmus der Einleitungstakte und den folgenden gehenden Viertelnoten das Marschthema und seine hungarisierte Abwandlung.“<sup>175</sup>

Beinahe kann man wirklich schon die Könige vor seinem inneren Auge marschieren sehen.

Dazu Eugen Segnitz:

„Das künstlerische Erzähl talent eines Benozzo Gozzoli kehrt hier ins Musikalische übersetzt wieder. Zugleich auch etwas von der alten Sitte, die Gottheit im feierlichen Umzuge und ernstem Reigenschritte zu verehren.“<sup>176</sup>

Waren die ersten 18 Takte quasi „Aufwärmung“ oder „Vorbereitung“, so gewinnt der Marsch ab Takt 19 mit seinen schreitenden Vierteln an Regelmäßigkeit. (Die Autorin gerät hier immer wieder in Versuchung, „Den Marsch“ mit Begriffen dieser Wortgruppe zu beschreiben).

---

<sup>175</sup> Szabo-Knotik, wie Anm. 136, S.52

<sup>176</sup> Segnitz, Eugen, wie Anm. 97, S.12

Dieses „Marschthema“ (T.18-23) kommt auch in seiner „hungarisierten“ Variante (T.47-50 bzw. 51-57) vor:

The image displays a musical score for Horn (Hob.) and Piano (SOLO.). The Horn part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a rest, followed by a melodic line starting on G4, moving through A4, B-flat4, and C5, with various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The Piano accompaniment is shown in two systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. The piano part features a steady accompaniment with chords and single notes, including dynamic markings like *p* (piano). The second system continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns and chordal structures.

Notenbeispiel 11: Erstes hungarisiertes Marschthema

Das zweite „Marschmotiv“ (Takt 75ff) wird oft als Selbstportrait Liszts interpretiert, etwa wenn Segnitz schreibt, dass „ein neues, rhythmisch sehr zugespitztes Motiv an Liszts ungarische Heimat (erinnert). Wie die alten Maler oft sich selbst inmitten belebter Szenen eines Bildes konterfeiten, so erscheint Liszt hier gleichsam im Gefolge der heiligen Gottsucher.“<sup>177</sup>



#### Notenbeispiel 12: Zweites Marschmotiv

In Takt 137 unterbricht die Melodie plötzlich, die Marschierenden halten inne, wenn Liszt in der Partitur unterschreibt:

„Et ecce stella, quam viderent in Oriente,  
antecebat eos, usque dum venitens,  
staret supra ubi erat Puer“

(Matthäus 2,9)

(Und der Stern, den sie hatten aufgehen sehen, zog vor ihnen her bis zu dem Ort, wo das Kind war, dort blieb er stehen)

Nach langer Reise haben die drei Könige ihr Ziel erreicht, zu welchem der Stern sie geleitet hat.

Würde man in der Bibel weiterlesen, könnte man daraus schon die Stimmung des folgenden Themas, dem „Sternthema“ (B) entnehmen, wenn da steht: „Als sie den Stern sahen, wurden sie von sehr großer Freude erfüllt.“ (Matthäus 2,10).

Es ist also nicht verwunderlich, hier einen innigen instrumentalen Jubelgesang zu finden (ab Takt 140), welcher von einer veränderten Instrumentierung verstärkt wird. War das erste Thema des Marschierens vorwiegend von gepaarten Holzbläsern und den tieferen (inkl. 2. Geige) Streichern in markantem Schreit- Rhythmus (Viertelnoten) und dem in der ersten Geige darüber liegendem Thema geprägt, so dominieren jetzt lange Haltetöne in verschiedenen Schichtungen. Grob gesagt: Die vertikalen Verlauffrichtung der Musik im Thema A wird ersetzt durch eine horizontale Schichtung im Hinblick auf Akkordbildung. Durch die Verdopplung aller Bläserstimmen, die Hinzunahme einer Harfe und der Klangfarbe des Hornes gewinnt die Musik eine ungeheure Dichte, welche die Melodie in der jeweiligen Stimme (am Beginn vor allem in den Oboen und Klarinetten) umkleidet und einbettet. Darunter bilden die 2. Geigen, Bratschen und Celli in Achtelbewegungen und Vierteln in der Harfe den Rhythmus.

Immer lauter und intensiver werdende Triolenmuster in den Bläsern steigern über den Läufen in den Streichern und die erste Violine als Verdoppelung der Flöte steigern die staunende Freude der Könige bis zur schallenden Fanfare, als würden die Könige es nicht mehr erwarten

<sup>177</sup> Segnitz, Eugen, wie Anm. 97, S. 12

können, endlich bei der Krippe anzukommen. Sie vergessen ihre schreitende Königswürde und laufen stürmisch auf den Ort zu, an dem der „neugeborene König der Juden“<sup>178</sup> sein soll. Doch scheint es, dass sie sich in Takt 216 besinnen, und zögerlich, schüchtern, vor Spannung brennend auf Zehenspitzen sich dem Jesuskind nähern, bis in Takt 224 das Haus (Krippe) betreten:

„Sie gingen in das Haus und sahen das Kind und Maria, seine Mutter, da fielen sie nieder und huldigten ihm.“

Folgender Bibeltext (dritte Antiphon für die zweite Vesper zu Epiphanie)<sup>179</sup> ist der Partitur unterlegt:

„Apertis thesauris suis, obtulerunt Magi Domino aurum, thus et myrrham“

(Mattäus 2,11)

„... dann holten sie ihre Schätze hervor und brachten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe als Gaben dar“

Ein neues Thema, das „Schatz-Thema“ erklingt in den Streichern H-Dur, vorgestellt von den 1. Violinen und den Celli:



Notenbeispiel 13: Schatz-Thema Takt 224-231

In Takt 294 kehrt das zweite Thema wieder zurück, diesmal in Fis-Dur, welches sich „bis zur Apotheose im wahrsten Sinn des Wortes“<sup>180</sup> steigert und mit Blechbläserfanfaren (gebaut aus dem „Marschthema“) in der Coda seinen fulminanten Abschluss des ersten Teil des Christus-Oratoriums bildet.

Folgende Form ergibt sich aus der Analyse der „Heiligen drei Könige“:

A-B-C-B-Coda. Bei A stoßen wir als Zuhörer zu den wandernden heiligen drei Königen, wir marschieren mit ihnen mit, bis uns bei B der Stern den Ort zeigt, an dem wir das Gesuchte finden werden, laufen voll Freude hin, ehrfurchtsvoll nähern wir uns dem Kind, um ihm bei C unsere Gaben voll inniger Freude darzulegen.

Merrick erklärt das Nicht-mehr-Vorkommen des A Teiles damit, dass die heiligen drei Könige nicht mehr nach Jerusalem zu Herodes zurückkehren wollten.

<sup>178</sup> Matthäus 2,2

<sup>179</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S.88

<sup>180</sup> Szabó-Knotik, Cornelia, wie Anm. 136, S.54

## 11. ZWEITER TEIL

### 11.1 Die Seligpreisungen

Der zweite Teil des Oratoriums *Nach Epiphania* eröffnet mit den *Seligpreisungen*, gefolgt vom *Vater Unser*, beides Stücke, in denen Christus, der Hauptprotagonist des Werkes, nicht nur besungen wird, sondern selbst Wort ergreift. Mit der Rolle der Christusfigur wollen wir uns später noch genauer beschäftigen.

Der zweite Teil beschreibt jene Zeit nach der Kindheitsgeschichte und vor der Leidensgeschichte Jesu, liturgisch gesehen also mit jener Zeit zwischen Epiphanie und der Karwoche.

Die *Seligpreisungen* sind das chronologisch älteste Stück dieses Oratoriums und wurden bereits in den Jahren 1858 und 1859 komponiert (siehe Entstehungsgeschichte Kap. 8, S.39) und waren genauso wie das *Pater noster* noch nicht für ein Oratorium, sondern als eigenständige Kompositionen geplant. Sie zeigen, ebenso wie das darauffolgende Gebet des Herrn, die Vorstellung Liszts, wie „neue Kirchenmusik“ zu sein habe.

Christus, hier dargestellt durch die Stimme des Baritonsolisten, singt die Worte der Bergpredigt, der Rede der wahren Gerechtigkeit, in der er jene Menschen trösten will, welche im irdischen Leben leiden.

Der Text der Seligpreisungen lautet:

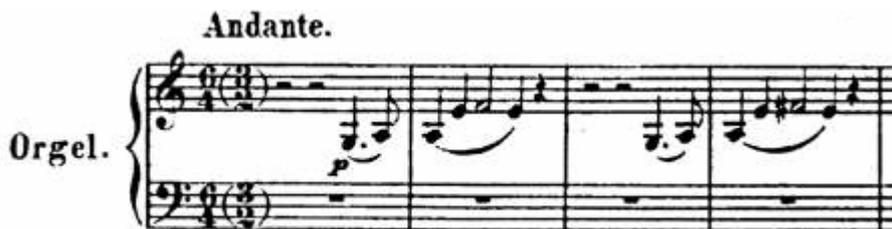
Beati pauperes spiritu quoniam ipsorum est regnum caelorum  
Beati mites quoniam ipsi possidebunt terram  
Beati qui lugent quoniam ipsi consolabuntur  
Beati qui esuriunt et sitiunt iustitiam quoniam ipsi saturabuntur  
Beati misericordes quia ipsi misericordiam consequentur  
Beati mundo corde quoniam ipsi Deum videbunt  
Beati pacifici quoniam filii Dei vocabuntur  
Beati qui persecutionem patiuntur propter iustitiam quoniam ipsorum est regnum caelorum

(Matthäus 5,3-12)

Selig, die arm sind vor Gott; denn ihnen gehört das Himmelreich.  
Selig die Trauernden; denn sie werden getröstet werden.  
Selig, die keine Gewalt anwenden; denn sie werden das Land erben.  
Selig, die hungern und dürsten nach der Gerechtigkeit; denn sie werden satt werden.  
Selig die Barmherzigen; denn sie werden Erbarmen finden.  
Selig, die ein reines Herz haben; denn sie werden Gott schauen.  
Selig, die Frieden stiften; denn sie werden Söhne Gottes genannt werden.  
Selig, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden; denn ihnen gehört das Himmelreich.  
Selig seid ihr, wenn ihr um meinetwillen beschimpft und verfolgt und auf alle mögliche Weise verleumdet werdet. Freut euch und jubelt: Euer Lohn im Himmel wird groß sein. Denn so wurden schon vor euch die Propheten verfolgt.“

(Matthäusevangelium 5, 1-12: Bergpredigt – Seligpreisungen)

Die *Seligpreisungen* (Andante) beginnen mit einem Zitat der *Rorate*-Intonation als Orgeleinleitung in a-Moll. In weiterer Folge wird aber nicht mehr die aufsteigende Quint dieses Motivs verwendet, sondern nur noch die aufsteigende und fallende Sekund. Liszt zitiert zuerst das Motiv in seiner Grundstruktur mit einer kleinen Sekund hinauf und hinab, wandelt diese aber sofort beim zweiten Mal in eine große Sekund um, welche das Hauptmotiv der *Seligpreisungen* sein wird.



Notenbeispiel 14: Rorate-Motiv

Die ersten vier Takte bestehen aus dem *Rorate*-Motiv und dem wiederholten, sekundveränderten Motiv, einstimmig in der rechten Hand. Es folgt eine einstimmige, oktavierte Melodie, die einem gregorianischen Choral nachempfunden ist, aber auf keinem existierenden Choral basiert. Diese „Neogregorianische Wendung“ moduliert nach E-Dur und verändert das Metrum auf einen Dreivierteltakt. Bis Takt 16 ist die Melodie unisono gehalten und erst im 16. Takt ertönt der erste Akkord, der als Dominantseptakkord zu cis-Moll moduliert. Bis Takt 30 haben wir E-Dur erreicht und die Tonika wird deutlich.

Der Bariton singt die ersten drei Verse (*dolce*) der Bergpredigt vor, worauf jedes mal der Chor mit der Wiederholung der Baritonmelodie, auskomponiert auf einen romantischen vierstimmigen Satz (Alt und Sopran unisono), antwortet. Das Baritonsolo- quasi der Vorsänger- erweckt den Eindruck eines gregorianischen Chorals (vor allem aufgrund der Sekund und Terzschriffe), der Chor, der eigentlich das Gegenteil bildet, stellt aber zudem keinen Stilbruch dar. „Liszt ist hier eine Verschmelzung der beiden Elemente gelungen.“<sup>181</sup> Während des Baritonsolos schweigt die Orgel, die bei den Chorsätzen auch nur als Stütze fungiert. Wer die Schwierigkeiten des *a capella*- Singens kennt, noch dazu, wenn schwierige Modulationen zu singen sind, weiß um die Notwendigkeit der Hilfestellung einer Instrumentalbegleitung, vor allem eines Akkordinstrumentes.

Der zweite Vers unterscheidet sich vom ersten schon dadurch, dass das Wort „Beati“ anders als der erste betont wird. War im ersten Vers das Melisma auf den Buchstaben „-a-“, so erhält nun im zweiten Vers jeder Buchstabe des Wortes eine Note und wird syllabisch.

Um ständige Wiederholungen und eine dadurch entstehende Monotonie zu vermeiden ändert Liszt jede dieser Vorgesänge des Baritons um, aber nur so viel, um noch eine Verwandtschaft der Motive erkennen zu können:

<sup>181</sup> Reinhard Bayer, *Die musikalische Darstellung der Person Christi in verschiedenen Stilepochen*, Wien 1982, S. 47

## Notenbeispiel 15: Seligpreisungen Baritonsolo

Die Verse 4 bis 7 werden vom Bariton vorgesungen und vom Chor beendet, wodurch sich auch die Rolle des Chores ändert. Hat der Chor bisher immer nur nachgesungen, wird jetzt die gesamte Heilsbotschaft vom Chor übernommen und mit der zweiten Hälfte der Baritonmelodie fertiggesungen. Ein Dialog zwischen dem Solisten und dem Chor entsteht. Vers 5 verwendet die gleiche Melodielinie (bis auf eine rhythmische Abweichung im Anfang im Takt 81: statt einer Triole auf den zweiten Schlag kommen zwei Achtel), nur um einen Halbton nach oben gesteigert und crescendiert von anfänglichen piano zum forte im Chor.

Die Vertonung des Solos für den 6. Vers „Selig, die ein reines Herz haben“ benötigt die wenigsten Noten, als wollte Liszt Klarheit und Reinheit auch im Tonmaterial herstellen. In diesem Fall antwortet der Chor nicht mehr im Forte, wie in den vorherigen zwei Strophen, sondern im piano, und das unisono.

Die Antwort auf den 7. Vers ist ebenfalls piano unisono.

Die Musik gewinnt an Tempo und Dramatik, wenn der Solist und der Chor sich ab Takt 104 taktweise mit rufartigen Einwüfen über dem Text zum 8. Vers ablösen und sich zum Fortissimo im Bariton steigern, der mit drei Vierteln d<sup>1</sup> fis a den höchsten Ton d<sup>1</sup> mit einem sforzato erreicht. Dies ist auch die Stelle, an der sich Chor und Solist erstmals treffen und, wenn schon nicht gemeinsam, so doch gleichzeitig singen. Während der Solist auf seinem d von „justitiam“ bleibt, wiederholt der Chor den Text des 8. Verses und vollendet den Satz. Wie ein Soloinstrument singt der Bariton weiter über dem begleitenden, mehr rezitierend als singenden Chor. Der Text des 8. Verses bildet die Grundlage des restlichen Stückes

„Beati, qui persecutionem patiuntur  
propter justitia quoniam ipsorum est regnum coelorum.“

Den höchsten Ton erreicht der Solist in Takt 145. Diese Stelle ist besonders zu beachten, denn dies ist auch die einzige, an der der Solist zur gleichen Zeit wie der Chor den gleichen Text singt. An keiner anderen Stelle in den *Seligpreisungen* singen beide gleichzeitig.

Immer mehr gewinnen die Worte „Beati“ und „regnum coelorum“ an Bedeutung. Das Himmelreich wird durch einen Taktwechsel von 3/4 auf 4/4 in Takt 155/156 hervorgehoben. In Takt 168 treffen die Silben des Wortes „coelorum“ im Chor und des Solisten (wieder am e<sup>1</sup>) zusammen um in weiterer Folge im Chorunisono die Grundtonart E- Dur zurückzuführen.

Nur im Himmel scheinen die Menschen und Jesus vereint zu sein.

Das abschließende, dreimal wiederholte Amen in langen Tönen (halbe und ganze Noten) verklingt in Oktaven gesetzt im vierfachen Piano.

## 11.2 Pater Noster

Dieses Stück war, gleich den *Seligpreisungen* als separates, eigenständiges Werk, und nicht für ein Oratorium oder ein anderweitig zusammenhängendes Stück komponiert worden und muss wahrscheinlich 1860 entstanden und 1864 bei Kahnt publiziert worden sein. Das Manuskript deutet auf beträchtliche Unsicherheit seitens des Komponisten hin, was die Einleitung betrifft.

Die Partitur beinhaltete gleich zwei instrumentale Einleitungen, die erste „Einleitungstakte zu dem Pater Noster“, die zweite „5- Anfangstakte des Pater Noster“. Die folgende Seite war hingegen mit der Nummer 7 benannt, der Nummer, die sie auch heute trägt und wie sie auch im Druck erscheint, für welche auch nur eine Orgelbegleitung vorgesehen war („Orgel wie gedruckt“). Liszt selbst hat die instrumentalen Einleitungstakte vorerst überarbeitet, dann überhaupt weggestrichen, wodurch das *Pater Noster* in der heutigen Form entstand. Aufgrund dieser weggelassenen Takte nimmt man an, dass das *Pater Noster* mit Orchesterbegleitung geplant war, dann dieser Gedanke wieder verworfen wurde.<sup>182</sup>

Der Text stammt aus dem neuen Testament und ist das einzige Gebet, das Jesus seinen Jüngern zu beten lernte. Dort kommt es an zwei Stellen, in leicht unterschiedlichen Versionen vor (im Matthäusevangelium 6,9-13 und Lukasevangelium 11,2-4).

Der lateinische Text, wie er in der heutigen Ausgabe des Missale Romanum vorkommt, lautet:

„Pater noster, qui es in caelis:  
sanctificetur Nomen Tuum;  
adveniat Regnum Tuum;  
fiat voluntas Tua,  
sicut in caelo, et in terra.  
Panem nostrum  
cotidianum da nobis hodie;  
et dimitte nobis debita nostra,  
sicut es nos  
dimittibus debitoribus nostris;  
et ne nos inducas in tentationem,  
sed libera nos a Malo.“

und in der deutschen Übersetzung nach der heutigen Einheitsübersetzung:

Unser Vater im Himmel,  
dein Name werde geheiligt,  
dein Reich komme,  
dein Wille geschehe,  
wie im Himmel, so auf der Erde.  
Gib uns heute das Brot,  
das wir brauchen.  
Und erlass uns unsere Schulden,  
wie auch wir sie unseren Schuldnern erlassen haben.  
Und führe uns nicht in Versuchung,  
sondern rette uns vor dem Bösen.

---

<sup>182</sup> Entstehungsgeschichte siehe Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S.2 und S.92

Dem vorhergehenden Stück, den *Seligpreisungen* ist das *Pater Noster* ähnlich: Chorsatz mit Orgelbegleitung, einstimmiges Vorsänger, ausharmonisierte Wiederholung im Chor, ebenfalls aus der Bergpredigt. „Auch dieses Stück kennzeichnet sich durch die eigenartige Verwendung von alten und modernen Tonarten; es wird wieder der Gesangspart allein durch die Orgel gestützt, wodurch das Ganze zugleich eine gewisse, an Askese erinnernde Strenge und Größe erhält und in seiner starken bedeutungsvollen Deklamation die vor dem Schöpfer im Staube liegende Menschheit vergegenwärtigt.“<sup>183</sup>

Doch es unterscheidet sich nicht nur durch die Wahl einer anderen Textstelle aus der Bergpredigt, sondern auch durch die liturgische Melodie. Wurde bei den *Beatitudes* die Melodie einem Choral nur im Stil nachgebildet, verwendet das *Pater Noster* einen schon bestehenden kirchlichen Gesang.

Dieses *Pater Noster* aus dem *Christus* ist dem *Pater Noster* für Männerchor (1846) ähnlich, welches wiederum mit der *Männerchormesse* (komponiert 1848 in Weimar und überarbeitet wiederholt 1853 bzw. 1870)<sup>184</sup> verwandt ist. Ebenfalls für Männerchor mit unterstützender Orgelbegleitung geschrieben, baut Liszt beide *Pater Noster* auf dem liturgischen Ton des *Pater Noster*, welches in der Liturgie bis heute üblich und in jeder gesungenen Messe zu hören ist, auf. „Die Melodie baut vollständig auf dem liturgischen Ton des Pater Noster auf, einem der ältesten Melodien der kath. Kirche, welche auch keiner eigentlichen Tonart zugewiesen werden kann, da sie aus einer Zeit stammt „in welcher unsere Tonartenlehre noch nicht entwickelt war.“<sup>185</sup>

Liszt schreibt darüber:

„As a slight musical indication observe that in the *Pater Noster* I simply modulate and develop somewhat,- in the somewhat confined limits of a sentiment of trustin and pious submission,- the Gregorian intonation as sung in all our churches



Notenbeispiel 16: Pater Noster aus dem Brief an Madame Jessie Laussot

following the traditional intonations for each verse. This framework was naturally adopted the the arranging of my Oratorio- Christ,- in which I employed two or three other intonations of the playsong, without considering myself guilty of a theft by such use.“<sup>186</sup>

Heinrich Sambeth dürfte diese Briefstelle nur wenig beachtet haben, wenn er schreibt: „Liszt nimmt von den beiden für das Pater Noster zur Verfügung stehenden Tönen (Tonus simplex und solemnus) den einfacheren, jedoch nicht rein, vermischt ihn vielmehr an einigen Stellen (ad veniat; et in terra; quotidianum da nobis hodie; et dimitte nobis [...]); ob mit Absicht oder aus Versehen des Gedächtnisses, lässt sich nicht mehr feststellen“<sup>187</sup>

<sup>183</sup> Segnitz, Eugen, wie Anm. 97, S.14

<sup>184</sup> Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S.29

<sup>185</sup> Ebd., S.33 (dort siehe Anmerkung 138)

<sup>186</sup> Br. II, S. 98/99 (Übersetzung entnommen von Merrick, Paul, wie Anm. 11, S.195)

<sup>187</sup> Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S.33

Das *Pater Noster* lässt sich in sechs Abschnitte einteilen. Eröffnet wird dieses Stück durch den Solotenor mit den Worten „Pater Noster qui es in coelis“, Die Melodie entspricht jener, die etwas später über den Worten „panem nostrum“ des aus dem Missale Romanum stammenden *Pater Noster* gesungen werden.

Die ersten drei Noten (eine große Terz umfassend) werden zum ersten von zwei Grundbausteinen, aus denen alle weiteren Motive und Motivvariationen dieses Stückes abgeleitet sind und bilden somit beinahe 200 Takte.



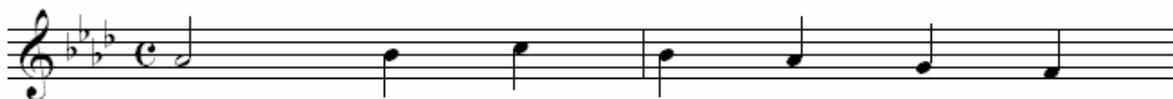
Notensbeispiel 17: Dreitonmotiv Takt 1 und Takt 2 im Tenor

Das zweite Motiv besteht aus vier Tönen und wird in Takt 15 vom Bass vorgestellt:



Notensbeispiel 18: Viertonmotiv Takt 15 und Takt 16

Diese Melodie wird im Takt 6 vom Chor 4-stimmig mit Orgelbegleitung wiederholt wodurch das Dreitonmotiv- um nur wenige Beispiele für das Vorkommen dieses Motivs zu nennen- schon in den Takten 6, 12, 14, 16, 18, 20 und 22 vorkommt. Hierbei wird das Motiv variiert, zum Beispiel:



Notensbeispiel 19: Varianten, Takt 12 im Alt

In weiterer Folge kommt dieses Motiv auch mit kleiner Terz und rhythmisch weiter modifiziert vor.

Nach der ersten Chorstelle beginnt wieder der Tenor- dieses Mal mit dem Viertonmotiv mit den Worten „sanctificetur“ und der Chor steigt noch auf der vorletzten Silbe „-ce-“ mit der dreifachen Wiederholung und jeweiligen Steigerung (zuerst um einen Ton, weiters um eine Terz) des Wortes ein um gemeinsam in Oktaven und Forte das Wort „nomen“ in Takt 26 zu singen. Der diatonische Abstieg vom Ton d<sup>1</sup> von Takt 26 in allen Stimmen wird vom Sopran in Takt 28 wiederholt und durch den ausharmonisierten Chor bis zum Takt 33 aufs e herabgeführt. Der Alt als Vorsänger beginnt das „ad veniat“ in Takt 34, das in Takt 40 um eine Terz erhöht noch einmal einstimmig vorgesungen wird und im ausharmonisierten Chor bis Takt 56 führt. Noch eine Bitte „Fiat voluntas tua“, wieder vom Tenor, wird intoniert und

von den anderen Stimmen fugiert ergänzt um mit einem gemeinsamen schrittweisem Aufstieg ein Fortissimo auf „tua“ zu erreichen.

Der Bass übernimmt das Vorsingen von „sicut in coelo“, welches vom Sopran über dem Wort Himmel melodisch ausgekleidet wird. Diese Phrase wird exakt wiederholt. In Takt 87 kommt der Text zum dritten Mal, auf einem Ton rezitativisch, homophon auf Es-Dur Dreiklang, weitergeführt zu einem G-Dur Dreiklang. „Wie im Himmel, so auf Erden“-

Das „Panem nostrum“ bringt das gleiche Material wie der Beginn „Pater Noster“, nur nach G-Dur gewandt. Dies ist eine von zwei Stellen, an denen kein Vorsänger die Bitte einleitet, sondern auf den dritten Schlag schon die Vierstimmigkeit im Chor erreicht wird:

„Nur an zwei Stellen [...] wartet der vorübergehend in ein Stadium höherer Erregung geratene Chor gewissermaßen den Anruf des Vorbeters und- sängers nicht erst ab, sondern wendet sich, von Inbrunst entflammt, unmittelbar an den Schöpfer.“<sup>188</sup>

Die Worte „sicut es nos dimitimus debitoribus nostris“ beziehen sich auf „nomen tuum“.

Das „Libera nos a malo“- befreie uns vom Bösen- wird zweimal als Ruf (forte mit sforzando) und darauf zweimal als flehende Bitte (dolce) intoniert.

Mit dem letzten Abschnitt, der „Amen“- Vertonung (ab T.151) schließt sich der Kreis und wie am Anfang dominieren wieder die beiden Motive. Anzumerken ist hier vor allem die Entwicklung, der das Stück bestimmte.

War am Beginn des Stückes der Chor von Liszt noch homophon gesetzt, entwickelt die sich die Musik durch Imitation der beiden Motive im Laufe zu einem überwiegend polyphonen Satz.

Der Tenor singt auf der gleichen Tonstufe wie zu Beginn das Dreitonmotiv welches bis zum Schluss in As- Dur imitatorisch weiterverarbeitet wird.

Liszt räumt dieser Amen-Vertonung des „Christus“, im Vergleich zu Liszts weiteren Vertonungen des „Vater- Unsers“, enorm viel Beachtung ein. Auf insgesamt 30 von 180 Takten spannt sich nur ein Wort.

---

<sup>188</sup> Segnitz, Eugen, wie Anm. 97, S.14

### 11. 3. Die Gründung der Kirche

Die heutige Fassung von *Die Gründung der Kirche* ist eine Bearbeitung und Weiterentwicklung des, von Liszt schon in den Jahren 1863 bis 1865 für Papst Pius IX. komponierten Papsthymnus *Tu es Petrus*.

Pius IX, (1792- 1878) wurde 1846 zum Papst gewählt und hatte bis zu seinem Tod am 7. Februar 1878 dieses Amt inne und war mit seinen knapp 32 Jahren war er der längst amtierende Papst der Kirchengeschichte. Bekannt wurde er unter anderem, aber vor allem durch das von ihm definierte und verkündete Dogma der unbefleckten Empfängnis Mariens (8. Oktober 1854) und der Einberufung des ersten Vatikanischen Konzils (1869/70).<sup>189</sup> Liszt, ein großer Verehrer des Papstes schreibt in seinem Brief vom 18. Juli 1863 (bei Segnitz, Franz Liszt und Rom in Fußnote 29 falsch angegebendes Jahr: dort steht: Brief vom 18. Juli 1862) an Brendel:

„Dieser Brief ist so angepfropft mit Fürstlichkeiten, Majestäten und Hoheiten, dass mit dies eine natürliche Transition bietet, Ihnen eine außerordentliche, ja unvergleichliche Ehre, welche mir am vorigen Sonnabend 11ten Juli wiederfahren, zu melden. Seine Heiligkeit der Papst Pius IX. kam nach der Kirche der Madonna del Rosario und weihte meine Wohn-Zimmer durch Ihre Gegenwart. Nachdem ich dem Papste eine kleine Probe meiner Geschicklichkeit auf einem Harmonium und meinem Arbeits-Pianino dargelegt hatte, sprach derselbe in huldreichster Weise einige sehr bedeutungsvolle Worte zu mir, wodurch er mich ermahnte, dem Himmlischen im Irdischen nachzustreben und mich durch meine vorüberschallenden Harmonien auf die ewig verbleibenden vorzubereiten. - S.H verblieben ungefähr eine kleine halbe Stunde; Monsign. De Merode und Hohenlohe waren in seiner Begleitungs- und ich hatte vorgestern Audienz im Vatican (zum erstenmale meines Hierseins), wo mich der Papst mit einer schönen Kamee der Madonna beschenkte.- [...] Nächstens erhalten Sie also das Bildchen der Madonna del Rosario, von welcher jetzt, nach dem Besuch des Papstes, ganz Rom spricht.“<sup>190</sup>

Liszt war der erste Künstler, dem eine so hohe Auszeichnung und Ehre zu teil wurde. Ganz Rom sprach von diesem Papstbesuch bei Liszt.<sup>191</sup>

Insgesamt 6 Fassungen schuf Liszt für diesen *Papsthymnus*.

Eine der ersten Ausgaben des Hymnus liegt in der Form für Orgel und für Chorgesang in italienischer Sprache vor; zudem noch zwei Fassungen für Piano (Solo und Duett), zwei für Orgel und jene Fassung, welche im Oratorium *Christus* verwendet wurde.

Die erste Fassung des Papsthymnus *Tu es Petrus* wurde bereits 1863 anlässlich des 1800sten Gedenktages des Martyriums „Peter und Paul“ am 29. Juni aufgeführt.

Der in Galiläa geborene Apostel Petrus war derjenige Jünger, den Jesus als Nachfolger und als Gründer der Kirche berufen hat. Laut Markus 16 („Die Zwölf, die er einsetzte, waren: Petrus- diesen Beinamen gab er dem Simon [...]“) hat der ursprünglich Simon heißende Fischer erst seinen Beinamen Petrus (griechisch, aramäisch: wörtl. Stein/Fels) erst von Jesus bekommen. Im Matthäusevangelium (Mt. 4,18: “[...] Simon- genannt Petrus [...]”) wird auch

---

<sup>189</sup> Schuchert, August: *Kirchengeschichte*, Wien- St. Pölten 1958, S. 654- 661

<sup>190</sup> Br. II., S.46 (vom 18. Juli 1863)

<sup>191</sup> Segnitz, wie Anm. 50, S.38

über die Namensgebung berichtet, in weiter Folge, nach der Bergpredigt, heißt er ab der Heilung der Schwiegermutter dort nur noch Petrus.

Auch im Lukasevangelium, bei der Berufung der 12 Jünger, wird Simon der Beiname Petrus verliehen (Lk 6,14: „(Es waren) Simon, dem er den Namen Petrus gab [...]“). Bei allen von Simon berichtenden Evangelien wird die Vorrangstellung dieses Jüngers gegenüber den anderen Aposteln hervorgehoben. Die Bibel nennt auch Beinamen von Simon, etwa „Menschenfischer“ oder „Kephas“.

Auf die an die Apostel gerichtete Frage Jesus', wofür die Leute den Menschensohn halten, antwortete Simon Petrus :

„Du bist der Messias, der Sohn des lebendigen Gottes“, worauf Jesus ihm zur Antwort gibt „Selig bist Du, Simon Barjona; denn nicht Fleisch und Blut haben die das offenbart, sondern mein Vater im Himmel. Ich aber sage Dir:

Du bist Petrus, und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen, und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen.“

(Matthäus 16, 16-18)

Die Gründung der Kirche geht also auf die Worte Jesu an Petrus zurück.

Jesu soll nach seinem Tod am Kreuz als erstes dem Petrus erschienen sein. Dass der Auferstandene zuerst Maria Magdalena begegnet sei, wird bei Lukas ausgespart. Petrus soll als Missionar auch außerhalb Jerusalems tätig gewesen sein.

Historisch nicht belegbar ist, ob Petrus wirklich bis nach Rom gekommen ist und auch nicht, ob er dort gelehrt und missioniert hat.

Der 1. Clemensbrief wurde wahrscheinlich während oder kurz nach der Regierungszeit Domitians zwischen 90 und 100 in Rom verfasst und stellt in den Kapiteln 5 und 6 die vorbildliche Passion des Petrus und des Paulus dar, denen viele Christen gefolgt seien:

„Wegen Eifersucht und Neid sind die größten und gerechtesten Säulen verfolgt worden und haben bis zum Tode gekämpft. [...] Petrus, der wegen ungerechtfertigter Eifersucht nicht eine und nicht zwei, sondern viele Mühen erduldet hat und der so – nachdem er Zeugnis abgelegt hatte – ist gelangt an den (ihm) gebührenden Ort der Herrlichkeit.“

Ort und Umstände des Martyriums werden in diesem Brief nicht erwähnt. Da dieser Text als Rückblick des Bischofs Clemens von Rom erscheint und es vor Domitian keine größeren Christenverfolgungen gab, könnte sie sich auf die kurze Christenverfolgung unter Nero im Jahr 65 beziehen.

Im späten 4. Jahrhundert, als der römische Bischof bereits eine Sonderrolle beanspruchte, erwähnt Hieronymus (348–420) eine römische Amtszeit des Petrus von beinahe 25 Jahren: Diese Aussage würde aber einen Romaufenthalt ab dem Jahre 40 voraussetzen. Dem widerspricht die Apostelgeschichte 15,7, wonach Petrus mindestens bis zum Apostelkonzil (um 48) ein Leiter der Jerusalemer Urgemeinde war.

Der katholischen Lehre zufolge, gilt Petrus als der erste Bischof von Rom, was, wie oben bereits erwähnt, historisch nicht belegbar ist.

Der Papst, auch genannt „Nachfolger Petri“ gilt als direkter Nachfolger des Apostels und Märtyrers Simon Petrus und somit als Nachfolger Jesus selbst.<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup> Gesamte Historie des Petrus nachgelesen bei Wikipedia

Die Vorbereitungen für den 1800sten Gedenktages des Martyriums „Peter und Paul“ in Rom waren gigantisch, und die Aufführungen zu dieser Feier so prachtvoll, dass sie Liszt sicher zu seinem *Papsthymnus* weiter angeregt haben<sup>193</sup>, sodass er mit Begeisterung über ein Konzert, anlässlich dieser 1800sten Feier von St. Petri, an Baron August Antalhoz wie folgend berichtet:

„You ask me, what has been happening in Rome? As follows: On 29. June, the 18th centenary of the martyrdom of the Apostles St. Peter and Paul was commemorated with the supreme pomp and majesty reserved for the Apostolic Roman Catholic Church.

The religious and social importance of such a manifestation of Catholicism is increased still more by the announcement of an immense occurrence which will dominate all others in affirming more completely than ever this century the imperishable authority of the Holy See: *the Ecumenical Council* to be convoked in Rome in December 1868...

Shall I tell you about the celebrations for the week of St. Peter? There were magnificent illuminations, popular fetes, academic gathering, a splendid *ricevimento* on the Capitole, and music of a sort everywhere... above all the motet for three choirs „Tu es Petrus“ by Maestro Mustapha [Raimondi], sung in St. Peter's on 29 June. The positioning of two choirs (of about a hundred voices in each) up in the cupola at the end of the church above the entrance doorway excited much curiosity from the audience. Music coming from so high and so far away must inevitably seem sublime, celestial and angelic to people little familiar with the spiritual in art. But I don't want to carp, and you can imagine what effect this quite brilliant acoustic effect had upon me.“<sup>194</sup>

Beide Versionen des Hymnus für Orgel sind in die Gesamtedition für Orgelwerke aufgenommen worden.<sup>195</sup> Die erste von den zwei („Pio IX. Hymnus“ (Der „Papst- Hymnus“)) wurde bereits vermutlich 1863 komponiert und 1865 von Körner (Peters) verlegt.<sup>196</sup>

Im gleichen Jahr arrangiert Liszt dieses Werk für Chor mit Orchester und verwendet es im *Christus als Die Gründung der Kirche*, von welchem er wahrscheinlich die zweite Orgelfassung *Tu es Petrus aus dem Oratorium Christus* (herausgegeben 1865 bei Schuberth) machte.<sup>197</sup>

In diesem Jahr entstand auch die Version für Klavier Solo mit dem Titel *L'Hymne du Pape. Inno del Papa. Der Papst-Hymnus*, welcher bei Bote und G. Bock in Berlin, allerdings ohne Datumsangabe, verlegt wurde.<sup>198</sup>

Eine weitere Ausgabe, jene für Chor und Orgel trägt den Titel *Inno del Papa di F. Liszt, Roma 1866*, deren Musik sich weitgehend an die des im *Christus* aufgenommenen Hymnus anlehnt.<sup>199</sup>

Die zweite Orgelfassung erschien 1867 als *Tu es Petrus* bei E. Repos in Paris, an welchen sich folgende Briefzeilen wenden:

„The day after tomorrow I will send you four or five small pages which, if I mistake not, will suit you- and which may be propagated. It is a simple and easy version for Organ of the hymn „Tu es Petrus“, lately performed here on the eighteen-hundredth anniversary of St. Peter.“<sup>200</sup>

---

<sup>193</sup> Merrick, Paul, wie Anm. 11, S.197

<sup>194</sup> Ebd., S.197 (er zitiert aus LAA)

<sup>195</sup> Complete Organ Works 3, 87- 92 und 99- 103 (siehe: Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S.95)

<sup>196</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S.95

<sup>197</sup> Ebd.,

<sup>198</sup> Ebd.,

<sup>199</sup> Ebd.,

<sup>200</sup> Br. II., S.126, zitiert nach Merrick, Paul, wie Anm. 11, S.196

Die Nummer 8 des Oratoriums Christus, lässt sich in 3 Großabschnitte (A-B (1-3)-A´) einteilen. Ein ungewöhnlicher Beginn für ein so erhabenes Thema wie Die *Gründung der Kirche*: ein Takt Pause. Das Stück Nummer 8 beginnt mit ganzen drei Vierteln des im 3/4-Takt stehenden Andante maestoso assai Stille. Erst danach ertönen forte unisono in den tiefen Instrumenten, den Fagotten, den Bratschen, den Celli und den Kontrabässen taktweise die Töne as, c<sup>1</sup>, c, welche auf einem tremolo auf einem Terzakkord C-E stehen bleiben. Diese Töne c und e sind auch die beiden Töne, mit denen der Tenor und der Bass, ebenfalls unisono den ersten Text „Tu es Petrus et super hanc petram Aedificabo ecclesiam meam“ (Übersetzung siehe oben), ihren Ruf, die Verkündigung Jesu an Simon Petrus, ertönen lassen.

„Wie aus Urgestein ist das alles herausgemeißelt, unwandelbarer ewiger Wahrheit gleich erklingt das Wort von Petri Bestimmung und Berufung.“<sup>201</sup>

C, der Zielton gesungen mit der Kraft eines Männerchores,<sup>202</sup> und vorweg schon im Orchester, erweist sich als der Zentralton und erscheint als Symbol des Bleibenden und Dauernden.<sup>203</sup>

Unklar bleibt bis auf weiteres die Tonart, (in weiterer Folge zeichnet sich a- moll ab) und für den Hörer scheint auch der Takt unklar zu bleiben.

Gleich nach den Worten „Tu es Petrus“ beginnen Celli und Bass crescendierend tonweise aufzusteigen. Vom c weiter auf das d zu den Worten im Männerchor „et super hanc Petram“ weiter auf das g zu den Worten „aedificabo“ und erst mit dem as im Bass und Cello (c und e im Chor) zu den Worten „Ecclesiam meam“ kann eine Tonalität klar erkannt werden. Das Stück beginnt demnach in f- moll (bzw. auf der Dominante) und wechselt bei „Ecclesiam“ auf die Parallele As- Dur, wo auch erstmals ein deutlicher 3/4 Takt hörbar wird.<sup>204</sup>

Nach einer Dreiklangszerlegung abwärts, dessen Haupttöne des As-Dur Sextakkordes das Motiv 1 bilden,<sup>205</sup> ertönt a capella der Ruf „et portae inferi“ auf as- des, gefolgt vom Einwurf des dazugehörigen Akkords in den Streichern. Der Chor singt wiederholt auf diesem Sprung die Worte „non praevalent“ und moduliert mit der Wiederholung der letzten Textpassage nach E- Dur. In den Takten bis zum Takt 44, mit dem der erste großen Abschnitts A schließt, wird Motiv 1 verwendet.

Der zweite Abschnitt der Nummer 8 ruft einen völligen Stimmungswandel hervor. War der erste Teil geprägt von Worten, hart wie Fels, bestimmt und unbeirrt, unverrückbar und unhinterfraglich befehlend, unisono und forte, so weich und lieblich erscheint die Frage „Simon Joannis diligis me“ (Motiv 2).

---

<sup>201</sup> Segnitz, Eugen, wie Anm. 97, S.14f

<sup>202</sup> Bayer, Reinhard, wie Anm. 181, S.49 (er zitiert Lina Ramann)

<sup>203</sup> Ebd., S.49

<sup>204</sup> Ebd.,

<sup>205</sup> Szabó-Knotik, Cornelia, wie Anm. 136, S. 56

Der Text aus dem Johannesevangelium (Joh 21,16) bildet die Grundlage eines der „schönsten und beliebtesten Melodien“<sup>206</sup> Liszts.

„Als sie gegessen hatten, sagte Jesus zu Simon Petrus: „Simon, Sohn des Johannes, liebst du mich mehr als irgendein anderer hier?“ Petrus gab ihm zur Antwort: „Ja, Herr, du weißt, dass ich dich lieb habe.“ Darauf sagte Jesus zu ihm: „Sorge für meine Lämmer!“ 16 Jesus fragte ihn ein zweites Mal: „Simon, Sohn des Johannes, liebst du mich?“ Petrus antwortete: „Ja, Herr, du weißt, dass ich dich lieb habe.“ Da sagte Jesus zu ihm: „Hüte meine Schafe!“ 17 Jesus fragte ihn ein drittes Mal: „Simon, Sohn des Johannes, hast du mich lieb?“ Petrus wurde traurig, weil Jesus ihn nun schon zum dritten Mal fragte: „Hast du mich lieb?“ - „Herr, du weißt alles“, erwiderte er. „Du weißt, dass ich dich lieb habe.“ Darauf sagte Jesus zu ihm: „Sorge für meine Schafe!“

Diese Aufgabe mag für einen Fischer eine große Aufgabe gewesen sein.

Diese dreimalige Frage mag auf den ersten Blick verwundern, deutet aber schon auf die Karwocheder Einleitung der Passionsgeschichte hin, in der Petrus Jesus dreimal vor dem Volk verleugnet (siehe zum Beispiel Matthäus 26, 69-75)

Als „Symbol der Liebe“<sup>207</sup> tritt nun ein fünfstimmiger gemischter Chor auf, die ersten 8 Takte nur von Orgel begleitet, in „nahezu volkstümlicher Melodik“,<sup>208</sup> im Charakter sehr sanglich, im Ausdruck sehr dolce und innig vertont.<sup>209</sup> Diese „Volkstümlichkeit“, die Bayer hier auffällt und Segnitz schon früher an „den Gefühlsinhalt und Stimmungsgehalt alter Volkslieder lebhaft erinnert“,<sup>210</sup> wird vor allem aufgrund der Parallelführungen von Sexten und Terzen im Chor, insbesondere im Sopran und Alt (im Volksmund „dazu terzln“ oder „zuwi terzln“) und dem periodischen Aufbau hervorgerufen. Die einfach gehaltene Harmonik, E- Dur, welche erst gegen Schluss des Themas die 5. Stufe erreicht,<sup>211</sup> unterstreicht diesen Eindruck. Diese viertaktige Periode wird wiederholt und anschließend setzen Hörner, Oboen, Fagotte und Hörner ein. Nach einem Takt Überleitung in den Celli und Kontrabässen wird das bis jetzt im B Teil gespielte mit ganzem Orchester wörtlich wiederholt, wobei dem Orchester mehr Gewicht verliehen wird als dem Chor.

Ab Buchstabe C (Takt 81) werden Motiv 1 und Motiv 2 kombiniert. Hier soll nur kurz auf die Zahlensymbolik hingewiesen werden. (Am Ende des Kapitels folgt ein Überblick über diese Nummer).

In der Bibel fragt Jesus den Petrus dreimal, ob er ihn liebt, dreimal antwortet Petrus mit ja.

Das Motiv 2 wird auch in der Partitur jetzt dreimal wiederholt- dreimal die Frage „amas me- diliges me“, worauf unisono auf den Ton a der Chor die Worte „pasce agnos meos“ auf vier Takte aufteilt und im gleichen Rhythmus den Text „pasce oves meos“ singt, worüber zuerst in den Hörnern, dann in den Flöten und der ersten Violine Motiv 1, die Dreiklangszersetzung abwärts, erklingt. Daraufhin schweigt der Chor 4 Takte lang und das Orchester spielt noch Motiv 1. Dieses Rhythmische Element M3 (Halbe, Viertel, Halbe, Viertel, punktierte Halbe, Viertel) wird jetzt ab Takt 93 statt mit M1 mit M2, der Melodie des „diliges me“ ausgekleidet. Noch zwei Mal erklingt der Text des „Pasce, pasce oves meos“ in dieser Weise.

Interessant ist der folgende Text „confirma fratres tuos“ (Bestärke Deine Brüder), welcher einer anderen Bibelstelle angehört und gleich zweimal vorkommt und dem „Pasce oves meos“ eingeschoben ist.

Christus spricht zu Petrus „Stärke Deine Brüder - confirma fratres tuos“ (Lk 22,32). Bei Lukas finden sich diese Worte an einer Stelle, die mit der Verleugnung und dem Leiden Jesu in direktem Zusammenhang steht: Die Zeit des Leidens ist herangekommen, Petrus schwört, „Herr, ich bin bereit, mit dir sogar ins Gefängnis und in den Tod zu gehen“ (Lk 22,33), worauf Jesus erwidert „ich sage dir, Petrus, ehe heute der Hahn kräht, wirst du dreimal leugnen, mich zu kennen“ (Lk 22,34).

<sup>206</sup> Szabó-Knotik, Cornelia, wie Anm. 136, S.56

<sup>207</sup> Bayer, Reinhard, wie Anm. 70, S.50

<sup>208</sup> Ebd.,

<sup>209</sup> Ebd.,

<sup>210</sup> Segnitz, Eugen, wie Anm. 97, S.15

<sup>211</sup> Ebd.,

In diesem Zusammenhang heißt es weiter: „Ich aber habe für dich gebetet, dass Dein Glaube nicht erlischt. Und wenn du dich wieder bekehrt hast, dann stärke deine Brüder“ (Lk 22,32). Obwohl Petrus Jesus liebt, schafft er es nicht, dies auch der Welt zu zeigen.

Diese Berufung des Petrus und der ihm zugewiesenen Aufgabe trifft einen schwachen Menschen, dem seine ganze Schwachheit vor Augen geführt wird. Nicht durch eigene Kraft, sondern erst durch die Stärkung, aus der Kraft, die er von Christus bekommt, kann er das „ministerium“ ausüben. Der Nachfolger Jesu, der Nachfolger Petri- der Papst soll sich dies vor Augen halten.

Dieses „confirma fratres tuos“ wird besonders hervorgehoben, indem Liszt nicht nur den Text in einen anderen einschleibt, was mancher Zuhörer vielleicht gar nicht erkennen würde, und deshalb und zu besonderen Betonung einen Taktwechsel vorschreibt. Zudem ist der Chor unisono angelegt. Nur ein Takt steht in 4/4 mit dem Text „firma fratres“, der Auftakt und der nachfolgende Text (tuos) stehen schon wieder im 3/4-Takt.

Dieser Einschub wird weitergeführt mit dem eigentlichen Text „pascere“ in der Form M3 und M2, welches so 2 Mal vorkommt um in Takt 125 wieder durch den Einschub (wieder Taktwechsel, Unisono) unterbrochen wird.

Nach einem Takt Pause im Chor kehrt in Takt 130 kehrt der Teil A *Tu es Petrus* wieder, aber mit geänderter Melodik (A'). Statt mit einem Intervall zu eröffnen wie am Beginn des Stückes (siehe T. 8f) wird hier nur ein Ton, dafür mit Eindringlichkeit und Beharrlichkeit repetiert. „Du bist Petrus, auf diesem Felsen will ich meine Kirche erbauen“ könnte nicht standhafter und bestimmter sein. Darüber begleitet das Orchester mit, vorwiegend mit aus M1 gebildeten Dreiklangszerlegungen.

Erst auf die Worte „ecclesiam meam“ wird das Unisono für 5 Takte (Takt 140- 144) verlassen. Mit einem aufsteigenden E- Dur- Dreiklang ertönen die Worte im Chor „et portae inferi non praevalent“ und ein siebentaktiges instrumentales Nachspiel beendet das, die ersten 32 Takte über harmonisch uneindeutige Stück, in einem klaren E-Dur.

M1: Dreiklang abwärts		
M2: Melodie über „Simon Joannis“		
A „Tu es Petrus“	weitgehend	M1
B „Simon Joannis“	2 mal Simon Joannis=2*4	M2
	2 mal pasce pasce agnos meos 4+6	M2
	2 mal Simon Joannis=2*4	M2
	2 mal pasce pasce agnos meos 4+6	M2
	3 mal amas me, diliges me 3*4	M2
	2 mal pasce agnos meos 2*4	M1
	1 mal Überleitung Orchester 1	
	mal pasce pasce agnos meos 4+5	M2
	1 mal Einschub confirma fratres 1*3 mit Auftakt	M2
	mal pasce pasce agnos meos 4+5	M2
	1 mal Einschub confirma fratres 1*3 mit Auftakt	M2
	1 mal Überleitung Orchester 1	
A' „Tu es Petrus“	2 mal Tu es Petrus 2*3+ ecclesiam meam 8	
	1 mal et portae 3*2+2	
	1 mal 7 Takte Nachspiel	

Tabelle 2: Übersicht Motiv 1 und Motiv 2

## 11.4 Das Wunder

Diese Nummer geht, im Gegensatz zu den zwei vorangestellten Nummern, über den liturgischen Rahmen weit hinaus.

Dennoch sind dem Satz „Nummer 9“ Schriftworte aus der Bibel unterlegt, welches aus Matthäus 8,24 stammt wo es heißt:

„Et ecce magnus factus est in mari, ita ut navicula operietur fluctibus; ipso vero dormiebat.“

(Und siehe, es erhob sich ein heftiger Sturm auf dem See, so dass das Schiff von den Wellen bedeckt wurde; er aber schlief.)

Jesus steigt als erster in das Schiff und die Jünger folgen ihm. Daraufhin bricht ein furchtbarer Sturm am galiläischen Meer aus und droht das Schiff samt Mannschaft zu vernichten, während Jesus ruhig schläft.

Daraufhin heißt es in der Bibel weiter:

„Und die Jünger traten hinzu, weckten ihn auf und sprachen: Herr, rette [uns], wir kommen um! Und er spricht zu ihnen: Was seid ihr furchtsam, Kleingläubige? Dann stand er auf und bedrohte die Winde und den See; und es entstand eine große Stille.

Die Menschen aber wunderten sich und sprachen: Was für einer ist dieser, dass auch die Winde und der See ihm gehorchen? Heilung zweier Besessener. Mk 5,1-20; Lk 8,26-39.

Oder weiter bei Matthäus 8, 26 und 27

„Da sagte er zu ihnen: Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam? Und stand auf und bedrohte den Wind und das Meer; da ward es ganz stille.

Die Menschen aber verwunderten sich und sprachen: Was ist das für ein Mann, dass ihm Wind und Meer gehorsam ist?“

Teile dieses „Gleichnis des Sturms am See von Galiläa“ werden am 3. Sonntag nach Epiphanie (Adorate II) gelesen.

Mit diesem Stück nimmt Liszt Bezug auf den ersten Teil des Oratoriums, indem er musikalische Themen aus dem ersten Teil in dieser Nummer wieder verwendet und zitiert. Er greift das Thema der *Seligpreisungen* (Nummer 6) und stellt damit eine direkte Verbindung zwischen diesen beiden Nummern her. Sowohl in musikalischer Hinsicht wird eine Verwandtschaft geschaffen, als auch in thematischer. Es sind die Armen, die „Armen im Geiste“ wie es schon in den Seligpreisungen vorkommt, die Hilfe und Trost benötigen und denen Jesus dies auch prophezeit. Auch hier im Gleichnis des Sturms am See Galiläa sind es kleingläubige Menschen, die Apostel, die nicht auf Gott vertrauen, sondern in Panik geraten. Motto: gerettet werden diejenigen, die blind auf Gott vertrauen.

„Liszt programmatisch-musikalische Kunst dokumentiert sich aufs Neue in dem „Wunder“ [...] in der Schilderung der in allen ihren Kräften entfesselten Natur, die den Menschen zum Spielball ihrer Launen macht.“<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> Segnitz, Eugen, wie Anm. 97, S.15

*Das Wunder* besteht aus drei Großabschnitten, die der Bibelstelle entsprechen, das Geschehen beschreiben:

- A. Die Einleitung
- B. Der Sturm
- C. Das Wunder

Der Partitur ist das oben schon genannte Schriftwort (Matthäus 8,24) vorangestellt.

Ein Tremolo- Orgelpunkt auf c in den Hörnern, der Violine und den Bratschen und in Oktaven geführte, chromatische Aufwärtsgänge erzeugen gleich zu Beginn eine dramatische Stimmung. Die Tonart ist nicht klar ersichtlich- man vermutet, aufgrund der fehlenden Vorzeichen und des Orgelpunktes die Tonart C- Dur, die aber durch die chromatischen Läufe etwas getrübt wird. Über Takt 16 sind in der Partitur die Worte „Ipso vero dormiebat“ geschrieben. Die Intensität nimmt ab den Aufgängen zu Beginn in den Celli und Bratschen (ab Takt 33), gefolgt von Streichern und Holzbläsern von Takt zu Takt zu. Mit Bezeichnungen „poco a poco accelerando il Tempo fino“ oder „poco a poco crescendo, e piu agitato“ steigert sich die Dramatik, bis in Takt 58 der Sturm in seinem vollem Ausmaß erscheint.

Eugen Segnitz schreibt über diese Stelle:

„Selten wohl ist eine so ungeheuerliche Kraft aus dem Orchester gezogen worden wie hier!“<sup>213</sup>

oder Paul Merrick:

„[...] the best orchestral storm in all Liszt's music.“<sup>214</sup>

Unterstützt von Sechzehntelläufen aufwärts in der Piccoloflöte und furiosen Fortissimostößen auf verminderten Akkorden in den Blechbläsern, welche durch Paukenwirbel und dem immer noch zugrundeliegenden Orgelpunkt unterstützt werden, gewinnt die Passage an zusätzlicher Dramatik. Cornelia Zsabó-Knotik verweist mit der Instrumentierung dieser Stelle auf die Wolfsschluchtszene aus dem Freischütz von Weber,<sup>215</sup> in der die Tonleitern aufwärts jedoch nicht nur in den Oberstimmen wie der Flöte, sondern auch in den Bässen vorkommt.

Das bis jetzt den Bass dominierende C wird abgelöst (Takt 62) und Oboen, Klarinetten und Violine 1 und 2 gehen in Terzsritten abwärts. Die Takte bis 82 sind geprägt von dieser Flötenpassage mit anschließendem Abgang, wobei der Sturm ein wenig nach lässt, die Musik wird ruhiger. Wir befinden uns immer noch in C- Dur, das aber durch die vielen Vorzeichen eine Tonika- Dominant- Funktion ausschließt. Bis Takt 100 dominieren oktavierte Streichertremoli, die, chromatisch auf und abgeführt je eine Terz umfassen und über denen das Blech kurze Signale einwirft.

Bis Takt hundert hat sich die Musik weitgehend beruhigt, sodass ein neue Figur zu Tage treten kann, die von den Trompeten und den Posaunen in dreifachem fortissimo vorgestellt wird, während das restliche Orchester schweigt.

---

<sup>213</sup> Segnitz, Eugen, wie Anm. 97, S.15

<sup>214</sup> Merrick, Paul, wie Anm. 11, S.197

<sup>215</sup> Szabó-Knotik, Cornelia, wie Anm. 136, S.57

SOLO.

*ff* un poco tenuto ma non legato

*ff* un poco tenuto ma non legato

Notenbeispiel 20: Kreuzfigur Takt 100- 103

Diese Figur kann, so Szabó- Knotik, als „Kreuzfigur“ gedeutet werden, was durch die Verwendung beim Wort „cruce“ im „Stabat Mater dolorosa“ im dritten Teil durchaus plausibel erscheint. Diese, aus einem Halbtonschritt aufwärts, fallender Quarte und Halbtonschritt abwärts bestehende Figur versucht den Text auch bildlich darzustellen. (Auf Herkunft und Funktion dieser „Kreuzfigur“ soll in Kap. 12. 2. Stabat mater Dolorosa genauer eingegangen werden)

Die Musik gewinnt zunehmend an Dramatik (zusätzliche Verwendung von Becken und Gr.Trommel) bis in 158 die Männerstimmen angsterfüllt Fortissimo während des Orgelpunktes auf g-moll im Orchester rufen „Domine salva nos, perimus“.

In der Bibel heißt es zu dieser Stelle, dass Jesus während des Sturmes geschlafen habe, worauf die von Todesangst heimgesuchten Jünger Jesus mit der Bitte, sie zu retten, aufwecken. Diese Anrufung des Herrn erfolgt mit der „Rufterz“, welche bei ihrer Wiederholung um eine Sekund gesteigert ist und somit die Dringlichkeit ihrer nochmalige Bitte um Rettung verstärkt.

*ff* Do-mi - ne sal-va nos

*ff* Do-mi - ne sak-va nos

Notenbeispiel 21. Domine salva nos Takt 158ff und Takt 162ff

Nach vier, immer leiser werdenden Takten, Tremolo auf den Ton C in den Streichern und c als vier überbundene Pfundnoten in den Bläsern, folgt eine Generalpause in Takt 173.

Daraufhin leitet Christus, ein Bariton Solo, mit den rezitierenden Worten „Quid timidi estis, modicae fidei?“ den 3. Teil der Nummer 8, *Das Wunder* ein und schafft durch seinen Einstieg eine völlig andere Atmosphäre. Ohne eine direkte Übernahme des Tonmaterials zeigt diese Passage doch eine

gewisse Verwandtschaft mit den *Seligpreisungen*. Verdeutlicht wird diese Verbindung der zwei Sätze erst durch das instrumentale Andante im 3/4- Takt, welches das „Regnorum coelorum“- Thema aus den *Seligpreisungen* bringt.

Nach acht Takten in den Streichern kommen Flöten, Klarinetten und Fagotte hinzu und werden in Folge von Harfenarpeggien und Bläserakkorden (Holz und Blech) nach E-Dur geführt und zu einer breiten Klangfläche ausgebaut.

Mit dem Text „Et facta est tranquillitas magna“ steigt der Chor, nun gemischt und vierstimmig in Takt 225 ein und wird vom Orchester nach einer Modulation nach Cis- Dur abgelöst.

Diese Tonart verwendet Liszt sehr selten (zum Beispiel im Klavierstück *Recuellement*, womit die besonderen Bedeutung dieser Tonart hervorgehoben wird.<sup>216</sup> Zu Beginn der Nummer 8 und während des „Sturms“ waren keine Vorzeichen vorgegeben, der Zustand und die Harmonie sozusagen „von chaotischer Energie“.<sup>217</sup> Erst die Worte Christi wenden die Musik nach E- Dur (Liszts „religiöse Tonart“) und dann nach Cis- Dur, jener Tonart, die im Quintenzirkel am weitesten von C- Dur entfernt liegt. C-Dur repräsentiert, laut Merrick, das normale, alltägliche Leben, den Menschen ohne dem Göttlichen.<sup>218</sup> Das Göttliche wird in Form von Fis- Dur und deren Dominante Cis- Dur repräsentiert somit die Verbindung des Menschlichen mit dem Göttlichen.<sup>219</sup>

Das Thema aus den *Seligpreisungen* „regnum coelorum“ wird noch zweimal aufgegriffen (in Takt 266f und in 248f), bevor abschließend die Kreuzfigur noch dreimal gespielt wird (T.301, 305 und 316).

---

<sup>216</sup> Merrick, Paul, wie Anm. 11, S. 199

<sup>217</sup> Ebd.,

<sup>218</sup> Merrick, Paul, wie Anm. 11, S. 200

<sup>219</sup> Ebd.,

## 11.5 Der Einzug nach Jerusalem

Den zweiten Teil des Oratorium *Christus* beschließt das Stück *Der Einzug nach Jerusalem*, dem die katholische Kirche am Palmsonntag gedenkt. Dieser, letzte Sonntag vor Ostern, beschließt die Fastenzeit und leitet die Karwoche ein. Dem auf einem Esel nach Jerusalem einziehenden Jesus streut das Volk Palmzweige und huldigt dem Messias mit „Hosanna“- Rufen. Beides, sowohl der Esel als auch die Palmzweige sind Symbol für einen König: die Palmzweige als Symbol der Unabhängigkeit eines siegreichen Königs und der Esel gilt als Zeichen für einen gewaltlosen Friedenskönig.

Auf dem Originalmanuskript soll folgender Text von Liszt am oberen Ende der Seite verzeichnet haben:

„Hosanna, benedictus qui venit in nomine, Rex Israel. Benedictus qui venit Rex in nomine Domini, pax in coelo et gloria in excelsis. Hosanna filio David, benedictus qui venit in nomine Domini. Benedictus, quod venit Regnum patris nostri David, hosanna in altissimis.“<sup>220</sup>

Die Quellen hierfür sind verschieden und die Herkunft des Textes ist gänzlich nicht geklärt. Zum einen liegt der Bibeltext in Form der Antiphon für den Palmsonntag (Matthäus 21,9) vor, zum anderen in Zeilen aus *Evangelisti Uniti et Commentati* (Band II, Seite 14, Absatz 3)<sup>221</sup>.

Am Manuskript steht neben diesem Text auch der Name „Mastai“ verzeichnet, was höchstwahrscheinlich auf den bürgerlichen Namen des Papstes Pius IX., Giovanni Maria Mastai Ferretti verweist. Über freundschaftliche Kontakt zum Papst in jener Zeit, in der Liszt am Oratorium *Christus* arbeitete, habe ich in Kapitel 11. 3. schon berichtet. Ob der Text nun in Zusammenarbeit des Papstes mit andern kirchlichen Würdenträgern entstanden ist, oder ob Pius IX. ihn selbst verfasst hat, bleibt unklar.<sup>222</sup>

Auf der linken oberen Seite des Manuskripts ist noch eine andere Version des Palmsonntagtextes notiert, welche aus dem Johannesevangelium 21,13, aus Markus 11,1 und Markus 11,8 und aus Liszt eigenen Worten zusammengestellt ist. Offensichtlich hat Liszt sich aber dann für die Verwendung des Mastai- Textes entschieden.<sup>223</sup>

*Der Einzug in Jerusalem* ist wieder eine jener Nummern im Oratorium, denen Liszt eine liturgische, oder besser gesagt, eine gregorianische Melodie zugrunde legt. Liszt verwendet hier die heute noch gebräuchliche Intonation des *Ita missa est* und die des *Benedicamus Domino* (das Volk antwortet mit den Worten „Deo gratias.“ Laut Heinrich Sambeth ist dies eine Melodien, deren Gebrauch so allgemein verbreitet und häufig ist, dass sie an verschiedenen Orten relativ gleich gesungen und in den verschiedenen Choralausgaben weitgehend gleichmäßig erhalten geblieben ist.<sup>224</sup> Ob Liszt die Solesmer Choralausgabe (Pauseneinteilung stimmt mit der von Liszt weitgehend überein) oder einem Exemplar des Lecoff'schen Graduale (Bleistiftkorrekturen stellen eine Lesart her, die mit der List'schen übereinstimmen) verwendet hat, um sein Thema zu formulieren ist aufgrund der wenigen Abweichungen für meine Arbeit nicht von ausschlaggebender Wichtigkeit. Die von Liszt verwendete Intonation des *Ita missa est* wird gesungen in der zweiten Messe *In festis solemnibus* und steht in lydischer Tonart.

„Der strahlende, glanzvolle Charakter der Melodie, der den musikalischen Abschluss der Messliturgie bildet, mag Liszt eben so sehr zur Einbeziehung in den *Einzug in Jerusalem* veranlasst haben wie die bei gewissen liturgischen Gelegenheiten statt des *Ita missa est* gebräuchlichen Worte „Benedicamus Domino“, welche in nächster Verwandtschaft mit den von Liszt ebenfalls aus der Schilderung des Einzugs durch die heilige Schrift angezogenen Worte „Benedictus qui venit ect.“ stehen.“<sup>225</sup>

<sup>220</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S.101

<sup>221</sup> Ebd.,

<sup>222</sup> Ebd., S.102

<sup>223</sup> Ebd.,

<sup>224</sup> Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S.135

<sup>225</sup> Ebd., S.136

Die Worte „Ite, missa est“ stammen aus dem Entlassungsruf des Diakons am Abschluss der Messe worauf sich auch der Begriff Mission (mitto, mittere) bezieht. Die Schlussformel Missa bedeutet somit Entlassung, aber auch Sendung, Mission: Die Messe ist nicht nur Gabe, sie ist auch Aufgabe. Sie sendet die Mitfeiernden aus, im Alltag des Lebens Zeuge der Liebe Gottes zu sein in der Nachfolge Christi durch die Kraft des Geistes.

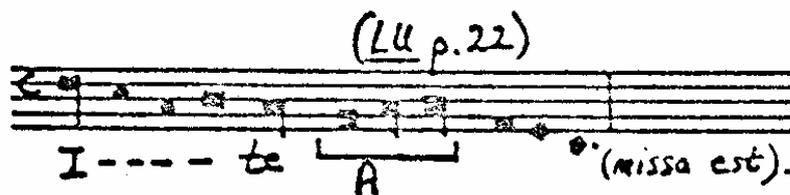
Es ist also nicht verwunderlich, dass Liszt gerade das *Ita missa est* im *Einzug nach Jerusalem* am Übergang zwischen den zwei letzten Oratorienteilen, am Schluss des zweiten Teils, Jesu Lehren und Handels, und am Beginn des dritten und letzten Teile, Jesu Leidenszeit und Sterben und Erlösung der Menschheit, zitiert. Jesus selbst wird von Gott gesendet.

Mit einem marschartigen Motiv ist das *Ita missa est* eines von zwei Motiven, die, einzig wiederkehrend, das gesamte Material für den Satz bilden.

Das *Ita missa est* bleibt in den einzelnen Teilen vorherrschend. Heinrich Sambeth spricht vom Satz *Einzug in Jerusalem* von einer „Symphonischen Dichtung“<sup>226</sup> oder „symphonischen Variation“<sup>227</sup> über das *Ita missa est*. Dem widerspricht Szabó-Knotik, mit der Begründung, dass Sambeths Äußerung „von großer Oberflächlichkeit in der Verwendung des Gattungsbegriffes“ handle „da keine der erarbeitenden Bedingungen (Motivtransformation, Eigendynamik des Geschehen, Bedeutung der Idee) anscheint.“<sup>228</sup>

Die Form ist, nach einer kurzen Exposition der Themen dreiteilig, sie enthält drei Durchführungen. Die erste und die dritte gleichen sich im Charakter einer Macht- und prachtentfaltung, die mittlere ist gegensätzlich dazu: „eine Entfaltung nach innen, eine wachsende Verinnerlichung.“<sup>229</sup>

Das erste Thema wird von Liszt nicht in seiner ursprünglichen Form verwendet, sondern, sowohl in Rhythmus, als auch in Tonart, verändert vorgestellt.



Example V-27. Liszt, Christus, movement 10, measures 1-9.



Notenbeispiel 22: Ite missa est

<sup>226</sup> Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S.147

<sup>227</sup> Ebd.,

<sup>228</sup> Szabó-Knotik, Cornelia, wie Anm. 136, S.59

<sup>229</sup> Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S.147

Liszt lässt die Grundstruktur der Intonation gleich, transponiert sie aber auf die Dominante von E-Dur, lässt sie demnach mit h beginnen und stellt sie im ganzen Orchester in den ersten 9 Takten unisono vor, was Paul Merrick mit „leading to music that suggests the gathering together of a large crowd“<sup>230</sup> vergleicht.

Die erste Phrase der Intonation übernimmt Liszt originalgetreu der Choralausgabe, in der zweiten Phrase weitet er den Aufgang auf eine Quart, statt wie im Choral einer Terz, aus.

Über einer Achtelfigur, die verblüffend an die des *Marsch der Heiligen drei Könige* erinnert, breitet Liszt das zweite- das Marschthema aus.



Notenbeispiel 23: Marschthema ab Takt 18

Bis Takt 42 verwendet Liszt nur M2, ab Takt 42 wieder M1, immer wieder gemischt und zusammen mit dem ersten Takt von M2 und bis zur ersten Modulation in Takt 55 nach a-moll über der durchgehenden Achtelzerlegung in den Bässen und Celli. In einer veränderten Weise führt die Oboe das Thema weiter bis zu nächsten Modulation in Takt 62. Die Musik gewinnt an Lautstärke und Tempo (Tremolo in den Streichern größtenteils parallelgeführt) bis plötzlich in Takt 115 nach G-Dur im Alla-Breve umgeschwenkt wird und über der Orchesterbegleitung mit M1 der Chor sein „Hosanna, qui venit in nomine Domini, Rex Israel“ vorbringt. Diese Rufe im Chor bestehen größtenteils aus großen Terzsprüngen aufwärts, vom Tenor angestimmt und im homophonen Satz im restlichen Chor mitgesungen. Bis Takt 200 dominieren beide Themen im Orchester in Verlängerungen.

Eine völlig andere, wehevoll ruhig und friedliche Stimmung erzeugt das in Takt 201 von den Männerstimmen in Oktaven auf d intonierte „Benedictus qui venit Rex in nomine Domini“, gefolgt von einem nochmaligen Hosannaesatz im Chor. Über den Männerchor von vorhin legt sich in einem lieblichen Arioso (F-Dur) eine Solo-Mezzosopranstimme mit dem „Benedictus“ (Takt 236ff). Hierfür formt Liszt die Choralmelodie um, indem er das schon vom Choral abgeleitete Motiv in den Geigen aus Takt 83 wieder aufgreift und für eine Solostimme bearbeitet:

<sup>230</sup> Merrick, Paul, wie Anm. 11, S. 200

„Eminent wirken anfangs die Hosianna- Rufe in den starken Dreiklangsintervallen, wundervoll darauf der Solosang des „Benedictus“- als ob die Glutaugen der Magna Peccatrix inmitten des Volksgewühls sind und ekstatische Hingabe verratend auf die Gestalt des Messias gerichtet seien!“<sup>231</sup>

Schön erkennbar ist in diesem Stück vor allem die Plastizität mit welcher die Volksmassen im Gegensatz zu einer Einzelperson geschildert wird. „[...] Um seine musikalische Farbenwirkung, die Pracht der Darstellung und die Mannigfaltigkeit der Einzelperson wie der Bewegung der Massen inne zu werden, darf an gewisse Bilder Paolo Veroneses erinnert werden [...]“<sup>232</sup>

Eine zum Orchester noch hinzugefügte Harfe begleitet den immer vollständiger werdenden Chor mit der darüber solierenden Sopranstimme. Bei Tempo 1 in Takt 384ff kehrt das Marschthema M2 wieder zurück unter dem der Chor- jetzt weitgehend homophon- sein „Hosanna qui venit Rex“ singt, bis in Takt 404 das „Filio David“, welches mit dem *Ita missa* in seiner Melodieführung weitgehend übereinstimmt, als Fugato komponiert.

Dieses Fugato, ein im *Christus* bisher nicht verwendetes Kunstmittel, wird von den Tenören und den Bratschen eingeleitet. Nachdem alle Instrumente einmal eingesetzt haben wird die Textur chordal. Zuvor führt das Stilmittel der Imitation zwischen Orchester und Chor und führt zur größtmöglichen Entfaltung aller Mittel. Ein Trompetensignal in Takt 523 beschließt das Fugato und das Stück entschleunigt sich zum Andante, einem homophonen a- capella- Satz für vier Solisten, in dem der Text „Benedictus quod venit Regnum patris nostri David“ vortragen wird. Die ersten vier Takte dieser Passage sind tatsächlich a- capella, in weiterer Folge wird der Solistenchor von Streichern und Holzbläsern gestützt. Das Orchester wird dichter, von Harfe und Blechbläsern aufgefüllt tritt nun auch der Chor hinzu, der den von den Solisten noch einmal wiederholt und mit den Worten „in altissimis hosanna“ (ab Takt 554) endet. Ein 7 Takte langes instrumentales marcato- Nachspiel auf Akkordtönen von E- Dur beschließt den zweiten Teil des Oratorium.

Für Liszt macht es einen großen Unterschied, ob er den Chor als „populus“ oder „discipuli“ oder als „turbae“ bezeichnet. Beim ersten Einstieg der Stimmen beschreibt Liszt den Chor noch als „populus“ später nennt er den Chor „discipuli“ und am Beginn der Fuge heißt der Chor wieder „populus“. Das „normale“ Volk begrüßt in seinem eher chaotischen Auflauf Jesus beim Einzug durch das Tor der Stadtmauer, während die Jünger oder Apostel lieblich dem Herrn huldigen. Die Fuge ist wahrscheinlich das beste Mittel um das bunte Treiben und die Bewegung in der Volksmasse zu schildern.

Bei Lukas wird eine klare Trennung zwischen den „Jüngern“ und der „Menge“ unternommen. Im Lukasevangelium sind die Jünger diejenigen, die ihre Kleider auf die Straße werfen und Gott loben indem sie rufen: Gesegnet sei der König, der kommt im Namen des Herrn. Im Himmel Friede und Herrlichkeit in der Höhe!

Da riefen ihm einige Pharisäer aus der Menge zu: Meister, bring deine Jünger zum Schweigen! Er erwiderte: Ich sage euch: Wenn sie schweigen, werden die Steine schreien.

Gegen Schluss sei noch erwähnt, dass die Menge wohl kaum gewusst haben mag, wer dieser Mann auf dem Esel sei und trotzdem empfangen sie ihn wie einen König mit Jubelgesängen und Lobesgesten.

Ein Volksauflauf ist unterhaltsam, Neues muss gesehen werden.

Das Volk wird es wieder sein, die wenige Tage später den Tod dieses Mannes fordert.

Erstaunlich ist, dass Liszt mit keiner musikalischen Geste auf diese Wandelbarkeit des öffentlichen Gedankens innerhalb kürzester Zeit hinweist. Vom Volk wird nicht erwartet, die Leiden voraussehen zu können und daher freut sich das Volk nur über jenen Mann, von dem sie glauben, dass er Jerusalem von Rom befreien soll. Ebenso verwunderlich ist die Tatsache, dass auf das kommende Martyrium Jesu nicht verwiesen wird.

„Aus dem festlichen Getümmel der Straßen Jerusalems führt der Weg hinaus vor die Tore, über den Kidronbach in die Stille der Nacht an den Ölberg.“<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> Segnitz, Eugen, wie Anm. 97, S.16

<sup>232</sup> Ebd.,

<sup>233</sup> Segnitz, wie Anm. 97, S.16



## 12. Dritter Teil: Passion und Auferstehung

Im dritten und letzten Teil des Oratorium vertont Liszt die Leiden und das Sterben Jesu Christi.

### 12.1 Nummer 11: *Tristis est anima mea*

Diese Nummer ist aus zwei verschiedenen Gründen einzigartig in diesem Oratorium. Zum einen ist es frei und weit entfernt von allen gregorianischen Einflüssen, keine Rückbesinnung auf Altes, und zum anderen ist es die bei weitem subjektivste Nummer im *Christus*. Auf seine ganz eigene, moderne Art versucht Liszt hier, die Leiden Jesu am Ölberg darzustellen und um es mit Worten von Eugen Segnitz zu formulieren:

„Die Töne, die Liszt hier fand, um dieses erschütternde Seelendrama dem Hörer musikalisch zu vergegenwärtigen, sind zuvor noch nie angeschlagen worden.“<sup>234</sup>

Obwohl Sätze, wie der Marsch der Hirten, in der sich Liszt als einen der Marschierenden darstellt, auch subjektiv anmuten, meint Arnold Schering, die gewisse Subjektivität, die dem Oratorium Christus zugrunde liegt, sei kaum vorhanden. Bei Liszts Oratorium handle es sich bloß um ein „fortgesetztes Bezugnehmen auf liturgische Zusammenhänge“ im Gegensatz zu Händel’s *Messias*, „sich von gottesdienstlichen Vorstellungen völlig unabhängiges Sichversenken in die Heilsbegebenheiten“.

Die Instrumentalmusik „nimmt über ein Drittel der Partitur, darunter drei umfangreiche Nummern, für sich allein in Anspruch“. Schering stellt die etwas provokante Frage, wie Liszt mit der *Engelsverkündigung*, dem *Pastoralkonzert an der Krippe*, dem *Marsch der heiligen drei Könige* im ersten Teil, dem *Meeressturm* im zweiten Teil „mit so unverhältnismäßiger Breite und Behaglichkeit hat Schildern können, da doch ihr Inhalt relativ unwichtig sei gegenüber dem, was der gewaltige Stoff einer Christustrilogie<sup>235</sup> sonst an bedeutenden Ereignissen bot“ und „offenbar nur nebensächlichen, um nicht zu sagen malerischen Wert“ habe.

Liszt habe aus „bloßer Verlegenheit um andere Bilder und nur aus unbezwingbarer Neigung zur Programmmusik die Gelegenheit zur Orchesterschilderung ergriffen“. Im Vergleich zu Beethoven in seiner *Missa Solemnis*, gehe Liszt „nicht um eine so subjektive Auslegung des Textes,“ sondern er bewahrt „bei aller schwärmerisch- innigen Hingabe eine gewisse Objektivität: er monumentalisiert die religiösen Gefühle, bannt sie in gewisse zeremonielle Ausdrucksformen.“ Was für einen Priester wie Liszt „das Natürlichste und Selbstverständliche“ sei, wäre eine Musik, die das Objektive der Liturgie wahrt. Nur zweimal gehe Liszt aus seiner „gebotenen Objektivität“ heraus: im *Stabat Mater dolorosa* und im *Gebete Christi am Ölberg*.

„Es könnte gefragt werden, ob Liszt recht getan, die Ölbergsszene in solcher Gestalt aufzunehmen. Wenn ihr bei Aufführungen von vielen nur mit geteilten Gefühlen entgegengesehen wird, so liegt das einmal an dem unerwarteten Sprung, der damit aus der Sphäre des bis dahin Unpersönlichen, Allgemeinmenschlichen in die Region des Wirklichen und Tatsächlichen vollzogen wird, das andere mal an der allzu großen Deutlichkeit, mit der ungeachtet des versöhnlich- kraftvollen Schlusses im Gesange dieses schwächste aller Stunden im Leben Christi ausgemalt ist [...] Mancher hätte vielleicht eine kürzere und schlichtere Einkleidung dieser Worte, ohne instrumentalen Pomp, ja wohl überhaupt eine andere Andeutung des Passionsabschnitts lieber gesehn.“<sup>236</sup>

---

<sup>234</sup> Segnitz, Eugen, wie Anm. 97, S.16

<sup>235</sup> man beachte in diesem Zusammenhang die biblische Trilogie von Berlioz *L’Enfance du Christ-Die Kindheit Christi*

<sup>236</sup> Schering, Arnold, *Die Geschichte des Oratoriums*, in *Kleine Handbücher der Musikgeschichte in Gattungen*, Hrsg. von Kretzschmar, Hermann, Leipzig 1911, Bd. III, S. 525ff

Liszt verwendet, um dieses „Seelendrama“ anschaulich zu komponieren, gesteigert das Mittel der Chromatik und bestimmte Skalen.

Immer wieder setzt Liszt Halbton an Halbton, auf und abwärts um höchste Expressivität zu erzielen. Motivischer Kern des ersten Teiles bis Takt 152 ist der Halbtonschritt aufwärts.<sup>237</sup> Der Halbtonschritt abwärts, eines der meist verwendeten Ausdrücke des Seufzens, wird durch Bezeichnungen in der Partitur wie „gemendo“ oder „dolente“ noch verstärkt. Die schon 11. 4. erwähnte Kreuzfigur entsteht durch Kombination zweier solcher Seufzerschritte im Abstand einer Quart.

Auch die Verwendung sonst eher unüblicher Skalen zeugt von der Außergewöhnlichkeit dieser Nummer. Liszt verwendet hier die Ungarische Molltonleiter, auch Zigeuner- oder Ungarische Tonleiter genannt, welche Liszt schon in seinen ungarischen Rhapsodien bekannt gemacht hatte. Diese Skalen entsprechen dem harmonischen Moll mit erhöhter 4. Stufe, wodurch ein zweiter Hiatus zwischen der dritten und vierten Stufe erzeugt wird.

Dass das Kreuz als Zeichen für Liszt eine spezielle Rolle spielte, zeigt die Tatsache, dass die erste Nummer des dritten Teils, in dem das Leiden beginnt, im Zeichen des Kreuzes als Nummer „X“ als Nummer 10 beziffert war.

In Liszts Testament finden wird die Bedeutung des Kreuzes mit den Worten des Komponisten selbst beschrieben:

„At that time I hoped it would be granted to me to live the life of the Saint and perhaps even to die a martyr's death. This, alas, has not happened- yet, in spite of the transgressions and errors which I have committed, and for which I feel sincere repentance and contrition, the holy light of the Cross has never been entirely withdrawn from me. At times, indeed, the refulgence of this Divine light has overflowed my entire soul.- I thank God for this, and shall die with my soul fixed upon the Cross, our redemption, our highest bliss.“<sup>238</sup>

Zum anderen ist *Tristis anima mea* das erste Stück dieses Oratoriums, welches wirklich ein Satz im traditionellem Oratorienstil darstellt.

Wie schon im Kapitel 7 versucht wurde zu zeigen, weitet Liszt diesen Gattungsbegriff aus, ohne ihn zu verletzen.

Zum ersten Mal im *Christus* verwendet Liszt die Form eines Rezitativ neben Arioso für Bariton Solo und Orchester ohne Chor. Jesus selbst fungiert als Erzähler

Die Nummer 11 handelt vom Leiden Christi am Ölberg im Garten Getsemani und verwendet die Worte aus Markus 14,34-36:

„Tristis est anima mea usque ad mortem; Pater, si possibile est, transeat a me calix iste, sed non quod ego volo, sed quod tu“

(Einheitsübersetzung: Meine Seele ist zu Tode betrübt. Vater, alles ist dir möglich. Nimm diesen Kelch von mir! Aber nicht, was ich will, sondern was du willst soll geschehen)

In der Bibel heißt es, dass Jesus mit seinen Jüngern zu einem Grundstück, das Getsemani heißt, ging, um dort zu beten. Dann bekam er Angst. Die Einheitsübersetzung beschreibt es mit den Worten „Da ergriff ihn Furcht und Angst“ aber meiner Meinung nach trifft Luther in seiner Übersetzung die Stelle eindrucksvoller, indem er schreibt: „[...] und er fing an, zu erschrecken, und ihm graute sehr.“ Jesus erfährt jedoch nicht erst im Garten Getsemani, dass er sterben muss, sondern wird sich der Tatsache nur bewusster und scheint sich dort erst damit abzufinden.

Schon an mehreren Stellen der Bibel wird darauf hingewiesen, dass Jesus über seinen Tod bescheid weiß:

---

<sup>237</sup> Zsabó-Knotik, Cornelia, wie Anm. 136, S.59

<sup>238</sup> Br. Bd. I, S.439 in der Übersetzung von Merrick, Paul, wie Anm. 11, S.202f

Bei Matthäus in Kapitel 16,21, Markus 8,31 und Lukas 9,22 wird beschrieben, wie Jesus seinen Jüngern zum ersten Mal seinen Tod prophezeit: „Während dieser Zeit sprach Jesus mit seinen Jüngern zum ersten Mal von seinem Tod: „Wir müssen nach Jerusalem gehen. Dort werden mich die führenden Männer des Volkes, die Hohen Priester und Schriftgelehrten foltern und töten. Aber am dritten Tag werde ich von den Toten auferstehen.“ (Matthäus 16,21)

Noch zweimal sagt Jesus seinen Tod gegenüber den Jüngern voraus (Matthäus 17,22, 20,17-19, Markus 9,30-31, 10,32-34, Lukas 9,43-44, 18,31-34).

Als Jesus das dritte Mal zu seinen Jüngern über seinen bevorstehenden Tod spricht, sagt er voraus, dass er bespuckt und von Ausländern, in Jerusalem, gekreuzigt wird, womit nur die Römer gemeint sein können, denn nur diese hatten das Recht, Menschen zu kreuzigen.

Jesus erzählt selbst, dass sogar die Propheten vor seiner Geburt, bereits darüber geschrieben hätten. Lukas 4 und Johannes 1, lassen die Vermutung aufkommen, dass Jesus schon vor seiner Geburt, zumindest aber seit seiner Kindheit Einsicht hatte in das ihm beschiedene Bestimmung.

In der Bibel heißt es, Jesus habe mit Gott gesprochen, doch an keine Stelle wird erwähnt, dass Gott auch mit Jesus gesprochen habe. Gott schweigt- Der Vatergott schenkt dem Gebet seines Sohnes kein Gehör. Nicht nur von seinen Jüngern wird Jesus in dieser Szene alleine gelassen, sondern ebenso von seinem Vater. Gott zeigt sich nicht, nimmt nichts von seiner Todesangst, sodass Jesus sich dem Willen ganz auf den schweigenden Gott verlassen und somit sich dem schon vorher prophezeiten Willen, dem geheimnisvollen Plänen fügen muss. Er vertraut mit den Worten, die er schon in seinen Bergpredigten gebrauchte: dein Wille geschehe. Jesus ist am Ölberg Mensch, nicht Gott und leidet auch wie ein Mensch. Er ist „entgöttlicht“ und in seinem Leiden völlig auf sich allein gestellt.

Nicht nur die Musik und die bildende Kunst setzen sich mit der Ölbergsszene auseinander, sondern besonders auch der Kunstzweig der Literaten und werfen die Frage auf, wo denn Gott bei dem Leiden seines Sohnes gewesen sei, welche Rolle er gespielt habe und warum er nicht eingegriffen habe und in weiterer Folge stellen sie sich die Frage, ob Gott nicht überhaupt tot sei.

Anfang des 19. Jahrhunderts erschien zu dieser Thematik in Frankreich, angeregt durch Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*, gleich mehrere Gedicht- und Sonettensammlungen, wie etwa *Le Mont des Oliviers* von Alfred de Vigny (1844) oder die Gedichtsammlung *Le Christ aux Oliviers- Imité de Jean Paul* von Gérard de Nerval, ebenfalls 1844, auf welches ich in weiterer Folge näher eingehen will. Nerval, 1808 als Sohn eines Mediziners in Paris geboren, gilt als Vorläufer der literarischen Moderne und zum Kreis der Romantiker um Victor Hugo. Nerval gilt als der erste Übersetzer Goetheschen Faust ins Französische (Faust 1 1827/28 und Faust 2 1840)<sup>239</sup>. Auf einer Reise nach Wien im Herbst 1839 freundet er sich mit Liszt an. Nerval war es auch, der Liszt bei einem weiteren Besuch nach Weimar den Stoff für eine „Faust-Oper“ 1850 vorgeschlagen hat<sup>240</sup>, ein Stoff, der damals wie heute bei Komponisten regen Anklang gefunden hat, wenn man nur einige wenige Werke anführt, wie etwa die in dieser Zeit entstandene *La Damnation de Faust* von Berlioz, Gounod's *Faust*, Spohr's *Faust* oder Wagners *Faust- Ouvertüre*, bei den Franzosen jeweils in der Übersetzung Nervals. Liszt verwendet für seine Faust- Sinfonie aber nicht die Vorlage des Goetheschen Fausts, sondern die von Nikolaus Lenau.

Nerval zieht in seinen Sonetten eine Parallele zwischen Jesus und der dem Künstler bzw. Dichter. Der Künstler begibt sich in die Einsamkeit- er flieht aus der Welt, um unter die Oberfläche der Dinge zu gelangen. Wie Christus am Ölberg auf die Antwort Gottes auf seine Frage wartet, so muss auch der wahre Dichter von Gott erfüllt werden. Diese Antwort für den Künstler entsteht, im Sinne Nervals, auf einer „sterngeprägten Laute“ (luth constellé), was heißt, dass der wartende Künstler, ebenso wie der auf Antwort wartende Jesus, von Gott abhängig ist. Verwehrt Gott dies, so kann der Mensch die Inspiration nicht erzwingen.<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> [www.bautz.de](http://www.bautz.de) (Suchbegriff Nerval)

<sup>240</sup> „In the summer of 1850 Gérard de Nerval himself came to Weimar in order to report on the Herder Festival and stayed as Liszt's guest in the Altenburg. There was much talk about *Faust*, a topic which spilled over into their subsequent correspondence“ in Walker, Alen, Franz Liszt: The Virtuoso Years. 1811- 1847, Ithaca, New York 1987, Vol. 1, S.327)

<sup>241</sup> Manfred Krüger; die Drei 6/2008

„Mit lautem Schreien und unter Tränen Gebete und Bitten vor den, der ihn aus dem Tod retten kann“ (Hebräer, 5,7)

Die Nummer *Jesus am Ölberg* ist in zwei Teile gegliedert, welche die Zweigliedrigkeit des Textes wiedergeben. Der erste Teil hat die Worte „Tristis“ als Grundlage, der zweite Teil behandelt den Text „Pater, si possibile est“.

Der erste Teil lässt sich wiederum in 4 Passagen samt Orchestereinleitung einteilen, der zweite Teil, das „Pater“ in 2 Unterteilungen.

Die Orchestereinleitung, vorerst noch vorzeichenlos, dann als cis-moll erkennbar, führt den Hörer in die schmerzliche Atmosphäre auf dem Ölberg hinauf. Schon die Vortragsbezeichnungen am Beginn und während dieses Stückes wie „gemendo“, „flebile“, „perdendosi“ oder „dolente“ deuten auf den Charakter dieser Nummer hin. Aus dieser Stimmung heraus ertönen die Worte Jesu „Tristis est anima mea usque ad mortem“ als Rezitativ des Solobaritons. Liszt vertont diesen Text in konsequentester Weise, indem er alle Begleitung von der Stimme wegnimmt. Nur ein Seufzermotiv in den Bässen und Celli oder ein Akkord auf das Wort „est“ unterstützen den Bariton. Diese Betonung des Wortes „est“ (es spielen alle Bläser) hebt die allein gelassene Stimme mit dem Satz „anima mea usque ad mortem“ besonders hervor.

Die Einsamkeit, die bedrängende Situation des „Von-allem-verlassen-seins“ kommt dadurch besonders zur Geltung.

Die Melodie der Singstimme steht im rhythmischen und melodischen Kontrast des im Orchestervorspiels vorgestellten Sekundmotivs, dem Seufzer aufwärts. „Die rhythmische Struktur bei dem Wort „Tristis“ bringt gerade auf der Zählzeit 1 keinen Impuls. Dadurch- und durch die längeren Notenwerte- entsteht ein Gefühl des Gleitens, des Ametrischen. Dies lässt dieses innerliche Betrübte-Sein sehr gut zum Ausdruck kommen.“<sup>242</sup>

Notenbeispiel 24: Sekundmotiv

Während man bei dieser, durch Seufzer geprägte Melodie, eine absteigende Linie vernimmt, scheint die Stimme, trotz ebenfalls absteigenden Melodieverlaufs nicht als nach unten gehend. Man gewinnt vielmehr den Eindruck, als wollte sich die Stimme oben halten, sich dieser mitreißenden Stimmung entziehen, sich wehren und nicht wahrhaben wollen, und über diesem Geschehen bleiben, was ein Eindruck der Einsamkeit besonders spürbar macht.

Tremolo in den Streichern und Triolen als Nachschlag machen die Musik rhythmisch lebendiger und das Kreuzthema dominiert bis zur Wiederholung der Jesusworte die Melodie.

Notenbeispiel 25: Kreuzthema

<sup>242</sup> Bayer, Reinhard, wie Anm. 70, S.53

Der schmerzvolle Ausdruck dieses Motivs wird dadurch noch verstärkt, indem Liszt die Quart vermindert, und dadurch nicht nur den Akkord, sondern auch die Stimmung - im engsten Sinne des Wortes „drückt“,

Zsabó-Knotik zählt in ihrer Arbeit die folgende rhythmische Formen als ein weiteres Mittel der Stimmungssteigerung auf und vergleicht dies mit den Geißelhieben in der *Matthäuspassion* Bachs und mit dem Crucifixus im Credo von Beethovens *Missa solemnis*.

Einen weiteren Verweis auf Bach findet sie in der Wiederkehr der Baritonworte in der Orchesterbegleitung. So soll in der Bassfigur (Takt 127-131) in der um die beiden Anfangstöne verkürzten Form (Takt 138-142) mit der Intervallfolge kleine Sekund- kleine Terz-kleine Sekund als von der traditionellen B-A-C-H Figur abgeleitet gedeutet werden:

Notenbeispiel 26: B-A-C-H

Die Jesusworte werden jetzt bei der Wiederholung, im Gegensatz zum erstmaligen Vortrag der Stimme allein, mit Violinen und Bläsern in der Melodie verdoppelt und mit Akkorden unterstützt. Die Worte erhalten schon allein durch die dynamische Veränderung und das kollektive Spiel an Kraft, was durch das Einhalten eines regelmäßigen Rhythmus und der Konsequenz einer eindeutigen und klaren Tonart (E-Dur) noch verstärkt wird. So als wäre sich Jesus bei der Wiederholung seiner Worte über deren Bedeutung klar geworden. Zaghafte zu Beginn - ein Jesus jammert nicht, aber hat mal erst einmal gejammert, fällt das zweite Mal schon leichter und gewinnt an Stärke.

Ein Orchesterzwischenstück schildert eindrucksvoll den inneren Kampf Jesu insbesondere unter der Verwendung des Kreuzmotivs und der chromatischen Linie abwärts.

In völligem musikalischen Gegensatz steht dazu der zweite Teil dieses Satzes, der nicht mehr von der Verzweiflung geprägt ist, sondern falls das ihm aufgelegte Schicksal nicht abwendbar sei, den Willen des Vaters zu erfüllen. Liszt hat es geschafft, mit seinem Orchesterzwischenstück, zwei so verschiedene Gefühlswelten in einem Stück zu zeigen. Die Verzweiflung des Menschensohnes, der eigene Wille am Leben zu bleiben und die Angst vor dem Schmerz unter der Vorahnung der Todesqualen äußert sich in der innigen Bitte an den Vater, das Schicksal abzuwenden. Ein wenig Hoffnung scheint der Sohn in seiner Bitte zu haben, doch das Schweigen des Vaters ruft den Sohn zu seinem Pflichtbewusstsein zurück, etwas resigniert, um den Willen des Vaters zu erfüllen.

Verzweiflung/Angst- Bitte/Hoffnung- Schweigen/Resignation

Der „Pater“-Teil steht in Des-Dur, durchaus auch hörbar als Cis-Dur<sup>243</sup> in dem Jesus noch darauf hofft („Pater si possibile est transeat a me calix iste“), dass der Vater seinen Willen ändert.

Das „Pater“ wird mit als Anrufung- mit Rufterz beginnend- über der Begleitung von Akkordbrechungen komponiert und ist „eher der gewohnten Dur-Moll-Tonalität verpflichtet, als der, aufgrund der Chromatik und der Halbtonbestimmtheit gleichzeitig avancierter und archaischer, d.h.

<sup>243</sup> Merrick, Paul, wie Anm. 11, S.204

modaler klingende erste Teil.<sup>244</sup> Am Kreuz wird Jesus seinen Vater noch einmal anrufen („Vater, Vater, warum hast du mich verlassen“) und auch da wird Gott schweigen. 7 Takte nach Buchstabe I entschließt sich Jesus, den Willen seines Vaters zu erfüllen, wenn er singt „sed non quod ego volo, sed quod tu“.

Handwritten musical score for three staves: Horn (Hob.), Christ (Chr.), and Celli/Bass (Celli + Kb.). The score is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. The Horn part has a melodic line with accents and slurs. The Christ part has lyrics: "sed non quod e-go ro-lo sed-quod Tu..". The Celli/Bass part has a bass line with "pizz" (pizzicato) markings. The word "Stricher:" is written above the staff system.

Notenbeispiel 27: Entschluss Christi, den Willen des Vaters zur erfüllen

Absteigende Akkorde im Orchester (siehe Pizz. in Celli und Bässen) ergeben eine teilweise chromatische Linie: Ausgehend von b- moll ergibt das:  
 Sextakkord- I. Stufe; Quartsextakkord V. Stufe; Sekundakkord III. Stufe.  
 Der Sextakkord der VI. Stufe mit Mollterz wird in den Sextakkord er III. Stufe von D- Dur enharmonisch umgedeutet. Darauf folgt der Septakkord der VII. Stufe mit Quartvorhalt und der Sextakkord von Es- Dur. In dieser Aufschlüsselung, die ich von Bayer entnehme, deutet Bayer den nun folgenden es- moll Akkord, der keine funktionale Verbindung zu D- Dur hat, als den Punkt, an dem Jesus seinen menschlichen Willen mit den Worten „sed quod tu- was du willst“ abgibt und aufhebt.

Wie im ersten Teil, wird die Wiederholung des Textes mit dem vollen Orchester unterstützt. Nach einem dreifachen fff mit Paukenwirbel und Akkord und Tonwiederholungen in der Begleitung spricht Jesus abermals die Worte „quod tu“ in denen er sein Schicksal besiegelt worauf unter sanften und leisen Streicherpizzikati auf dem Grundton der Satz friedlich schließt.

<sup>244</sup> Szabó-Knotik, Cornelia, wie Anm. 136, S.61

## 12. 2 Nummer 12: *Stabat mater Dolorosa*

Mit der wohl berühmtesten Textdichtung ist das *Stabat mater* mit seinen 942 Takten wohl auch der längste Satz dieses Oratoriums.

„Das allbekannte und allbeliebte Lied ist von hoher Schönheit und ergreifender Wirksamkeit. Die einfache, klare innige Sprache, die sanft und leicht dahinfließenden Verse, die mannigfach verschlungen und volltönenden Reime unterstützen und verstärken noch den Eindruck, welchen der hehre und heilige Gegenstand an sich schon in jedem gläubigen Gemüte hervorbringen muss.“<sup>245</sup>

Seit dem 15. Jahrhundert ist der Text bis zur Komposition Liszts schon über 125 Mal<sup>246</sup> von hervorragenden Komponisten wie Palestrina, Pergolesi, Schubert, Rossini, um nur einige zu erwähnen, vertont worden.

Ganz ungewöhnlich für einen Passionsteil, wie Liszt ihn mit seinem 3. Teil des Oratoriums plant, ist die Tatsache, dass Liszt nicht die Leiden Jesu selbst durch Kreuz, weder die Verurteilung, noch den Kreuzweg, noch die Kreuzigung oder seinen Tod darstellt, sondern erst Maria, die Mutter des Herrn, wie sie unter dem Gekreuzigten stehend leidet. Das Leid drückt sich nicht im Leiden des Herrn aus, sondern in der ihn betrachtenden Person. Wir können das Leid eines Gottes nicht verstehen, das eines Menschen hingegen schon.

Wir leiden mit der Mutter und nicht mit dem Sohn, was eine völlige Verschiebung des Blickwinkels mit sich bringt.

Die Textvorlage bekam Liszt, wie schon im Kapitel 10. 3. *Stabat mater speciosa* erwähnt, 1858 von seinem Schwiegersohn geschickt. Der Text zu der Sequenz *Stabat mater dolorosa* wird am Fest Mariä Schmerzen (Samstag nach Passionssonntag) sowohl in der Messe als auch als Hymnus in der zweiten Vesper dieses Tages gesungen.<sup>247</sup> Liszt verwendet die liturgische Melodie nicht aus der Messe, sondern die der Vesper, aus der Solesmer Vesperale in hyperlydischer Tonart.<sup>248</sup> Szabó-Knotik, die sich auf das Textbuch von Müller-Reuter stützt, berichtet, dass Liszt diese Melodie einem Mainzer Gesangbuch aus dem 17. Jahrhundert entnommen habe.<sup>249</sup>

### 1424 Friday after Passion Sunday. 7 Dolours of the B. V. M.

Hymn. 6.

**S** Tábat Má-ter do-lo-rósa Juxta crúcem lacrimósa,  
Dum pendébat Fí-li-us.

Notenbeispiel 28: Sequenz Stabat Mater entnommen dem Antiphonale Romanum

<sup>245</sup> Beissel, Stephan *Geschichte der Verehrung Marias*, 1910, S.265 zitiert nach Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S. 148

<sup>246</sup> Müller-Reuter, Theodor *Christus. Oratorium von Franz Liszt. Textbuch und Erläuterungen*, Leipzig o. J., s. 29 (zitiert nach Szabó-Knotik, Cornelia, wie Anm. 136, S. 62 Fußnote 55)

<sup>247</sup> Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S.136

<sup>248</sup> Ebd., Sambeth widerspricht sich mit dnr Modi: auf S. 148 steht hypolydisch; auf S. 156 hingegen mixolydisch

<sup>249</sup> Szabó-Knotik, Cornelia, wie Anm. 136, S.61

Dass Liszt sowohl vom Text, als auch der Melodie der Sequenz *Stabat Mater Dolorosa* fasziniert war, zeigt die Tatsache, dass er sie in mehreren verschiedenen Kompositionen verwendet, so auch in seiner *Via Crucis*, die Liszt 1873 geplant, 1876 begonnen und 1879 fertiggestellt hatte.

Diese Vertonung der 14 Kreuzwegstationen, im weitesten Sinn des Begriffs ein Oratorium, greift auf alte Hymnen, den Bach-Choral *O Haupt voll Blut und Wunden*, das Kirchenlied *O Traurigkeit, o Herzeleid* sowie der Sequenz des *Stabat Mater dolorosa* zurück, die im Verlauf des Stückes insgesamt dreimal vorkommt (siehe auch Kapitel 7).

Der Text besteht aus 10 Versen zu je 6 Zeilen, die je nach Literatur, als 20 Strophen a 3 oder als 10 Strophen a 6 bezeichnet werden.

Geht man, aufgrund des sich über sechs Verse erstreckenden Reimschemas von einer Gliederung von 10 Strophen aus, muss hinzugesagt werden, dass es sich dabei um einen Zusammenschluss von je 2 Teilstrophen a und b handelt, was auf eine frühere Aufführungspraxis in zwei Halbchören hindeuten könnte. Orientiert man sich nur am Versmaß, kann der Text in 20 Strophen von jeweils drei Versen eingeteilt werden.

Ich schließe mich der Gliederung mit 20 Einzelstrophen, die Orr und Szabo-Knotik in ihren Analysen dieses Stückes verwenden an, und lasse jene von Sambeth und anderer musikwissenschaftlicher Publikationen mit 10 Strophen außer acht.

Die Strophenform, auch bekannt als Stabat-mater-Strophe weist folgende metrische Gestalt auf:

úu | úu || úu | úu    a  
úu | úu || úu | úu    a  
úu | úu || úu | ú     b

úu | úu || úu | úu    c  
úu | úu || úu | úu    c  
úu | úu || úu | ú     b

Als Reimschema ergibt sich aabccb, wobei der dritte und sechste Vers öfter nur unrein vorkommt.

Das *Stabat mater dolorosa*, welche heute als fünfte Sequenz im offiziellen Missale steht, war ursprünglich ein Reimgebet und wurde ausschließlich für den privaten Gebrauch verwendet. Unter diesem Begriff „Reimgebet“ lassen sich alle nicht-liturgischen Dichtungen der geistigen Lyrik zusammenfassen, wie etwa Leselieder, die zur Erbauung und Betrachtung bestimmt sind.<sup>250</sup>

Dies zeigt sich auch in der Form der Sequenz, denn die überaus regelmäßige Struktur des Stückes drückt sich sowohl beim Lesen, als auch beim Hören aus.<sup>251</sup>

Gegenüber dem liturgischen, kollektiven „Wir“ wird das „Ich“ in diesem Text besonders angesprochen. Diese „Ich-Betonung“, diese Subjektivität „ist das Geheimnis der Unmittelbarkeit der Anrede, dass jeder sich persönlich, ganz selbst als Betrachtender fühlt und erlebt, und was kann man mehr wollen von einer Dichtung, als dass sie einen ‚der sie aufnimmt oder wiedergibt, in eben demselben Sinne ergreift wie den Dichter selber.“<sup>252</sup> Dieser Text war vielmehr für die Privatandacht bestimmt als für die Liturgie und findet sich anfangs vor allem in privaten Gebetbüchern. Im 14. Jahrhundert wurde der Wunsch lauter, das in der Messe gehörte wahr und anschaulicher werden zu lassen. Diese Sehnsucht drückt sich, so Hans Bleting, in „Wort und Ton, Spiel und Bild aus: In den Klagegesängen und Kultspielen der Passionstage wurden Sprachformen des psychologischen Realismus geschaffen, die noch auf lange Sicht in kaum einem anderen Bereich der mittelalterlichen Kultur in dieser Zuspitzung möglich waren. Und in den Andachtsbildern wurde eine Bildrhetorik

<sup>250</sup> Zeilinger, Roman, wie Anm. 58, S.25

<sup>251</sup> Ebd.,

<sup>252</sup> Ebd.,

entwickelt, deren psychologischer Realismus eine neue Funktionssprache des Bildes schlechthin vorbereitete, die erst in der Renaissance generalisiert und regularisiert werden sollte.<sup>253</sup> Man hatte eine intensivere, privatere Beziehung zu jenen Personen, die auf den Vesper- oder Andachtsbildern dargestellt waren, als zu denen auf dem Altarbild, genauso wie man zu einem Reimgedicht oder einer Laude ein innigeres Gefühl besitzt, als zu den Evangelienberichten. Das Stabat Mater als Sequenz findet im 14. Jahrhundert Eingang in Missalien Nordfrankreichs, im 15. Jahrhundert auch in Stundengebetsbüchern. Um 1500 kann man es in mehreren Messbüchern Deutschlands finden und 1521 taucht es in einem Missale Romanum auf.<sup>254</sup> Das Konzil von Trient (1545-1563) kürzte die Anzahl von über 5000 Sequenzen auf 4, wodurch auch das Stabat Mater seinen Platz in den Messbüchern einbüßte. Erst Papst Benedikt XIII. führte mit dem Festes der sieben Schmerzen der allerseligsten Jungfrau Maria (Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis) am 22. April 1727 die Sequenz wieder in den Messgebrauch- und als Hymnus im Stundengebet zurück.<sup>255</sup>

Die ersten vier Halbstrophen schildern die Mutter Jesu unter dem Kreuz, sie leidet mit ihrem Sohn und erzählen von ihren Qualen beim Anblick ihres Sohnes. Der Leser oder Hörer ist quasi nur Beobachter von außen.

In den weiteren Strophen, bis zur Hälfte der neunten, bittet das lyrische Ich Marias darum, das Leid mittragen und teilen zu dürfen. Unsere eigene Erschütterung und unser eigenes Leiden sollen vom Anblick Marias angeregt werden.

Wir sollen uns unsere Schuld am Leiden des Herrn bewusst werden.

„Die Gemeinschaft mit Christus und Maria ist der Hauptwunsch der franziskanischen Seele, die mit Christus leiden und sterben will.“<sup>256</sup>

Mit immer eindringlicheren Bildern steigert sich der Text zu einen beinahe „extatischen“ Zustand.<sup>257</sup>

„In sich steigender Anrufung exaltier er (der Beter, der erlöste (?) Mensch) sich zum Mitleidensverlangen, bis er, im Gedenken an den Tod, um die durch die Erlösung entstandene Gnaden der Auferstehung bittet.“<sup>258</sup>

Der Text will uns nicht nur zuschauen lassen, sondern verlangt ein Mitfühlen, ein gemeinsames Leid, ein intensives Gefühlserlebnis des Einsseins. Erich Fromm spricht in seinem Buch *Die Kunst des Liebens* von verschiedenen Formen und Stadien dieses Gefühls des Einsseins oder dem Gegenteil, der Isolation.

Das Gedicht, so Jürgen Blume, „wirkt in der Neigung zu einem geistlich sublimierten Masochismus und in der Fülle der leidenschaftlichen Formulierung überladen.“<sup>259</sup>

Nach Erich Fromms Auffassung ist der Masochismus die passive Form der symbiotischen Vereinigung auf die psychologische Ebene übertragen, wobei die symbiotische Vereinigung als unreife Form der Liebe gesehen wird. Als biologischen Modell dient hierfür die Beziehung einer schwangenen Frau zu ihrem Ungeborenen. Sie sind zwei und doch nur eines, sie leben „zusammen“ (Sym-biose) und brauchen einander. Bei der psychischen symbiotischen Vereinigung sind die Körper zwar voneinander getrennt und damit unabhängig, aber die gleiche Art der Bindung existiert auch auf dieser Ebene. Die passive Form dessen ist nun die Unterwerfung oder- „wenn wir uns der klinischen Bezeichnung bedienen- der Masochismus.

Der masochistische Mensch entrinnt dem unerträglichen Gefühl der Isolation und Abgetrenntheit dadurch, dass er sich zu einem untrennbaren Bestandteil einer anderen Person macht, die ihn lenkt, leitet und beschützt; sie ist sozusagen sein Leben, sie ist die Luft, die er atmet.

Die Macht dessen, dem man sich unterwirft, ist aufgebläht, sei es nun ein Mensch oder ein Gott. Er ist alles, ich bin nichts, außer ein Teil von ihm. Als ein Teil von ihm habe ich teils an seiner Größe, seiner

---

<sup>253</sup> Blume, Jürgen *Geschichte der mehrstimmigen Stabat- Mater- Vertonungen*, München-Salzburg 1992, Bd. 1, S. 23

<sup>254</sup> Ebd., S.23

<sup>255</sup> Ebd.,

<sup>256</sup> Ebd., S. 20

<sup>257</sup> Ebd.,

<sup>258</sup> Ebd., S. 20

<sup>259</sup> Ebd.,

Macht und Sicherheit. [...] Im religiösen Kontext bezeichnet man den Gegenstand einer solchen Verehrung als Götzen.<sup>260</sup>

Unsere Marienverehrung, so Fromm weiter, beruht auf der Bindung zu einer Muttergottheit.<sup>261</sup>

Die als Gottesliebe bezeichnete religiöse Form der Liebe ist psychologisch gesehen nichts anderes als das Bedürfnis, das Getrenntsein zu überwinden und Einheit zu erlangen<sup>262</sup> Unser Bedürfnis nach Liebe ist auf unsere Erfahrung des Getrenntseins und auf das daraus resultierende Verlangen zurückzuführen, die aus der Getrenntheit entspringende Angst durch die Erfahrung von Einheit zu überwinden.

Ab Strophe 18 bis 20 wird Maria gebeten, sie soll Fürsprecherin sein den Menschen vor dem Fegefeuer und der Verdammnis zu beschützen.

Der Verfasser des Textes, so Peter Dronke, ein Kenner der mittelalterlichen Lyrik, könne auch von jedem anderen franziskanischen Dichter stammen, der „allzu leicht in die Niederungen von Besessenheit und Sentimentalität abgeglitten, welche sich zwischen den schmalen Graten aufturn, auf denen Heilige unbeirrt gewandelt waren.“ Die Angst vor den körperlichen Leiden, der innigen Bitte um seine Sicherheit am jüngsten Tag bezeichnet Dronke als „kleinlich und egoistisch im Vergleich zu der leidenschaftlichen Betroffenheit, mit der sich der hl. Franziskus... in jedem Augenblick um die ganze Menschheit sorgt.“<sup>263</sup> Jacopone da Todi (siehe Kapitel 10. 3.) gehörte jener Generation von Brüdern nach dem heiligen Franziskus an, welche als Disciplinati, Geißler, Laudisten oder Serviten bezeichnet werden.

Liszt komponiert dieses Stück für großes Orchester, Chor, Solistenquartett und zusätzlichem Solo-Mezzo-Sopran und Orgel. Bis auf Einleitung und Zwischenspiele tritt das Orchester hinter die Singstimmen.

---

<sup>260</sup> Fromm, Erich *Die Kunst des Liebens*, dtv München 2001, S. 36ff

<sup>261</sup> Ebd., S. 130

<sup>262</sup> Ebd., S. 104

<sup>263</sup> Blume, Jürgen, wie Anm. 252, S.21

Table 12. The Structure of Movement 12.

<u>Measure</u>	<u>Stanza</u>	<u>Important tonal areas</u>
	Orchestra introduction.	b $\flat$ -f
28	1. MS solo, chorus.	f
66	2. SATB soloists.	f
90	3. SATB soloists, chorus.	G $\flat$ -
114	4. SATB soloists, chorus.	f
141	Orchestral interlude.	f-
160	5. B solo.	--
180	6. AT solo.	--
200	7. SATB soloists, chorus.	--
243	8. SATB soloists, chorus.	--
265	Orchestral interlude.	--
296	9. SATB soloists, chorus.	E-
344	10. SATB soloists.	--
410	11. SATB soloists, chorus.	-C
460	Orchestral interlude.	-C
487	12. SATB soloists, reminiscent of stanza 9.	-C
507	13. SATB soloists, chorus, recapitulation of opening of movement.	-f
535	14. MS solo, chorus, recapitulation of stanza 1.	f
579	15. SATB solo, chorus, recapitulation of stanza 9.	G-
627	16. SATB soloists, chorus.	--
660	17. SATB soloists, chorus.	--
701	18. ST soloists, chorus.	D $\flat$ -D
746	Orchestral interlude.	E-
759	19. SATB soloists, reminiscent of stanza 9.	--
863	Orchestral interlude.	D $\flat$ -
888	20. SATB soloists, chorus.	F $\sharp$ -A-F

Tabelle 3: Struktur des *Stabat mater*

Die Orchestereinleitung zeigt die Vorzeichen von f-Moll, jener Tonart, die Liszt ganz selten, aber für ähnliche Thematiken wie das „Martyrium“ verwendet, wie etwa in seiner sinfonischen Dichtung *Heroide funebre*, ein Stück, welches er im Gedenken an die in der Revolution 1848-49 Verstorbenen komponierte.<sup>264</sup>

Liszt erhöht im Vergleich zur Vorlage lediglich den vierten Ton und transponiert die hyperlydische Melodie scheinbar nach As-Dur. Dennoch harmonisiert Liszt als f-Moll.

Heinrich Sambeth äußert sich hierzu wie folgend: „Bezüglich der Harmonisation unterscheidet sich der sechste vom fünften Ton nur insofern, als er viel mehr noch, um nicht zu sagen fast regelmäßig, h in b

<sup>264</sup> Merrick, Paul, wie Anm. 11, S.205

verwandelt, wodurch sich die Harmonien (durch B-Dur und G-Moll) dem modernen Dur noch mehr nähern. Während die Melodien des 5. Tones sich im allgemeinen großzügig, frisch und kühn entfalten, sind die des 6. Tones ruhiger und mehr innerlicher Art und vorwiegend lyrischen Charakters<sup>265</sup> „Die Behandlung durch Liszt“ – so Sambeth weiter – „ist aber so frei und voller chromatischer Eingriffe von Anfang an, dass man überhaupt nicht mehr von einer Kirchentonalart reden kann.“<sup>266</sup>

Für die Vertonung der 20 Strophen verwendet Liszt hauptsächlich drei Motive: die Stabat-mater-Melodie,



Notenbeispiel 29: Stabat-mater Melodie Takt 26-37

das schon vorgestellte Kreuzmotiv

und ein rufartiges Motiv, das „Tristis-Motiv“ aus Ganzton- und Halbtonschritt in drei Vierteln und einem Achtel:



Notenbeispiel 30: Quis est homo Takt 160

Diese drei Motive werden gemeinsam mit Elementen verwendet, die eine leidvolle Stimmung erzeugen können, wie etwa erhöhte Chromatik in der Melodieführung, rhythmische Elemente wie Tremolo (oder der markante, an Geißelhiebe verweisende Rhythmus aus Nummer 11) oder Seufzerfiguren.

Die Stabat-Mater-Melodie wird dabei zum Hauptthema und zieht sich wie ein roter Faden durch den ganzen Satz. Es wird dabei ständig inhaltlich verändert, insofern könnte man seine Form auch als Variationsreihe<sup>267</sup> oder besser als Fantasierondo<sup>268</sup> bezeichnen. Liszt verändert dabei sowohl chromatisch, als auch rhythmisch, er schiebt Töne ein oder beschränkt sich nur auf das Kopfmotiv des Themas.

Nach dieser Orchestereinleitung singt der Solo-Mezzo-Sopran unter Begleitung von zwei Klarinette die Melodie der Stabat-Mater-Sequenz in f- moll (Takt 28), was vom Chor mit Orchesterbegleitung (nach vier Takten in den Holzbläsern unter der Wiederholung der letzten Phrase des Soprans) nachgesungen wird, ebenfalls mit der zusätzlichen Wiederholung der letzten vier Takte mit den Worten „dum pedebat Filius“.

Nach zwei vom Seufzermotiv geprägten Takten in den Violinen als Überleitung singt das Solistenquartett die zweite Strophe greift ebenfalls wieder diese Melodie, in etwas abgewandelter Form, im Chor auf. Die erste Violine unterstützt, in ihrer Verdopplung der chromatischen Linie abwärts, den Sopran.

<sup>265</sup> Molitor, *Harmonisation* S.36 (zitiert nach Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S.148)

<sup>266</sup> Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S. 149

<sup>267</sup> Blume, Jürgen, wie Anm. 100, S.213

<sup>268</sup> Ebd.,

The image shows a musical score for Violins and Soprano. The top two staves are for Violins (Viol.), with the instruction 'espressivo' written below them. The bottom three staves are for Soprano (SOPRANO), Tenor (TENOR), and Bass (BASS). The lyrics 'cu - jus a - ni - mam ge - men - - - tem' are written below the vocal staves. The score is in a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The bottom of the score is labeled 'Violoncell und C. B. tacet'.

Notenbeispiel 31: Chromatischer Abgang Violinen und Sopran S. 239, 1. System

Nach einem Takt chromatischer Linie abwärts in den Bässen und Fagotten wiederholt der Solistenchor wieder die letzte Phrase der Strophe „per transivit gladius“.

Nach 4 Takten im Orchester, welche die eintaktige chromatische Linie der Überleitung von vorhin auf vier Takte erweitert, beginnt der Solistenchor mit der dritten Strophe mit dem Text „O quam tristis“. Die dritte Strophe entfernt sich ein wenig von der gregorianischen Melodie indem das Seufzermotiv ausgebaut wird.

Die Strophe gewinnt an Intensität, indem sich der Chor in das musikalische Geschehen einwebt. Der Höhepunkt dieser Strophe „mater“ wird durch einen synkopierten chromatischen Aufgang in der Flöte und den ersten Violinen als Gegensatz zum vorigen Geschehen über dem dominierenden Intervall einer kleinen Sext in den Sopransolo und der dreimaligen, abwechselnden Wiederholung des Wortes zwischen dem Solistenchor und dem Chor in Takt 102-107 besonders hervorgehoben.

Nach vier Takten mit Nachschlag in den Streichern wird in der vierten Strophe aus der Einleitung schon bekanntes „Stabat Mater“-Material verwendet. Der Basssolist und der Tenorsolist tragen die Worte „Quae morebat et dolebat“ in Terzen und a capella vor, was von den Frauensolistinnen wiederholt wird. Das Wort „dolebat“ wird im ganzen Solistenchor vierstimmig wiederholt. Der Chor tritt hinzu und bildet mit dem Orchester und dem Solistenchor ein dichtes Geflecht aus chromatischen Schritten und dramatischen Rufen der Solisten auf das Wort „Mater“. Der Chor findet schnell zum homophonen Satz zurück und der Sopransolo zieht mit einer chromatischen Linie abwärts das Wort „Poenas“ allein mit Holzbläsern weiter um mit dem für eine Kadenz einsetzenden Chor die vierte Strophe zu beenden.

Die nächsten 18 Takten bringen im Orchester kaum mehr als die Stabat Mater Melodie und den Grundton F als Nachschlag mit zwei abschließenden Pizzikati auf die jeweilige eins mit einem f-moll Akkord und schließen damit die ersten 4 Strophen den ersten Abschnitt.

Es folgt ein Harmonie- und Taktwechsel nach 3/4-Takt vorzeichenlos, der den Stimmungsgehalt und Blickwinkel weglenkt vom bisherigen Geschehen.

Die ersten vier Strophen waren rein dem Betrachten der Mutter gewidmet und jetzt wendet sich der Text uns, dem Hörer zu.

Ab der 5. Strophe entfernt Liszt sich von der gregorianischen Melodie und wendet sich dem „Quid est homo“-Motiv zu. Der Bariton eröffnet diese Strophe (T.160) mit der Frage „Quid est homo qui non fleret.“



Strophe 10 (Takt 345) ist weitgehend homophon für 4 Solisten in ruhiger sanfter Atmosphäre mit Harmoniumbegleitung gesetzt. Bis auf folgende Stelle in den ersten Violinen ist die 10. Strophe nur vom Harmonium gestützt.



Notenbeispiel 33: Violinen (chromatische Stelle)

Strophe 11 wechselt nach alla breve (Andante moderato ma con moto) und bleibt in dieser friedlichen Stimmung mit den 4 Solisten, steigert sich aber zu vollem Orchesterklang mit Chor und den Solisten zu einem Fortissimo auf den Worten „Crucifixi fige plagas“ in Takt 444.

Den „Geißelrhythmus“ bringen vor allem die Blechbläser mit der Vortagsbezeichnung „marcatissimo“:



Notenbeispiel 34: „Geißelrhythmus“ (Rhythmisches Motiv S. 264)

Die 12. Strophe bringt wieder die Seufzermotive über der Begleitung des markanten Rhythmus in den tiefen Streichern auf einem Orgelpunkt C. Zweimal singt der Tenorsolo a capella wie eine Anrufung „mecum divide“.

Strophe 13 bringt die erste Phrase des Stabat-Mater Motivs wieder in, zuerst in den Tenor und Bassoli (Takt 514), dann im ganzen Chor

Strophe 14 (Takt 535) bringt, ganz gleich wie die erste Strophe wieder die Melodie im Mezzosopransolo, dann wieder im Chor mit dem Text „Juxta crucem tecum stare“

Mit den Worten der 15 Strophe begleitet das Harmonium, wieder nur in Stützfunktion den Solosopran mit der an Strophe 9 erinnernden Kreuzmotivik und die Geigen leiten über zur gleichen Melodie im vierstimmigen Chor.

Strophe 16 und 17 greifen, zum Text passend (Fac ut portem Christi mortem passionis fac consortium et plagas recolere und Fac me plagis vulnerari cruce hac inebriari ob amorem filii) wieder das rhythmische Element des Geißels oder des Hinaufnagels auf.

Strophe 17 steigert sich dynamisch und im tempo mit Tremoli in den Streichern und eindringlichen Vierteln in den Bläsern zu den dramatischen Worten „Inflammatum et accensum“ der 18. Strophe (Takt 701) mit Pauken und Blechbläserakkorden.

Strophe 19, „Fac me cruce custodiri morte Christi praemuniri confoveri gratia“ greift auf das musikalische Material aus Strophe neun, welches durchwegs aus dem Kreuzmotiv entstanden ist, zurück, hauptsächlich mit Harmoniumbegleitung.

Ein instrumentales Zwischenspiel (Takt 863), hauptsächlich gebildet aus dem Kreuzmotiv in den Bässen und Fagotten, dazu das Rhythmische Element führt hin zur letzten Strophe im 3/2 alla breve Takt. Das Stabat-mater Motiv kam in seiner originalen Form im Orchester bis zum letzten Zwischenspiel nicht mehr vor, erst wieder nach einer Generalpause in Takt 877 werden die ersten zwei Phrasen der Intonation gespielt.

Strophe 20 verwendet die erste Phrase der gregorianischen Melodie auf den Worten „Quando corpus morietur“ im Chor mit der Marcato- Begleitung in der Bratsche, Cello und Bässen, Tenor und Bass dies auf „quando corpus“ unisono und „morietur“ in Terzen abwärts a capella wiederholen. Die Klarinetten spielen wie in Strophe 1, ebenfalls in Terzen drei Töne, anschließend das gleiche in den Flöten abwärts. Es folgt wieder das Marcato- motiv mit dem Chor, der den weiteren Text singt. Der Tenor und Basssolo bringen den Text „fac ut animae“ in gleicher Weise wie vorher das „Quando corpus“ worauf die Instrumente in gleicher Weise folgen. Frauenstimmen unterstützt von langen Violin- und Flötentönen prägen den Klang der weiteren Takte und versuchen das Bild des Paradieses auszudrücken. Ein zweifach gesungenes Amen verklingt im dreifachen ppp und darüber gehaltenen hohen Akkorden im Orchester (tiefster Ton ist das kl. b).

### 12.3 Nummer 13 „O filii et filiae“

Der von Liszt für dreistimmigen Frauenchor, Harmonium und Holzbläserensemble (Flöte, Oboe, Klarinette) auskomponierte Osterhymnus *O filii et filiae* trägt zwar kein ganz gregorianisches Gepräge an sich, war aber in Frankreich sehr populär, und Liszt dürfe diesen schon vor seinem Aufenthalt in Frankreich sehr gut gekannt haben.<sup>270</sup>

Der Text, von dem man annahm, dass er ursprünglich aus dem 12. Jahrhundert stamme, wurde dann doch dem Franziskaner Frater Jean Tisserand zugeschrieben, der 1494 gestorben ist.<sup>271</sup> Heinrich Sambeth nennt ebenfalls Tisserand als den Verfasser dieses Hymnentextes:

„In Nummer IV, S.32 der Tribune de Saint-Gervais veröffentlichte Amédée Gastoué eine Studie über den Ursprung und den Verfasser des Osterliedes „O filii et filiae“. Der gelehrte Musikforscher zeigt wie diese Prose ganz dem Charakter der provençalischen, seit dem XIII. Jhd. in der langue d’oc verfassten Osterkantilenen an sich trägt. Verfasser des Textes ist ein Condolier aus Paris, Bruder Jean Tisserand.“<sup>272</sup>

Unter der Bezeichnung „L’aleluya du jour de Pasques, fand man diesen Text in einem titellosen, kleinformatigen Büchlein, welches, möglicherweise in Paris, zwischen 1518 und 1536 gedruckt wurde.<sup>273</sup> Das Gedicht basiert auf der „provençal cantinella“, wie auch Heinrich Sambeth berichtet, ist aber, so Nathaniel Leon Orr, der sich auf das Buch „Hymns Ancient and Modern“ stützt, „a trope on the „Benedicamus Domino“ at the close of the Breviary House.“<sup>274</sup>

Der Text, ursprünglich bestehend aus neun Strophen, zeigt in der heutigen Form zwölf Strophen von je drei Versen, mit einem dreifachen Alleluja am Anfang und einem einzelnen am Ende des Hymnus. Zwischen jeder Strophe wird ebenfalls ein einzelnes Alleluja gesungen.

Liszts Text weicht von der Version, wie sie im Liber Usualis gedruckt ist, insofern ab, als er nur Strophe eins und drei verwendet wobei seine dritte Strophe nicht identisch ist mit der Version des Liber Usualis. Strophe eins des Liber Usualis bleibt als erste Strophe bei Liszt, die dritte Strophe des Liber Usualis wird zu Liszts zweiter, die übrigen Strophen des Osterhymnus finden bei Liszt keine Verwendung. Die Herkunft der dritten Strophe ist mir leider nicht bekannt. Orr verweist lediglich darauf, dass die dritte Strophe „A Magdalena monti“ nicht mit der dritten Strophe des Liber Usualis übereinstimmt.<sup>275</sup>

Die früheste Form dieser Melodie mit lateinischem Text befindet sich in „Airs sur les hymnes sacrez, odes et noels“ in Paris aus dem Jahre 1623.<sup>276</sup> Spätere Aufzeichnungen des *O Filii et Filiae* findet sich unter den Varii Cantus des Solesmer Graduales, ebenso im Solesmer Manuale Missae et Officii.<sup>277</sup> Sambeth vermutet aufgrund einiger Abweichungen in den Aufzeichnungen, dass die Vorhalte in Liszts Zeit schon gesungen wurden, jedoch aber nicht in der Liszt vorliegenden Choral Ausgabe gedruckt waren. Erst in späteren Solesmer- Ausgaben waren die Vorhalte entsprechend der neueren Notenschreibung mitgedruckt worden.<sup>278</sup>

Folgende Version des Hymnus findet sich im Liber Usualis 1961 auf S. 1875:  
Notenbeispiel 35. *O Filii et Filiae*

---

<sup>270</sup> Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S. 136

<sup>271</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S. 111, er zitiert *Dictionary of Hymnology* 1:828-29

<sup>272</sup> Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S. 136

<sup>273</sup> Orr, Nathaniel Leon, wie Anm. 49, S. 112

<sup>274</sup> Ebd.,

<sup>275</sup> Ebd.,

<sup>276</sup> Ebd.,

<sup>277</sup> Sambeth, Heinrich, wie Anm. 48, S. 137

<sup>278</sup> Ebd.,

## AT EASTER.



Al-le- lú- ia, Al-le- lú- ia, Al-le- lú- ia.

*The Choir repeats : Alleluia.*



1. O fí- li- i et fí- li- ae, Rex cae- lé- stis, Rex gló- ri-



ae, Mór- te sur- ré- xit hó- di- e, Al-le- lú- ia.

2.

Et máne prima sábbati,  
Ad óstium monuménti  
Accessérunt discípuli.

3.

Et María Magdaléne,  
Et Jacóbi, et Salóme,  
Venérunt córpus úngere.

4.

In albis sédens Angelus  
Praedíxit muliéribus :  
In Galilaéa est Dóminus.

5.

Et Joánnes Apóstolus  
Cucúrrit Pétro cítius,  
Monuménto vénit prius.

6.

Discípulis adstántibus,  
In médio stétit Chrístus,  
Dicens : Pax vóbis ómnibus.

7.

Ut intelléxit Dídymus,  
Quia surréxerat Jesús,  
Remánsit fere dúbius.

8.

Víde, Thóma, víde látus,  
Vide pédes, víde mánus,  
Nóli ésse incredulus.

9.

Quando Thómas Chrísti látus,  
Pédes vídit atque mánus,  
Díxit : Tu es Déus méus.

10.

Beáti qui non víderunt,  
Et *fírmiter credidérunt*,  
Vítam aetérnam habébunt.

11.

In hoc fésto sanctíssimo  
Sit laus et jubilátio,  
BENEDICÁMUS DÓMINO.

12.

Ex quíbus nos humíllimas  
Devótas atque débitas  
DÉO dicámus GRÁTÍAS.

Liszt Melodie unterscheidet sich von der Version im Liber Usualis insofern, als dass der Rhythmus an einigen Stellen nicht übereinstimmt.



#### Notenbeispiel 36: T.14-27

Anstatt die erste Phrase der Melodie exakt zu wiederholen, versetzt Liszt das *f* des Auftaktes der ersten Phrase in der zweiten Phrase auf die eins des Taktes. Lag in der Originalversion des Hymnus die Betonung auf die Silbe „coe“ von coelis, so verschiebt sich der Schwerpunkt jetzt auf das Wort „Rex“ auf der ersten Zählzeit, wodurch sich auch die Silben in weiterer Folge verschieben. War in der Originalversion die melismatische Silbe der zweite Phrase „glo“ von gloria, so fällt jetzt jeder Silbe eine Viertelnote der absteigenden Linie zu. Liszt versetzt auch in der dritten Phrase die Silbe „mor“ von morte, statt wie im Liber Usualis als Auftakt, auf die eins des Taktes.

Die Dynamik dieses Satzes übersteigt niemals ein Piano.

„Liszt hat es vorzüglich verstanden, den von religiösem Schmerz durchwühlten Zuhörer wie aus der Ferne eine schlichte, fast naive Melodie vorzutragen, die eben dadurch nur langsam und gewissermaßen mehr vorbereitend auf die Auferstehung des Herrn hindeutet“<sup>279</sup>

Liszts Anweisungen, man könnte beinahe schon von Regieanweisungen für die Aufführung des Osterhymnus sprechen, nehmen beinahe theaterhafte Züge an:

„Bei Ausführung dieses Chores haben Sänger und Instrumentalisten eine Stellung zu nehmen, dass sie dem Zuhörer nicht sichtbar sind.

8 oder 10 Stimmen von Sopran und Alt genügen. Wenn ein Harmonium vorhanden ist, bleibt die Begleitung der Flöten, Hoboen und Clarinetten weg.“

Klaus Wolfgang Niemöller weist auf die Anweisungen für das Magnificat der Dante-Symphonie (3. Satz) hin, nach welcher der Frauenchor und das Harmonium ebenfalls „unsichtbar verbleiben“<sup>280</sup> sollten.

<sup>279</sup> Segnitz, Eugen, wie Anm. 97, S.18

<sup>280</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang, wie Anm. 129, S.338

## 12. 4 Nummer 14: Resurrexit

Mit jubelnden Chören und vollem Orchester lässt Liszt feierlich verkünden: Christ ist erstanden!

Mit diesem monumental prächtigen Satz schließt Liszt unmittelbar an die Hymne *O filii et filiae* an und vollendet damit sein längstes Oratorium.

Dieser letzte Satz verknüpft die wichtigsten Stationen im Leben Jesu auf musikalische Art: die schon in den früheren Sätzen vorgekommenen Melodien werden wieder aufgegriffen und erstrahlen in neuem Gewande, so als wollte Liszt sagen: erinnert euch an jene Schritte, die Jesus zur Vollendung führten. Jede Etappe war notwendig um uns jubilieren zu lassen. Aus der Einleitung nimmt Liszt das *Rorate* und das *Angelus*, aus der Nummer 10 das *Ita missa* (Takt 140).

Der Text stammt aus zwei verschiedenen Quellen. Zum einen ist er der Messe entnommen, und zwar dem Credo (Resurrexit tertia die) und dem Sanctus (Hosanna in excelsis deo) und zum anderen aus der traditionellen Akklamation „Christus vincit“.

„Letzteres, das „Christus-vincit“-Trikolon lässt sich bis auf die Zeit Quintilians zurückdatieren und ich zitiere: aus dem Buch „Vom hellenistischen Osten zum römischen Westen : ausgewählte Schriften zur Alten Geschichte“ von Heinz Heinen, Andrea Binsfeld, Stefan Pfeiffer, Altay Coşkun.<sup>281</sup>

„Die Quintilian Wendung, damals noch auf Kyrios und nicht auf Christus lautend, dürfte diese aus bereits vorhandenen Formularen der paganen bzw. kaiserlichen Akklamationen übernommen haben. Die Bezeichnung Christi als „victor“, als „rex“ und als „imperator“ bei den lateinischen Vätern, sowie die im römischen Kaiserzerimonell ausgeprägte Sitte der Akklamationen, machen es mir, bei aller gebotenen Vorsicht, wahrscheinlich, dass das Trikolon „Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat“ im Schoße des lateinischen, möglicherweise vorkonstantinischen Christentums entstanden ist, und zwar, wie das Kolon „Christus imperat“ zeigt, ohne direkte Kopie eines griechischen Trikolons.“

---

<sup>281</sup> *Vom hellenistischen Osten zum römischen Westen : ausgewählte Schriften zur Alten Geschichte: Ausgewählte Schriften zur alten Geschichte*, Hrsg. von Heinz Heinen, Andrea Binsfeld, Stefan Pfeiffer, Altay Coşkun  
Mitwirkende Personen Andrea Binsfeld, Franz Steiner Verlag 2006

Der Satz beginnt in flottem Alla breve mit Tremolo in den ersten und zweiten Geigen auf dem oktavierten Ton a in pianissimo. In Takt vier stellen die Fagotte, die Klarinette und die tieferen Streicher das *Resurrexit*- Motiv vor, welches Liszt aus dem *Rorate*- Motiv unter der Beibehaltung der charakteristischen aufsteigenden Anfangsquint bildet.



Notenbeispiel 37: Rorate

The image shows a full orchestral score for 'Allegro mosso. (Alla Breve.)'. The instruments listed are Hoboen., Clarinetten in A., Fagotte., 1te Violinen., 2te Violinen., Bratschen., and Violoncelle. The score is in 6/4 time. The woodwinds (Hoboes, Clarinetten, Fagotte) play a melodic line with dynamics like 'p' and 'p un poco marcato'. The strings (Violinen, Bratschen, Violoncelle) play a tremolo accompaniment with dynamics like 'ppp' and 'p marc.'. The C.B. (Cembalo) is marked 'C. B. tacet'. The tempo is 'Allegro mosso. (Alla Breve.)'.

Notenbeispiel 38: Rorate- Motiv wird umgebildet zum Resurrexit- Motiv (Takt 1-10)

Die Quint wird auch beim Choreinsatz in Takt 20 zwischen den einzelnen Stimmen beibehalten. Die Worte „Resurrexit, tertia die“ werden unterstützt von den Tremoli in den Streichern, mittlerweile in forte, und langen Akkordtönen in den Bläsern. Nach einem Takt Pause im gesamten Orchester und Chor wird der Text noch einmal vollständig wiederholt, ebenfalls wieder mit einer Pause am Ende der Phrase, danach wird nur noch das „resurrexit“ dreimal gesungen. Zwischen jedem Einstieg liegt ein ganzer Takt Pause. Schon auf den letzten Silben „-rexit“ setzen Fagotte, Geigen, Bratschen und Orgel mit dem *Ite-Missa* des Benedictus (siehe Kapitel 11) ein, bis das ganze Orchester staccato auf die Zählzeiten 1 und 3 die Töne der Fuge vorbereitet.

In Takt 77 beginnen die Bässe mit, die Akklamation „Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat in sempiterna saecula“, welche aus dem Material des Rorate- der Quint- gebildet wird. Diese Akklamation im Bass ist gleichzeitig die Exposition der Fuge.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the Chorus Basses (CHOR. Bass.) and the bottom staff is for the Soprano and Alto (SOPRAN und ALT.). Both staves are in G major and 2/4 time. The basses begin with a forte (ff) dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal parts enter with a similar rhythmic pattern. The lyrics are: 'Christus vincit Christus regnat Christus im-pe-rat in sem-pi-ter-na sae-cu-la in sem-pi-ter-na sae-cu-la'.

Notenbeispiel 39: Christus vincit (Takt 72ff)

Daraufhin setzt der Tenor (Takt 84), der Alt (Takt 92) und der Sopran (Takt 100) ein. Gleich nach diesem Einstieg im Sopran beendet Liszt die Fuge und kehrt wieder zur Homophonie zurück. Einen ersten Höhepunkt erreicht Liszt unter Verwendung der Pauke in den Takten 127 bis 139 unter der Wiederholung der Worte „in sempiterna saecula“. Ein Solosopran in Takt 140 singt die Worte „Christus vincit“ unter der sanften Begleitung von Streicher- und Harfentremoli (tremoli el piu presto possibile) das Ite-Missa-Motiv. Auf die Silbe „-sa-“ von Hosanna steigt der Solotenor und der Chor- mit langausgehaltenen Akkordtönen mit „Christus vincit“ ein. Das Wort vincit im Tenor wird in der Melodie durch das Horn verdoppelt. Der Alt und Bariton folgen dem Tenor und dem Sopran und stoppen in Takt 187 auf das Wort „imperat“ gefolgt von einer Generalpause. Es folgt ein Tempowechsel nach Andante in Takt 188 mit der Vertonung des „Hosanna“ in den Solisten mit Harmonium, welches mit den Worten „Christus regnat“ im Solobass (expressivo) vier Takte a capella wieder vierstimmig auf „Sempliterna saecula“ von E- Dur nach Es- Dur in moduliert in Takt 206. Ein Dialog zwischen Horn und Trompete über dem wiederkehrenden Tremolo in den Streichern führt den Chor zurück zur Verkündigung „Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat in sempiterna saecula“ mit anschließendem „Alleluja“ und zurück nach strahlendem E- Dur (ab Takt 230). Auffallend ist nach dieser Modulation die Deutlichkeit der Textvertonung der worte „in sempliterna saecula“, die bildlicher hätte nicht sein können. Die Zahlensymbolik ist an dieser Stelle nicht zu übersehen. Die Ewigkeit wird in drei Pfundnoten zu je 4 Schlägen vertont mit einer abschließenden halben. Eine Ewigkeit aus den Zahlen 3 und 4.



unterbrechen den Jubelklang um ganz sanft im piano unter Harfenbegleitung die Frauenstimmen das Hosanna neu anzustimmen, zu welchem der Chor in langgehaltenen Noten (über mehrere Takte hinweg) verklärt einstimmt. Rasch schwillt das Geschehen wieder zu voller Wucht an, die triolischen Fanfarenklänge erklingen im ganzen Orchester, Becken und Glocken lassen die Worte des Chores „Hosanna in excelsis“ und „Halleluja“ noch feierlicher und dramatischer erscheinen: ein jubelndes, triumphales E- Dur.

Mit 12 Takten „Amen“ (ab Takt 376) Andante maestoso wird das Rorate-Motiv noch einmal zitiert. Liszt greift auch das aus dem Einleitungssatz (dort Takt 41 f) schon bekannte „Herabtauen“, die Dreiklangsbrechung mit Tonwiederholungen abwärts.

332 Hob. 

The image shows a musical score for Horns (Hob.) starting at measure 332. It features a descending triplet of chords in the right hand, with a corresponding bass line in the left hand. The chords are broken and repeated downwards, illustrating the 'Herabtauen' (melting) motif mentioned in the text.

Notenbeispiel 43: „Herabtauen“ Takt 380 ff in den Flöten, Klarinetten und Fagotten

Nach einem dreimaliger Amenruf auf den Grundtönen des E-Dur Dreiklangs und einem Nachspiel von drei Takten im Orchester auf dem Ton E schließt das Oratorium.

## Literaturverzeichnis

- Blume, Jürgen *Geschichte der mehrstimmigen Stabat- Mater- Vertonungen*, München-Salzburg 1992
- Bayer, Reinhard, *Die musikalische Darstellung der Person Christi in Verschieden Stilepochen*, Wien 1982
- Heinemann, Ernst Günter *Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement*, in Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 12, München- Salzburg 1978
- Herder, Johann Gottfried von *Cäcilia 1793*, in Sämtliche Werke, Bd. 16
- Fellerer, Karl Gustav, Hrsg. *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bärenreiter 1976
- Ders., *Cäcilianismus*, in MGG II
- Ders., *Palestrina: Leben und Werk*, 2. Auflage, Düsseldorf 1960
- Fromm, Erich *Die Kunst des Liebens*, dtv München 2001
- Hartmann, Anselm *Kunst und Kirche Studien zum Messenschaffen von Franz Liszt in Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Regensburg 1991
- Heinz Heinen, Andrea Binsfeld, Stefan Pfeiffer, Altay Coşkun, Andrea Binsfeld Hrsg. *Vom hellenistischen Osten zum römischen Westen : ausgewählte Schriften zur Alten Geschichte: Ausgewählte Schriften zur alten Geschichte*, Franz Steiner Verlag 2006
- Helm, Everett, *Franz Liszt mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1986
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus *Alte und neue Kirchenmusik in Die Serapions-Brüder*, Bd. 2, 4. Abschnitt, Winkler Verlag München 1995
- Jordan, W. *Franz Liszts „Christus“*, in *Die Redenden Künste*. (Leipziger Konzertsaal) Zeitschrift für Musik und Literatur, Heft 18, Leipzig 1899
- Kahl, W. *Thibaut*, in MGG XIII.
- Kaspar, Peter Paul *Musica Sacra*, Graz Wien Köln 1999
- Kesting, Hanjo, Hrsg. u. eingel., *Franz Liszt/ Richard Wagner Briefwechsel*, Frankfurt am Main 1988
- Kirsch, Winfried: *Aspekte der Palestrina-Rezeption*, in: *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, Hrsg. von Winfried Kirsch, Bd. 1: Palestrina und die Idee der Klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert. Regensburg 1989

- Ders. *Cäcilianismus*, in MGG II
- Kleinertz, Rainer *Subjektivität und Öffentlichkeit- Liszts Rivalität mit Thalberg und ihre Folgen* in *Liszt Studien 4*, Hrsg. von Gottfried Scholz
- Kretschmar, Hermann *Führer durch den Concertsaal*, II.Abtteilung, Bd.1, Kirchliche Werke, 5.Aufl. Leipzig 1921
- Liszt, Franz, *Briefe*, Hrsg. von La Mara, Leipzig 1893-1904, Bd. I-VIII
- Liszt, Franz *Gesammelte Schriften*, Hrsg. von L. Ramann Bd. I-VI, Leipzig 1880-1883
- Lorenz, Franz, Haydn, *Mozart und Beethoven's Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner*, Breslau 1866
- Massenkeil, Günther *Oratorium und Passion* in *Handbuch der Musikalischen Gattungen*, Bd. 10.2, Hrsg. von Siegfried Mauser
- Maier, Hans *Cäcilia- Essays zur Musik*, Regensburg 2005
- Merrick, Paul *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge 1987
- Metzger, Heinz Klaus und Riehn Rainer *Franz Liszt*, in *Musik-Konzepte* 12, München 1980
- Nerval, Gerard de Le Christ aux Oliviers, in *Werke. Die Töchter der Flamme. Erzählungen und Gedichte*, München 1989
- Niemöller, Klaus Wolfgang *Das Oratorium Christus von Franz Liszt*, in *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel*, Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag, Bonn
- Niemöller, Klaus Wolfgang *Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt* in *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, Hrsg. Walter Wiora, Regensburg 1978
- Orr, Nathaniel Leon *Liszt's „Christus“ and it's significance for the nineteenth-century oratorio*, North Carolina 1979
- Ramann, Lina *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*, Leipzig 1880
- Raabe, Peter *Franz Liszt*, Tutzing 1968
- Rehberger, Paula *Liszt. Eine Biographie*, Zürich 1961 (TB: München 1968)
- Saffle, Michael *The Symphonic poems of Franz Liszt*, in *Franz Liszt Studies Series No. 3*, NY 1997

- Sambeth, Heinrich *Die gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszt's und ihre Bedeutung für die Entwicklung seiner Religiosität und Kunstanschauung*, Münster in Westfalen 1923
- Saxer, Marion *Nicht-liturgisch gebundene religiöse Musik: Franz Liszt und Anton Bruckner in Musik und Religion* Hrsg. Helga de la Motte, Laaber 2004
- Schering, Arnold, *Die Geschichte des Oratoriums*, in *Kleine Handbücher der Musikgeschichte in Gattungen*, Hrsg. von Kretzschmar, Hermann, Leipzig 1911
- Schlecht, Raymund, *Geschichte der Kirchenmusik*, Regensburg 1871
- Schuchert, August: *Kirchengeschichte*, Wien- St. Pölten 1958
- Segnitz, Eugen *Franz Liszts Kirchenmusik*, in *Musikalisches Magazin* Heft 38, Langensalza 1911
- Segnitz, Eugen *Franz Liszt und Rom*, Leipzig 1901
- Szabo-Knotik Cornelia, *Musik und Religion im Zeitalter des Historismus: Franz Liszts Wende zum Oratorienschaffen als ästhetisches Problem*, Eisenstadt 1982
- Torkewitz, Dieter *Die Erstfassung der „Harmonies poétiques et religieuses“ von Liszt* in: *Liszt-Studien*, Bd.2, München/ Salzburg 1981
- Unverricht, Hubert, Hrsg. *Der Cäcilianismus. Anfänge- Grundlagen- Wirkungen*, in *Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft*, Bd. 5, Tutzing 1988
- Ursprung, Otto, *Die Katholische Kirchenmusik*, in *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam 1931
- Valerius, Gerhard *Deutscher Katholizismus und Lamennais Die Auseinandersetzung in der katholischen Publizistik 1817-1854*, Mainz 1983
- Wagner Cosima, *Die Tagebücher*, Bd.I, S.689, München 1977
- Walker, Alen, *Franz Liszt: The Virtuos Years. 1811- 1847*, Ithaca, New York 1987
- White, Charles Willis *The masses of Franz Liszt*, Diss Bryn Mawr College 1973
- Wilson-Dickson, Andrew *Geistliche Musik. Ihre großen Traditionen*, Gießen 1994
- Zeilinger, Roman *Wort und Ton im deutschen „Stabat Mater“*, Dissertation Wien 1961

## 14. Abbildungsverzeichnis:

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung dieser Bilder eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Notenbeispiel 1, S.46, *Rorate Coeli* aus Orchestereinleitung T. 1-5 entnommen von Ramann, Lina Franz Liszt (Onlineversion)

<http://www.zeno.org/Musik/M/Ramann,+Lina/Franz+Liszt/Zweiter+Band/Zweite+Abteilung/F%C3%BCnfte+Buch/2.+%C2%BBElisabeth%C2%AB,+%C2%BBChristus%C2%AB,+%C2%BBStanislaus%C2%AB>

Notenbeispiel 2, S.47, *Introitus der Messe des 4. Adventsontags*, entnommen von Schola Cantorum Bogotensis

[http://interletras.com/canticum/Eng/translation\\_index.htm](http://interletras.com/canticum/Eng/translation_index.htm)

Notenbeispiel 3, S.49, *Angelus ad pastores ait*, entnommen von State Library of Victoria: MS \* 096.1 R66A

Onlineversion: <http://www.lib.latrobe.edu.au>

Notenbeispiel 4, S.51, *Facta est cum angelo*, entnommen von

[http://interletras.com/canticum/Eng/translation\\_index.htm](http://interletras.com/canticum/Eng/translation_index.htm)

Notenbeispiel 10, S.63, *Es flog ein Täublein weiß*, entnommen von

[www.notenseiten.at](http://www.notenseiten.at)

Notenbeispiel 16, S.73, *Pater Noster* aus dem Brief an Madame Jessie Laussot  
Entnommen aus Liszt BRIEFE Bd. II, S.98

Notenbeispiel 22, S.87, *Ite missa est*, entnommen von Orr, Nathaniel Leon S.202

Notenbeispiel 24, S.94, *Sekundmotiv*, entnommen von Bayer Reinhard, S.52

Notenbeispiel 25, S.94, *Kreuzthema*, entnommen von Bayer, Reinhard S.53

Notenbeispiel 26, S.95, *B-A-C-H*, entnommen von Szabo-Knotik, Cornelia, S.61

Notenbeispiel 27, S.96, *Entschluss Christi*, entnommen von Bayer, Reinhard, S.54

Notenbeispiel 28, S.97, *Sequenz Stabat Mater* entnommen von Antiphonale Romanum, Liber Usualis 1961 S.1424

Tabelle 1, S.56, *Stabat mater speciosa und Stabat mater dolorosa* in Anlehnung an  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Stabat\\_mater](http://de.wikipedia.org/wiki/Stabat_mater)

Tabelle 2, S.81, Übersicht Motiv 1 und Motiv 2 angelehnt an Szabo-Knotik, Cornelia, S.57

Tabelle 3, S.102, Struktur des *Stabat Mater* entnommen von Orr, Nathaniel Leon S.108

## 15. Lebenslauf

Geboren wurde ich am 23. Juni 1982 in Waidhofen/Ybbs. Dort besuchte ich die Volksschule Zell und anschließend das Gymnasium, wo ich im Mai 2002 maturierte.

Seit der Unterstufe (seit 1994) war ich im Waidhofener Kammerorchester als Geigerin tätig und sammelte meine ersten Erfahrungen mit Orchesterliteratur. In den zahlreichen Kirchenensembles des Mostviertels wurde ich sowohl als Geigerin, Sängerin und Dirigentin mit geistlicher Musik bekannt.

Erste Versuche von Werkanalysen, wie etwa „Der Glocke“ von Andreas Romberg, des „g-moll Streichquintett“ von W.A.Mozart oder der „Via Crucis“ von Franz Liszt fanden am Beginn der Oberstufe statt.

Besonderen Eindruck hinterließen in diesen Jahren Kontakte zum Straußforscher Prof. Franz Mailer und Sommeraufenthalte bei Propst Ulrich Küchl.

Konzertreisen mit diversen Orchestern neben meiner schulischen Laufbahn bis zur Matura führten mich unter anderen nach Deutschland, Italien, Ungarn, Tschechien, Kroatien, China, und in den Iran.

Mein Interesse an der traditionellen Volksmusik weitete sich durch diese Reisen auf Musik anderer Kulturen aus.

Ab dem Jahr 2000 entstanden Kompositionen für mein eigenes Ensemble, in denen ich diese Einflüsse in „Neue Volksmusik“ einzubinden versuchte.

Nach der Matura begann ich im Wintersemester 2002 das Studium der Musikwissenschaften in Wien.

Von Dezember 2003 bis zum Februar 2009 war ich Mitglied von Stoahoa&Bazwoach [www.stoahoa.at](http://www.stoahoa.at) (Volxmusik) für die ich neben meiner Konzerttätigkeit auch Komposition, Texte und Arrangements zur Verfügung stellte. Unter meiner Mitwirkung entstanden folgende CD's:

2004: CD: „Wer klatscht verliert“

2005: DVD: „Wer klatscht verliert- LIVE“

2007: CD: „Do tuat si wos“

2007: CD und DVD: „Laund“

2008: CD „ZOACH“

Zahlreiche Konzerte in Österreich (u. a. Donauinsel 2007, Porgy&Bess, Waldviertel Pur am Hof und am Heldenplatz) und Deutschland, Fernseh- und Radioauftritte (Schöner Leben, Aufgegabelt in Österreich, Licht ins Dunkel, Gstanzlsingen Kaltenhausen, Fernsehfrühschoppen, Willkommen Österreich).

Siegerband von Zukunftsmusik [www.zukunftsmusik.at](http://www.zukunftsmusik.at)

Seit 2007: Gründungsmitglied „Biliks Erben“ [www.bilik.at](http://www.bilik.at)

Auftritt bei „wean hean“ und bei Willi Resetarits' „Trost und Rat“

Nach Beendigung des Kompositionsprojektes „Perversenballaden“ mit meinem Ensemble „Gürtelrosen“ im Sommer 2008 konzentrierte ich mich auf meine Diplomarbeit, die ich hoffte, bis Februar 2009 fertiggestellt zu haben.

Während dessen arbeitete ich schon an meinem neuen Programm mit der Gruppe „dieSTEINBACH“

## 16. Zusammenfassung

In meiner Diplomarbeit versuche ich, die kirchenmusikalischen Werke von Franz Liszt als direkter Konsequenz seiner Religiosität darzustellen. Ich konzentriere mich dabei vor allem auf das Oratorium „Christus“.

Im ersten Abschnitt meiner Arbeit untersuche ich die Entwicklung der Religiosität Liszts. Soziale Umbrüche, industrielle Weiterentwicklungen, Veränderungen in der Gesellschaft und im musikalischen Geschehen werden geschildert, um zu verstehen, in welche Zeit der Komponist geboren wurde und in welcher er sich zu entwickeln suchte. Prägenden Einflüssen, wie etwa der Saint-Simonisten oder des Pater Lamennais, wird näher nachgegangen, ebenso den Kunstanschauungen der Romantik. Zu Beginn werfe besonderes Augenmaß auf jene Werke Liszts, in denen sich religiöse Aspekte erstmals in Kompositionen zeigen.

Von den virtuososen Jahren ausgehend, versuche ich anhand der Klavierwerke und der literarischen Werke zu zeigen, ob und inwiefern Liszt seiner Religiosität Ausdruck verleiht. Dabei wird auch die Divergenz zwischen Liszts Glauben und der katholischen Kirche gezeigt, die vornehmlich auf den Priester Lamennais zurückzuführen ist.

In weiterer Folge komme ich auf die Zustände der katholischen Kirchenmusik in Deutschland zu sprechen, für deren Reformierung Liszt sich vehement einsetzte. Mit dem romantischen Ideal, Gutes in der Vergangenheit zu suchen, findet Liszt mit dem Komponisten Palestrina einen „Retter der Kirchenmusik“. Auf Liszts Kontakt mit der Reformbewegung der katholischen Kirchenmusik, den Cäcilianisten, wird genauer eingegangen, ebenso auf die Richtlinien und Bestrebungen dieses Vereins. Hierbei wird ersichtlich, dass Liszt sowohl befürwortend als auch ablehnend dieser Reformbewegung gegenüberstand, ebenso wie die Cäcilianisten Liszt gegenüber ein zwiespältiges Verhältnis pflegten.

An ausgewählten Kompositionen der Weimarer Jahre zeige ich den musikalische Entwicklung vom religiösen Komponisten zum sakralen Komponisten. Jene Verbindung zwischen Kirche und Theater, welche Liszt schon in jungen Jahren in seinem Fragment *Über zukünftige Kirchenmusik* forderte wird zunächst in den symphonischen Dichtungen realisiert.

In einem eigenen Kapitel über die Messen gehe ich auf die Unterschiedlichkeit der 5 Messvertonungen ein und versuche, diese zu charakterisieren und zu erläutern.

Auf den Einfluss und die Rolle der Fürstin Wittgenstein auf Liszts Leben wird anhand von Kompositionen Bezug genommen. Der Einstieg Liszt in den klerikalen Stand polarisierte seine Umgebung, ebenso sehr, wie die geistlichen Werke unterschiedlichste Reaktionen auslösten.

Anhand von Liszts 3 Oratorien wird der Gattungsbegriff Oratorium umrissen und untersucht, inwieweit Liszt sich dieser Tradition anschließt oder sich über ihre Grenzen hinwegsetzt.

Die enorme Bedeutung, die Liszt dem Christus zumaß, zeigt sich daran, dass er an keinem anderen Werk so lange arbeite; kein anderes Werk weist eine so lange Aufführungsdauer auf, wie dieses Oratorium.

Eine genaue Untersuchung und Analyse des Oratoriums Christus soll Aufschluss über die Verschiedenartigkeit der einzelnen Teile und ihre, dahinterliegende, auf den ersten Blick nicht erkennbare Einheit, geben.

Die Synthese von Festhalten an kirchlichen Intonationen und Befreiung durch fortschrittliche Harmonisationen, sowie deren krasses Gegenüberstellen wird in den jeweiligen Kapiteln näher beleuchtet.

Die Zusammenstellung des Textes für dieses Oratorium, sowie die Wahl der gregorianischen Intonationen wirft die Frage auf, inwieweit der Gegensatz von Subjektivität und Objektivität anhand der einzelnen Sätze erkennbar sind.