

Zwischen Komposition und virtuoser Bearbeitung¹

Liszts Klaviertranskriptionen

Mit keiner anderen musikalischen Gattung beschäftigte sich Franz Liszt so kontinuierlich wie mit der Bearbeitung verschiedenster Werke für das Klavier, den sogenannten Klaviertranskriptionen. Als Umschriften von Musikstücken in eine andere Besetzung begründete und etablierte er die Transkriptionen als neue musikalische Gattung. In Liszts Sinne versteht man unter ‚Transkription‘ die Übertragung eines musikalischen Werks auf das Klavier. Speziell von Klaviertranskriptionen spricht man also dann, wenn Kunstlieder, Symphonien oder Opern für Soloklavier umgeschrieben werden. Hierzu wird eine meist schriftlich vorliegende und veröffentlichte Vorlage je nach Zweck durch Ergänzung, Reduktion, Neu-Komposition, De-Komposition usw. für die neue Besetzung bearbeitet. Je nach Art und Ausmaß des Eingriffes können auf diese Weise also einerseits etwa durch Ausdünnung von Stimmen eher klavierauszugsartige Reduktionen von komplexen Werken entstehen, bei weitreichenderen, über die Originalkomposition hinausgehenden kompositorischen Eingriffen andererseits kann oft auch von einer neuen Komposition gesprochen werden – die Grenze zwischen bloßer Umschrift und neuer Komposition sind innerhalb des Rahmenbegriffs Klaviertranskription kaum eindeutig zu ziehen. Die Werke dieser Gattung sind gleichsam zwischen Komposition und virtuoser Bearbeitung angesiedelt und verbinden Liszts Tätigkeit als Komponist und Pianist in wundersamer Weise. Schon in jungen Jahren richtete er Werke anderer Besetzung für das Klavier ein. Bereits 1824 – mit gerade dreizehn Jahren – entstanden die *Sieben Variationen über ein Thema von Rossini*. Besonders aber in der Zeit ab 1835, da er als Klaviervirtuose in der ganzen Welt konzertierte, transkribierte er für sich zahlreiche Werke, um damit an seinem Instrument zu brillieren. Bis ins hohe Alter beschäftigte sich Liszt mit der Bearbeitung fremder wie eigener Werke, so auch dem *Feierlichen Marsch* aus Wagners *Parsifal* im Jahr 1882.

Solche von ihm für Klavier eingerichteten Opern bezeichnete Liszt als Fantasien, Paraphrasen oder Reminiszenzen. Die Auswahl der insgesamt über 70 Opern, die er für sein Instrument bearbeitet hat, legt einen Blick auf das Opernrepertoire seiner Zeit frei. Neben Opern unter anderem von Donizetti, Meyerbeer, Rossini und Weber bearbeitete er mit Abstand am meisten Werke von Verdi (7) und Wagner (11) für Soloklavier. In seinen Virtuosenjahren dienten ihm diese Bearbeitungen dazu, seinem Publikum beliebte Opernmelodien in eigenem, virtuosom Gewand zu präsentieren, bisweilen aber auch dazu, einem größeren Publikum auch unbekanntere Opern vorzustellen. Das könnte unter anderem auch ein Motivationsgrund für die Bearbeitungen Wagnerscher Werke gewesen sein. Konzentrierte er sich dabei auf die Schlüsselszene(n) eines Werkes – den Schlüssel zu *Tristan und Isolde* sieht Liszt also in *Isoldens Liebestod* – so bezeichnete er diese Bearbeitungen als *Réminiscences*.

Neben den zeitgenössischen Opern bearbeitete Liszt auch Symphonien für Soloklavier. Seine Bearbeitungen der Symphonien Berlioz‘ und Beethovens nehmen in seinem Schaffen insofern eine Sonderstellung ein, als dass er auch für diese Einrichtungen einen eigenen Namen hat. In enger Orientierung am Originalwerk erhebt er mit der Bezeichnung *Partitions de piano* den Anspruch, eine symphonische Klangvorstellung auf das Klavier übertragen zu können. Durch seine Bearbeitung der *Symphonie Fantastique*, die sein Freund Berlioz persönlich korrigierte, wurde dieses Werk in Deutschland überhaupt bekannt. Sogar die Rezension Schumanns in der von Schumann selbst herausgegebenen *Neuen Zeitschrift für Musik* wurde nicht etwa durch das Ori-

¹ Dieser Artikel erschien im Programmheft zur ‚Liszt-Nacht / Nuit de Pèlerinage‘ an der Hochschule für Musik und Tanz Köln am 1. Juni 2011, die anlässlich des 200. Geburtstags von Franz Liszt stattfand. Das Programmheft wurde vom Rektor der Hochschule herausgegeben. Auf einige Werke wird zum Teil ausführlicher eingegangen, weil sie unter anderem auf dem Programm der Liszt-Nacht standen.

nalwerk, sondern tatsächlich durch Liszts Klaviertranskription ausgelöst und somit von ihm veranlasst.

Einen weiteren Schwerpunkt unter den Lisztschen Klaviertranskriptionen bilden außerdem die zahlreichen Bearbeitungen von Liedern. Zwar bearbeitete Liszt auch einige selbstkomponierte Lieder für Soloklavier, aber mit etwa 140 Liedtranskriptionen finden sich weitaus mehr Transkriptionen von Werken anderer Komponisten, darunter beispielsweise von Beethoven oder Schumann. Über ein Drittel dieser Liedtranskriptionen fällt übrigens Werken von Schubert zu. So auch die technisch anspruchsvolle wie dramatisch eindrucksvolle Einrichtung des *Erlkönigs*, welche sich unter seinen Liedtranskriptionen – neben Liszts *Winterreise* – bis heute großer Beliebtheit erfreut und von ihm selbst auch oft in Konzerten gespielt wurde. Durch die Hervorhebung der Dialogstruktur und der Farbigkeit des Klaviersatzes verwandelt Liszt in seiner Transkription Schuberts *Erlkönig* in ein textloses Drama. In diesem Sinne entstehen bei ihm durch die Bearbeitung für Soloklavier eines Kunstlieds gleichsam Lieder ohne Worte im Mendelssohnschen Sinne. Hierbei ist es besonders schwierig zwischen der Bearbeitung fremder Werke (also der Transkription im Sinne bloßen Um-Schreibens) und dem weiterführenden, kompositorischen Eingriff Liszts zu unterscheiden, die Übergänge zwischen Bearbeitung und Komposition sind dabei fließend. In einigen Transkriptionen orientiert sich Liszt sehr eng am Original, fügt anscheinend nicht viel Eigenes hinzu, sondern erschafft vielmehr durch seine Klangsprache wortlose, poetische Gebilde. Aber oft genug weicht Liszt auch von der Vorlage ab, dichtet am Text des Liedes quasi weiter, verändert durch kompositorische Eingriffe sogar mitunter dessen Aussage oder legt dem Zuhörer eine eigene, möglicherweise eine von der Originalkomposition abweichende Interpretation des Liedtextes vor. In dieser Weise greift Liszt auch in der Bearbeitung des dreistrophigen Schubertliedes *Auf dem Wasser zu singen* ein. Während die Melodie der ersten beiden Strophen in der Mittelstimme des Klaviersatzes singt, exponiert Liszt diese wie im Verlauf der zweiten bis hin zur dritten Strophe in der Oberstimme, verstärkt die Melodie zuweilen durch Oktaven und verlagert das Begleitschema der Wellenbewegung zunehmend in die Mittelstimme. Angefügt wird von Liszt nun eine nicht existente, aber von ihm auskomponierte vierte Strophe, in welcher er das Wellenmotiv und auch die Singstimme vermeintlich verlässt und sich zu einem emotionalen Ausbruch bis zum dreifachen forte hochschaukelt (lediglich die letzten Takte klingen bei Liszt leise aus). Dadurch wird die Dramaturgie gegenüber dem im piano verklingenden Schubertlied deutlich verändert, während bei Liszt die letzte Zeile des Liedes „bis ich auf höheren strahlenden Hügeln / selber entschwinde der wechselnden Zeit“ nochmal bestätigend unterstrichen wird und in gänzlich anderem Licht als im Schubertschen Original erscheint.

So fließend die Übergänge zwischen Bearbeitung und Neukomposition sind, so kontrovers wurde und wird von Kritikern Liszts Transkriptionswut diskutiert, die er an unzähligen Werken ausließ. Schließlich stand diese Praxis im scharfen Kontrast zum Originalitätsgedanken des 19. Jahrhunderts. So kritisierte Robert Schumann (1810–1856) Liszts Vorgehensweise, wirft ihm fehlende Kreativität vor und bezeichnete seine Transkriptionen als Versuch „sich zu anderen Komponisten zu flüchten“. Auch Béla Bartók (1881–1945) urteilte 1911 in einem Aufsatz, Liszt habe die „schlechten Sitten der damaligen Kunstgecken“ nachgeahmt und hätte sich erst gar nicht an anderen Kompositionen vergreifen dürfen. Wenn auch die Vorwürfe Schumanns und Bartóks nicht völlig von der Hand zu weisen sind, eine Erklärung dafür, dass von den zahlreichen Klavierwerken Liszts im heutigen Konzertbetrieb nur noch ein Bruchteil gespielt wird, geben sie nicht. Viele der zahlreich überlieferten Transkriptionen führen ein Schattendasein, obwohl sie eigentlich ein wesentlicher Bestandteil seines kompositorischen – und dieses Wort ist bewusst gewählt – Vermächnisses sind. Ein Grund dafür mag der oft hohe technische Anspruch sein, den das Klavierwerk Liszts an den Interpreten stellt. Ein weiterer mag sein, dass viele der von Liszt transkribierten Originalwerke heute nicht mehr den gleichen Stellenwert wie zu Liszts Zeiten haben und sich nicht in Kanon und Repertoire halten konnten.

Sicherlich haben Klaviertranskriptionen im multimedialen Zeitalter inzwischen aber auch einen völlig anderen Stellenwert als zu Liszts Zeiten. Sinn und Zweck Lisztscher Transkriptionen war es schließlich, neben dem Brillieren am Flügel, auch jene Musik, die man nur in großen Konzertsälen oder Opernhäusern hören konnte, aus dem Konzertsaal nach Hause zu holen. In diesem Sinne verstand Liszt seine Transkriptionen als Gebrauchsmusik und setzte sie auch als solche ein, indem er Werke, wie beispielsweise die *Symphonie Fantastique*, durch seine Transkriptionen einem größeren Publikum erst zugänglich machte – ein großer Verdienst, der nicht verkannt werden darf! Hierin sieht auch Nike Wagner, die Tochter von Wieland Wagner, Urenkelin von Richard Wagner und Ur-Urenkelin von Franz Liszt, das entscheidende Argument gegen die Vorwürfe Schumanns und Bartóks: „Gecouvert‘ in unserem Sinn hat Liszt nie, er hat aber paraphrasiert und transkribiert – und große Opern und Sinfonien damit schlank und transportabel gemacht. [...] Der Vorwurf, dass ihm selber nichts eingefallen sei, war ungerecht, es ging ihm um das Verbreiten bedeutender Musikstücke: Schubert, Beethovens Sinfonien, die Zeitgenossen Berlioz, Bellini, Meyerbeer, Wagner und Verdi.“² Liszt trat damit, so Nike Wagner weiter, als Interpret, Manager und Publizist maßgeblich für seine Kollegen und die Verbreitung deren Musik ein. Und ausschließlich vor diesem Kontext müssen seine Klaviertranskriptionen bewertet werden. Aus heutiger Sicht können diese natürlich schnell in Frage gestellt werden, kann doch durch die moderne Aufnahmetechnik ein ganzes Symphonieorchester auf CD gebannt in bestechend guter Qualität und ins heimische Wohnzimmer geholt werden, eine Klaviertranskription wird als Medium hierzu nicht weiter benötigt. Insofern erscheinen die Klaviertranskriptionen Liszts heute vermeintlich als überflüssig, denn solange das Original verfügbar ist, müssen Transkriptionen für den Hörer überaus attraktiv sein, um neben dem Originalwerk bestehen zu können. Nicht ohne Grund kann sich Ravels klangfarbenaureiche Orchesterbearbeitung von Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* bis heute neben der originalen Klavierfassung behaupten, während Liszt mit seinen heute eher unbekannteren Transkriptionen der Beethovensymphonien den umgekehrten Weg ging und das Orchesterwerk zum Klavierwerk umarbeitete. Es liegt auf der Hand, dass in beiden Fällen die dahinterstehende Absicht eine ganz andere ist und sich die Bedeutung der verschiedenen Bearbeitungen mit der Zeit schlichtweg geändert hat. Hingegen konnten sich viele von Liszts Lied- oder Opernbearbeitungen bis heute halten, sicherlich auch deswegen, weil hierbei das Ausmaß des kompositorischen Eingriffs oft sehr viel weitreichender ist und nicht selten über die Vorlage hinausgeht, was eine Transkription neben dem Originalwerk oft interessant erscheinen lässt. Doch selbst ohne den Vergleich zum Originalwerk, den der heutige Hörer oft in Kenntnis der Vorlage unweigerlich zieht: die Klaviertranskriptionen Liszts haben auch heute noch etwas zu bieten, oft mehr als der erste Eindruck suggeriert!

Innerhalb des Klavierwerks von Franz Liszt darf ihnen daher zu Recht das Privileg einer eigenen Gattung zugesprochen werden, auch wenn die Unterscheidung zwischen Originalwerk und Bearbeitung nicht immer einfach und auch längst nicht immer sinnvoll erscheint. Das erscheint auch vor dem Hintergrund sinnvoll, als dass Liszt diese Gattung eigens begründet und die Bezeichnung ‚Transkription‘ für Klavierübertragungen selbst eingeführt hat. Deutlich zu unterscheiden von seinen anderen Klavierwerken, wie beispielsweise den Etüden, schuf er mit seinen Transkriptionen anspruchsvolle Bearbeitungen anderer Kompositionen und etablierte zum Trotz seiner Kritiker die Gattung der Transkription, an die Ferruccio Busoni (1866–1924) im Bereich der Klavier- sowie Leopold Stokowski (1882–1977) im Bereich der Orchestertranskriptionen anknüpfen konnten und in der Nachfolge von Liszt mitunter die wahrscheinlich größten und bekanntesten Verfechter dieser Tradition wurden.

Peter Büssers

² „Mein kühner Ur-Ur-Opa“. Nike Wagner im Gespräch mit Volker Hagedorn in: Die Zeit Nr. 18, 66. Jg, April 2011, Sonderbeilage Kultursommer, S. 16-21, hier S. 18.