

TeNOR – Text und Normativität 7

Franz Liszt. Eine theologische Rhapsodie

Musik und Theologie in der Romantik

Wolfgang W. Müller

SCHWABE VERLAG





TeNOR – Text und Normativität

7

Herausgegeben von
Michele Luminati, Wolfgang W. Müller,
Enno Rudolph und Franc Wagner

Wolfgang W. Müller

**Franz Liszt.
Eine theologische
Rhapsodie**

Musik und Theologie in der Romantik

Schwabe Verlag



MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C083411

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz
Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschliesslich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.
Abbildung Umschlag: Ausschnitt (bearbeitet) aus Rembrandt: Aristoteles vor der Büste des Homer, 1653; Metropolitan Museum of Art, New York
Korrektorat: Florian Henri Besthorn, Schwabe Verlag
Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel
Layout: icona basel gmbh, Basel
Satz: 3w+p, Rimpär
Druck: CPI books GmbH, Leck
Printed in Germany
ISBN Printausgabe 978-3-7965-3866-7
ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-3922-0
Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch
www.schwabeverlag.ch

Inhalt

Franz Liszt – ein visionärer Abbé	9
Vorwort	13
Musik und Theologie – ein ungleiches Paar?	15
Kulturwissenschaftliche Vorbemerkung	16
Biblische Vorbemerkung	17
Historische Vorbemerkung	18
Erkenntnistheoretische Fragen	19
1 Franz Liszt: Leben und Werk	31
Das Leben	31
Von Raiding nach Paris (1811–1827)	31
Wanderjahre (1827–1839)	35
Virtuosenreisen (1839–1847)	42
Weimar (1848–1861)	45
Rom (1861–1868)	51
«La vie trifurquée» (1869–1886)	57
Das Werk	63
Der Salon	63
Romantik	65
Freundschaften	72

Lebenspartnerinnen	94
Die Mutter	97
Das literarische Werk Franz Liszts	101
Korrespondenz	107
Das spirituelle Profil	108
Das musikalische Œuvre	112
Rezeptions- und Wirkungsgeschichte	113
2 Philosophie- und theologiegeschichtlicher Kontext der Werke Liszts	119
Musikalische Ästhetik	119
Theologie und Moderne	126
Lamennais und <i>L'Avenir</i>	134
Saint-Simon	139
Musikalische Reformbewegungen der Kirchenmusik	141
Schultheologie	147
3 ‹Le style lisztien›	151
Melodik, Harmonik, Stil	151
Literatur und Musik – Sinfonische Dichtung	153
Musik und Gesellschaft	162
Variationen	165
Kirchenmusik und Gregorianik	166
Exkurs: Das ‹Bild› der Kirchenmusik bei Franz Liszt	174
4 Franz Liszt: Eine Werkauswahl unter theologischem Aspekt	179
Die Zeit vor der <i>Graner Messe</i>	181
<i>Te Deum, Ave Maria</i> (1842), <i>Messe</i> für Männerchor (1848–1852)	181

<i>Essai sur l'indifférence</i>	182
<i>Etudes d'exécution transcendante</i>	183
<i>Album d'un voyageur / Années de pèlerinage</i>	184
<i>Harmonies poétiques et religieuses</i>	186
<i>Consolations</i>	189
Die Zeit ab der <i>Graner Messe</i>	190
Die <i>Graner Messe</i>	190
<i>Die Hunnenschlacht</i>	194
<i>Weihnachtsbaum / Arbre de Noël</i>	195
<i>Die Psalmen</i>	195
Variationen über Johann Sebastian Bachs <i>Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen für Orgel</i>	199
Das Oratorium <i>Die Legende von der Hl. Elisabeth</i>	201
<i>Les Septs Sacrements / Rosario</i>	210
<i>Trois Odes funèbres</i>	214
Zwei Episoden aus Lenaus <i>Faust</i>	217
Rom	218
Oratorium <i>Christus</i>	218
<i>Les Légendes</i>	229
L'hymne du Pape	232
<i>Totentanz. Paraphrase über <Dies irae></i>	232
<i>Missa choralis</i>	234
<i>Messe pour les morts</i>	234
<i>Ungarische Krönungsmesse</i>	235
<i>Via Crucis</i>	236
Spätwerke	240
<i>Ossa arida</i>	241
<i>Von der Wiege bis zum Grabe</i>	242

<i>Am Grabe Richard Wagners und R. W. – Venezia</i>	243
<i>Gondola lugubre II</i>	244
<i>Unstern, En rêve-nocturne und Nuages gris</i>	245
<i>Bagatelle ohne Tonart / Bagatelle sans tonalité</i>	247
<i>Abschied</i>	247
5 Theologie und Musik in der Romantik	249
Literaturverzeichnis	259
Herangezogene Schriften und Werkausgaben von Franz Liszt	259
Sekundärliteratur zu Franz Liszt	262
Weitere Literatur	267
Register	273
Personenverzeichnis	273
Werkverzeichnis	279

Franz Liszt – ein visionärer Abbé

Alois Koch zu diesem Buch

Als der Komponist Franz Liszt 1861 in Rom die «niederen Weihen» zum Subdiakon annahm und sich fortan «Abbé» nennen konnte, kommentierte er diesen Schritt mit folgenden Worten:

Ich bin Kleriker geworden – keineswegs aus Weltverachtung und noch weniger aus Gleichgültigkeit gegen die Kunst ... Wer immer die Wohltat, die Gnade und das Glück des Glaubens empfindet, der wird ganz natürlich der religiösen Musik den obersten Platz einräumen [weil letztlich] die Musik von Natur aus religiös ist, so wie die menschliche Seele von Natur aus christlich ist.

Auffällig an dieser Äusserung ist Liszts Überzeugung, dass letztlich «die Musik von Natur aus religiös» sei. Solches hätten J. S. Bach, Haydn und Mozart, wie Liszt bedeutende Komponisten von geistlicher Musik, nie verlauten lassen. Für Bach war zwar «bei einer andächtigen Musik allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart», Haydn firmierte seine Kirchenmusik wie Bach mit «Soli Deo gloria» und für Mozart war geistliche Musik ein Stil, den er sich «von Jugend an zu eigen gemacht» hatte, für alle drei also ein Handwerk im Dienste einer höheren Bestimmung.

Erst für Beethoven bedeutete Musik «höhere Offenbarung, als alle Weisheit und Philosophie», mit Blick auf seine *Missa solennis* müsste man gar ergänzen «... und Theologie». Damit geht aber ein Paradigmenwechsel im Verständnis von Kunst, insbesondere von Musik, einher, der bald bei Hegel, Schopenhauer, Schelling und Nietzsche seinen philosophischen Unterbau erhält und bei Wagner, Mahler und Schönberg in der Substitution von Religion durch Musik kumuliert.

Ein solches Verständnis vom Wesen der Musik findet sich auch bei Franz Liszt und so gibt dieser vielschichtige Komponist seit je Anlass zu Diskussionen: Diskussionen über sein Werk, Diskussionen über seinen Charakter, Diskussionen über die Wirkungsgeschichte seiner Musik. Besonders bemerkenswert dabei ist der «religiöse und katholische» Komponist Liszt, so nannte er sich 1856 in einem Brief an Agnes Street, weil seit seiner *Graner Festmesse* von 1855/56, mehr noch seit seiner *Missa choralis*, zehn Jahre später und bereits in der Soutane eines Abbé geschrieben, kirchliche wie nicht-kirchliche Kreise sich mit seiner Kirchenmusik schwertaten und schliesslich geradezu konsterniert auf seine 1879 vollendete *Via crucis* reagierten.

Franz Liszt war von Herkunft, Elternhaus und Selbstverständnis her gläubig, ja fromm. Das ist nicht bloss schöne Legende und mag aus heutiger Sicht und auch mit Blick auf seine liberal-libertinistische Lebenshaltung überraschen. Seine Religiosität intensivierte und modifizierte sich in den Pariser Jahren unter dem Einfluss von François-René de Chateaubriands *Génie du christianisme* und dessen neuer anti-aufklärerischer Gefühlskultur des Christentums zu einer «von Herzen» kommenden Qualität, ganz im Sinne von Beethovens *Missa solemnis*, op. 123. Sie artikuliert sich in seinem Verhältnis zur Schriftstellerin Marie Comtesse d'Agoult, die Verbündete, wenn nicht Anstifterin seiner sozial-religiösen Begeisterung war. Beredter musikalischer Ausdruck dieser christlichen Gefühlskultur sind die ab 1834 entstandenen *Harmonies poétiques et religieuses* für Klavier nach dem gleichnamigen Gedichtband aus dem Jahr 1830 von Alphonse de Lamartine.

Nach Liszts Abschied von der pianistischen Virtuosenkarriere und parallel zu seiner künstlerischen Entwicklung als Komponist sowie als Dirigent wandte sich seine religiöse Orientierung wieder vermehrt der offiziellen Kirche zu, nachdem er 1839 anlässlich seiner ersten Romreise Mitglied der päpstlichen *Academia di Santa Cecilia* geworden war (wie allerdings viele andere Komponisten auch). Zunehmend Vatikan-zentriert aber wird seine Konfession ab 1847 unter dem virulenten Einfluss seiner zweiten langjährigen Lebensgefährtin, der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, welche in der Folge Liszts Religiosität beharrlich und nachhaltig manipulierte, so dass er sie «seinen Schutzengel ... und das Werkzeug der göttlichen Vorsehung und Barmherzigkeit» nannte. Es bleibe deshalb dahingestellt, ob das überraschende Veto aus Rom zur Vermählung mit ihr am 22. Oktober 1861 am Vor-

abend des vorgesehenen Hochzeitstages für Liszt letztlich eine Enttäuschung oder eine Erleichterung war.

Doch trotz seines existenziellen Hanges zum Religiösen ist Franz Liszt als Komponist geistlicher Musik wenig bekannt. Im Vordergrund der Rezeption stehen seine Klaviermusik und seine Sinfonischen Dichtungen. Gänzlich im Hintergrund und kaum ernstgenommen bleiben seine kirchenmusikalischen Visionen, die ihn seit seiner Pariser Zeit beschäftigten, erstmals 1834 in seiner Schrift *Über zukünftige Kirchenmusik* formuliert, in welcher er eine *musique humanitaire* postuliert, die «in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche vereinigt».

Dieser emphatischen Sicht folgte unter dem Einfluss der caecilianischen Reformbewegung die Rückbesinnung auf die Kunst älterer Zeiten (dazu gehörte neben Raffael und Michelangelo, Palestrina und Marcello für Liszt ebenso J. S. Bach) und in einer letzten Phase schliesslich, während seiner späten Römer Jahre, eine inhaltliche wie stilistische Konzentration bzw. Reduktion, die 1878 in der bereits erwähnten *Via crucis* fokussiert, einer radikal-expressionistischen Vertonung der vierzehn Kreuzweg-Meditationen.

Liszs kirchenmusikalische Visionen haben unterschiedliche Aspekte: sozial-bürgerliche, subjektiv-künstlerische und spekulativ-theologische. Sie mischen sich und oszillieren im Verlaufe seiner biografischen Entwicklung:

1. Seine bürgerlich-soziale Vision reflektiert den geistesgeschichtlichen Aufbruch der 1830er-Jahre in Frankreich und richtet sich gegen eine Kirche, «die jedes Verständnis für die tiefe Not, welche die neuen Generationen quält, entbehrt, weder von Kunst noch von Wissenschaft etwas versteht und nichts besitzt noch vermag, um jenen Hunger nach Gerechtigkeit, Freiheit und Liebe, der uns verzehrt, zu stillen». Sie verbindet sich bald mit seiner subjektiv-künstlerischen Vision von «wahrer Kirchenmusik», die «zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig sein soll», wie Liszt es 1834 gefordert hatte.
2. Als Komponist realisiert er diese künstlerische Vision in seiner *Graner Festmesse* von 1855, die er durchaus in der Nachfolge von Beethoven versteht. Dabei ist Liszt überzeugt, dass keiner unter den aktuellen Komponisten «ein so intensives und tiefes Gefühl für die Kirchenmusik hege» wie er. Mit seiner Musik möchte er zudem «den Dingen auf den Grund gehen und zu den lebendigen Quellen vordringen, die bis ins ewige Leben

sprudeln». Eine theologische Vision also gleichzeitig, die sich in seinen späten Jahren verstärkt und ihn motiviert, nun nicht mehr nur Visionen zu entwickeln, sondern explizit eine nachhaltige Reform der Kirchenmusik zu verwirklichen. Dass er diesbezüglich nicht reüssierte, gehört zum Bild Liszt, der in allem eine sibyllinische, eine rätselhafte Erscheinung des 19. Jahrhunderts bleibt, mit der quasi testamentarischen «Ambition, als Musiker ... den Speer in den unbestimmten Raum der Zukunft zu schleudern».

Eine theologische Annäherung an diesen Komponisten und Abbé, wie es die Absicht der vorliegenden Studie des Dogmatikers Wolfgang W. Müller ist, füllt deshalb eine entscheidende Lücke in der Liszt-Rezeption.

Vorwort

«Liszt le méconnu» (Jean le Sollier) spiegelt die Rezeptionsgeschichte dieses Komponisten bis auf unsere Tage. Das Werk Franz Liszts wird in der Literatur kontrovers behandelt: Gilt er einerseits als ‹leichter Salonmusiker›, versteht man ihn andererseits zugleich als einen der Wegbereiter der Musik des 20. Jahrhunderts. Eigenartigerweise wird in diesen Interpretationssträngen des Œuvres meistens diese gesamte Thematik der liturgischen und spirituellen Musik ausgeklammert. In der vorliegenden Studie wird das musikalische wie kirchenmusikalische Werk unter einem systematischen wie theologiegeschichtlichen Aspekt untersucht. Die einzelnen Perioden sowie das stete Suchen des Künstlers nach neuen Formen spiegeln sich gerade in der kirchenmusikalischen Dimension seines Werkes.

Die ästhetische Wahrnehmung des Glaubens in der Zeit der Romantik findet bei Franz Liszt eine herausragende Illustration und zeigt ihn als eine derjenigen Personen, die im 19. Jahrhundert einen ‹renouveau catholique› einleiteten. Die vorliegende Studie setzt die Studien zur Musik als Ort theologischer Erkenntnis fort, die mit meiner *Theologie in Noten* (2017) sowie der *Klingenden Theologie* (2016) zunächst dem musikalischen Schaffen des 20. Jahrhunderts gegolten haben. Die Studie zu einem Komponisten des 19. Jahrhunderts zeigt dabei Kontinuitäten und Brüche in der ästhetischen Artikulation des Glaubens in beeindruckender Weise.

Die vorliegende Monografie fand ihren Abschluss durch einen Forschungsaufenthalt an dem Département de la musique der Bibliothèque Nationale de France in Paris. Während meines Forschungsaufenthalts durfte ich das Gastrecht meiner Mitbrüder im Dominikanerkonvent L'Annonciation in Paris geniessen.

Luzern, 8. August 2018

Wolfgang W. Müller

Musik und Theologie – ein ungleiches Paar?

Wer auch immer die Wohltat, die Gnade und das Glück des Glaubens spürt, gesteht der religiösen Musik ganz selbstverständlich eine herausragende Stellung zu. Sie verbindet sich mit den erhabensten Handlungen und verkörpert diese – jene Handlungen, die durch den Kultus direkte Beziehungen zwischen der Menschheit und der Gottheit aufbauen, zwischen den Geschöpfen und ihrem Schöpfer. Diese höchste Virtualität übt eine derartige Wirkung selbst auf jene, ihres christlichen Glaubens beraubten Künstler aus, so dass ich einige von ihnen gesehen habe, und darunter die allergrößten, die bitter bedauert haben, sich dieses Handlungsfeldes beraubt zu sehen, das die Summe unserer Kunst darstellt.¹

Geht man von dieser Aussage Franz Liszts aus und fragt in einer allgemeinen Weise nach der Verhältnisbestimmung von Theologie und Musik, von Ton und Wort, von Schönheit und Sein, dann wird man feststellen, dass die Beantwortung solcher Fragen nicht einfach ist und stets neu bedacht werden muss.

Im Verlauf der Jahrhunderte kennt das Verhältnispaar Theologie/Musik eine wechselvolle Geschichte. Der zeitgenössische Komponist Dieter Schnebel etwa nennt das Zueinander von Musik und Sprache und von Sprache und Musik das Verhältnis zweier schwieriger Partner. Die Sache wird noch etwas komplexer, wenn sich die Musik auf religiöse Texte bezieht. Deswegen sollen einige Vorbemerkungen vorausgeschickt werden, bevor der Frage nach dem religiösen Kontext der Verhältnisbestimmung von Wort und Ton, Musik und Wort nachgegangen wird. Diese Fragestellung ist für das Christentum von großer Bedeutung, da es sich – als Offenbarungsreligion – auf normierende (= heilige) Schriften (AT / NT) bezieht. Die erste Vorbemer-

¹ Brief von Franz Liszt, Empfänger unbekannt, vom 20. Mai 1865. In: *La Mara* (Hrsg.): *Franz Liszt's Briefe*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905, Bd. VIII, 171.

kung thematisiert die kulturanthropologische Fragestellung, die zweite dagegen fragt nach der Musik in der Bibel. Die Fragestellung der vorliegenden Monografie thematisiert unter musikalischer wie theologischer Perspektive die Frage nach der Verhältnisbestimmung von Text, Ton und Norm.²

Kulturwissenschaftliche Vorbemerkung

In der historischen sowie in der kulturwissenschaftlichen Forschung ist es ein Allgemeinplatz, dass es eine Verbindung zwischen Wort und Ton, Musik und Ritus gibt. Musikmachen wie -hören gehört zur *«condition humaine»*. Bereits Mythen sprechen von Göttern, die man als *«Musikgottheiten»* betrachten kann. Zu nennen wären beispielsweise Apollon, Hermes, Dionysos, Orpheus, Pan und die Sirenen. Musik stellt eine Brücke, eine Verbindung dar zwischen der Welt und den Geistern, den Toten, dem Übernatürlichen oder der Transzendenz.

Es sollen in der gebotenen Kürze die Begriffe *«Ritus»* und *«Musik»* weder etymologisch noch erkenntnistheoretisch reflektiert werden. Für die nun folgenden Überlegungen wird von einer genuine Verbindung von verschiedenen Formen des Gesangs und des Ritus ausgegangen. Kultische Handlungen wurden von alters her mit Musik begleitet. Hierbei kann beispielsweise an eine Transformation des Sprechens gedacht werden (feierliches Sprechen, Sprechgesang etc.). Dabei wird in den Grenzen des freien Rhythmus gesprochen. Eine damit beginnende Reglementierung kann mittels einer Ritualisierung umschrieben werden.

Dieser Prozess findet jedoch nicht nur bei religiöser und kultischer Handlung statt, sondern wird ebenso bei magischen Praktiken appliziert. Die transformierte und ritualisierte Sprache zeigt die erwähnte Verbindung zur Magie bereits in ihrer Etymologie an. Das einschlägige Verb *«canere»* und dessen Verstärkung *«cantare»* werden für das Aussprechen magischer Formeln benutzt. Ähnliches lässt sich für den Musikbegriff sagen, denn man kann von zwei Entwicklungslinien ausgehen:

² Zur grundsätzlichen Fragestellung siehe dazu etwa: *Becchi, Paolo et al.* (Hrsg.): *Texte und Autoritäten, Autorität der Texte (TeNor – Text und Normativität 3)*. Basel: Schwabe Verlag, 2012.

- a) Musik verstanden als Transformation der Sprache.
- b) Musik arbeitet mit Tönen und dies unabhängig von Sprache.

Im historischen wie transkulturellen Vergleich lassen sich dabei Annäherungen und Überschneidungen zwischen beiden Optionen feststellen. Im Mittelalter war «Cantus» in der westlichen Tradition des Christentums Bestandteil der Liturgie, bezog sich ausschließlich auf die Vokalmusik und war zunächst einstimmig und ohne fixierten Rhythmus. Die mittelalterliche Instrumentalmusik, die nur ausserhalb der Liturgie anzutreffen war, gehörte in den Bereich der Spielleute und Gaukler. Die «Pfeifer» waren im Mittelalter die professionellen Musiker, die sich von den «cantores» absetzten, die als Kleriker zu Klöstern, Stiften und Kathedralen gehörten.

Der aus dem Griechischen stammende Lehnbegriff «musica» meint die theoretische, auf harmonischen Verhältnissen aufbauende Reflexion über das Musikgeschehen.³

Biblische Vorbemerkung

Wie in den biblischen Büchern die Musik behandelt wird, das zeigt der Exeget Frank-Lothar Hossfeld eindrücklich auf. Im AT gehören Gebet und Musik zusammen. Es wird sowohl von Musik im Kultus (vgl. Psalmen) als auch von höfischer Musikpraxis gesprochen (vgl. 1 Kön 10, 12). Im Psalter kann der Frage nach dem Verhältnis von Musik und Text nachgegangen werden. Das hebräische Wort «zamar» oszilliert zwischen «singen» und «spielen/musizieren». Vom Verb «zamar» leitet sich das Wort «mizmor» ab, das einen Sprechgesang mit Saitenspielbegleitung meint. Ein weiteres Verb «sir» bezeichnet zum Teil ein von Instrumenten begleitetes, lobendes Singen. Im Psalter werden Lob, Dank, Klage und Trauer mit Musik verbunden und der Psalter kennt bereits «Liedtexte» (Kelterlied, Ps 8,1). Die Vokalmusik wird von Instrumenten unterstützt (z. B. Harfe, Schofar, Zimbeln). Biblisch wird der gesamte Komplex Musik und Gebet bzw. Ton und Text unter der

³ Grundlegend dazu: *Augustinus, Aurelius: De musica: Bücher I und IV: vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis: lateinisch – deutsch / eingeleitet und übersetzt von Frank Hentschel. Hamburg: Meiner, 2002.*

Figur des David als Musiker und Psalmdichter zusammengefasst. Das NT nimmt diese liturgische Praxis auf und weitet sie christologisch. Seit der Alten Kirche kennt man die Praxis, den Gesang der Psalmen theologisch in das Christusgeschehen einzubetten. Für diese Tradition steht der Psalmenkommentar von Augustinus.⁴

Nach diesen beiden Vorüberlegungen sollen kurz einige ausgewählte historische Perioden mit besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses sowohl von Musik und Wort als auch von Musik und Theologie vorgestellt werden.

Historische Vorbemerkung

In der frühchristlichen liturgischen Praxis wurde zunächst der Text kantilliert. Daraus entwickelte sich die Psalmodie.⁵ Die Gregorianik, ohne hier näher auf die Genese dieser Musikform eingehen zu können, entwickelte sich als eigenständige Form im Sinne einer Weiterentwicklung der beiden genannten Praktiken, nämlich kantillierter Gesang und Psalmmelodie. Man kennt, grosso modo, drei Entwicklungstypen der Gregorianik:

1. Gregorianischer Gesang in Mailand (Ambrosius), ab dem IV. Jahrhundert.
2. Gallikanischer Gesang, V.–VIII. Jahrhundert.
3. Altrömischer (‹Stadtrömischer›) Gesang, zwischen dem V.–VIII. Jahrhundert.

Der gregorianische Gesang ist *modal*, *einstimmig*, *unbegleitet* und *ohne notierten Rhythmus*. Michael Walter fasst dies wie folgt zusammen:

⁴ Vgl. *Augustinus, Aurelius*: Über die Psalmen / ausgewählt und übertragen von Hans Urs von Balthasar. Einsiedeln: Johannesverlag, ⁴2016.

⁵ «La cantillation est une énonciation légèrement musicalisée où une pronociation plus accentuée de certaines syllabes imprime aux textes une ampleur et une force hypnotiques particulières, préservant cependant la compréhension claire du texte divin. De la cantillation vient la psalmodie.» (*Kurkdjian, Gérard*: Le grand livre des musiques sacrées du monde. Paris: Albin Michel, 2016, 13).

Der Gregorianische Choral ist ein modaler Gesang, monophonisch und ohne festes Metrum: Monophonisch, d. h. gesungen mit einer Solostimme oder einstimmig, wenn er im Chor gesungen wird; modal heißt, dass sich jedes Stück in einem fixen Modus bewegt, ohne Harmonisation oder Chromatismus, ausgehend von einer Note, welche ihm seine eigene Färbung gibt. Die benutzten Tonleitern sind die natürlichen, ohne die Beziehung, ohne festen Rhythmus, d. h. dass die Kadenz des Gesangs sich frei entsprechend dem Text und der Ornamente bewegt.⁶

Erkenntnistheoretische Fragen

Aus dem Umgang mit Ton und Wort lassen sich drei Problemkreise herauskristallisieren:

1. Glaubensaussage bzw. Lehraussage versus Feiheit;
2. Einhaltung liturgischer Normen;
3. Künstlerische Freiheit.

Wort und Ton, Musik und Sprache erreichen damit Dimensionen, die für Religion(en) relevant sind. Religion thematisiert Transzendenz, das Heilige, das Göttliche, die Frage nach Gott. Folglich kann von entsprechenden Beziehungen gesprochen werden:

1. Die Sprache regelt die Normierung eines heiligen Textes. Es geht um eine der Grundfragen christlicher Theologie in erkenntnistheoretischer Fragestellung: «Wie kann in menschlicher Sprache adäquat von Gott gesprochen werden?»
2. Die Musik besitzt die Kapazität, Emotionen hervorzurufen und darzustellen.⁷

⁶ Walter, Michael: Grundlagen der Musik des Mittelalters. Stuttgart: Metzler, 1994, 93–136, hier 135. Auf diesen letzten Aspekt weist besonders Olivier Messiaen in seiner Beschäftigung mit der Gregorianik hin (vgl. *Messiaen, Olivier: Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie. Tome IV.* Paris: Leduc, 1997). Messiaen setzt sich damit von der kirchenmusikalischen Auffassung ab, wie Gregorianik als «reine Musik» aufgeführt werden muss (z. B. Schule von Beuron, Solesmes).

⁷ Hierzu wären z. B. das [neu-]platonische Verständnis von Musik oder das Verständnis der Musik bei Nietzsche heranzuziehen, vgl. hierzu unten den Abschnitt über die Romantik in folgendem Unterkapitel «Das Werk».

Nach diesen Vorüberlegungen kann nun zum eigentlichen Thema übergeleitet werden. Die Frage nach dem Verhältnis von Wort und Ton, Musik und Text versteht sich letztlich als eine ‹neue Fragestellung›, insofern dabei von einem modernen Musikverständnis ausgegangen wird, das auf den drei Pfeilern Melodie, Harmonie und Rhythmus beruht.⁸

Die Eigenständigkeit der Musik gegenüber dem Text evoziert diese virulente Fragestellung, die in geschichtlicher, kultureller, theologischer wie musikalischer Perspektive stets neu zu verhandeln ist. Einige exemplarische Perioden seien hier in gebotener Kürze erwähnt.

Von den ersten gemeindlichen Versammlungen der Alten Kirche zur Schola Cantorum: **Der erste Gemeindegesang** ist einerseits von der synagogalen Praxis geprägt, andererseits zeigen sich weitere orientalische Einflüsse. Neben dem Hauptagenten der Liturgie, dem Bischof, gefolgt von einem Lektor, entwickelt sich ab dem IV. Jahrhundert der Dienst des Cantors. Neben Akklamationen (Amen, Alleluja) entstehen die Hymnen als freie (poetische) Textform. Da diese Texte nicht der Bibel entstammen, ist man in der (textlichen wie musikalischen) Ausgestaltung freier. Im Osten steht für diese Entwicklung Johannes Chrysostomos, im Westen Ambrosius. Es entstehen (liturgische) Rituale und es bildet sich die Institution einer **Schola Cantorum** heraus. Es kommt zu einer reichhaltigen Entwicklung des **gregorianischen Gesangs**. Musikalisch manifestieren sich **Kirchentonarten**, das Notat in **Neumen** und vieles andere mehr.

Einschneidend für unsere Fragestellung sind die **Entwicklung zur Polyphonie** und der Einsatz der **Instrumentalmusik**. Dieser Prozess vollzieht sich im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance. Mit der italienischen Renaissance und dem französischen Spätmittelalter kommen in der musikalischen Praxis nichtkirchliche Texte auf. Es herrscht eine Vielfalt an Instrumenten.⁹ Im weiteren Verlauf ist für unsere Fragestellung die **Entwicklung der Motette** von Interesse. In dieser Form werden – zunächst religiöse, liturgische,

⁸ Rameau, Jean-Philippe: *Traité de la musique théorique et pratique*. Paris: Ballard, 1739.

⁹ Als Standardwerk dieser Periode kann für die kirchliche Praxis gelten: *Abbé Poisson, Léonard: Traité théorique et pratique du plain-chant. Appellé grégorien, dans lequel on explique*. Paris: Lottin & Butard, 1750.

poetische – Texte bearbeitet, dadurch vollzieht sich eine ästhetische Weitung. Die Mottete nimmt auch profane Themen auf. So entsteht eine **Autonomie der musikalischen Produktion**, da diese Praxis nicht mehr ausschliesslich mit heiligen Texten zu arbeiten hat. Es bildet sich ein neuer Stil: Die *ars nova* steht im Gegensatz zur *ars antiqua* und lässt einen weiteren Freiraum für die Komposition zu.

In der katholischen Tradition kann aufgrund des Spannungsverhältnisses von Ton und Wort, von biblischem, liturgischem Text und musikalischer Komposition (Kreativität), ein Dauerkonflikt zwischen Lehramt und Musikproduktion nachgewiesen werden. Das Konzil von Trient postuliert:

- a) die Fernhaltung alles Lasciven und Unreinen aus der Kirchenmusik und
- b) den Primat des Textes gegenüber seiner musikalischen Vertonung.

So lautet das Reformpostulat des Dekrets wie folgt:¹⁰ In der Kirche dürfe nichts erklingen, was «lascivum aut impurum» töne. Aus dem Gebot der Texttreue entwickelt sich die (neue) Form der **geistlichen Madrigale**. Allgemein gilt: Es sollen in der Liturgie keine opernähnlichen Elemente auftauchen (vgl. hierzu etwa die josephinische Reform, die eine Reduktion der Instrumentalmusik sowie ein Verbot der Blechmusik im Gottesdienst zum Ziel hatte).

Bewegung des **Cäcilianismus**: Im 19. Jahrhundert entsteht eine Bewegung, die sich auf dem Boden der Romantik und als Gegenpart zur Aufklärung als eine kirchenmusikalische Reformbewegung versteht. Im Laufe der Zeit wird sie zentralistisch und als kleruszentriert propagiert.¹¹ Erst die liturgische Bewegung vor dem II. Vatikanum und das **Liturgiedekret des Konzils** stellen der Musik ihre Eigenständigkeit in der Liturgie wieder her. Neben

¹⁰ Vgl. dazu etwa: Bölling, Jörg: Zur Erneuerung der Liturgie in Kirche und Kurie durch das Konzil von Trient (1545–1563). Konzeption – Diskussion – Realisation. In: Pietschmann, Klaus (Hrsg.): Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI. Kassel: Bärenreiter, 2012, 124–145; Koch, Alois: Nil impurum aut lascivum. Fragen zur musikalischen Theologie der katholischen Kirche. In: Gartmann, Thomas und Marti, Andreas (Hrsg.): Der Kunst ausgesetzt. Beiträge des 5. Internationalen Kongresses für Kirchenmusik, 21.–25. Oktober 2015 in Bern. Bern: Peter Lang, 2017, 91–100.

¹¹ Vgl. hierzu den Abschnitt «Musikalische Reformbewegungen der Kirchenmusik» im zweiten Kapitel.

dem Postulat der tätigen Teilnahme aller im gottesdienstlichen Geschehen, wird die Musik als notwendiger und wesentlicher Bestandteil der Liturgie umschrieben (vgl. Vatikanum II, SC 112). Der Liturgiehistoriker Andreas Jungmann SJ schreibt in seinem Kommentar dazu:

Die Musik ist nicht nur Zutat und Ausschmückung der Liturgie, sie selber ist Liturgie, integrierender Bestandteil, der zwar nicht zum Wesensbestand, aber zur vollen Gestalt der Liturgie gehört, ähnlich wie Hand und Fuss zur Vollgestalt des Menschen gehören.¹²

Mit Luther und seinen theologischen Prämissen entstand nochmals ein neuer Zugang zu unserer Fragestellung. Die Musik verstand Luther als eine Gabe Gottes, sie vertreibe den Teufel und fördere eine unschuldige Freude. Die **lutherische Reformation** nahm die Bibel als alleinige Richtschnur und behielt dennoch die traditionellen liturgischen Ordnungen zu einem erheblichen Teil bei, ebenso die Grundzüge der dazugehörigen musikalischen Praxis. Eine wesentliche Neuerung dabei war die **Aufwertung des Gemeindegesangs**, der auch ausserhalb der Messe praktiziert wurde.¹³ Als musikalisches Beispiel dieser neuen Synthese von biblischem Wort (Verheissung) und Musik ist exemplarisch das Werk von **Johann Sebastian Bach** zu nennen. Die kirchenmusikalische Praxis Bachs richtet sich explizit an eine Kirchengemeinde. So schreibt John Eliot Gardiner in seinem Buch über Bach:

Wer den Menschen oder Komponisten Bach verstehen möchte, kommt nicht umhin, sich mit dem Räderwerk des Glaubens auseinanderzusetzen: der strukturieren, systematischen Art und Weise, wie Bach seine religiösen Überzeugungen in seine Arbeitsprozesse einfließen ließ. Er war entschlossen, mit seiner Kunst die Ehre

12 Jungmann, Josef Andreas: Konstitution über die heilige Liturgie. Einleitung und Kommentar. In: Lexikon für Theologie und Kirche Erbd. 1. Freiburg i. Br.: Herder, 1986, 10–109, hier 95 f.

13 So das *Formula Missae*, 1523, oder das *Formular Deutsche Messe*, 1526; zum gesamten Themenkomplex siehe neuerdings: Küster, Konrad: Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2016.

Gottes zu mehren, und diese Entschlossenheit erschöpfte sich nicht darin, dass er seine Kirchenkantaten mit dem Akronym S(oli) D(eo) G(loria) unterzeichnete.¹⁴

Das Motto galt für seine Konzerte, Partiten und Instrumentalsuiten ganz genauso. Will man die Funktionsweise dieses Räderwerks verstehen, so bietet sich die Theologie Martin Luthers an. Gardiner fährt weiter fort:

Für Luther bestand die Aufgabe der Musik darin, biblischen Texten zusätzliche Anschaulichkeit und Eindringlichkeit zu verleihen., [...] Worte und Musik, zwei der mächtigsten Gaben Gottes an die Menschheit, müssten zu einer unsichtbaren, unteilbaren Kraft verquickt werden, wobei der Text in erster Linie den Verstand anspricht (aber auch die Leidenschaften), und die Musik hauptsächlich die Leidenschaften (aber auch den Verstand).¹⁵

Praetorius, Schütz und Buxtehude stehen theologisch wie musikalisch in dieser Tradition. Die Musik von Heinrich Schütz zeichnet sich durch ein Miteinander von Affektausdruck, Textdeklamation und kontrapunktischer Struktur aus. Die **enge Verbindung von Text und Musik** wird als Ideal propagiert.

Dagegen wird die Musik bei **Calvin und Zwingli** nochmals anders bewertet. Um es mit den Worten Andreas Martis zu umschreiben: Im süddeutschen und schweizerischen Raum wurde nicht die Messe als Hauptform des Gottesdienstes übernommen, sondern der spätmittelalterliche Predigtgottesdienst, der ohne Gesang und Musik auskam (hierin bestand ein beachtlicher Unterschied zur [katholischen] Messfeier): die neuen reformierten Gemeinden führten daher den Gemeindegesang ein, der sich weitgehend am Psalter orientiert. Zwinglis strenge Aussagen zur Musik in der Kirche bezogen sich auf den lateinischen Psalmengesang des klösterlichen Stundengebets, während der Gemeindegesang positiv bewertet wurde. Stilbildend und nachhaltig prägte der französische Psalter, systematisch von Calvin in Genf ab dem Jahr 1541 eingeführt, die musikalische Produktion und Praxis der reformierten Kirchenmusik. Die Umdichtungen des französischen Psalters richteten sich stark am hebräischen Text der Psalmen aus und verzichteten auf eine christologische Interpre-

¹⁴ Gardiner, *John Eliot: Bach: Musik für die Himmelsburg*. München: Hanser, 2016, 180.

¹⁵ Ebd., 183.

tation, wie sie die lutherische Praxis kannte. Es bleibt anzumerken, dass unter den Reformatoren einzig Calvin einen eigenen Kirchenstil für die Musik der Kirche forderte. Für ihn mussten die Melodien in der Kirche sakralen Charakter haben: «Man muss immer darauf achten, dass der Gesang nicht oberflächlich und flatterhaft sei, sondern Ernst und Würde habe, wie der heilige Augustin sagt, denn es ist ein großer Unterschied zwischen der Musik, mit der man die Leute bei Tische und in ihrem Haus erfreut und den Psalmen, die in der Kirche gesungen werden in Gegenwart Gottes und seiner Engel.»¹⁶ In Verbindung mit diesen neueren Entwicklungen der Musik in der Kirche lässt sich noch ein weiteres Phänomen beobachten, denn das Musikschaffen und Musizieren verlagerten sich in den Bereich der Hausmusik.

Der kurze Überblick zur Frage der Verhältnisbestimmung von Musik und Theologie und von Ton und Wort zeigt, dass es, analog zur Entwicklung der divergierenden theologischen Lehrmeinungen, eine konfessionelle Färbung des Umgangs zwischen Musik und Theologie, Ton und Wort gibt. Trotz dieser konfessionellen Ausprägungen gilt es, das Gemeinsame nicht zu vergessen: «Sakrale Musik vermittelt nicht nur eine geistliche Botschaft, sondern sie ist ein zentraler Faktor europäischer Kultur. Diese ist nicht in der einen oder anderen Richtung von Konfessionellen geprägt worden, sondern über lange Zeit hinweg überhaupt davon, dass die Kirchen und die Kunst den gleichen Weg gingen.»¹⁷

Diese grundsätzlichen Fragen, die in ihrem geschichtlichen, kulturellen, liturgischen und theologischen Kontext stets neu bedacht und austariert wurden, erlebten in der Moderne, bedingt durch die Emanzipationsströmungen und die Religionskritik des 19. Jahrhunderts, nochmals einen Auftrieb und wurden verstärkt erkenntnistheoretisch reflektiert. Zum einen wanderte die Musik (wie die Künste allgemein) aus der Kirche aus, zum anderen gab es neue Strömungen innerhalb der Kirche, die der Frage nach dem Verhältnis von Musik und Theologie, von Ton und Wort mit einem reformbewussten

16 Calvin, Jean: Epistre au lecteur zu la Forme des prières et chantez ecclesiastique (1542). In: *ders.: Johannis Calvini opera selecta* / hrsg. P. Barth und D. Scheuner. München: Chr. Kaiser, 1952, 15.

17 Küster: Musik im Namen Luthers, 10.

Elan nachgingen. Mit dem Aufkommen der **Kunstreligion im 19. Jahrhundert** kannten die christlichen Kirchen Reformbewegungen innerhalb ihrer kirchenmusikalischen Praxis. In der Romantik wurde verstärkt auf die Instrumentalmusik gesetzt, «schmiegt sich», wie E. T. A. Hoffmann schreibt, «der Text der mannigfaltigsten musikalischen Behandlung an».¹⁸

In der unter erkenntnistheoretischen wie ideologischen Aspekten interessanten Debatte um die Frage der **Programmmusik** (etwa bei Liszt und Berlioz) und in der Kontroverse um die neudeutsche Musik (Wagner und Liszt vs. Schumann und Hanslick) ging es ebenfalls um die Frage der Verhältnisbestimmung von Musik und Sprache. Mit den musikalischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts trat auch in der Kirchenmusik der strikte Wortbezug zurück. Das Motto, das Ludwig van Beethoven seiner *Missa solemnis* voranstellt («Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehen»), manifestiert die neu gewonnene Eigenständigkeit der Musik dem Wortbezug gegenüber, der in den biblischen Texten begründet und in liturgischen Traditionen ausgebaut worden war. Die Reformbewegungen kirchenmusikalischer Praxis untermauerten diesen neuen Grundzug. Zugleich bildete sich, in Folge der Aufklärung und als Autonomiebestrebung der kirchenmusikalischen Tradition und Praxis gegenüber, das Phänomen der Kunstreligion, wie sie sich im Schaffen von Richard Wagner oder Gustav Mahler manifestiert. Dass die Musik der reinen Töne «keiner Beihilfe» durch das Wort bedürfe, wurde philosophisch von Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche untermauert. «Die Musik kann Bilder aus sich erzeugen», folgert Nietzsche, «wie aber sollte das Bild, die Vorstellung, aus sich heraus Musik erzeugen können! Geschweige denn, dass dies der Begriff, oder wie man gesagt hat, die <poetische Idee> zu thun im Stande wäre. So gewiss aus der mysteriösen Burg des Musikers eine Brücke in's freie Land der Bilder führt – und der Lyriker schreitet über sie hin –, so unmöglich ist es, den umgekehrten Weg zu

18 Hoffmann, E. T. A.: Über Kirchenmusik (1813). In: *ders.*: Betrachtungen über Musik. Stuttgart: Röhm Verlag, 1947, 82–84, hier 82.

gehen.»¹⁹ Die Sinfonie als Gipfel der Instrumentalmusik wird als Bekenntnis gewertet.²⁰

In nuce trat im 19. Jahrhundert eine Fragestellung auf, die eine Novität war. Das Musikalische begann, sich als genuinen Ort theologischer Erkenntnis und Sprache zu verstehen! Wurde in der christlichen Tradition, unabhängig von der Konfession, das Glaubensbekenntnis durch Musik formuliert (also Musik instrumental verstanden), kristallisierte sich in der Moderne ein Novum heraus: Es handelt sich um ein Bekenntnis, das sowohl in einer musikalischen Version formuliert werden kann, wobei der Hauptakzent auf der Musik liegt, als auch in der traditionellen Form, bei welcher die Musik das Glaubensbekenntnis unterstreicht. Im traditionellen Fall kommt dabei der Frage nach der Verhältnisbestimmung von Musik und Sprache, von Wort und Ton eine besondere Bedeutung zu. Diese ersten Ansatzpunkte einer Hinwendung zum Musikalischen aus spekulativer Sicht wurden natürlich noch nicht erkenntnistheoretisch von der Musik aufgenommen.

Diesen neuen Fragen und Themen soll in der vorliegenden Studie paradigmatisch am Leben und Werk von Franz Liszt nachgegangen werden. Liszt war ein Komponist des 19. Jahrhunderts, der sich intensiv mit diesen Fragen auseinandersetzte. In der Betrachtung seines Lebenswerks geht es weder um eine Qualifizierung des subjektiven Glaubens noch seines Lebenswegs, sondern darum, wie er erkenntnistheoretisch, spekulativ, kompositionstechnisch und pragmatisch die Fragestellung von Musik und Theologie und von Ton und Wort in seinem Werk konzipiert. Mit der Romantik setzte eine Wende zum Ästhetischen an, die aktuell im ‚Aesthetic Turn‘ neuen Auftrieb erhalten hat. Somit stellt sich die Frage nach Brüchen und Kontinuitäten innerhalb einer **ästhetischen Theologie** während der letzten zwei Jahrhunderte. Die Fragestellung der Untersuchung ist eine theologische, die sich jedoch mit Fragen der Musik auseinandersetzt. Grundlegende Arbeiten zu Liszt aus

19 *Nietzsche, Friedrich*: Über Musik und Wort. In: Sprache, Dichtung, Musik: Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno / hrsg. von Jakob Knaus. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1973, 20–32, hier 22.

20 Vgl. dazu etwa: *Lütteken, Laurenz* (Hrsg.): Sinfonie als Bekenntnis. Kassel: Bärenreiter, 2011.

musikwissenschaftlicher Sicht wurden in der letzten Zeit in Europa und in den USA geschrieben.²¹ Einige der musikwissenschaftlichen Arbeiten gehen den spirituellen respektive theologischen Implikationen des Œuvres des Komponisten nach.²² Kennt die theologische Forschung einige Arbeiten zu Richard Wagner,²³ so steht eine grundlegende Untersuchung aus theologisch-systematischer Sicht zum Werk Liszts noch aus. Dies erstaunt umso mehr, wenn man bedenkt, dass Peter Raabe bereits im Jahr 1931 in seiner umfassenden Monografie zu Liszt bei der Frage ‹Wer war Franz Liszt?› festgestellt: ‹Wenn man aber seine Bedeutung ganz ermessen will, muss man ihn nicht nur als Musiker werten, sondern als kulturgeschichtliche Persönlichkeit.›²⁴ Zum kulturgeschichtlichen Phänomen gehört die spirituelle wie theologische Persönlichkeit von Liszt hinzu!

21 *Raabe, Peter*: Franz Liszt. 2 Bde (1931); ergänzte Neuauflage. Tutzing: Hans Schneider, 1968 (Bd. 1: Liszts Leben; Bd. 2: Liszts Schaffen); *Walker, Alan*: Franz Liszt. 3 Bde. New York: Cornell University Press (Bd. 1: The Virtuoso Years, 1983; Bd. 2: The Weimar Years, 1989; Bd. 3: The Final Years, 1996); *Gut, Serge*: Franz Liszt. Paris: Fayard, 1989; dt. Übersetzung: Sinzig: Studio Verlag, 2., korr. Aufl., 2009; *Meier, Barbara*: Franz Liszt. Reinbek: Rowohlt, 2008; *Hamburger, Klára*: Franz Liszt. Köln: Böhlau, 2010.

22 *Heinemann, Ernst Günter*: Franz Liszt Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. München – Salzburg: Musikverlag Emil Katznbichler, 1978; *Niemöller, Klaus Wolfgang*: Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt. In: *Wiora, Walter* (Hrsg.): Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1978, 119–142; *Merrick, Paul*: Revolution and Religion in the Music of Liszt. Cambridge: Cambridge University Press, 1987; *Stricker, Rémy*: Franz Liszt. Les ténèbres de la gloire. Paris: Gallimard, 1993, 367–411; *Saffle, Michael*: Sacred Choral Works. In: *Arnold, Ben* (Hrsg.): The Liszt Companion. London: Greenwood Press, 2002, 335–401; *Galliari, Alain*: Franz Liszt et l'espérance de Bon Larron. Paris: Fayard, 2011; *Roch, Eckhard*: Abbé Liszt. Poetisch-religiöse Harmonien. In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2012, 173–198; *Koch, Alois*: Liszts kirchenmusikalische Visionen. In: *ders.*: Musik im Fokus. Luzern: Luzern: Pro Libro, 2016, 73–80.

23 *Hofmann, Peter*: Richard Wagners politische Theologie. Paderborn: Schöningh, 2003; *Müller, Wolfgang W.*: Romantische Glaubenssehnsucht: Beethoven, Wagner, Mahler. In: *ders.*: Theologie in Noten. Ostfildern, ²2017, 79–94.

24 *Raabe*: Franz Liszt. Bd. 2, 221: ‹Je klarer die Forschung Liszt erkennen wird, umso deutlicher wird sich zeigen, dass sein Schaffen und Wirken wegweisend den Fortschritt

Diesen beiden Fragen nach der Spiritualität und den theologischen Implikationen im Werk von Liszt soll in der vorliegenden Studie in folgender Reihenfolge nachgegangen werden: In einem 1. Kapitel wird das Leben und Werk des Komponisten vorgestellt. Das 2. Kapitel untersucht den zeitgeschichtlichen Kontext des Werkes im Hinblick auf die Fragen der Theorie einer musikalischen Ästhetik und die theoretischen Ansätze der damaligen Schultheologie. Das musikalische Werk und die musiktheoretischen Schriften Liszts spiegeln sich in der Frage nach der Verhältnisbestimmung von Theologie und Moderne in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Diese Periode der Theologiegeschichte ist insofern von Interesse, als sie die Zeit vor dem I. Vatikanum und vor dem Paradigma der Neuscholastik umfasst. Anfang und Mitte des 19. Jahrhunderts waren für Kirche und Theologie eine Zeit der ersten theoretischen Versuche, sich angesichts der epochalen Umbrüche durch die Aufklärung und die Französische Revolution neu zu positionieren. Namen wie René de Chateaubriand, Félicité de Lamennais, Henri-Dominique Lacordaire, Charles de Montalembert u. a. m. spielten in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle. Es war eine Zeit, in der sich Kirche und Theologie noch vor der Strömung der Neuscholastik befanden.

Das 3. Kapitel geht den Stilfragen der Musik von Franz Liszt nach. Stil meint dabei die Frage nach der Normativität und Klassifikation einer Kunstrichtung. Die Frage des Stils schneidet in theoretischer Perspektive die Fragen nach der Auswahl, Beschränkung und Novität an. Der <neue> Stil setzt sich in Wahl und Beschränkung und in der Einführung von neuen Elementen vom <alten> Stil ab. So werden in diesem Kapitel Themen der Liszt'schen Kompositionstechnik bezüglich der Melodik und der Harmonik angesprochen. Neuerungen, die Liszt in die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts einführte, werden eigens vorgestellt (Variationen, sinfonische Dichtung). Im Rahmen der theologischen Fragestellung der Studie kommt der Kirchenmusik und der Gregorianik besondere Bedeutung zu.

Im 4. Kapitel erfolgt eine <theologische Rhapsodie>; diese Wortkreation soll auf zweierlei hinweisen: Zum einen meint der Begriff <Rhapsodie> in der Musik eine Komposition, die an keine spezielle Form gebunden ist und meist

der Musik bestimmt hat. Wenn man aber seine Bedeutung ganz erlauben will, muss man ihn nicht nur als Musiker werten, sondern als kulturgeschichtliche Persönlichkeit.»