

# Zwischen Ost und West: Franz Liszts nationale Identität in der Wiener Musikkritik (1857–1900)

Bianca SCHUMANN\*

Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft Spitalgasse 2, Hof 9 A-1090 Wien Österreich

## ORIGINAL RESEARCH PAPER

Received: May 27, 2020 • Accepted: September 13, 2020

© 2020 Akadémiai Kiadó, Budapest



---

### ABSTRACT

In the second half of the nineteenth century, the Habsburg Monarchy was a political entity giving home to great numbers of people of different nationalities and ethnicities. However, the dominant power in the structure of this multi-ethnic state was reserved for the Germans. Yet, the ever more emphatic demands of ethnic groups of other origins for more autonomy had a serious impact on the political and cultural supremacy of the Germans. Based on this recorded background, I will examine in the context of my paper to what extent Viennese music criticism of Franz Liszt's symphonic programme music proves to be influenced by the reception of his national facets of identity. To do justice to this concern, the first step is to gain an overview of what statements were made during the journalistic discourse on Liszt's symphonic programme music regarding its nationality. Building on this, it will be determined what function these statements had in the argumentative mediation of the aesthetic judgement on Liszt's programmatic compositions. Against the political background outlined above, the question arises as to whether the Hungarian-national facet of Liszt's identity in particular was instrumentalized by Viennese critics in order to strengthen negative judgments about his oeuvre by means of a politically motivated German-nationalist narrative.

---

### KEYWORDS

Franz Liszt, reception history, 19th-century Vienna, symphonic programme music, nationality

---

\* Corresponding author. E-mail: bianca.schumann@univie.ac.at

Innerhalb der Grenzen des Herrschaftsgebietes der Habsburgermonarchie waren auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekanntlich eine Vielzahl an Völkern unterschiedlicher Nationalitäten und Ethnien beheimatet. Die dominierende politische Macht im Gefüge dieses Vielvölkerstaates war indes den Deutschen vorbehalten.<sup>1</sup> Diese hatten den Großteil öffentlicher Ämter inne und waren somit privilegiert, auch über den Grad der kulturellen Vielfalt des öffentlichen Gesellschaftslebens maßgebend mitzubestimmen.

Die stets nachdrücklicher werdenden Forderungen von Völkergruppen anderer ethnischer Zugehörigkeit nach mehr Autonomie<sup>2</sup> wirkten sich dann jedoch insbesondere im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gravierend auf die bisherige politische wie kulturelle Vormachtstellung der Deutschen aus. Es sei in diesem Kontext exemplarisch an das einschneidende Zugeständnis von Kaiser Franz Joseph I. gegenüber dem ungarischen Volk von 1867 erinnert: Der Ausgleich mit Ungarn hatte zur Folge, dass aus dem bisherigen Kaisertum Österreich fortan die Österreichisch-Ungarische Monarchie wurde und den Ländern der ungarischen Krone eine innenpolitische Unabhängigkeit von Österreich zuteilwurde.<sup>3</sup> Doch nicht nur die Ungarn, sondern auch die tschechische Bevölkerung, um ein weiteres Beispiel zu nennen, stellte beginnend mit dem Frühjahr 1880 lauter werdende Forderungen nach mehr Autonomie:<sup>4</sup> Die Tschechen verlangten, dass ihre Sprache in jenen Gebieten, in denen ihre Ethnie die Mehrheit der Bevölkerung darstellte – also in Böhmen und Mähren –, als Verwaltungssprache eingeführt werden sollte. Die schlussendlich zumindest partielle Bewilligung<sup>5</sup> dieser nebst weiterer Forderungen auch anderer ethnischer Gruppen<sup>6</sup> stärkte die

<sup>1</sup>Wie für den Diskurs der Zeit üblich und auch in der einschlägigen Fachliteratur gängig, adressiere ich mit dem Begriff der „Deutschen“ jene Bevölkerungsgruppen des Habsburger Reiches, die sich trotz ihrer österreichischen Nationalität selbst als deutsch wahrnahmen und auch derartig bezeichneten. Vgl. hierzu folgenden Auszug aus einem Artikel David Brodbeck, in dem er Pieter M. Judson zitiert: „As Pieter M. Judson has argued, Austrian Liberal ideology traditionally understood German identity not in terms of race or ethnicity, but in terms of shared cultural values. ‚One did not have to descend from a German family to be a German,‘ he notes. ‚One had to adopt the cultural values which signified Germanness.‘ In other words, Liberals tended to treat national and class identities not as fixed categories, but as theoretically contingent ones, insofar as ‚deficiencies in either could be overcome through education and acculturation.‘ David BRODBECK, „Dvořák’s Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of *Deutschtum*,“ *Journal of the American Musicological Society* 60/1 (2007), 71–132, 74; Pieter M. JUDSON, „Rethinking the Liberal Legacy“, in *Rethinking Vienna 1900*, ed. by Steven BELLER (New York, Oxford: Berghahn, 2001) (*Austrian Studies*, vol. 3), 57–79, 66–67. Vgl. ferner Anm. 8 des vorliegenden Beitrags.

<sup>2</sup>Über „[d]as Aufsteigen des nationalen Problems und über die Entwicklung des politischen Parteiwesens“ und „[d]as Wachsen der nationalen Probleme“ siehe Robert A. KANN, *Geschichte des Habsburgerreiches 1526 bis 1918* (Wien, Köln: Böhlau, 1990) (*Forschungen zur Geschichte des Donaauraumes*, vol. 4), 267–275 und 314–323.

<sup>3</sup>Peter BERGER (Hrsg.), *Der österreichisch-ungarische Ausgleich von 1867: Vorgeschichte und Wirkungen* (Wien u. a.: Herold, 1967).

<sup>4</sup>Für einen Überblick über die Entwicklung der tschechischen Nation vom Mittelalter bis zum Ende des ersten Weltkriegs siehe Arnošt KLÍMA, „The Czechs,“ in *The National Question in Europe in Historical Context*, ed. by Mikuláš TEICH and Roy PORTER, transl. by Milan HAUNER (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 228–247. Vgl. ebenso Hans LEMBERG, „Tschechen und Deutsche,“ in *Deutschlandbilder in Polen und Rußland, in der Tschechoslowakei und in Ungarn*, hrsg. von Hans SÜSSMUTH (Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 1993) (*Schriften der Paul-Kleinewefers-Stiftung*, vol. 1), 207–221.

<sup>5</sup>„For the Czechs an early partial victory came in April 1880, ‚when the government mandated Czech, alongside German, as an ‚external‘ administrative language in Bohemia and Moravia: that is, as a language in which the public there could conduct business with the bureaucracy.‘ David BRODBECK, „Hanslick’s Smetana and Hanslick’s Prague,“ *Journal of the Royal Musical Association* 134/1 (2009), 5.

<sup>6</sup>Über „[e]inzelne nationale Gruppen und de[n] nationale[n] Konflikt“ und die „Streitfragen zwischen den nationalen Gruppen“ siehe KANN, *Geschichte des Habsburgerreiches*, 395–406.



nationalen Unabhängigkeitsbewegungen und das damit Hand in Hand gehende kulturelle Selbstbewusstsein nicht deutscher Bevölkerungsgruppen der Donaumonarchie.<sup>7</sup> Die bis dato seitens der Deutschen als selbstverständlich erachtete Ansicht, die Kultur des deutschen Bürgertums repräsentiere die des gesamten Reiches und die Interessen des deutschen Bürgertums deckten sich mit jenen des Reiches,<sup>8</sup> hielt einem Abgleich mit den jüngsten sozio-politischen Entwicklungen gegen Ende des Jahrhunderts nunmehr schwerlich stand.

Vor dem Hintergrund der stets realere Züge annehmenden Bedrohung der kulturellen und politischen Vormachtstellung der Deutschen<sup>9</sup> und somit der Infragestellung des Reiches als solchem soll im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes untersucht werden, ob und inwiefern die rezipierte nationale Identität des Komponisten Franz Liszt die Kritik seiner symphonischen Programmmusik beeinflusst hat. In den vergangenen fünfundzwanzig Jahren wurde über die Möglichkeit einer nationalen Identitätsbestimmung Franz Liszts wiederholt in der Musikwissenschaft diskutiert. Es sei in diesem Zusammenhang neben einem Aufsatz von Joanne Cormac<sup>10</sup> insbesondere auf drei Konferenzberichte hingewiesen, die entweder dezidiert in diesem thematischen Kontext entstanden sind oder selbigen zumindest mehrfach berühren: *Liszt und die Nationalitäten*,<sup>11</sup> *Liszt and the Birth of Modern Europe*<sup>12</sup> und *Liszt und Europa*.<sup>13</sup>

<sup>7</sup>„Bei der Erörterung jener Faktoren, die ursächlich zur Auflösung der Donaumonarchie beigetragen haben, nimmt zweifellos die Nationalitätenfrage eine zentrale Stellung ein.“ Herbert MATIS, „Nationalitätenfrage und Wirtschaft in der Habsburgermonarchie“, *Der Donaauraum* 15/3–4 (1970), 171.

<sup>8</sup>„German nationalists in Habsburg Central Europe had traditionally conceived of their own nation in universal, non-territorial, and largely cultural terms. To them, the German nation represented a positive force for the progressive transformation of all the region’s inhabitants, a universal culture of education that offered opportunities for social and economic advancement. . . . [T]hey rarely thought of their nation in specifically territorial terms because of its universal cultural significance.“ Pieter M. JUDSON, *Guardians of the Nation: Activists on the Language Frontiers of Imperial Austria* (Cambridge: Harvard University Press, 2006), 15.

<sup>9</sup>„Als im 19. Jahrhundert der Aufstieg nichtdeutscher nationaler Gruppen im Kulturleben aller Sphären des öffentlichen Gebietes größere Anerkennung fand, verringerte sich der Vorteil, den die Deutschen besaßen.“ KANN, *Geschichte des Habsburgerreiches*, 335.

<sup>10</sup>Joanne CORMAC, „Liszt, Language, and Identity: A Multinational Chameleon“, *19th-Century Music* 36/3 (2013), 231–247.

<sup>11</sup>„In den Beiträgen [des Berichts über das internationale musikwissenschaftliche Symposium] . . . werden Aspekte des umfangreichen und komplexen Themas, in dem sich der Rang des „europäischen Phänomens“ Franz Liszt manifestiert, zur Diskussion gestellt.“ Gerhard J. WINKLER, „Vorbemerkung“, in *Liszt und die Nationalitäten*, hrsg. von ders. (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1996) (*Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland*, Bd. 93), 5.

<sup>12</sup>„The sixteen essays that follow [the preface] deal in roughly equal numbers with the four principal areas of interest addressed at the conference: those conjoining Liszt’s life, relationships, music, and influence (on the one hand) with religious, political, cultural, and aesthetic issues (on the other).“ Michael SAFFLE, „Preface“, in *Liszt and the Birth of Modern Europe*, ed. by Michael SAFFLE und Rossana DALMONTE (Hillsdale, New York: Pendragon Press, 1998) (*Franz Liszt Studies Series*, vol. 9), ix.

<sup>13</sup>„Das Symposium *Liszt und Europa* war konzipiert als ein erster Versuch einer Bestandsaufnahme, die gleichermaßen die Einflüsse der europäischen Musik und Literatur auf Franz Liszt, die Bedeutung Liszts für den europäischen Ideen- und Kulturtransfer im 19. Jahrhundert als auch die Nachwirkung in den verschiedenen Ländern Europas im Zeichen des erwachenden nationalen Bewusstseins thematisieren sollte. Dabei sollte die musikwissenschaftliche Perspektive ergänzt werden um die des Literaturwissenschaftlers und des Historikers.“ Detlef ALTENBURG, „Zum Geleit“, *Liszt und Europa*, hrsg. von ders. und Harriet OELERS (Laaber: Laaber-Verlag, 2008) (*Weimarer Liszt-Studien*, Bd. 5), 14.



In einer Vielzahl an Aufsätzen in diesen drei Bänden wird der Versuch unternommen, sozio-kulturelle Einflüsse unterschiedlicher Nationen auseinanderzuidividieren, welche – so der Haupttenor – die Identität Liszts geprägt haben könnten, um sie dann einer separaten Betrachtung zu unterziehen. Besonderes Gewicht wurde hierbei auf ungarische, französische und deutsche Einflüsse gelegt. Diese Fokussierung leuchtet nach einem bereits flüchtigen Blick auf Liszts Biographie ein: So ist Liszt zwar ein gebürtiger Ungar, doch war er Sohn deutschsprachiger Eltern. Seine Jugend- und jungen Erwachsenenjahre verbrachte er wiederum in Paris, wo er seine erste Karriere als Klaviervirtuose beförderte. Später ging er dann nach Weimar, wo er bewusst an die Tradition der literarischen Klassik Johann Wolfgang von Goethes und Friedrich Schillers mit dem Ziel anknüpfte, seiner zweiten Karriere als symphonischer Komponist den Weg zu bereiten. Seine persönliche und professionelle Bindung zu den Städten Wien und Budapest stellt eine weitere beachtenswerte Komponente in Liszts multikulturell geprägter Identität dar.

Waren einige Musikhistoriker des 20. Jahrhunderts demnach bemüht, die nationale Identität Liszts in ihre einzelnen Facetten zu zergliedern, verfolgten andere das Ziel, Liszt als internationalen, gar transnationalen Künstler zu erfassen. In den Bezeichnungen „Weltbürger“<sup>14</sup> oder „Europäer“<sup>15</sup> manifestiert sich die Absicht der entsprechenden Autoren, der Vielfältigkeit von Liszts nationaler Identität terminologisch gerecht zu werden, ohne eine der verschiedenen identitätsstiftenden Komponenten als dominierend auszuweisen. Da dieses Bestreben jeden Ansatz einer Gewichtung der unterschiedlichen Einflüsse gänzlich ausklammert, haftet den Begriffen des „Weltbürgers“ oder „Europäers“ indes der Beigeschmack einer Verlegenheitslösung an, die bereits vor jeglichem Versuch einer Klassifizierung der identitätsstiftenden Faktoren kapituliert.

Das Erkenntnisinteresse der folgenden Ausführungen steht der bislang geleisteten Forschung in seiner methodischen Ausrichtung komplementär zur Seite. War in der bislang erwähnten Literatur das Hauptaugenmerk darauf gerichtet, das ‘objektive’ Mischungsverhältnis der nationalen Einflüsse zu eruieren, das Liszts nationale Identität definierte, so konzentriert sich die anschließende Betrachtung, wie bereits oben angekündigt, auf eine Auseinandersetzung mit der subjektiven Außenwahrnehmung, also mit der Wiener Rezeption von Liszts nationaler Identität. Um diesem Anliegen gerecht werden zu können, gilt es sich in einem ersten Schritt einen Überblick darüber zu verschaffen, welche Aussagen im Verlauf des publizistischen Diskurses über Liszts symphonische Programmmusik überhaupt im Einzelnen hinsichtlich seiner Nationalität getroffen wurden. Darauf aufbauend kann ermittelt werden, ob, und wenn ja, welche Funktion diese Aussagen bei der argumentativen Vermittlung des ästhetischen Urteils über Liszts programmatische Kompositionen ausübten. Besonders vor dem in der Einleitung skizzierten politischen Hintergrund drängt sich nämlich die Frage auf, ob insbesondere die ungarisch-nationale Facette von Liszts Identität seitens der Wiener Kritik instrumentalisiert worden ist, um negative Werkurteile mittels einer politisch motivierten deutsch-nationalen Narrativik zusätzlich argumentativ zu stärken.

<sup>14</sup>Detlef ALTENBURG, „Franz Liszt und das Erbe der Klassik,“ *Liszt und die Weimarer Klassik*, hrsg. von Detlef ALTENBURG (Laaber: Laaber-Verlag, 1997) (*Weimarer Liszt-Studien*, Bd. 1), 10; Gerhard J. WINKLER, „Vorbemerkung“, in *Liszt und die Nationalitäten*, 5.

<sup>15</sup>Hanns SCHMID, „Geleitwort“; WINKLER (Hrsg.), *Liszt und die Nationalitäten*, 4.



Dass die Vielschichtigkeit von Liszts nationaler Identität tatsächlich bereits zu dessen Lebzeiten Bestandteil der ästhetischen Debatte über seine Programmmusik war, zeigt ein Blick auf den Intellektuellendiskurs, wie er in der damaligen journalistischen Hochburg der „Neudeutschen“, in Leipzig, geführt wurde. So legen mehrere Passagen aus Felix Draeseke's mehrteiligem Artikel über Liszts symphonische Dichtungen, der 1857 beziehungsweise 1858 in den *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* erschienen war, Zeugnis von genau diesem Tatbestand ab. Aufgrund seiner Einschlägigkeit in dem hier aufgezeichneten Kontext sei ein entsprechender Passus an dieser Stelle wörtlich wiedergegeben.

Liszt hat zur Zeit, wo nationale Abgeschlossenheit theils zur Verflachung, theils zur Philistosität und Einseitigkeit geführt hatte, jedenfalls also sich schädlich für die Entwicklung der Kunst erwies, die große That vollbracht und eine Weltmusik geschaffen. Geborener Ungar, vertraut von seiner Kindheit auf mit der feurigen, noch ungeschwächten Volksmusik, – Franzose seiner Erziehung nach, und demnach den Elementen der Grazie, der Leichtigkeit und Geschicklichkeit, sowie des äußern Glanzes nicht fremd, – endlich eingebürgerter Deutscher, der lange genug unter diesem Volke lebte, seinen Ernst, seine Gemüthstiefe, seine Innerlichkeit und Scheu vor Verflachung lieben zu lernen, ferner aber auch genial genug war, sich diese Eigenschaften anzueignen.<sup>16</sup>

Die Recherche nach expliziten Verweisen auf Liszts französische und auch, wie später ersichtlich werden wird, deutsche respektive ungarische Nationalität in jenen Kritiken, die im 19. Jahrhundert anlässlich von Aufführungen dessen symphonischer Programmmusik in Wien entstanden sind, führt zu lediglich überschaubaren Ergebnissen.

Explizite Rekurse auf die französische Komponente von Liszts nationaler Identität lassen sich in den ausgewerteten Rezensionen nicht auffinden. Auch nicht in nur einer der herangezogenen Kritiken wird Liszt als Französisch, geschweige denn als ein Franzose bezeichnet. Dies ist insofern verwunderlich, als eine Vielzahl an Rezipienten, in Übereinstimmung mit der Kritik des als stereotypisch Französisch wahrgenommenen Camille Saint-Saëns,<sup>17</sup> den „hohlen Lärm“<sup>18</sup> der Kompositionen Liszts tadeln, seine Werke als „musikalische[s] Nichts“<sup>19</sup> denen es „an Tiefe gebricht“<sup>20</sup> oder als „erborgte Scheinkunst“ bezeichnen, die sich „nur auf der äußersten

<sup>16</sup>Felix DRAESEKE, „Franz Liszt's neun symphonische Dichtungen,“ *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 2/5 (1857), 315–316.

<sup>17</sup>Bianca SCHUMANN, „Ein ‚deutscher‘ Franzose? Die Rezeption von Camille Saint-Saëns' symphonischer Programmmusik im Wiener Pressediskurs (1876–1889),“ *Ad Parnassum* 17/34 (October, 2019), 103–127.

<sup>18</sup>Max KALBECK, „Musik,“ *Die Presse* 37/119 (30. April 1884, Morgenblatt), 1. Vgl. „Etwas Hohleres, Armseliges als diese ‚Faust‘-Symphonie mit all ihrem zusammengebettelten Pomp und Flitter ist uns noch nicht vorgekommen.“ „e. h.“ [= Eduard Hanslick], „Concert,“ *Neue Freie Presse* 3742 (26. Januar 1875, Morgenblatt), 5; „Liszt's spectaculös hohle ‚Mazeppa‘-Dichtung und die Brahms'sche E-moll-Symphonie, in ihrer trockenen Gründlichkeit ein echt deutsches Werk, bildeten die weiteren Instrumentalnummern.“ [Anonym], „Theater, Kunst und Literatur. Concerte der Woche,“ *Extrapost* 12/583 (20. März 1893), 5.

<sup>19</sup>August Wilhelm AMBROS, „Musik. Das Concert des akademischen Wagner-Vereines,“ *Wiener Abendpost* 19 (25. Jänner 1875), 5. Vgl. „Dagegen bei Liszt die unersättliche Großthuerie, die prahlerische Ohnmacht und tolle Farbenverschwendung – an ein Nichts.“ Ed[uard] H[anslick], „Concerte. (Haydn's ‚Jahreszeiten‘. Schumann's ‚Faust‘. Wiener Sing-Akademie. Quartett Heckmann. Philharmonisches Concert,“ *Neue Freie Presse* 8092 (8. März 1887, Morgenblatt), 3.

<sup>20</sup>„Alpha“ [= Albert Roncourt], „Theater, Kunst, Musik und Literatur. Fünftes Philharmonisches Concert,“ *Neuigkeits-Weltblatt* 21/11 (16. Jänner 1894), 13.



Oberfläche [...] breit macht“,<sup>21</sup> und zugleich seine Neigung zu einer zwar raffinierten und effektvollen, aber nichtsdestotrotz geistlosen, da auf „pathologische Wirksamkeit“<sup>22</sup> abzielenden Instrumentierung kritisieren.<sup>23</sup> Demgemäß wird also Liszt selbst in der Wiener Kritik zwar nicht als Franzose betitelt, doch macht es den Anschein, als hätten einige Kritiker sehr wohl die Intention verfolgt, seine Kompositionen und somit auch indirekt seine Person durch Verweis auf stereotypisch französische Eigenschaften von Instrumentalmusik als eben französisch zu deklarieren, ohne dieses Adjektiv tatsächlich verwenden zu müssen.<sup>24</sup> Als weiterführende Veranschaulichung dieser These sei Carl Debruys van Bruyck mit seinem Verweis auf Liszts Vorliebe, sich an programmatischen Vorlagen dezidiert französischer Autoren zu bedienen, angeführt. In seiner Werkbesprechung von *Les Préludes* schildert er nämlich, mit erkennbar abschätzigem Unterton, dass die Wahl jenes gleichnamigen Gedichtes und – verallgemeinert ausgedrückt – „Liszt’s Hinneigen zu den Französischen Poeten, vornämlich zu Lamartine und Viktor Hugo, als sehr charakteristisch und vielsagend erscheint“.<sup>25</sup> Ein weiteres Beispiel für die rezeptionsästhetische Tendenz in der Wiener Presse für eine dezidiert negativ konnotierte „Französisierung“ Liszts findet sich in dem Hinweis Theodor Helms, die kompositorischen Intentionen Liszts, die er in seiner symphonischen Dichtung *Orpheus* versucht habe zu realisieren, ließen sich im „schwulstigen französischen Vorworte, von P. Cornelius übersetzt, sattem nachlesen“.<sup>26</sup> Die in den Kritiken wiederholt anzutreffende Notiz, in Liszts Kompositionen würde „Berlioz durchweg als Unterlage durchschimmer[n]“,<sup>27</sup> lässt sich als weiterer Fingerzeig auf die rezipierte französische Identität Liszts auffassen. Dieser fällt jedoch, obwohl Hector

<sup>21</sup>[Anonym], „Musikalische Umschau in Wien. (Repertoire des Hofopertheaters. – Drittes Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde, im k. k. großen Redoutensaal. – Zweite Kammermusik-Produktion der Hrn. Hellmesberger, Durst, Dobihal und Röver),“ *Neue Wiener Musik-Zeitung* 9/9 (1. März 1860), 34.

<sup>22</sup>[Anonym], „Musikalische Umschau in Wien. Konzerte,“ *Neue Wiener Musik-Zeitung* 6/11 (12. März 1857), 2.

<sup>23</sup>„Instrumentirt ist der ‚Orpheus‘ mit dem ganzen Glanz Liszt’schen Raffinements.“ „-m.“ [= Theodor Helm], „Theater- und Kunstnachrichten. [Concerte],“ *Neue Freie Presse* 2367 (29. März 1871, Morgenausgabe), 8; „Die berausende Instrumentation, in welcher die ‚Orpheusharfe‘ eine konzertirende Stelle einnimmt, vermag über die musikalische Ideenarmuth nicht zu täuschen, das einheitliche Orchesterkolorit vermag uns seine gestaltlose Verschommenheit nicht vergessen zu machen.“ „h.“, „Theater, Kunst und Literatur. Aechtes philharmonisches Konzert,“ *Neues Fremden-Blatt* 7/89 (30. März 1871, Morgenblatt), 5; „Im Gegensatz dazu entfaltete eine andere Neuigkeit, die symphonische Dichtung ‚Orpheus‘ von Liszt, eine wahrhaft trostlose Oede und Leere an Inhalt trotz des prunkenden instrumentalen Colorits.“ Eduard SCHELLE, „Concerte,“ *Die Presse* 24/88 (29. März 1871, Morgenblatt), 3.

<sup>24</sup>Vgl. Ruth FLORACK, *Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000) (*Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, Bd. 76); Thomas HÖPEL (Hrsg.), *Deutschlandbilder – Frankreichbilder 1700–1850. Rezeption und Abgrenzung zweier Kulturen* (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2001) (*Veröffentlichungen des Frankreich-Zentrums*, Bd. 6); Ruth FLORACK, *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Stereotype in deutscher und französischer Literatur* (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001).

<sup>25</sup>„C. D.“ [= Carl Debruys van BRUYCK], „Musikalisches. (Erstes Spirituel-Konzert. – Drittes Gesellschafts-Konzert. – Franz Liszt. – Fr. Falk),“ *Wiener Zeitung* 59 (13. März 1857, Abendblatt), 233.

<sup>26</sup>„-m.“ [= Theodor HELM], „Theater- und Kunstnachrichten. [Concerte],“ *Neue Freie Presse* 2367 (29. März 1871, Morgenausgabe), 8.

<sup>27</sup>Ed[uard] H[ANSLICK], „Concerte,“ *Die Presse* 16/356 (29. Dezember 1863, Morgenblatt), 1.



Berlioz bekanntlich Franzose war, nur vergleichsweise geringfügig ins Gewicht, da neben Berlioz ebenso der Deutsche Richard Wagner mehrfach als Bezugspunkt in Liszts symphonischem Schaffen ausgewiesen wird.<sup>28</sup>

Diesen Bezugnahmen auf Wagner lässt sich, wie es bei den Bezügen auf Berlioz ebenso nicht der Fall war, indes kein tiefer liegender Zweck hinsichtlich einer angestrebten rezeptionsästhetischen ‘Germanisierung’ Liszts entnehmen: Weder Ludwig Speidels Ausdruck des Bedauerns, Liszts *Tasso* zeige „den Komponisten noch vielfach in sklavischer Abhängigkeit von Richard Wagner“,<sup>29</sup> noch die Beobachtung eines anonymen Kritikers des *Fremden-Blatts*, Liszt habe sich „blindlings der Wagner’schen Richtung ergeben, ohne überhaupt ein Kompositions-Talent zu besitzen“ und er sich folglich „blos einige Ideengänge aus der Wagner’schen Musik angeeignet [hat], die er bei jeder Gelegenheit benützt“,<sup>30</sup> wie auch ferner nicht Woerz’ Ausspruch, „Wagner ist Gott, und Liszt – sein Schwiegervater. Nieder auf die Knie!“<sup>31</sup> lassen Intentionen einer deutsch-nationalen Vereinnahmung Liszts erkennen. In dem hier beleuchteten thematischen Zusammenhang ist es darüber hinaus von Interesse, dass in den meisten Kritiken die Bezeichnung der ‘Neudeutschen Schule’ zugunsten jener der „neue[n] Richtung“<sup>32</sup> oder auch der „Zukunftsmusikpartei“<sup>33</sup> ausgespart bleibt. Eine Abweichung von dieser Beobachtung stellt zwar der Ausspruch des Kritikers mit dem Kürzel „r. h.“ dar, der die *Faust-Symphonie* mit ihren „Instrumental-Effecten, Geistesblitzen und formalen Bildungen“ als „bahnbrechend für den ganzen Stolz und Jammer der neudeutschen Schule“<sup>34</sup> bezeichnet, ohne allerdings auch mit dieser Begriffswahl eine deutsch-nationale Vereinnahmung Liszts merklich zu propagieren.

Zum Abschluss dieses thematischen Abschnitts sollen zwei weitere Rezensionenausschnitte vorgestellt werden, in denen ihre jeweiligen Verfasser Liszt nun indes tatsächlich als deutsch ausweisen – dies jedoch, wie sich zeigen wird, mit kontrastierenden Absichten. So belustigt sich Max Kalbeck in seiner Kritik zur *Faust-Symphonie* anfänglich über „[d]ie Ironie des Schicksals [. . .], daß zwei Decennien nach Goethe’s Tode die musikalische Aftermuse in Weimar ihren Einzug hielt und von den verlassenen Tempeln und heiligen Opferstätten unserer Dichtergenien Besitz nahm“ und spöttelt, dass seiner Vorstellung nach „[e]in homerisches Gelächter [. . .]

<sup>28</sup> „Ungeachtet die Diction der Faust-Symphonie im Einzelnen ur- und erwagnerisch ist, wurzelt die Tondichtung doch vollständig in den Symphoniewerken von Berlioz.“ August Wilhelm AMBROS, „Musik. Das Concert des akademischen Wagner-Vereines,“ *Wiener Abendpost* 19 (25. Jänner 1875), 4; „[L]eider war in diesem Verklingen [des Schluss’ des Andante der Faust-Symphonie] eine Reminiscenz an ‚Lohengrin‘ nicht zu vermeiden, wie denn überhaupt Liszt in diesem ganzen zauberisch instrumentirten Andante Wagner und auch Berlioz viel zu verdanken hat.“ „h.“, „Das Wagner-Konzert,“ *Neues Fremden-Blatt* 11/26 (26. Jänner 1875, Morgenausgabe), 11.

<sup>29</sup> „sp.“, „Theater und Kunst. (Das sechste philharmonische Konzert),“ *Fremden-Blatt* 19/23 (23. Jänner 1865), 5.

<sup>30</sup> [Anonym], „Theater und Kunst,“ *Fremden-Blatt* 15/22 (22. Jänner 1861), 5. Aufgrund der inhaltlichen Überschneidung zum zuvor zitierten Artikel ist es denkbar, dass sich hinter diesem anonym verfassten Beitrag gleichsam Ludwig Speidel verbirgt.

<sup>31</sup> „Florestan“ [= Johann WOERZ], „Franz Liszt und die Kritik. (Nachklänge der Faust-Symphonie),“ *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 25/13 (28. März 1887), 1.

<sup>32</sup> Leopold Alexander ZELLNER, „Musikalische Wochenlese. Statistische über die Oper. – Die Brille des Herrn Cornet. – Journalistische Satelliten. – Herr Steger ein Opfer. – Stimmen gegen Lißt. – Das Publikum. – Das erste Concert spirituell und sein Programm. – Lißt’s Préludes. – Drittes Gesellschafts-Concert. – Programmmusik. – Zweite Seuffert’sche Soirée. – Die Pianistin Fräulein Falk,“ *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 3/20 (10. März 1857), 2.

<sup>33</sup> [Anonym], „Musikvereins-Concert,“ *Der Zwischen-Akt* 3/59 (29. Februar 1860), 3.

<sup>34</sup> „r. h.“, „Theater und Kunst,“ *Wiener Abendpost* 58 (11. März 1899), 6.



durch den Olymp gegangen sein [muß], als das damalige musikalische junge Deutschland, das so stark im Glauben und so schwach in seinen Werken war, mit anmaßlichen Händen nach dem Lorbeer Schiller's und Goethe's griff und die zurückgebliebenen Kränze als Erbtheil für sich reclamirte“. Sodann wird Liszt, der in diesem Zitat als Anführer der Gruppe des „jungen Deutschland“ ausgewiesen wird, von Kalbeck noch persönlich mächtig verhöhnt. So heißt es in der Kritik weiter, „Hanswurst saß auf dem Thron, die Krone hing ihm schief über's Ohr, und mit possierlichen Geberden ahmte er den König nach“. <sup>35</sup> Kalbeck dient die polemisch ironisierende Charakterisierung Liszts als Deutschen demnach um aufzuzeigen, dass Liszt just nicht über die geistige Größe verfüge, den deutschen Dichtern der Weimarer Klassik ein würdiger Nachfolger sein zu können. Gänzlich andere, nämlich integre Absichten verfolgt hingegen August Göllerich, wenn er erläutert, dass in *Les Préludes* „[z]wei Seiten von Liszt's Wesen“ eine besondere Beleuchtung erfahren, zu denen er auch die „Innigkeit und Zartheit seines echt deutschen Empfindens“ <sup>36</sup> zählt – eine Charakterisierung Liszts, die, und zwar ungeachtet der Tatsache, dass Göllerich jenes „deutsche Empfinden“ nicht genauer inhaltlich erhellte, einer Aufnahme in den deutsch-ästhetischen Kunstkreis gleichkommt.

Im Fall der französischen wie auch deutschen Komponenten von Liszts Identität kann demnach resümiert werden, dass sie innerhalb der ästhetischen Auseinandersetzung mit seiner symphonischen Programmmusik in der Wiener Presse nur eine indirekte und somit nur eine Nebenrolle gespielt haben. Politisch motivierte Rekurse auf diese beiden identitätsstiftenden Facetten nahmen keinerlei Platz in der Debatte ein.

Die ungarische Facette von Liszts Nationalität findet ebenfalls in nur einer marginalen Anzahl an Wiener Konzertkritiken explizite Erwähnung – und dies auch in bloß beiläufiger Form. Demgemäß fällt der Information über Liszts ungarische Nationalität in der Kritik von „R. H.“ über *Les Préludes* nur ein nebensächlicher Stellenwert zu. Der Verfasser berichtet, „man befreundet sich mit der Tonmuse des genialen Ungars und horcht aufmerksam seiner allerdings mitunter verwunderlichen und nicht immer erquicklichen Originalität, ohne seine vielen bezaubernden Vorzüge absichtlich zu ignoriren“. <sup>37</sup> Weiters verweist der Kritiker mit dem Kürzel „Bn.“ wie auch ein anonymes Rezent der *Neuen Freien Presse* bloß indirekt und ebenfalls en passant auf Liszts ungarische Nationalität, indem sie ihn als „Landsmann“ des Malers Michael von Zichy [Mihály Zichy] bezeichnen, ohne dessen ungarische Nationalität namentlich zu erwähnen. <sup>38</sup> In keiner dieser Referenzen lassen sich demnach Anhaltspunkte für eine politisch motivierte Entscheidung aufspüren, auf Liszts ungarische Nationalität aufmerksam zu machen: Sämtliche Nennungen oder Verweise auf Liszts ungarische Nationalität sind frei jedweder Konnotationen und muten rein deskriptiv an. Die einzige und daher keinesfalls repräsentative sowie abermals allein indirekte Anspielung auf Liszts ungarische Nationalität, die eine politische Motivation erahnen sowie eine herabwürdigende Konnotation erkennen lässt, findet sich in einer Rezension Eduard Hanslicks, die er 1899 anlässlich der Wiener Erstaufführung der

<sup>35</sup>Max KALBECK, „Concerte,“ *Die Presse* 40/89 (31. März 1887, Morgenblatt), 1.

<sup>36</sup>August GÖLLERICH, „Siebentes philharmonisches Concert. (Dritte Symphonie von Brahms. – Hans Richter. – „Les Préludes von Liszt),“ *Deutsches Volksblatt* 1/83 (28. März 1889, Morgenausgabe), 2.

<sup>37</sup>„R. H.“, „Musik. (Florentiner-Quartett. – Siebentes philharmonisches Concert. – Préludes von Liszt. – Herr Hablawetz in den Hugenotten. – Die Berliner Operausschreibung. – Concert des Herrn Grün),“ *Wiener Zeitung* 37 (17. Februar 1869), 515.

<sup>38</sup>„Bn.“, „Theater, Kunst und Literatur,“ *Morgen-Post* 31/103 (14. April 1881), 3; [Anonym], „Theater- und Kunstschnitten,“ *Neue Freie Presse* 5978 (20. April 1881, Morgenblatt), 6.





*Festklänge* durch die Wiener Philharmoniker aufgesetzt hatte. Dort informiert er anfänglich, dass diese symphonische Dichtung kein niedergeschriebenes Programm besäße und erinnert daran, dass trotz dieser Besonderheit für ihre Darbietung in einem Privatkonzert unter der Leitung von Karl Tausig im Jahr 1861 ein eigens für diesen Anlass von Eduard Kulke aufgesetztes Programm ausgeteilt worden sei. In diesem würden dem Hörer „olympische Spiele der Griechen [versprochen]“, wie Hanslick aus dem Programm zitiert – ein Textauszug, an den er sodann die in dem hier diskutierten Kontext relevante rhetorische Frage anschließt: „Erinnern sie [die Festklänge] nicht an die blutigen Ergötzlichkeiten einer ungarischen Landtagswahl?“<sup>39</sup>

Da es sich bei dem letzten Zitat Hanslicks um die einzige Fundstelle handelt, der eine auf Liszts ungarische Nationalität rekurrierende und zugleich politisierende Stoßrichtung nicht abzusprechen ist, kann mit Bezugnahme auf die bislang betrachteten Textstellen als vorläufiges Zwischenfazit festgehalten werden, dass die ungarische Facette der nationalen Identität Liszts ebenfalls keinen signifikanten Faktor innerhalb der ästhetischen Auseinandersetzung mit seiner symphonischen Programmmusik innerhalb des publizistischen Diskurses in Wien dargestellt hat.<sup>40</sup>

In dem hier fokussierten Zusammenhang gilt es, einen Begriff noch einer genaueren Betrachtung zu unterziehen, dem, wie sich herausstellen wird, indes sehr wohl eine zumindest implizit politisierende als auch unbestreitbar konnotative Funktion innerhalb der Wiener Rezeption von Liszts symphonischer Programmmusik zufällt und der zugleich indirekt auf Liszts ungarische Herkunft verweist. Es handelt sich hierbei um den Begriff der „Janitscharenmusik“. Einige Kritiker greifen diesen, wie auch dessen eingedeutschtes Pendant der „türkischen Musik“, auf, um Liszts symphonische Programmmusik zu charakterisieren.

So schreibt Eduard Hanslick anlässlich der Wiener Erstaufführung von *Les Préludes* 1857: „[d]er letzte Satz ist nicht viel mehr, als ein Parademarsch, mit allem Glanze lärmender Janitscharenmusik ausgestattet. Darauf vergißt Liszt niemals; er weiß zu gut, wie solch rein sinnlicher Eindruck beim großen Publicum immer seine Schuldigkeit thut, – die „guten Freunde“ sorgen schon dafür, daß auch dieser Janitscharenlärm für reine Erhabenheit ausgelegt werde.“<sup>41</sup>

<sup>39</sup>Ed[uard] H[anslick], „Musik. (Sechstes Philharmonisches Concert. – ‚Ihre Excellenz‘, Operette von R. Heuberger),“ *Neue Freie Presse* 12372 (31. Januar 1899, Morgenblatt), 1.

<sup>40</sup>Auch die Tatsache, dass die symphonische Dichtung *Hungaria*, die ursprünglich als Programmpunkt für das Konzert der Wiener Philharmoniker vom 26. März 1871 vorgesehen war, durch *Orpheus* ersetzt wurde, sollte trotz dessen, dass Leopold Alexander Zellner *Hungaria* anlässlich ihrer Aufführung durch Karl Tausig 1861 als „thatsächlich eine in Tönen geschriebene Geschichte der ungarischen Nation“ bezeichnet, und ebenso nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich erst vier Jahre vergangen waren, nicht dahingehend überinterpretiert werden, als dass es sich bei dieser Programmänderung zwangsläufig um ein Politikum handelte. Schließlich wurden zwischen 1842 und 1900 in Summa nur sechs der dreizehn symphonischen Dichtungen, demnach nicht mal deren Hälfte durch die Wiener Philharmoniker aufgeführt. „Z.“ [= Leopold Alexander Zellner], „Concerte,“ *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 7/22 (15. März 1861), 86.

<sup>41</sup>Ed[uard] H[anslick], „Les préludes.‘ Symphonische Dichtung für großes Orchester von Franz Liszt. (Aufgeführt von der ‚Gesellschaft der Musikfreunde‘ am 8. März 1857),“ *Die Presse* 10/58 (12. März 1857, Abendblatt), 2–3. Vgl. folgende Auszüge aus zwei Kritiken zu den *Festklängen*: „Natürlich ergehen sich die Festklänge wie fast alle Liszt’schen Orchesterstücke, sehr üppig in ‚türkischer Musik‘. Die große Menge hört das immer gern und so läßt sie sich vielleicht auch einreden, dieselbe große Trommel sei bei Verdi roher Effect, bei Liszt Ausdruck sublimen Begeisterung.“ Ed[uard] H[anslick], „Musik. (Sechstes Philharmonisches Concert. – ‚Ihre Excellenz‘, Operette von R. Heuberger.),“ *Neue Freie Presse* 12372 (31. Januar 1899, Morgenblatt), 1; „So ergehen sich auch die ‚Festklänge‘ (wie fast alle Liszt’schen Orchesterstücke) sehr reich in ‚türkischer Musik‘. Die große Menge hört das immer gerne, und so läßt sie sich vielleicht auch einreden, dieselbe Stelle sei bei Donizetti Rohheit des Effects, bei Liszt Ausdruck sublimster Geistigkeit.“ Ed[uard] H[anslick], „Concertbericht. (Tausig. – Bachrich. De Ahna. – Flemming),“ *Die Presse* 14/24 (24. Jänner 1861, Morgenblatt), 2.



Auch A. H. Meyer merkt mit Rückblick auf eine Darbietung der *Hunnenschlacht* 1875 an, dass auch diese „die seltsam bekannten Züge Liszt'scher Instrumental-Komposition [zeigt]“, zu denen der Kritiker auch die „Janitscharenmusik“ zählt, die, wie er in Klammern notiert weiters anfügt, „(bei der musikalischen Illustration einer ‚Schlacht‘ allerdings am Platze ist, aber auch in Liszt's sonstigen symphonischen Dichtungen häufig genug vorkommt, ohne am richtigen Platze zu sein)“.<sup>42</sup> Und ebenso kommentiert Johann Woerz anlässlich desselben Konzertes, dass sich „in zukünftigen Zeiten Jeder wird [auf Lißt] berufen können, der da auf den Einfall gerathen sollte, den Orgelklang von dem Schalle der Metallbecken, oder überhaupt von der türkischen Musik accompagnieren zu lassen“.<sup>43</sup>

Unter dem Begriff der Janitscharenmusik werden die zitierten Kritiker – wie es prinzipiell in Europa des 19. Jahrhunderts üblich war – primär die „*mehterhâne*, die Musikkapellen der türkischen *yeniçeri* [„Janitscharen“]“ und „jene europäischen Musikensembles, deren Instrumentarium um die für die türkische *mehterhâne* typischen Rhythmusinstrumente erweitert worden war“<sup>44</sup> verstanden haben. Die in der Wiener Presse gehäufte Verwendung des Begriffs der Janitscharenmusik wird, wie aus dem Zitat Woerz' besonders anschaulich hervorgeht, folglich auch dem Zweck gedient haben, auf Liszts prominenten Gebrauch der Pauke aufmerksam zu machen. In der *Hunnenschlacht* ist diese, anfänglich in *As, C, G*, später nach *B, As, Es* beziehungsweise *H, C, G* gestimmt, mit hauptsächlich Holzschlägeln, „den Rhythmus scharf hervor[hebend]“<sup>45</sup> zu bedienen. Besonders zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang ferner die im ersten, mit *Tempestose, Allegro non troppo* überschriebenen Formteil mit Holzpaukenschlägeln und im mit *Maestoso assai (Andante)* betitelten zweiten Formteil „[o]hne Schlägel, die zwei Hälften der Becken schwingend gegeneinander [schlagend]“<sup>46</sup> zu spielenden Becken. Und auch *Les Préludes*, das andere Werk, welches Hanslick in diesem Fall als Ausgangspunkt für seine oben zitierten Textpassagen gedient hatte, bietet mit seiner Besetzung, die auch die Instrumente „Militair-Trommel, Becken und Grosse Trommel“ miteinschließt, welche alleamt – wie auf Seite eins der Orchesterpartitur angekündigt wird – „im letzten Allegro marziale [eintreten]“<sup>47</sup> neben dem auch dort regen Gebrauch der drei Pauken ideale Voraussetzungen, um vermittelst des Begriffs der Janitscharenmusik charakterisiert zu werden.

Es fällt womöglich nicht unmittelbar ins Auge, aber Liszts Programmmusik widerfährt auf zweifacher Ebene eine Abwertung, wenn sie – auf den ersten Blick rein sachbezogen – zur Janitscharenmusik in Bezug gesetzt wird: Zum einen haftet dem Begriff im Kontext symphonischer Konzertliteratur insbesondere deshalb ein per se abfälliger Unterton an, weil es sich bei den Rhythmusinstrumenten ursprünglich um Instrumente der „Marschmusik der Infanterie“<sup>48</sup>

<sup>42</sup>„ahm.“ [= A. H. Mayer], „Musik. Zweites philharmonisches Konzert. Zögling-Produktion,“ *Morgen-Post* 25/332 (2. Dezember 1875), 1. Hervorhebung von „ahm.“

<sup>43</sup>„Florestan“ [= Johann Woerz], „Concerte,“ *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 13/101 (5. Dezember 1875, Beilage), [3].

<sup>44</sup>Ralf Martin JÄGER, „Janitscharenmusik“, I, in *MGG Online*, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN (Kassel, Stuttgart, New York: 2016 ff.), zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/28607> (abgerufen am 27. Januar 2019).

<sup>45</sup>Franz LISZT, *Hunnenschlacht* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1910), 80.

<sup>46</sup>Ebda., 57.

<sup>47</sup>Franz LISZT, *Les Préludes* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1856), 1.

<sup>48</sup>JÄGER, „Janitscharenmusik“, I.



handelte und der Begriff der Janitscharenmusik auch im 19. Jahrhundert „im Bereich der Militärmusik noch gebräuchlich“<sup>49</sup> war, er also zweckgebundene Funktionsmusik bezeichnete.<sup>50</sup> Zum anderen erfahren Liszts Kompositionen durch das in despektierlicher Absicht angehängte Etikett der „lärmenden“, „seltsamen“, „nicht am richtigen Platz seienden“ Janitscharenmusik – kontrastierend zu einer potentiell positiv konnotierten Rezeption der Werke als Manifestation des Exotischen<sup>51</sup> – eine zusätzlich negative Konnotation des Fremdländischen, da mittels dieser Bezeichnung nicht auf bloß irgendeine Militärmusik, sondern auf jene einer ursprünglich östlichen, islamischen Kultur rekurriert wird.<sup>52</sup> Die Musik des gebürtigen Ungarn Liszt, dessen Heimatland noch bis nach der zweiten Belagerung Wiens durch die Türken 1683 Teil des Osmanischen Reiches gewesen war, wird demnach, in Abgrenzung zur westlichen, christlichen, genauer gesagt zur deutschen Kunst, vermittelt des Begriffs der Janitscharenmusik in Verbindung zu der als fremd deklarierten Kultur des muslimischen Ostens gestellt, um sie als vergleichsweise minderwertig auszuweisen.<sup>53</sup>

Über die Frage, inwiefern der Orientalismus-Diskurs der Zeit eine Rolle in der Wiener Rezeption von Liszts symphonischer Programmmusik im Allgemeinen und in den oben zitierten Konzertbesprechungen im Speziellen gespielt haben mag, lässt sich nur spekulieren. Da die gesichteten Kritiken – von den Begriffen der Janitscharenmusik und der türkischen Musik abgesehen – keine Verweise auf diesen Diskurs enthalten, scheint es zumindest fragwürdig, ihm im hier gesteckten Rahmen allzu viel Gewicht beizumessen. Wenn man jedoch bedenkt, dass der Orientalismus-Diskurs des 19. Jahrhunderts gemäß Lisa Lowe dadurch gekennzeichnet ist, dass er Informationen über ein erfundenes Anderes verwaltet und produziert, dass er die Mächtigkeit des wissenden europäischen Selbst zum

<sup>49</sup>JÄGER, „Janitscharenmusik“, III, 3.

<sup>50</sup>Ebenfalls der Liszt gegenüber überaus positiv eingestellte August Göllerich verwendet den Begriff der Janitscharenmusik mit negativer Konnotation, obzwar er nicht den Komponisten, sondern die ausführenden Musiker für den durch jene Begrifflichkeit beschriebenen Klangeindruck verantwortlich macht. „Das Hauptthema der Bläser [von *Les Préludes*] wurde neulich in so unerklärter Weise abgehetzt, daß seine eherne Kraft zur Janitscharen-Musik herabsank. . .“ August GÖLLERICH, „Siebentes philharmonisches Concert. (3. Symphonie von Brahms. – Hans Richter. – ‚Les Préludes‘ von Liszt),“ *Deutsches Volksblatt* 1/83 (28. März 1889, Morgenausgabe), 2.

<sup>51</sup>„Der Exotismus zählt seit dem Beginn der frühen Neuzeit zu den wichtigsten positiv besetzten Fremdwahrnehmungsmustern in okzidentalischen Gesellschaften.“ Hans-Jürgen LÜSEBRINK, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer* (Stuttgart: Metzler, 2016), 125; „Foreign lands and cultures may inspire incomprehension, apprehension, fear or loathing, but in some cases they can also elicit admiration and delight. This positive appreciation of the exotic is in some respects the very opposite of ethnocentrism: The foreign country is positively valorized and in many cases seen as a preferable alternative to one’s domestic culture. [ . . . ] Most examples of exoticism date, accordingly, from the Romantic period and after.“ Joep LEERSSEN, „Exoticism,“ in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, ed. by Manfred BELLER und Joep LEERSSEN (Amsterdam, New York: Radopi, 2007) (*Studia Imagologica. Amsterdam Studies on Cultural Identity*, vol. 13), 325.

<sup>52</sup>Vgl. Markus GÄRTNER, *Eduard Hanslick versus Franz Liszt. Aspekte einer grundlegenden Kontroverse* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2005) (*Studien und Materialien zur Musikwissenschaft*, Bd. 39), 89–90.

<sup>53</sup>Die seitens der Musikpresse gezogene Verbindungslinie zwischen Liszts Symphonik und der Janitscharenmusik gewinnt zudem durch die historische Tatsache an Stringenz, dass mit dem Begriff des Janitscharen ursprünglich Elitesoldaten des Osmanischen Reiches bezeichnet wurden, die im Dienst des Sultans militärische Arbeit zu leisten hatten. Um den Bestand der Streitkräfte der Janitscharen zu sichern, wurden bis circa 1650 Kinder aus christlichen Familien des Reiches als eine Art „Steuer“ eingezogen, um diese nach einer Zwangskonvertierung zum Islam für den militärischen Dienst auszubilden. Dass zu den Ländern, aus denen der militärische Nachwuchs rekrutiert wurde, auch das Geburtsland Liszts, nämlich Ungarn, gehörte, kräftigt das Narrativ der Presse von Liszt, dem fremdländischen Komponisten mit nicht westlichen kulturellen Wurzeln zusätzlich, und zwar ohne dessen ungarische Abstammung – die ohnehin einem jeden Kritiker bekannt gewesen sein wird – beim Namen nennen zu müssen.



einen situiert und zum anderen rechtfertigt,<sup>54</sup> so wird augenfällig, dass auch ihn wesentlich die Intentionalität charakterisiert, das ‚Eigene‘ von dem ‚Anderen‘ klar abzugrenzen, um zwischen diesen beiden konstruierten Sphären ein normatives Wertigkeitsgefälle zu installieren.<sup>55</sup> Die Zweckbestimmtheit, welche die Verwendung des Begriffs der Janitscharenmusik seitens der Wiener Kritik im Zuge der Rezeption von Liszts symphonischer Programmmusik motiviert haben wird, deckt sich demzufolge mit der Zweckbestimmtheit, welche die Entwicklung des Orientalismus-Diskurses evoziert hatte. Anerkennt man auf der Basis dieser Beobachtung die journalistische Entscheidung für die Verwendung des Begriffs der Janitscharenmusik als Niederschlag des hintergründig wirkenden Orientalismus-Diskurses auf die Rezeption von Liszts symphonischer Programmmusik,<sup>56</sup> so stärkt dieser diskursive Kontext die These, dass sich in jener Begriffswahl die Haltung der entsprechenden Kritiker ausgedrückt haben wird, Liszt zähle nicht zum europäischen Selbst, er sei kein westlicher Betrachter, sondern gehöre der östlichen Kultur an, die es, aus westlicher Perspektive heraus betrachtet, auch durch Unterdrückung zu beherrschen gälte. Liszt wurde demzufolge vermittelt des Begriffs der Janitscharenmusik im Kontext des Orientalismus-Diskurses als Komponist des dem Abendland gegenüberstehenden ‚Anderen‘ abqualifiziert.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> „The discourse manages and produces information about an invented Other, which locates and justifies the power of the knowledgeable European self.“ Lisa LOWE, *Critical Terrains: French and British Orientalism* (Ithaka, New York, London: Cornell University Press, 1991), 3; „Das Orient-Konzept des westlichen Dichters, das den realen Orient durch ein von westlicher Seite geschaffenes Denk- und Vorstellungsschema ersetzt, dient seinem eigennützigen Interesse. Dieses Konzept mußte vor allen Dingen funktionell und in Harmonie mit westlicher Ideologie sein.“ Andrea FUCHS-SUMIYOSHI, *Orientalismus in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu Werken des 19. und 20. Jahrhunderts, von Goethes West-östlichem Divan bis Thomas Manns Joseph-Tetralogie* (Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1984) (*Germanistische Texte und Studien*, Bd. 20), 5.

<sup>55</sup> „Despotism rather than freedom and democracy; cruelty instead of human kindness, fanaticism rather than reason, megalomania rather than self-criticism, masses rather than free associations, collectivism rather than individualism, inefficiency instead of organization, exploitation rather than labour, laziness rather than work ethic, ostentation instead of restraint, patriarchal sexism rather than gender equality, unbounded lasciviousness instead of sublimation: these are some of the traditional dichotomies in the European (and Western) view of the cultures and societies of the Maghreb and the Near, Middle and Far East. They form part of the mindset of orientalism: that collective attitude, culture-specific discourse and political template with which the West confronts and constructs the East.“ Bern THUM, „Orientalism,“ in BELLER und LEERSEN, *Imagology*, 389; „The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe’s greatest and richest and oldest contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other.“ Edward W. SAID, *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1994), 1.

<sup>56</sup> Dass die Verwendung des Begriffs der Janitscharenmusik nicht alleinig darauf abzielte, auf den als intensiv wahrgenommenen Gebrauch des Schlagwerks aufmerksam zu machen, wird ferner daran ersichtlich, dass ein anonymen Kritiker der *Wiener Zeitung* anlässlich eines reinen Klavierabends von Karl Tausig schrieb: „Wie es [das Publikum] die Parforcessprünge jenes alten Liszt’schen Paradeferdes, der Don Juan-Phantasie aufgenommen hat, darüber können wir nicht berichten, da wir die Arena verließen, noch ehe uns erstickende Staubwolken und betäubende Janitscharenmusik aus derselben vertrieben.“ [Anonym], „Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben. Musik. (Karl Tausig. – Drittes philharmonisches Konzert),“ *Wiener Zeitung* 37 (14. Februar 1861), 545.

<sup>57</sup> Dass Liszt, laut James Deaville, unter anderem aufgrund seiner guter Kenntnis der stark orientalisches beeinflussten Werke des Komponisten Félicien David sowie einer Reise nach Konstantinopel im Jahr 1847 ein reflektiertes, gar ausgesprochen ambivalentes Verhältnis gegenüber dem Orientalismus im Allgemeinen und der durch orientalische Einflüsse geprägten Musik im Speziellen entwickelt hatte, wird seitens der Wiener Kritik möglicherweise aufgrund von Unkenntnis oder auch bewusster Ignoranz außer Acht gelassen. James DEAVILLE, „Liszts Orientalismus: Die Gestaltung des Andersseins in der Musik?,“ in WINKLER (Hrsg.), *Liszt und die Nationalitäten*, 170–174. Zu Liszts Aufenthalt in Konstantinopel siehe Serge GUT, *Franz Liszt* (Sinzig: Studio Verlag, 2009) (*Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, Bd. 14), 119–120.



Es lässt sich demnach abschließend zusammenfassen, dass die französisch-nationale wie auch die deutsch-nationale Facette der Identität Franz Liszts den musikpublizistischen Diskurs über seine symphonische Programmmusik in Wien nur am Rande geprägt hat. Der ungarischen Facette indes, durch den Begriff der Janitscharenmusik vermittelt, wurde auf der Grundlage der im deutschen Kulturraum verankerten Ideologie der disparaten Wertigkeit von westlicher und östlicher Kultur eine negativ konnotierte Etikettierung aufgedrückt. Darin mag sich nicht zuletzt auch das implizite Bestreben der Presse ausgedrückt haben, die politische und somit ebenfalls kulturelle Vormachtstellung der Deutschen im Zuge der voranschreitenden staatsrechtlichen Emanzipierung der Kronländer durch Angriff auf fremdländische Kulturen zu verteidigen.

