

Die Mär vom gestohlenen Tristan-Akkord Ein groteskes Kapitel der Liszt-Wagner-Forschung

von Manfred Eger, Bayreuth

Notenbeispiel 1



Um dieses ‚Liebestrank‘-Motiv aus dem *Tristan*-Vorspiel rankt sich ein geradezu groteskes Kapitel der Liszt-Literatur – mit peinlichen Folgen bis heute. Das Motiv kommt nämlich auch in dem Lied „Ich möchte hingehn“ (nach einem Gedicht von Georg Herwegh) vor, das Franz Liszt nachweislich schon 1845 konzipiert hat,¹ also mehr als zehn Jahre bevor Richard Wagner seinen *Tristan* schrieb. Im Mittelteil taucht diese Wendung auf:

Notenbeispiel 2



Der Vergleich zeigt: Note für Note (mit einer einzigen unauffälligen Abweichung) dasselbe Motiv, nur um eine Oktave versetzt. Hier an einen Zufall zu glauben, hieße an ein Wunder zu glauben. Alles sieht nach einem Plagiat Wagners aus. Nun handelt es sich auch noch um das Motiv, das mit dem sagenhaften *Tristan*-Akkord beginnt und das gleichsam die Keimzelle bildet, aus der Wagner die ganze Musik des *Tristan* entwickelt hat – eines Werkes von epochaler Bedeutung. Und ausgerechnet dieses Motiv – gestohlen?

Mit entsprechendem Eifer haben sich Liszt-Schüler, -Biographen und -Forscher auf dieses „Corpus delicti“ gestürzt. Erst recht solche, die Wagner nicht sonderlich gewogen waren.

Eine frühe konkrete Andeutung machte 1911 Adolf Weissmann, der es tragisch fand, daß Liszt aus seinen Errungenschaften so wenig Kapital zu schlagen wußte und statt dessen Wagner beigesprungen sei, indem er ihm das Material „als Grundstein für

¹ Franz Liszt an Carolyne Sayn-Wittgenstein, 12. April 1851, in: *Franz Liszts Briefe*, hrsg. v. La Mara, Bd. 4, *Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, Leipzig 1900, S. 89; an Lina Ramann, 27. November 1874, in: Lina Ramann, *Lisztiana*, hrsg. v. Arthur Seidl, Mainz 1983, S. 41.

Tristan und Isolde“ überließ.² Der Liszt-Schüler August Stradal bestärkte 1913 den Hinweis durch die erste Veröffentlichung des eingangs zitierten Notenvergleichs.³ 1926 dramatisierte der Musikwissenschaftler Arthur Seidl den Fall geradezu: „Weit früher als beim Bayreuther Meister tritt die so sehr angestaunte *Tristan*-Harmonie bei Liszt schon auf [...]“⁴ Dieser bilde somit „die Brücke vom Lohengrin zum Tristan.“⁵ Seidl folgerte: „Liszts Bedeutung wächst damit sofort in’s Riesenhafte. Von einem Epigonen, der den Fußstapfen seines großen Freundes nachtrottete, erhebt er sich zu der Größe eines Bahnbrechers, dessen Genie es gelang, durch seine Werke selbst die Schaffenskraft des Freundes zu befruchten.“⁶

1931 zitierte Peter Raabe in seiner Liszt-Biographie die fraglichen Takte des Liedes mit dem Kommentar: „Den Zeitgenossen Liszts mußte freilich eine Komposition verwegen erscheinen, die mehr als zehn Jahre, ehe Wagner die erste Note des *Tristan* schrieb, schon diese Wendung brachte.“⁷ Raabe galt damals als der Doyen der Liszt-Forschung. Damit war die Plagiatsthese durch eine anerkannte Instanz sanktioniert, ja dogmatisiert.

Mehrere Generationen von Musikwissenschaftlern haben Raabe vertraut und daraus oft kühne Folgerungen gezogen. Viele Wagnergegner haben den Fall auch polemisch oder süffisant ausgeschlachtet. Bis in die jüngste Liszt-Literatur kann man verfolgen, wie manche Betrachter genüßlich den Finger auf die Wunde legen, um zu beweisen, wie ungeniert, wie rigoros Wagner nicht nur den Geldbeutel, sondern auch die Kompositionen seines Freundes ausgeplündert habe.

„Der Liszt-Wagnersche Tristan-Akkord“

In seinem Beitrag zu der 1961 erschienenen Liszt-Biographie von Paula Rehberg schreibt Gerhard Nestler: „Vergessen wir nicht, daß der erste Tristan-Akkord, der die Geburtsstunde der neuen Musik einläutete, nicht im Werke Wagners, sondern in einem Liede Liszts zu finden ist.“⁸ Und demonstrativ spricht Nestler vom „Liszt-Wagnerschen Tristan-Akkord.“⁹

In der Rowohlt-Monographie über Liszt beruft sich auch Everett Helm auf das Lied, wenn er feststellt, daß dessen Komponist die „berühmten *Tristan*-Harmonien erfunden“ habe.¹⁰ Karl Schumann variierte 1974 die These mit der Bemerkung, Liszt „steht sogar in der Reihe der vorwagnerischen Erfinder des Tristan-Akkords.“¹¹ Bis in die Regenbogenpresse drang die Kunde; durch einen Beitrag „Don Juan im Priesterrock“ von Jürgen Kesting erfuhren 1973 auch die Leser des *Stern*: „Wagners berühmter Tristan-Akkord,

² Adolf Weissmann, „Der Musiker Liszt und seine Bedeutung für die Gegenwart“, in: *Die Musik* 11 (1911/12), S. 3.

³ August Stradal, „Wagner und Liszt“, in: *NMZ* 34 (1913), S. 312.

⁴ Arthur Seidl, „Zu Franz Liszts 100. Geburtstag (1911)“, in: *Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler. Gesammelte Aufsätze, Studien und Skizzen*, Regensburg 1926, Bd. 1, S. 261.

⁵ Ebd., S. 273.

⁶ Ebd.

⁷ Peter Raabe, *Franz Liszt*, Stuttgart 1931, Bd. 2, S. 127.

⁸ Gerhard Nestler, „Das Werk“, in: Paula Rehberg, *Franz Liszt. Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens*, München 1978, S. 591.

⁹ Ebd., S. 595.

¹⁰ Everett Helm, *Franz Liszt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1972, Auflage 1978, S. 125.

¹¹ Karl Schumann, *Das kleine Liszt-Buch*, Salzburg 1974, S. 34.

als Keimzelle der neuen Musik gefeiert, findet sich schon fünfzehn Jahre vorher in Liszts Lied *Ich möchte hingehn*.¹²

Mit bemerkenswerter Selbstverständlichkeit spricht 1980 Norbert Nagler von den „mannigfaltigen musikalischen Innovationen“, die infolge eines „Mißverständnisses Wagner zugeschrieben wurden.“ Und auch er beruft sich auf das *Corpus delicti*: „wohlgemerkt, die sogenannte Tristanharmonik wird schon in dem Lied von Liszt *Ich möchte hingehn* (um 1845) antizipiert.“¹³ Christoph Rueger formuliert noch im einhundertsten Todesjahr Franz Liszts: „Und sogar das Non plus ultra spätromantischer Harmonik, Wagners Tristan-Akkord, gibt es bei Liszt schon 15 Jahre vor dem epochemachenden Musikdrama.“¹⁴

In seiner Klavierbearbeitung des *Liebestodes* hat Liszt den Tristan-Akkord eingefügt, der bei Wagner dort gar nicht vorkommt. Daraus zog Siegfried Schibli 1986 den Schluß: „Dieses subtile ‚Zitat‘ ist nicht ohne Hintersinn an diese bedeutsame Stelle gesetzt. Denn der Tristan-Akkord, dessen kompositorische Wirkung epochal und bis weit ins 20. Jahrhundert prägend war, war nicht Wagners ‚Erfindung‘, sondern findet sich schon 1845 deutlich vorformuliert – in einem Lied von Liszt (‚Ich möchte hingehn...‘), dort sogar schon mit der Andeutung des Wagnerschen ‚Sehnsuchtsmotivs‘.“ Mit einem Seitenblick auf einen Brief Wagners an Bülow fährt Schibli fort: „Der Sachverhalt war unter Wagner-Kennern kein Geheimnis; es war dem Meister unangenehm, wenn darüber gesprochen wurde. Was er Cosima gegenüber offenherzig als ‚Diebstahl‘ bezeichnete, sollte nicht allgemein bekannt werden.“¹⁵ Schibli meinte selbstverständlich das ‚Liebesstrank‘-Motiv, und Wagners vermeintliches „Geständnis“ bezog sich auf die Symphonischen Dichtungen, vom Lied war nie die Rede.

Hanjo Kesting, der Herausgeber des 1988 erschienenen Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt, führte Schiblis Überlegungen noch weiter. Im Spätwerk Liszts, so meinte er, gebe es für Liszts Bedürfnis nach Selbstbehauptung „einige Fingerzeige von abgründiger Ambivalenz. In der Bearbeitung des *Liebestodes* zitiert er sein Lied *Ich möchte hingehn*, worin bereits jener berühmte Tristan-Akkord vorformuliert ist, der durch Wagner gut zehn Jahre später zum Angelpunkt der neueren Musikgeschichte wurde. Im Jahre 1867 war das gewiß nicht nur innige Freundschaftspflege, sondern eher eine ebenso diskrete wie bestimmte Inanspruchnahme historischer Prioritäten.“¹⁶

Diese Auswahl von Zitaten zeigt, welch außergewöhnliche Rolle diesem einen Motiv in Liszts Lied beigemessen wurde. Die Autoren vertrauten Peter Raabe um so mehr, als seine Behauptung fatalerweise durch eine Verschwörung irreführender Indizien gestützt wurde. Auch mißverständliche Äußerungen Liszts und Wagners haben nicht wenig dazu beigetragen.

¹² Jürgen Kesting: „Don Juan im Priesterrock“, in: *Stern*, 15. März 1973, S. 108.

¹³ Norbert Nagler, „Die verspätete Zukunftsmusik“, in: *Franz Liszt*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 12), München 1980, S. 5.

¹⁴ Christoph Rueger, *Magie in Schwarz und Weiß. Franz Liszt*, Berlin 1986, S. 175.

¹⁵ Siegfried Schibli, *Franz Liszt*, München 1986, S. 143.

¹⁶ *Richard Wagner – Franz Liszt. Briefwechsel*, hrsg. v. Hanjo Kesting, Frankfurt 1988, S. 46.

Viel Lärm um nichts

Eines allerdings hätte jeder wissen können, der nur ein wenig nachgeforscht hätte: Liszts Lied wurde zwar schon 1845 konzipiert. In seiner Mitteilung an Lina Ramann hat er dieses Entstehungsjahr genannt, aber zugleich von einer „ersten, nicht erschienenen Version“ gesprochen.¹⁷ Tatsächlich wurde das Lied erstmals 1859 veröffentlicht, – als der erste Aufzug des *Tristan* bereits gedruckt war.

Einzelne Autoren, die darauf hingewiesen wurden, waren darob zwar ein wenig irritiert; aber sie retteten sich in die Vermutung, daß Liszt das Lied wohl schon früher dem Freund vorgespielt haben mußte, als er und Herwegh im Juli 1853 Wagner in Zürich besuchten.¹⁸

An das Nächstliegende dachte man nicht, nämlich daran, die Notenhandschriften des Liedes und die Behauptung Raabes nachzuprüfen. Dieser Experte hätte manchen Lisztforschern und Publizisten viel unnütze Mühe, viele Fehlspekulationen und Peinlichkeiten erspart, wenn er die Manuskripte sorgfältiger betrachtet und beschrieben hätte, als er die Herausgabe des 1921 erschienenen zweiten Liedbandes innerhalb der Liszt-Ausgabe vorbereitete.

Die Urschrift des Liedes von 1845 ist verschollen. Es existieren jedoch drei Abschriften in Weimar, eine vierte in New York. Wichtig ist in unserem Fall nur eine Abschrift des Liszt-Gehilfen August Conradi, die als Druckvorlage gedient und in die der Komponist zuvor einige Änderungen eingetragen hat.¹⁹

Raabe hat 1921 in seinem Kommentar zum Liedband zwar zwölf unwesentliche Korrekturen vermerkt, – die wichtigste jedoch, die das ‚Liebestrank‘-Motiv betrifft, übersehen und übergangen. Man muß ihm allerdings eines zugute halten: Das Lied wird von einem häufig wiederholten und variierten Motiv bestimmt, das zumindest in den kleinen Intervallschritten der ersten drei ansteigenden Töne eine gewisse optische Ähnlichkeit mit Wagners Motiv aufweist:



Notenbeispiel 3

Die *Tristan*-Wendung erscheint erst auf der vorletzten Druckseite. Raabe hat sie offenbar für eine bloße Variante des eben zitierten Motivs gehalten und das ‚Liebestrank‘-Motiv gar nicht erkannt. Vermutlich wurde er erst durch eine Veröffentlichung von Stradal darauf aufmerksam. Daß er dessen Folgerung 1931 in seine Liszt-Biographie blindlings übernahm, anstatt wenigstens jetzt das Liedmanuskript noch einmal und

¹⁷ An Lina Ramann, 27. November 1874, in: Ramann (wie Anm. 1), S. 41.

¹⁸ László Eöszé beim Internationalen Franz-Liszt-Kongreß 1986 in Wien. Er maß jedoch der Prioritätsfrage nur eine untergeordnete Bedeutung bei, die größere dem „Recht der vollständigen Entfaltung“ des fraglichen Motivs bei Wagner. (Zitiert nach dem Manuskript seines Referats „Liszt und Wagner. Aspekte eines Künstlerbundes“ im Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth.)

¹⁹ Das Manuskript befindet sich im Franz-Liszt-Archiv der Stiftung Weimarer Klassik unter der Signatur MS D 38.

genauer zu prüfen, ist allerdings unverständlich. Viele Lisztforscher und erst recht viele Wagnergegner glaubten nur gar zu bereitwillig, was sie gerne glaubten.

Aber es gab auch zwei rühmliche Ausnahmen. Die eine war der ungarische Musikwissenschaftler Zoltán Gárdonyi. Er war offenbar der erste, der die Weimarer Handschriften kritisch betrachtete und dabei den wirklichen Sachverhalt entdeckte. Bei einem Kongreß des Europäischen Liszt-Zentrums 1975 wies er darauf hin, wie wichtig es sei, auch Frühfassungen Lisztscher Kompositionen zu veröffentlichen. Dazu äußerte er: „Als warnendes Beispiel sei hier nur das *Tristan*-Zitat in Liszts Lied ‚Ich möchte hingehn, [...]‘ genannt; hätte Peter Raabe bei der Redaktion der Gesamtausgabe den dazugehörigen archivalischen Befund beschrieben und die Frühfassungen beziehungsweise Versionen veröffentlicht, so wäre ihm seine eigene unhaltbare Behauptung [...] nicht unterlaufen.“²⁰ Dieser Hinweis wurde damals offenbar überhört. Er verhinderte jedenfalls nicht, daß Raabes Behauptung noch anderthalb Jahrzehnte lang weiterverbreitet wurde.

Die andere Ausnahme war eine junge Amerikanerin, Rena Charnin Mueller. Damals noch Musikstudentin, prüfte sie 1973 unabhängig von Gárdonyi u. a. Liszts Lied-Manuskripte. Die Ergebnisse hat sie allerdings erst 1986 bei einem Symposium in Budapest bekanntgemacht und im selben Jahr in ihrer Dissertation veröffentlicht.²¹ Und dort erscheint nun die erste genaue Beschreibung des archivalischen Befundes.

Nur ein Zitat...

Die *Tristan*-Wendung kommt auf keinem der Liedmanuskripte vor, – ursprünglich auch nicht auf der Druckvorlage. Dort steht anstelle der *Tristan*-Wendung nur der folgende Takt:

The image shows a musical score snippet. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a single measure of music with a fermata. Below the staff, the handwritten text "Stille! wie der Stern verjähren" is written. The bottom part of the image shows the piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). The piano part consists of several measures of chords and a melodic line. There are some markings like "11b" and "11b" above the piano part, and some numbers like "3" and "2" below it.

Notenbeispiel 4

Dieser eine Takt aber ist von Liszt durchgestrichen. In der Singstimme darüber hat Liszt viel radiert und geändert. Wenn man noch einen Schritt weitergeht als Rena Charnin Mueller und den ursprünglichen Zustand des Manuskripts rekonstruiert, dann ergibt sich eine Wiederholung der Takte 7 bis 9 am Liedanfang:

²⁰ Zoltán Gárdonyi, „Hauptprobleme der neuen Liszt-Ausgabe“, in: *Kongreß-Bericht Eisenstadt 1975*, hrsg. v. Wolfgang Suppan (= Liszt Studien 1), Graz 1977, S. 76.

²¹ Rena Charnin Mueller, *Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Revisions*, Ph. D. Diss. New York University 1986, S. 118–127. Den Hinweis auf diese Arbeit verdanke ich Egon Voss.

Tag mit seinen letzten Glu - ten -

pp

8.....:

Detailed description: This musical example shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features a melodic phrase starting with a quarter note, followed by eighth notes, and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It consists of block chords in the left hand and a more active right hand. Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp). A fermata is placed over the final note of the vocal line, with the number '8' and a dotted line above it.

Notenbeispiel 5

Genau so haben also auch jene Takte geklungen, an deren Ende später die *Tristan*-Wendung erscheint. Bei der Korrektur jedoch hat Liszt die Singstimme geändert und sie bei dem Wort „versinken“ der *Tristan*-Chromatik angeglichen. Den letztzitierten Takt der Klavierbegleitung hat Liszt – wie gesagt – ganz durchgestrichen; denn was er hier ändern wollte, hätte größere Rasuren erfordert und wäre unübersichtlich geworden.

Statt dessen klebte er über diese ganze Zeile des Klaviersystems einen Streifen Notenpapier und notierte darauf die neue Begleitung. Und erst jetzt erschien im fraglichen Takt zum erstenmal das ‚Liebestrank‘-Motiv (Beispiel 6), dessen Druckbild im Beispiel 7 dargestellt ist.

Notenbeispiel 6

Stille' wie der Stern ver - sin - ken

rit.

Detailed description: This musical example shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features a melodic phrase starting with a quarter note, followed by eighth notes, and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It consists of block chords in the left hand and a more active right hand. Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp). A fermata is placed over the final note of the vocal line, with the number '8' and a dotted line above it.

Notenbeispiel 7

stil - le wie der Stern ver - sin - ken,

rit.

Detailed description: This musical example shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features a melodic phrase starting with a quarter note, followed by eighth notes, and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It consists of block chords in the left hand and a more active right hand. Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp). A fermata is placed over the final note of the vocal line, with the number '8' and a dotted line above it.

Wie Rena Charnin Mueller außerdem festgestellt hat, handelt es sich bei dem Klebezettel um Papier, das von Liszt erst nach 1856 verwendet wurde – also nach jenem Zusammentreffen in der Schweiz, bei dem Liszt die einzige Gelegenheit gehabt hätte, dem Freund und Herwegh die neue Liedfassung vorzuspielen und Wagner zum ‚Liebes-trank‘-Motiv, beziehungsweise zum Plagiat zu inspirieren.

Offensichtlich hat Liszt diese Korrekturen 1859 vorgenommen, als er auch mehrere andere Liedmanuskripte korrigierte und für den Erstdruck vorbereitete, – und nachdem er sich bei Wagner am 26. Dezember 1858 bereits überschwänglich für eine „himmlische Weihnachts-Bescherung“, einen „flammenden Liebestrank“ mit seiner „ungeahnten Fülle der Schönheit“ bedankt hatte: nämlich für den Druckbogenabzug des ersten *Tristan*-Aktes.

Kurz: Nicht Wagner hat das Motiv von Liszt, sondern Liszt hat es von Wagner übernommen. Das Zitat bot sich wegen einer entfernten Ähnlichkeit mit dem Liedanfang an, zumal auch die Grundstimmung des Gedichtes der des *Tristan* verwandt ist.

Wenn Liszt das Zitat nun einflocht, so war das nichts Ungewöhnliches. Es entsprach seiner Vorliebe für solche Anspielungen. So schmuggelte er zum Beispiel in *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* unversehens und kaum merklich den Gesang der Rheintöchter ein. Wie diese und andere Reminiszenzen war auch das *Tristan*-Zitat im Lied eine freundschaftliche Reverenz für den Komponisten. Keineswegs wollte Liszt damit Scharen von Liszt-Publizisten und Wagnergegnern irreführen.

Der kleine Unterschied

Sonderbar ist, mit welcher Selbstverständlichkeit fast alle zitierten Autoren von Liszt als dem Erfinder des Tristan-Akkords sprechen, – sogar noch der französische Liszt-Experte Serge Gut in seiner erst 1989 erschienenen Liszt-Monographie.²²

Ganz abgesehen davon, daß der Tristan-Akkord – wenn auch nur beiläufig – schon bei Machaut und Gesualdo, bei Bach und Mozart, Beethoven und Spohr erscheint,²³ – im *Tristan*-Zitat des Liszt-Liedes kommt er jedenfalls nicht vor.

Bei der Abschrift des Akkordes ist Liszt nämlich – wie auch Rena Charnin Mueller vermutet²⁴ – offenbar ein Versehen unterlaufen, vielleicht deshalb, weil der Beginn des *Tristan*-Vorspiels in *a*-Moll steht, das *Tristan*-Zitat bei Liszt jedoch in *A*-Dur notiert ist. Jedenfalls fehlt in Liszts „Umschrift“ das Kreuz vor dem *d* der Altstimme. Ein Vergleich bei angeglichenener Vorzeichnung macht den Unterschied zwischen dem Akkord Liszts (links Beispiel 8) und dem Tristan-Akkord Wagners (rechts Beispiel 9) deutlich.



Notenbeispiel 8 / 9

²² Serge Gut, *Franz Liszt*, Paris 1989, S. 419.

²³ Martin Vogel, *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonie-Lehre*, Düsseldorf 1962, S. 12.

²⁴ Ebd., S. 126.

Erst das *dis* gibt dem Akkord jene Nuance von schmerzlicher Intensität und eines oszillierenden Schwebens zwischen den Tonarten, die den Charakter des sagen- und rätselhaften Tristan-Akkords bestimmt. Bei Liszt hingegen wird er durch die Alteration des *dis* zum *d* zu einem bloß melancholischen Allerwelts-Septakkord.

Nur vereinzelte Autoren haben diesen feinen, aber entscheidenden Unterschied bemerkt und erwähnt. So Werner Oehlmann, wenn er – allerdings in Verkennung der Prioritäten – schreibt: „Richard Wagner hat das Motiv mit einer einzigen genialen Änderung, der Alterationen des *D* im ersten Akkord zu *Dis*, als Kernthema in sein Werk übernommen.“²⁵

Nestlers zitierter Begriff vom „Liszt-Wagnerschen Tristan-Akkord“ ist also doppelt verfehlt, auch wenn er – offenbar nachdem er auf den Unterschied hingewiesen worden war – einen verzweifelten Rettungsversuch machte: „Könnte man das erste *d* der zweiten Stimme in *dis* verwandeln, wäre die *Tristan*-Gestalt des Akkords vollkommen.“²⁶ Aber ein Akkord, der nur „fast“ dem Tristan-Akkord gleicht, ist eben ganz und gar nicht der Tristan-Akkord, so wenig, wie eine Frau fast ein Mann ist.

Nein – so bitter und peinlich die Wahrheit für manche Publizisten auch sein mag: Mit der Legende, daß Liszt den Tristan-Akkord und das ‚Liebestrank‘-Motiv vorweggenommen und daß Wagner beide von ihm gestohlen habe, ist nicht mehr viel anzufangen. Und mit ihr fallen auch alle darauf gestützten Spekulationen über den angeblich „ungeheuren Einfluß“ Liszts auf den *Tristan* und somit auf die ganze neuere Musikgeschichte wie ein Kartenhaus zusammen.

Wagners „Geständnisse“

Nicht nur in diesem Fall wurde Wagner beschuldigt, Lisztsche Motive plagiiert zu haben. Rudolf Louis hat schon 1900 in seiner Liszt-Biographie behauptet, wo Motivähnlichkeiten auftreten, sei Liszt immer und überall der Gebende, Wagner fast immer der Empfangende gewesen.²⁷ Louis berief sich dabei auf „Geständnisse“ in Wagners Briefen an den Freund.

Tatsächlich war Wagner mit solchen Bekundungen und Selbstbeichtigungen – wie auch Cosimas Tagebücher zeigen – nicht kleinlich. So klagte er am 6. Dezember 1856 in einem Brief an Liszt: „Ich fühle mich als Musiker zu miserabel, während ich nun glaube dahinter gekommen zu sein, dass Du der grösste Musiker aller Zeiten bist.“²⁸ Zehn Tage später beteuerte er: „Alles, was mir – namentlich als Musiker – durch Natur und mangelnde Ausbildung versagt geblieben ist, kann mir – durch Mittheilung – Niemand ersetzen als Du. Ohne diese Anregung aber müssen meine geringen musikalischen Fähigkeiten ohne Ergiebigkeiten verlieren.“²⁹

Als Liszt am 27. August 1878 in Wahnfried seine *Dante-Symphonie* vortrug, erklärte Wagner „herrlich heiter“, wie Cosima notiert, „er habe so vieles aus den Symphoni-

²⁵ Werner Oehlmann, *Reclams Liedführer*, Stuttgart 1977, S. 403 f.

²⁶ Nestler, S. 548.

²⁷ Rudolf Louis, *Franz Liszt*, Berlin 1900, S. 101.

²⁸ Brief vom 6.12.1856, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, hrsg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner, Leipzig 1991, S. 220.

²⁹ Brief vom 16.12.1856, ebd., S. 227

schen Dichtungen „gestohlen“.³⁰ Durch solche und ähnliche „Bekanntnisse“ hat Wagner nicht wenig dazu beigetragen, daß er als skrupelloser Plagiator und musikalischer Dilettant verdächtigt wurde. Wer seine Komplimente und Selbstbeichtigungen wörtlich und ernst nahm, mußte zwangsläufig auf falsche Fährten geraten.

Unter Berufung auf Louis veröffentlichte August Stradal 1902 ein Dutzend Notenvergleiche, um auf Analogien hinzuweisen.³¹ Ihm folgte dann ein anderer Liszt-Schüler, August Göllerich.³² Alle drei versäumten allerdings, sich über die Entstehungszeiten der jeweiligen Werke Liszts und Wagners zu informieren. Weshalb Louis später seine pauschalen Bemerkungen bedauerte und sie als „Jugendstünden“ abtat.³³

1913, ausgerechnet in einer Nummer der *Neuen Musik-Zeitung* zum 100. Geburtstag Richard Wagners, erweiterte Stradal die Beispiele von Analogien. Ausdrücklich betonte er, man könne hier selbstverständlich keinesfalls von Reminiszenzen sprechen! Aber aufdecken wollte er sie doch.³⁴

Vollzieht man die Reminiszenzenjagd dieser Forscher nach, gerät sie bald zu einer Jagd auf Böcke, die von den Reminiszenzenjägern geschossen worden sind. Stradal irrt beispielsweise schon dann, wenn er behauptet, das Ritt-Motiv aus Liszts *Hunnenschlacht* (s. Beispiel 10) habe als Vorlage für den ‚Walkürenritt‘ (s. Beispiel 11) gedient. Denn die *Hunnenschlacht* Liszts ist 1857 entstanden, drei Jahre nach der *Walküre* und sieben Jahre nach der ersten Aufzeichnung des ‚Walkürenritts‘.



Notenbeispiel 10



Notenbeispiel 11

³⁰ Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. 2, S. 165 (27. August 1878)

³¹ August Stradal, „Der Einfluß Franz Liszt's auf die Musikwelt“, in: *Nzfm* 69 (1902), S. 219–298.

³² August Göllerich, *Franz Liszt*, Berlin 1908.

³³ Rudolf Louis, „Franz Liszt und die Gegenwart“, in: *Die Musik* 5 (1905/06) S. 5 ff.; Edgar Istelin, „Rudolf Louis“, in: *Die Musik* 14 (1914/15), S. 224. Zur Mitteilung über Louis' Bekenntnis betreffs seiner „Jugendstünden“ gibt Istelin keine Quelle an.

³⁴ Stradal, „Wagner und Liszt“, S. 312.

Notenbeispiel 12

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, many with accidentals (sharps and flats), and some notes are beamed together. The bass staff contains a similar chordal structure. A dynamic marking 'ppp' is present in the first measure of the bass staff. The second system continues the chordal progression in both staves.

Four systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. The treble staff features chords with various accidentals, while the bass staff features a continuous eighth-note or sixteenth-note accompaniment pattern. The first system has a dynamic marking 'ppp' in the treble staff. The second system has a dynamic marking 'pp' in the treble staff. The third system has a dynamic marking 'pp' in the treble staff. The fourth system has a dynamic marking 'pp' in the treble staff.

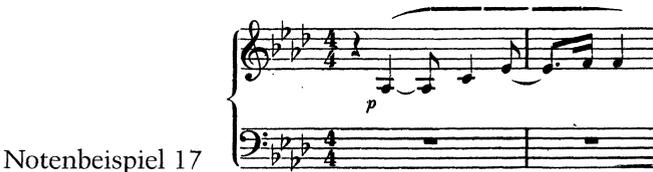
Notenbeispiel 13

Doch dieser eine Fall ist noch komplizierter. Es könnte nämlich jemand den Finger auf jene Stelle in Wagners Selbstbiographie legen, wo geschrieben steht, daß Liszt ihm schon bei seinem Besuch 1853 in Zürich aus der *Faust-Symphonie* vorgespielt habe³⁶ – also ein Jahr, bevor Wagner die *Walküre* zu komponieren begann!

Doch damals war die *Faust-Symphonie* Liszts noch nicht einmal konzipiert. Wagner hat diesen Besuch Liszts von 1853 schlicht mit einem späteren Besuch verwechselt, der erst drei Jahre danach – 1856 – stattgefunden hat, wie Wagner an späterer Stelle dann richtig vermerkt, ohne aber den vordem unterlaufenen Fehler zu korrigieren.³⁷ Dabei erwähnt er auch, daß Liszt nun seine *Faust-* und *Dante-Symphonien* inzwischen vollendet und ihm vorgespielt habe. Dies war ein halbes Jahr, nachdem Wagner die Partitur der *Walküre* vollendet hatte.

Solche Beispiele zeigen, daß es sich empfiehlt, immer erst um einige Ecken zu blicken, bevor man Wagner des Plagiats verdächtigt oder seine „Geständnisse“ – die sich als ironische Umkehrungen entpuppen – für bare Münze nimmt.

Selbst im folgenden Fall ist Vorsicht geboten: Es handelt sich um die ersten beiden Takte des *Parsifal*-Vorspiels mit dem Beginn des ‚Abendmahl‘-Motivs:



Dasselbe Motiv hat Liszt schon drei Jahre vor dem *Parsifal* notiert. Mit ihm beginnt das „Excelsior“, die Einleitung zu seiner Kantate *Die Glocken des Straßburger Münsters*:



Wie Cosima berichtet, hat Wagner bei der Niederschrift des *Parsifal* die Partitur der *Glocken von Straßburg* zur Hand genommen, „um zu sehen, ob er kein ‚Plagiat‘ begeht.“³⁸ Wenn er aber erst nachsehen mußte, hätte er das Motiv allenfalls unbewußt übernommen haben können. Immerhin hatte Wagner diese Kantate 1875 bei einer Aufführung in Budapest gehört.

Liszt erzählte später seinem Schüler Göllerich: „Wagner sagte, als er mir den *Parsifal* das erste mal zeigte: ‚Na, du wirst schauen, wie ich dich bestohlen habe!‘ Ich wußte mich nicht zu besinnen, wieso. Da sang er mir das *Excelsior* vor.“ Liszt fügte hinzu:

³⁶ Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 576.

³⁷ Ebd., S. 624 f.

³⁸ Cosima Wagner (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 1100 (28. Dezember 1877).

„Übrigens sind das katholische Intonationen, die auch ich nicht erfunden habe.“³⁹
Tatsächlich: Lässt man von jenem Motiv die erste Note weg, so hat man die ersten drei
Noten des *Ambrosianischen Lobgesangs* vor sich:

Notenbeispiel 19



Liszt hat das „Geständnis“ Wagners folglich nur so auffassen müssen, wie es nicht
anders gemeint sein konnte: als ironischen Scherz.

Die ersten drei Töne des ‚Abendmahl‘-Motivs sind zudem vorweggenommen im
,Wonnezauber‘-Motiv des *Lohengrin*. Und zwar in einer Situation von ähnlich mysti-
scher Stimmung, sogar mit unmittelbarem Bezug zur Gralswelt. Es sind jene Takte, wo
der Chor nach dem wunderbaren Erscheinen des Schwanenritters, des Parsifal-Sohnes,
leise anhebt: „Wie faßt mich selig süßes Grauen ...“:

Notenbeispiel 20



Dieses Motiv war wiederum Liszt nicht unbekannt: Er hatte 1850 die Uraufführung des
Lohengrin in Weimar geleitet, – 24 Jahre, bevor er sein „Excelsior“ komponierte.

Im *Parsifal* erscheint auch dieses ‚Grals‘-Motiv:

Notenbeispiel 21



Schon vierzig Jahre vorher kommt es in Liszts Klavierstück *Vallée d'Obermann* vor:

Notenbeispiel 22



³⁹ Göllicher, S. 22 f.

Verständlich, daß Wagner auch in diesem Fall des Plagiats bezichtigt wurde. Allerdings nur von Publizisten, die Mendelssohns *Reformations-Symphonie* nicht kannten. Im einleitenden Andante des ersten Satzes erscheint nämlich – und zwar schon sechs Jahre früher als bei Liszt – dasselbe Motiv.

Hat Wagner also sozusagen einen Dieb bestohlen? Oder aber hat Wagner sich direkt bei Mendelssohn bedient? Immerhin hatte er am 8. Februar 1876 eine Bayreuther Aufführung der *Reformations-Symphonie* gehört, wie Cosima im Tagebuch bezeugt.

Aber auch in diesem Fall sollte man vorsichtig sein, bevor man von einem Plagiat spricht. Denn auch Mendelssohn hat das Motiv nicht erfunden. Es stammt von dem Bologneser Antonio Silvani,⁴⁰ war zur Zeit Augusts des Starken als Instrumentalfanfane, dann in der evangelischen wie in der katholischen Kirche Sachsens gebräuchlich und weithin bekannt als das *Dresdener Amen*. Wagner kannte es nicht erst seit seiner Tätigkeit als Dresdener Hofkapellmeister. Ihm war es schon seit seiner Zeit als Zögling der Dresdener Kreuzschule geläufig.

Schibli hält auch das ‚Glockenmotiv‘ im *Parsifal* (Beispiel 23) für eine Erfindung Liszts, der es in seinem Psalm *In domum Domini ibimus* intoniert (Beispiel 24).

Notenbeispiel 23 / 24

Das ‚Abendmahl‘-Motiv einbeziehend, fügt Schibli hinzu: „Wenn also Wagner zum Vollen der Gegenwartskunst werden konnte, dann [...] auf Kosten Liszts, der das Material lieferte, welches Wagner glänzend verarbeitete.“⁴¹ Es verhielt sich jedoch auch im Fall des ‚Glocken‘-Motivs umgekehrt. Der Einfall, eine Transkription darüber zu schreiben, also eben jenen Psalm, war Liszt während seines Besuches einer *Parsifal*-Aufführung in Bayreuth 1884 gekommen, wie sein Schüler Karl von Lachmund erwähnt.⁴²

⁴⁰ Ferdinand Pfohl, *Parsifal*, Leipzig o. J., S. 18.

⁴¹ Schibli, S. 136.

⁴² Karl von Lachmund, *Mein Leben mit Franz Liszt*, Eschwege 1970, S. 151.

Ähnlichkeiten hört man auch zwischen dem Allegro aus *S. François d'Assise. La prédication aux oiseaux* und aus der ‚Venusberg‘-Musik in der Pariser Fassung des *Tannhäuser*. Allerdings muß man auch da berücksichtigen, daß diese Musik Wagners fünf Jahre vor dem Klavierstück Liszts entstanden ist.

Polemische Mißtöne

Bei den Attacken gegen den vermeintlichen Plagiator Wagner ging es nicht immer sehr sachlich zu. Bezeichnend für den polemischen Ton, mit dem manche Autoren Liszt gegen Wagner auszuspielen versuchten, sind die Ausfälle des Pianisten Karl Betz: „Manchen martert, mächtig mäklige Mißgunst: Die Wagnerianer mit ihrem Alleinherrschaftsanspruch und ohnehin zu kultischer Verehrung des Meisters neigend, mochten keine fremden Götter neben ihm dulden und verdrängten nur allzu gern Liszts großen Einfluß auf Wagner; eigentlich verständlich, wenn man [...] seine Rückungen in übermäßigen Dreiklängen später bei *Tannhäuser* wiederfindet und *Tristan* in Stücken wie *Unter den Zypressen der Villa d'Este* oder in *Ich möchte hingehn* in augenfälliger Weise vorweggenommen sieht.“⁴³

Das sind drei Falschbehauptungen in einem einzigen Nebensatz! Das genannte Lied wurde schon oben ad acta gelegt. Die übermäßigen Dreiklänge, die auch Liszt selbst 1841 erfunden zu haben glaubte,⁴⁴ tauchen acht Jahre zuvor schon in Wagners Jugendoper *Die Feen* auf. Und *Aux cyprès de la Villa d'Este* konnten den *Tristan* schwerlich beeinflusst haben, denn sie wurden erst zwanzig Jahre nach dessen Fertigstellung geschrieben.

Das „Diebesnest“

Selbstverständlich kann Richard Wagner nicht verborgen geblieben sein, daß Liszt bei ihm motivische Anleihen gemacht hatte. Wenn er trotzdem scherzte, er habe so vieles aus den Symphonischen Dichtungen „gestohlen“,⁴⁵ dann können auch diese „Beichten“ zumeist nur als ironische Umkehrungen, als harmlose, kollegial-freundschaftliche Sticheleien verstanden werden, und so hat Liszt sie ganz offensichtlich auch aufgefaßt.

Als Cosima eine solche Bemerkung Wagners erwähnt, fügt sie hinzu: Wagner habe Liszts Symphonische Dichtungen „un repaire des voleurs“ genannt, auf deutsch: einen Schlupfwinkel der Diebe oder eine Diebeshöhle – „worüber wir herzlich lachen müssen.“⁴⁶

Diese Bemerkung wird sonderbarerweise immer so interpretiert, als handele es sich bei einer Diebeshöhle oder einem Diebesnest um eine Schatzkammer, aus der Diebe stehlen; gleichsam als habe sich Wagner bei den Symphonischen Dichtungen Liszts bedient.

⁴³ Karl Betz, „Liszt – hohles Geklingel?“, in: *Liszt. Information. Communication*, Mitteilungsblatt Nr. 7 des European Liszt Centre (= Beiträge zur Liszt-Forschung), Eisenstadt 1977, S. 3.

⁴⁴ Göllicherich, S. 21.

⁴⁵ Cosima Wagner, Bd. 2, S. 165 (27. August 1878).

⁴⁶ Ebd., S. 166 (29. August 1878).

Aber ein Diebesnest ist doch gerade das Gegenteil: nämlich ein Schlupfwinkel, in dem Diebe ihre Beute unterbringen. Und logischerweise kann Wagner es nur so gemeint haben. Denn alle wußten, was inzwischen auch wir wissen: daß Liszt in seinen Symphonischen Dichtungen etliche Wagnermotive untergebracht hatte; nicht um sich mit fremden Federn zu schmücken, – sondern es waren freundschaftliche Gesten, die Wagner sich ebenso gefallen ließ wie Liszt die ironischen Scherze, die Wagner darüber machte.

„ – als Harmoniker“

Von den Plagiatsvorwürfen gegen Wagner und von seinen Selbstbezeichnungen bleibt nach alledem nicht viel übrig.

Es gab bei Liszt offenbar nur wenig, was Wagner zu Adaptionen gereizt hätte. Seine ermunternden Komplimente für manche Kompositionen des Freundes – zuweilen mit allzu selbstkritischen Beteuerungen gestützt – waren oft nur freundliche Schmeicheleien.

Wie Arthur Seidl berichtet, wurde in „gewissen Kreisen“ lange Zeit die Meinung kolportiert, „daß Wagners Urteile über Liszt eben nur Verlegenheitsäußerungen liebenswürdiger Courtoisie seien, wo nicht gar der Zweizüngigkeit eines Mannes, der eben aus Freundschaft und schuldiger Erkenntlichkeit ‚nicht umhin‘ konnte...“.⁴⁷ Hans Pfitzner warf Wagner sogar vor, seine Anpreisungen von Liszts Symphonischen Dichtungen seien „eine der größten Fälschungen der Musikgeschichte.“⁴⁸

In späteren Jahren hielt Wagner mit seinem ehrlichen Urteil über Liszts Musik allerdings nicht immer zurück. Liszts *Hamlet* zum Beispiel charakterisierte er in einem Gespräch mit Cosima als einen „zerzausten Kater“⁴⁹.

Andererseits hat Wagner sich keineswegs grundsätzlich geniert, von Liszt Anregungen und sogar Motive zu übernehmen. Zu diesen Ausnahmen gehört möglicherweise das ‚Waldweben‘ im *Siegfried*, das sehr wohl durch die *Bénédiction*, einem frühen Klavierstück Liszts, beeinflusst worden sein kann.

Ein anderer Fall, bei dem Wagner sich ganz zweifellos bei Liszt bedient hat, betrifft eine Stelle aus dem *Orpheus*. Diese Symphonische Dichtung gehörte zu den wenigen Werken Liszts, die Wagner aufrichtig bewunderte, wie Briefe an Hans von Bülow und Otto Wesendonck bezeugen.⁵⁰ Wagner hat sie zum ersten Mal im November 1856 bei einem Konzert in St. Gallen gehört und war davon sehr beeindruckt. Dort erscheint das Motiv in Beispiel 25. Nur wenige Wochen später begann er mit der Komposition des ersten *Siegfried*-Aufzugs. Die Wanderer-Szene wird vom Motiv in Beispiel 26 begleitet.

⁴⁷ Seidl, *Neuzeitliche Tondichter*, S. 271.

⁴⁸ Hans Pfitzner, *Reden, Schriften, Briefe*, Berlin 1955, S. 99.

⁴⁹ Cosima Wagner, Bd. 2, S. 341 (1. Mai 1879).

⁵⁰ Richard Wagner an Hans von Bülow, 29. November 1856, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8 (wie Anm. 17), S. 204; an Otto Wesendonck, 30. November 1856, ebd., S. 212.

Notenspiel 25

Notenspiel 26

Es war also doch nicht immer geheuchelt, wenn er Liszt – wie in dem zitierten Brief – für künstlerische Anregungen dankte. Allerdings bezog sich dies nicht auf melodische, lineare Motive. In seinem Brief vom 7. Oktober 1859 an Hans von Bülow sprach Wagner es aus: Seit seiner Bekanntschaft mit Liszt sei er als Harmoniker ein ganz anderer Kerl geworden, als er vordem war ...⁵¹ Als Harmoniker ...

Dem beispiellos virtuososen Pianisten Liszt mußten technische und auch harmonische Innovationen geradezu spielerisch und zwangsläufig unter die Finger und aufs Notenpapier geraten. Es waren zweifellos solche harmonischen Erfindungen und Einfälle, die Wagner faszinierten und anregten. Auch das zitierte Motiv in der Wandererszene, in dem Wagner den Gott gleichsam durch die Tonarten wandern läßt, ist von einem harmonischen Einfall Wagners bestimmt.

Wagners Bekenntnis in seinem Brief an Bülow zielt offensichtlich konkret auf den *Orpheus*. Aber so viele Anregungen Wagner von Liszt auch empfangen haben mag – man darf sie nicht überschätzen. Entscheidende Innovationen muß man auch Wagners eigenem Ingenium zuerkennen – auch auf dem Gebiet des Harmonischen.

Wenn er im zitierten Brief an Bülow rügt, daß Richard Pohl das „Geheimnis“ vom Einfluß Liszts auf seine eigene Harmonik in einer Besprechung des *Tristan*-Vorspiels ausgeplaudert habe, so ist Wagner deshalb verärgert, weil der Rezensent ein intimes und übertriebenes Kompliment als bare Münze verbreitet und damit in der Öffentlichkeit einen falschen Eindruck erweckt hatte.

⁵¹ Richard Wagner, *Briefe an Hans von Bülow*, Jena 1916, S. 125 f.

Béla Bartók bestritt nicht, daß Wagner Liszt „vieles zu verdanken“ hatte; „aber auch die Musik Liszts (die letzten symphonischen Dichtungen) zeigt den Einfluß Wagners.“⁵²

Theodor W. Adorno meint sogar, daß die „koloristische Dimension“ recht eigentlich von Wagner entdeckt worden sei.⁵³ Und Carl Dahlhaus schränkt den Spielraum geradezu drastisch ein, indem er feststellt, daß ein Einfluß von Liszts Symphonischen Dichtungen auf Wagner „zumindest wahrscheinlich“ sei.⁵⁴ Dies zeugt von einer bemerkenswerten Unabhängigkeit der drei Autoren von den verbreiteten Irrtümern der Liszt-Literatur.

In ihrem beispielhaft fundierten und sachlichen Buch über Liszt stellt Klára Hamburger lapidar fest: „Liszt macht sich viele der Berliozschen und Wagnerschen Neuerungen zu eigen.“⁵⁵

Bezeichnend ist, was Eduard Hanslick, Zeitgenosse Wagners und Liszts, ein fachkundiger Beobachter der zeitgenössischen Musikszene und gewiß über den Verdacht der Parteinahme für Wagner erhaben, 1857 erklärte: „Für einen musikalischen Entdecker oder Reformator kann Liszt nur von Leuten gehalten werden, welche mit Berlioz' und R. Wagner's Werken nicht bekannt sind. Diese beiden Komponisten sind für Liszt geradezu Vorbilder gewesen, und kaum dürfte sich bei diesem irgend ein Effekt finden, dem nichts Ähnliches in den Werken jener bereits vorausgegangen wäre.“⁵⁶

Als Liszt Ostern 1857 dem Freund seine *Dante-Symphonie* zuschickte, schrieb er dazu die Widmung: „Wie Vergil den Dante hast Du mich durch die geheimnisvollen Regionen der lebensgetränkten Tonwelten geleitet.“ So schreibt niemand, dessen Kompositionen – laut Schibli und Kesting – vom Adressaten „ausgeplündert“ wurden wie ein „Steinbruch“.⁵⁷

Oft gewinnt man den Eindruck, daß manche Publizisten gar nicht so sehr am Komponisten und Avantgardisten Liszt interessiert waren, sondern ihn deshalb so ostentativ auf den Schild gehoben haben, um ihn gegen Wagner auszuspielen. Man sollte in den gegenseitigen Anregungen und Anleihen aber nicht etwas sehen, womit man die beiden Freunde auseinanderdividieren kann, sondern etwas, was sie beide miteinander verbindet.

⁵² Zitiert von Zoltán Falvy, „Franz Liszt in den Schriften Béla Bartóks“, in: *Kongreß-Bericht Eisenstadt 1975*, S. 65 ff.

⁵³ Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, München 1964, S. 73.

⁵⁴ Carl Dahlhaus, „Wagners Stellung in der Musikgeschichte“, in: *Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 61.

⁵⁵ Klára Hamburger, *Franz Liszt*, Budapest 1986, S. 129.

⁵⁶ Eduard Hanslick, „Les préludes' von Liszt“, in: *Aus dem Konzertsaal*, Wien 1870, S.121.

⁵⁷ Schibli, S. 142; Kesting 1988, S. 44.