

Gerhard J. Winkler:

"Heil mir! Ich bin es wert!"

Zu Liszts Vertonung der "Vätergruft".



Die Vätergruft

Es ging wohl über die Heide
Zur alten Kapell' empor
Ein Greis im Waffengeschmeide
Und trat in den dunkeln Chor.

Die Särge seiner Ahnen
Standen die Hall' entlang,
Aus der Tiefe thät ihn mahnen
Ein wunderbarer Gesang.

"Wehl hab' ich euer Grüßen,
Ihr Heldengeister, gehört;
Eure Reihe soll ich schließen.
Heil mir! ich bin es wert."

Es stand an kühler Stätte
Ein Sarg noch ungefüllt;
Den nahm er zum Ruhebette,
Zum Pfühle nahm er den Schild.

Die Hände thät er falten
Auf's Schwert und schlummert' ein;
Die Geisterlaute verhallten,
Da mocht' es gar stille sein.

I.

Als Franz Liszt 1844 diese Verse Ludwig Uhlands aus dem Jahr 1805 vertonte, befand er sich gerade zwischen zwei Konzertreisen. Im April war er von seiner zweijährigen Deutschland-Polen-Rußland-Tournee zurückgekommen, wo er als Pianist Triumphe gefeiert hatte, und hatte gleich nach seiner Rückkehr in Paris zwei aufsehenerregende Konzerte gegeben. Im Juli schon brach er wieder zu einer Konzertreise über die Schweiz durch Südfrankreich auf, der ab Oktober die große Spanien- und Portugal-Tournee angeschlossen wurde. Den größten Teil des Juni 1844 aber hatte Liszt in Port Marly, auf dem Landgut der Fürstin Belgiojoso nahe Versailles, verbracht²⁾, wo er sich von einem Rheumaanfall auskurierte, den er sich Anfang Mai anlässlich eines Besuches bei Abbé Lamennais in La Chenaie in der Bretagne zugezogen hatte³⁾. Dieses äußere Szenario aus der "Glanzperiode" eines Virtuosenleben ist Kulisse eines tieferen Einchnitts in

Liszts Leben. Seine Dresdner Affäre mit Lola Montez war Auslöser gewesen, daß die Beziehung zur Gräfin D'Agoult endgültig in Brüche gegangen war; Liszts Landaufenthalt bei der Fürstin Belgiojoso dürfte auch im Zusammenhang mit dieser gewandelten Lebenssituation zu sehen sein.

Soweit die biographischen Konstellationen, die die Entstehung der kleinen Komposition begleiten, deren Urschrift den Hinweis "Port Marly" trägt⁴⁾. "Die Vätergruft" erschien erst 1860 bei Schlesinger in Berlin in Druck, zu einer Zeit also, als Liszt sich sein Scheitern als Hofkapellmeister in Weimar einzugestehen hatte (in dieser Version wurde sie in der Alten Gesamtausgabe abgedruckt). Merkwürdig auch, daß der Versuch einer Instrumentation für Orchester, schon 1859 beabsichtigt, zu Liszts letzten Arbeiten vor seinem Tod gehörte⁵⁾.

Uhlands Dichtung spricht von Heldentum und Familienstolz. Was mochte Liszt, bei dem die Entstehungsphasen seiner Komposition mit Bruchstellen seines Lebens zusammenfallen, zur Vertonung dieser deutsch-altertümelnden Ballade herausgefordert haben - wo doch aus dem zeitlichen Umkreis der Jahre 1844/45 jene Liedkompositionen Liszts stammen, die sowohl in Textwahl als auch -vertonung durch geradezu forcierte Expressivität auffallen⁶⁾?

LISZT MŰZEUM

II.

Das Stück hebt an mit einer einstimmigen Viertelnotenfolge "sotto voce", deren semantischer Bezug zum ersten Textsegment sofort einleuchtet, wenn sie in der *Gesangsstimme T. 5f.* - unisone, im Klavier durch Oktavverdoppelung verstärkt - trägt: "Es schritt...
empor ein Greis...". *den Text*

NB 1:

Mäßig langsam.

Diese Phrase ist zwar nichts anderes als die f-moll-Tonleiter in zwei Ausschnitte gebrochen. Obwohl ^{der Grundton f} in den ersten beiden Takten zweimal auf dem selben Takteil erklingt, scheint doch mit den Mitteln einfachster metrischer Schwerpunktverlagerung ^{gegen} die "natürliche" Innengravitation der Tonart komponiert zu sein. Das f ist nicht Konsequenz etwa eines resoluten Kadenzschrittes vom Auftakt c aus, sondern Ergebnis eines mühsamen Durchgangs über die übermäßige Sekunde des-e; der Grundton fällt metrisch "zu spät" und ist selbst nur Durchgangston zum as. Zielton dieser Bewegung durch die f-moll-Oktave ist wieder der Ton c, der aber erst in einem zweiten Anlauf erreicht wird, wobei aber das Zurückfallen aus der oberen Nebennote des wie ein Ausruhen vor Anstrengung anmutet. Die Eck- und Wendetöne dieser Phrase sind c, as und e, wodurch sich - nicht unähnlich vielleicht dem Trauermarsch-Thema aus Liszts "Funérailles"⁷⁾ - im f-moll die Schattenwirkung eines übermäßigen Dreiklangs profiliert. Das ganze melodische Gebilde "hängt" sozusagen schwer zwischen den beiden Ecktönen c im Quartsextakkord von f-moll, und es ist eine ~~XXXX~~ nächtlich - düstere Atmosphäre, die die ersten Takte einfangen: schließlich handelt der Text ja vom letzten Unternehmen eines einsamen Alten und einer Art schaurigem Begräbnis (die "Funérailles" - Assoziation mag also triftig sein). Nach diesem wie ein Vorspann wirkenden Anfang, folgt überraschend von der Parallele As-Dur aus eine kurze formelhafte Wendung, die in ihrer bestürzenden Fremdartigkeit die Worte: "ein Greis in Waffengeschmeide" in ein irreales Licht taucht:

NB 2

ein Greis in Waffengeschmeide

Der zweite Akkord $f-e-a$ ist ein Vexierbild: er reißt, eigentlich Dreiklang der dritten Stufe von $d-e-a$, eine plötzliche Perspektive tief in subdominantische Territorien auf und ist doch nur enharmonisches Widerbild des anfänglichen übermäßigen Dreiklanges $c-e-a$.

Nachdem das Klavier diesem Klang aus anderen Dimensionen noch einmal nachgehercht hat, führt eine knappe Unisono-Floskel ("Und trat in den dunkeln Chor"), den Duktus des Beginns wieder aufnehmend, von a aus in die Dominante c , die, vom Textwort "dunkeln Chor" inspiriert, als leere Quinte erscheint. Damit ist nach vierzehn Takten der erste Abschnitt - textlich die erste Strophe - abgeschlossen.

Der zweite Abschnitt hält sich an den ersten wie an eine Vorlage. Er setzt zunächst fort wie Takt 1 bis 4; an den charakteristischen Abweichungen, die folgen, ist die Variantentechnik der späteren "Symphonischen Dichtungen" zu beobachten:

"die Särge seiner Ahnen" sind schon im Notenbild durch die Serie paralleler Sextakkorde (die Anfangsphrase NB1 als Oberstimme) anschaulich vermittelt; der Schritt $d-e$ ("die Hall' entlang") ist als schmerzlicher Vorhalt herausgestrichen.

Der Ton c ist weiterhin gemeinsamer Nenner aller harmonischen Ereignisse: das Motiv NB 2, aus den unteren Lagen der Klaviatur ertönend ("aus der Tiefe tät ihn mahnen"), ist aus A -Dur nach a -moll versetzt, eine andere Medianten um die Achse c .

Auch der zweite Akkord behält in dieser Mollvariante seine Fremdartigkeit: $f-g-a$ ist ein enharmonisches Vexierbild der Haupttonart.

Nach der nunmehr dreimaligen Abfolge des Motivs wird die Analogie zur ersten Strophe verlassen. Eine Akkordfolge, die, der neuen durch das A -moll angeschlagenen Richtung folgend, in e -moll kadenzieren will, rückt plötzlich nach C -Dur/moll weiter ("wunderbarer Gesang") und leitet nach einer so langen Strecke harmonischer Instabilität über zu einem geschlossenen Territorium "befestigter" Tonalität in D -Dur (die Subdominantparallele wird so auf dem Umweg um den ganzen Quintenzirkel herum erreicht).

NB 3

maestoso con portamento

„Wohl hab ich eu - er

Grü - ßen, ihr Hel - den - gei - ster, ge - hört,

(simile)

ff

Red.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In der Tat scheint hier mit Doppelstrich und Taktwechsel auf 6/4 ein neues Stück zu beginnen (im Uhland'schen Textvorwurf ist die Rede des Ritters als zentrale Mittelstrophe hervorgehoben). Der durch viele Pausen durchbrochenen schütterten Faktur des Vorherigen steht hier ein kompakter Satz gegenüber. Die Bässe stecken die markige "Maestoso"-Akkordfolge Des-Dur: I - VI - III - V ab; die Akkordbrechungen ahmen erhabene Harfenklänge nach, die Klaviroberstimme setzt "heroische" Akzente; kurz, diesem akustischen Tableau: "Grüßen der Heldengeister" fehlt als letzte charakteristische Facette auch die schlechthin unbeschreibliche Triole auf dem Wort "Heldengeister" nicht. Diese Akkordfolge, zunächst im Klavier exponiert, wird zweimal mit Singstimme starr wiederholt. Die Lautstärkenkurve jedes dieser Kettenglieder ist ein großes Crescendo ins Fortissimo hinein, dessen Wucht durch die punktierten Quartenmotive im Klavier (letzter Takt NB 3) abgefangen werden muß - die damit die Viertaktigkeit des Modells aufbrechen.

Nach der dritten Abfolge kommt es zu einer Katastrophe: Die punktierten Quartmotive brechen aus Des-Dur aus und reißen das harmonische Geschehen in eine Sequenz durch die Terzverwandtschaften A-Dur/E-Dur - C-Dur/G-Dur, während sich die Singstimme mit den Worten: "Heil mir! Ich bin es wert! Heil mir! Ich bin es wert!" fast überschlägt. Diese Textzeile aus Uhlands Ballade ist die einzige, die in Liszts Vertonung wiederholt wird, und dafür gleich zweimal.

Diese Eskalation kommt auf dem Halteton As zum Stillstand; gleichzeitig wird mit dem Ende der direkten Rede des Ritters das Metrum des Anfangs wieder eingeführt. Eine chromatisch fallende "Pesante"-Wendung in Viertelnoten will wohl andeuten, daß die Kraftreserven nach solcher Erregung erschöpft seien, ein Zustand, der auch in den ersten Worten des Erzählers herrscht, denen die Anweisung "gesprochen" beigelegt ist. Das chromatische Motiv führt, im Gegenzug zu ihrer fallenden Tendenz über längere Pausen hinweg halbtönlweise nach aufwärts sequenziert - die Anstrengung, die es den Ritter kostet, sich in den Sarg zu legen - in den Ton c des Anfangs zurück.

Der damit beginnende Schlußabschnitt benutzt noch einmal das Material des ersten, durch Variantentechnik an die Textsituation adaptiert. Nachdem das Klavier unter dem "Liegeton"(!) c die Anfangszeile NB 1 intoniert hat, trägt sie ^{auch} die Singstimme ein letztes Mal vor ("die Hände tät er falten..."), zunächst ganz unbegleitet, die Stille, die nun auf der Szene herrscht, unterstreichend; gegen Ende der Phrase fällt das Klavier ein, um bei den Worten: "... und schlummerte ein;" die ohnehin schon stockende Bewegung in einem "smorzendo"(!)-Vorhalt mit anschließender Pausenfermate ganz anzuhalten. *"Die Geister laute verhallten..."*;

Ein fremdartiges, Leuchten erscheint noch über dem Horizont; die kurze harmonische Wendung (siehe NB 2), die wie ein "Leitklang" die Handlung begleitet hat, nun in hoher Lage F-Dur und una corda, hält nach dreimaliger Abfolge auf dem Akkord des-f-a inne, von wo die kurze Unisono-Floskel, die die erste Strophe zur Dominante hin abschloß, nun, einfach eine Quint tiefer gesetzt, den Schlußton F herbeiführt ("da mocht' es gar stille sein"). Nach einer Rückerinnerung an das schmerzliche Sekundintervall des-c erlischt das Stück im pianissimo possibile.

III.

Über das Wesentliche an Liszts Vertonung wird sich leichter sprechen lassen, wenn man, das Liszt'sche Kompositionsprinzip des Kontrastes in die Interpretation fortsetzend, dem Außergewöhnlichen das "Gewöhnliche" gegenüberstellt. Der folgende kurze Exkurs sei der "Vätergruft"-Vertonung von Karl Nawratil (1836 - 1914) gewidmet, eines komponierenden Wiener Dilettanten aus dem Brahms-Umkreis, über den als merkwürdigste Tatsache vielleicht zu berichten ist, daß er als Theorielektor an der Wiener Universität 1903 Kontrapunktlehrer Anton Weberns war⁸⁾. Nawratils Lesart kann hier natürlich keineswegs das Gewicht einer diskutablen "unterschiedlichen Auffassung" zugemessen werden; sie mag aber gerade in ihrer Anonymität geeignet sein, eine Art "offizielle" Lektüre von Uhlands Ballade, zugerichtet für den musikalischen Hausgebrauch, zu illustrieren. Vor solchem Hintergrund wird sich das Profil von Liszts Ballade besser hervorheben.

Nawratils "Vätergruft" erschien 1883 als Nr. 2 von Op. 13 "Drei Balladen" bei Fr. Kistner in Leipzig unter der Pl.Nr. 2459.

Auch Nawratils Ballade ist "durchkomponiert"; jedem Textsegment ist je nach Gewicht eine kürzere oder längere Strecke Musik unterlegt, wobei die häufigen Textwiederholungen dem Prinzip der Verbreiterung des Erzählflusses gehorchen, ohne das syntaktischer Regelmäßigkeit zu verletzen. Der Klavierpart bleibt in seiner kontinuierlichen Bewegung Begleitung und ist nicht, wie bei Liszt, Mittel räumlichen Kontrastes.

Schon mit den ersten Takten (NB 4 a) ist eine völlig andere Tonlage angesprochen: die Tonart Es-Dur, nicht zufällig die von Beethovens "Erlösa", und die Adaption barocken Generalbaßsatzes deuten das "Es war einmal" der Erzählsituation an, ein "Heldenlied aus alter Zeit". Dieser Erzählrahmen umfaßt mit acht Takten die ganze erste Strophe. Die punktierten Tonwiederholungen auf der einen Tonhöhe Es bei "Die Särge seiner Ahnen" zeigen, daß sich Nawratil die Gelegenheit des semantischen Bezugs nicht entgehen läßt: "... standen die Reih' entlang".

Der nächsten Halbstrophe ist ein längerer Abschnitt gewidmet. Ausgehend von D-Dur, hält die Gesangsstimme Zwiesprache mit einer Quasi-Cello-Mittelstimme im Klaviersatz unter den durchlaufenden Achtelnotenakkorden ("Aus der Tiefe thät ihn mahnen..." NB 4b),

Andante.

NB 4a

p

Es ging wohl ü - ber die Hai - de, zur al - ten Kapell' em -

NB 4b

p

Aus der Tie - fe thät ihn mah - nen ein

NB 4c

ff

mir, wohl — mir, ich bin, ich bin es

ff *p*

NB 4d

poco *a* *poco* *dim.*

Hän - de thät er fal - ten auf's Schwert und schlummert ein, die Gei - ster lau - te ver -

poco *a* *poco* *dim.*

in Hinsicht auf Zumutbarkeit und Schonung auf die Erwartungshaltung eines entsprechenden Publikums abgestimmt - vermeint man doch in der Selbstdarstellung des Ritters ("Wohl mir! Ich bin es wert!") den Sermon eines Kaufmanns aus "Soll und Haben" wiederzuerkennen, der nach einem arbeitsreichen Tag im Kontor seiner Familie beim Abendbrot die Haltung verantwortungsbewußter Selbstaufopferung zu vermitteln versucht. Im Gegensatz zu dieser "bürgerlichen" Lektüre waren es die "dekadenten" Momente an Uhlands Dichtung, von denen Liszt fasziniert gewesen sein dürfte. Er ist mit einem "bösen Blick", den ihm seine Herkunft aus französischer Kultur geschärft hat, an die Ballade herangegangen und hat aus ihr ein Psychodrama gemacht: Liszts Ritterfigur ist nicht bloß "Letzter seines Geschlechts", sondern Zuspätgeborener in unwirtlicher Zeit, bereits im Leben Toter unter Toten, der sich nicht in dankbarer Ergebung, sondern aus Weltekel zum Sterben niederlegt.

Daß die Liszt'sche Auffassungsweise nicht traditionsbildend war wie etwa die Loewes, zeigt, daß das Liszt'sche Stück sogar beim zuständigen Biographen nicht Wohlgeneigtheit finden konnte:

"Von gleichem Wert ... ist "Die Vätergruft", besonders wirksam am Anfang und am Schluß, während der Mittelsatz harmonisch bedeutungsvoller sein dürfte. Liszt hat hier offenbar mit einfachsten Mitteln arbeiten wollen, um der Stelle Größe und Würde zu geben; das erreicht er jedoch nicht, weil die rhythmische Fassung, die feierliches Harfenspiel andeuten soll, allzu Gewohntes bringt." (Peter Raabe) 9)

In der Tat nimmt sich der Mittelteil (vgl. NB 3) innerhalb des instabilen Vorhers und Nachhers wie ein Fremdkörper, ein sperri-ger Brocken aus. Raabes Vorwurf richtet sich vielleicht nicht so sehr gegen die Banalität dieser Takte, als gegen die Tatsache, daß sie mit dem Übrigen nicht zusammenpassen wollen, und daher umso stärker ästhetische Gebote übertreten - als müßten alle kompositorischen Ereignisse so rund und eindimensional auseinander hervorgehen wie etwa bei Nawratils Vertonung, die in sich perfekt ist. Die genaue Analyse von Liszts "Vätergruft" zeigt aber, daß man angesichts des Beziehungsreichtums und der Delikatesse, die in den Rahmenteilten waltet, schlechthin nicht annehmen kann, Liszt wäre bei der Komposition des Mittelstücks plötzlich von seinem kompositorischen Ingenium verlassen worden und hätte, der pianistischen Eigendynamik dieser Takte die Zügel schießen lassend, des Guten zuviel getan. Raabe hat von seinem klassizistischen Blickwinkel aus zu wenig Augenmerk darauf

gewendet, wie sensibel Liszt auf die Tatsache reagiert, daß mit *der* Mittelstrophe eine andere dramaturgische Ebene der Erzählung gegeben ist. Im Versuch, diesem Ebenenwechsel zur "direkten Rede" hin kompositorisch zu entsprechen, "vertont" Liszt die Rede des Ritters weniger, als daß er die Erzählsituation in Szene setzt (auch das ein Hinweis auf "französische Einflüsse", namentlich die Berlioz'). Das kompositorische Subjekt, so auffallend präsent in jedem Detail der Rahmenabschnitte, verbirgt sich im Mittelstück hinter der Szene und läßt Musik als Kulisse auf-fahren. Die "gesprochene Rede" der Ballade, die durch die im Text evozierten "Geisterlaute" in der Vertonung zu einem "Musik-stück innerhalb eines Musikstücks" wird, veranlaßt Liszt, "Musik über Musik" zu komponieren und auf das Arsenal des heroischen Opernstils zurückzugreifen. Es liegt der Schluß nahe, daß die sog. "Banalität" dieser Musik, d.h. die mangelnde Durchdringung seitens des kompositorischen Subjekts, von diesem sehr wohl beabsichtigt sei, und zwar gerade in der Zwanghaftigkeit der starren Abfolgen eines Kadenzmodells. Diese musikalische "Szene" fungiert nicht nur als Moment einer Ästhetik des Kontrasts, sondern einer des Schocks. Man vergegenwärtige sich die Absurdität der Handlung: der Ritter, der sich einer, seinen Zeitgenossen längst zum Fossil geworden, in seine Höhle und benutzt den letzten Rest seiner Kräfte dazu, seine irre Verzweiflung in die Welt zu schreien: "Heil mir! Ich bin es wert!". Man ist Zeuge einer personalen Katastrophe: der Protest bleibt ungehört und ohne Widerhall; man hat wahrscheinlich seinen Abgang nicht bemerkt. Dem sich selbst überschlagenden Pathos ist der Keim des Grotesken eingepflanzt, das Erhabene ist schon längst lächerlich - was der Ritter zu sagen hat, ist vielleicht nur mehr im Rahmen einer pathologischen Diagnose der Mitteilung wert. Es gelingt Liszt, mit seiner Inszenierungsweise die absurde Situation zu schaffen, daß die hybriden Wahnvorstellungen eines Greises mit einer imaginären großen Opernszene - ohne Publikum - einhergehen. (Man geht kaum fehl in der Vermutung, daß es dieser tragikomische Aspekt in der Situation des Ritters war, der die "Vätergruft" mit dem Liszt'schen Erlebnishorizont verband, als er die Komposition 1860 herausgab: war Liszt selbst doch bei seinem Großen Versuch, die "Reihe der Ahnen" würdig, d.h. die klassische Tradition in Weimar fortzusetzen, gescheitert.)

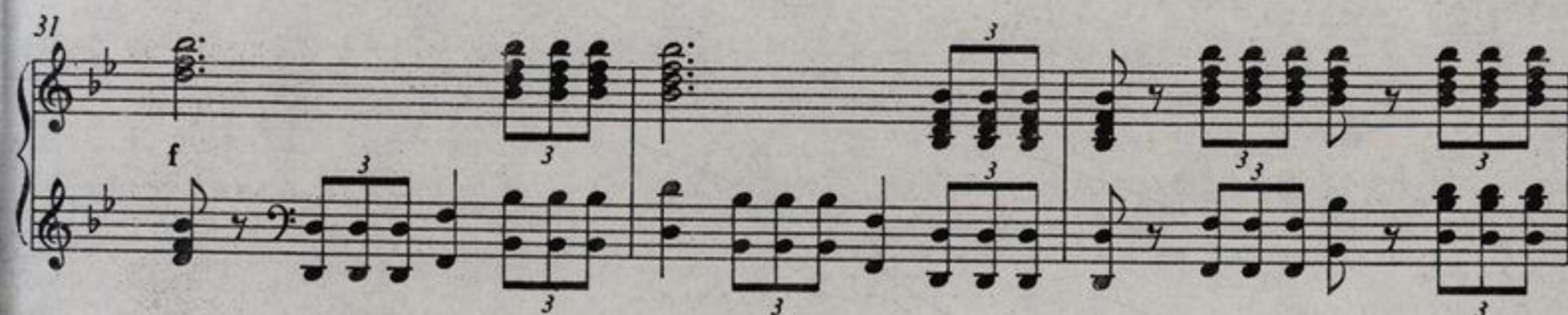
Als Liszt 1844 diese Ballade komponierte, entstammte das Materi-

al der "Opernszene" der allzunahen musikalischen Realität. Heute gehört der musikalische Gestus dieser Takte endgültig zum Schutt des 19. Jahrhunderts. Das heißt, daß sich der von Liszt intendierte "szenische" Effekt eigentlich verstärken müßte, wenn nicht unseren Ohren die ästhetischen Voraussetzungen, hervorgerufen vielleicht durch die Absenz historischer Parallelfälle (mit Ausnahme von Berlioz), dafür fehlten.

V.

Von hier aus sei zum Schluß noch ein Schlaglicht auf einige Aspekte des Spätwerkes geworfen, das in den letzten Jahren ein so hohes Interesse gefunden hat. Es kann darauf hingewiesen werden, daß in der "Vätergruft" manche Momente verborgen sind, die im Spätwerk voll ausgespielt werden, als Liszt die Brücken zum musikalischen Code seiner Zeitgenossen abgebrochen hat. In "R.W.-Venezia"¹⁰⁾, komponiert 1883 anlässlich von Wagners Tod - und etwa zum selben Zeitpunkt wie Nawratils "Vätergruft" - nimmt Liszt das Thema Wagner zum Anlaß, einen Schlußstrich unter sein und Wagners gemeinsames kompositorisches Erbe zu ziehen. "R.W.-Venezia" zerfällt in zwei scharf getrennte Teile. Das musikalische Material des ersten besteht nahezu ausschließlich aus übermäßigem Dreiklang und kleiner Sekund (es handelt sich um den intervallisch verzerrten "Parsifal"-Beginn); der zweite Teil, der wiederum ^{fast} nur Durdreiklänge aufweist, ist eine deutliche Anspielung auf große Bläserpassagen in neudeutschen Orchesterpartituren.

NB 5



Es besteht kein Zweifel darüber, daß man in diesen in langsamstem Tempo brutal gehämmerten Achteltriolen eine böser Satire auf den "heroischen" Gestus in der Orchestermusik, eine In-Szene-Setzung von Musik, damit diese sich selbst ad absurdum führt, sehen muß.

Hinter dem abrupten Bruch zwischen erstem und zweitem Teil in "R.W.-Venezia" ^{verbindet sich} der selbe kompositorische Zugriff wie in der "Vätergruft", ganz zu schweigen davon, daß deren "letaler" ppp-Schluß (wie übrigens auch der von "Funérailles") den von "R.W.-Venezia" zum Fluchtpunkt hat. Es mag also der "späte" Liszt vom "hochromantischen" nicht so weit entfernt sein, wie es aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts scheint.

9) H

Wenn in den obenstehenden Überlegungen versucht wurde, abseits ~~einerseits~~ von den diffamierenden Vokabeln, mit denen Liszts Werk beworfen wurde, und abseits von den Kriterien materialer "Stimmigkeit" einer kaum beachteten Komposition einige interessante Aspekte abzugewinnen, dann, weil in der "Vätergruft" ein Modellfall für die Interpretation des Lisztschen Werks vermutet wurde: spiegelt sich doch in ihr nichts geringeres wider als Liszts Verhältnis zu den musikalischen Traditionen des 19. Jahrhunderts.

Anmerkungen:

- 1.) Uhlands Gedichte und Dramen. Zweiter Theil. Stuttgart 1889, S. 10
- 2.) Vgl. Sharon Winkhofer: Liszt's Sonata in B minor Ann Arbor 1978, S. 20
- 3.) Robert Stockhammer: Franz Liszt. Im Triumphzug durch Europa. Wien 1986, S. 99
- 4.) Peter Raabe: Franz Liszt. Bd. II: Liszts Schaffen. Repr. 1968, S. 348. Die Komposition trägt bei Raabe die Zahl 601. In Humphrey Searles Werkverzeichnis hat sie die Nr. 281 (The New Grove. Early Romantic Masters 1. N.Y. und London 1985, S. 353); Notentext: Alte Gesamtausgabe VII, 2, S. 104 f.
- 5.) Peter Raabe: siehe Anm. 4.), S. 356 (Nr. 649)
- 6.) Es handelt sich um: "Ich möchte hingehn" nach Herwegh (R 606, S. 296), siehe Peter Raabe, Anm. 4.), S. 127 u. 349; "Vergiftet sind meine Lieder" nach Heine (R 608, S. 298), siehe Peter Raabe S. 128 u. 349
- 7.) Aus den "Harmonies poétiques et religieuses" Nr. 7, Neue Liszt-Gesamtausgabe I/9, S. 76 (T. 24)
- 8.) Vgl. dazu Thomas Leibnitz: Karl Nawratil (1836-1914). Eine Studie zu Milieu und Stil musikalischer Tagesproduktion im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Diss. Wien 1980, S. 68, 132 ff. und 172
- 9.) Peter Raabe: Anm. 4.), S. 126
- 10.) Neue Liszt-Gesamtausgabe I/12 (Einzelne Charakterstücke II), S. 74/75. Zur Wagner-Beziehung vgl. vom Verf.: Liszt contra Wagner. Wagner-Kritik in den späten Klavierstücken Liszts. In: Liszt-Studien 3 (Symposion Eisenstadt 1983), München-Salzburg 1986

ein Kantilenensatz, der sich über die Textzeile hinaus im Klavier noch fortsetzt und, offenbar von Wort "wunderbarer Gesang" inspiriert, die Möglichkeit reicher Terzverwandtschaftsrückungen nützt. Auch bei Nawratil ist die Mittelstrophe, das "Herzstück" der Ballade, hervorgehoben und über zahlreiche Textwiederholungen auf zwanzig Takte aufgeblasen; zur Achtelbewegung treten in der Klavieroberstimme Figurationen in Achteltriolen. Anhebend mit einem Trugschluß c-moll in Es-Dur, steigert sich die Kantilene über Sequenzen hinweg zu einem veritablen Opern-Arioso (NB 4 c)., Wieder im Piano, wird, vom Text und vom Prinzip formaler Symmetrie gleichermaßen gerechtfertigt, die Episode der "Ahnensärge" wiederaufgenommen ("... ein Sarg noch ungefüllt ..."); dann folgen als Vertonung der fünften Strophe die einzigen Takte dieses Stücks, die sich in der Faktur vielleicht direkt mit der Liszt'schen Version vergleichen ließen (NB 4 d): Monotonie scheint die melodische Kontur der Singstimme zu ergreifen, Ton für Ton sinkt sie in kleinen Sekundintervallen auf das tiefe b hinab, nur noch sparsam unterstützt von einem brüchig gewordenen Klaviersatz, der bei "da mocht' es ganz stille sein" auf dem Wort "sein" ganz aussetzt (*morendo*). Und obwohl das kurze Es-Dur-Nachspiel, das mit den Passagen des Anfangs (vgl. NB 4 a) die Rahmenhandlung beschließt, das Motiv der "Ahnensärge" kurz vor Schluß rückerinnert, neutralisiert es die Wirkung dieses originellen, doch vielleicht etwas zu direkten Nachvollzugs von Tod und Sterben.

IV.

Es kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß als unmittelbares Vorbild Nawratils die Balladen Carl Loewes zu gelten haben, der ja die Tradition dieser Gattung etwa zur selben Zeit befestigte, als Liszt die "Vätergruft" schrieb. Zwischen Liszt und Nawratil liegen knapp vierzig Jahre, die sich in der Tatsache niederschlagen haben, daß Nawratil Terzverwandtschaftsrückungen, aus denen Liszt seine Effekte des Fremdartigen gewinnt, bereits als kleine Münze benützt. Die ästhetische Differenz beider Versionen ist aus innermusikalischen Kriterien ^{seien sie auch "historisch vermittelt"} weniger zu begreifen als vom festen sozialen Ort her, an dem Nawratils "Vätergruft" komponiert wurde. Deren Stillage nämlich entspricht dem literarischen Rezeptionshorizont der "Gartenlaube" und ist nicht nur