

„Ei, dem alten Herrn
zoll' ich Achtung gern“

„Ei, dem alten Herrn
zoll' ich Achtung gern“

Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Kristina Richts und Peter Stadler für
den Virtuellen Forschungsverbund Edirom

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie, detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Januar 2016

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

Notensatz: Joachim Iffland

Umschlaggestaltung: Johannes Kepper, Nikolaos Beer

Textsatz: Kristina Richts, Peter Stadler

ISBN 978-3-86906-842-8

Dieses Werk ist lizenziert unter einer

Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Bestehende Rechte Dritter an Abbildungen sind von dieser Lizenz ausgenommen.

Der Quellcode des Bandes ist verfügbar unter <https://github.com/Edirom/Festschrift-Veit>



Inhaltsverzeichnis

Gerhard Allroggen	
Statt eines Vorworts nur ein Brief	11
Eleanor Selfridge-Field	
Introduction	13
Kristina Richts, Peter Stadler	
Vorwort der Herausgeber	15
Stefanie Acquavella-Rauch	
„Man stelle sich nur nicht vor, dass ein wirklich bedeutender künstlerischer Gedanke einem durch Zufall in den Schoß fiel“ Zur Schaffensweise Gustav Mahlers und Arnold Schönbergs	17
Gerhard Allroggen	
Die Elysium-Szene des <i>Orfeo</i> von Gluck Gedanken zur musikalischen Dramatik	35
Bernhard R. Appel	
Textkategorien in kompositorischen Werkstatt dokumenten	49
Jürgen Arndt	
Flüchtig, veränderlich, wechselhaft – Gedanken zur musikalisch-modischen Gegenwart	59
Markus Bandur	
Französische Jagdsignale im deutschen Wald Zu Marc-Antoine Dampierres <i>Halali</i> -Fanfare in Webers <i>Silvana</i>	69
Eveline Bartlitz	
„... wer Flöte bläst, kauft doch allemahl von meinen Werken“ Anton Bernhard Fürstenaus Briefkontakte zum Verlag B. Schott's Söhne zwischen 1819 und 1825	89

Dagmar Beck	
Weber, Karl Förster und der Dresdner Liederkreis im Spiegel ihrer Tagebuchaufzeichnungen	101
Thomas Betzwieser	
Kann man eine musikalische Interpretation ‚edieren‘?	
Anmerkungen zur <i>Freischütz</i> -Aufnahme von Eugen Jochum und ihren Quellen	121
Benjamin W. Bohl, Axel Berndt, Simon Waloschek, Aristotelis Hadjakos	
Dem Igel Sitte lehren ...	
Musikedition: von der digitalen Verfügbarkeit zur aktiven Nutzung	141
Beatrix Borchard	
MusikGeschichtsVermittlung und Genderforschung im Internet	
Bericht über ein work in progress	165
Irmlind Capelle	
„Für gedrehte Eicheln an die Costüme zu Oberon“	
Zur Kostüm-Ausstattung von Webers <i>Oberon</i> am Hoftheater in Detmold	179
Joachim Eberhardt	
Der Höhepunkt	
<i>Don Juan</i> in Detmold	201
Norbert Otto Eke	
Drei im gestimmten Raum	
Lea Singers <i>Verdis letzte Versuchung</i>	217
Reinmar Emans	
Kompositionsunterricht und ein Wirrwarr von Fassungen	233
Kurt Gärtner	
Neumierte Hoheliedverse in Willirams von Ebersberg Hoheliedkommentar in der Lambacher Handschrift	251
Axel Teich Geertinger	
Werkbegriffe in Gesamtausgabe und Werkverzeichnis, oder: Wann ist ein Werk keins?	
Definitorische Probleme dargestellt am Beispiel Carl Niensens	265

Christopher Graftschmidt, Stefan König Würdige Werke für festliche Anlässe, „compostiert von Max Reger, genannt Grobian“	283
Rebecca Grotjahn Der Wundersmann Johann Sebastian Bach und die Kantate <i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> BWV 93	299
Maja Hartwig, Johannes Kepper Die Spuren des Digitalen Über die Nachnutzbarkeit digitaler Inhalte	319
Frank Heidlberger Zwischen Berlin und Italien Anmerkungen zu Giacomo Meyerbeers Frühwerk	331
Detlev Hellfaier Leopolds Löwen und Hermanns Bären „Offizielles Lipperband“ zum Besten der Hinterbliebenen	353
Knut Holtsträter „Drahtgestelle, die Wortdraperien tragen“ Zur Figurenführung in der <i>Euryanthe</i> von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber	371
Oliver Huck Melodieverweise bei Johann Rist Korpus und Kommentierung	397
Roland S. Kamzelak Digitale Editionen im <i>semantic web</i> Chancen und Grenzen von Normdaten, FRBR und RDF	423
Reinhard Keil Gestaltung virtueller Forschungsumgebungen für die philologische Detail- arbeit	437
Werner Keil Heinrich Schenker als Herausgeber	463

Stephanie Klauk, Rainer Kleinertz, Sergi Zauner Zur Edition der Werke von Tomás Luis de Victoria Geschichte und Perspektiven	483
Anna Maria Komprecht, Daniel Röwenstrunk Projektmanagement in digitalen Forschungsprojekten Ein Leitfaden für interdisziplinäre und kooperative Drittmittelprojekte im Umfeld Digitaler Musikeditionen	509
Silke Leopold Komponieren im Rentenalter Über die Kategorie des Spätwerks in der Musik	523
Stefan Morent Das Projekt <i>eChant</i> oder: Wie gefährlich sind musikalische Varianten? . . .	537
Meinard Müller, Thomas Prätzlich, Christian Dittmar <i>Freischütz Digital</i> When Computer Science Meets Musicology	551
Rüdiger Nutt-Kofoth Briefe herausgeben: Digitale Plattformen für Editionswissenschaftler und die Grundfragen der Briefedition	575
Gudrun Oevel Der Ton macht die Musik Digitalisierung von Forschungsprozessen nicht nur in der Musikwissenschaft	587
Bodo Plachta „nicht einen Schuß Pulver werth“? Editionsphilologie im Kontext romantischer Kulturkonzepte	599
Laurent Pugin Interaction with Music Encoding	617
Malte Rehbein It's our department: On Ethical Issues of Digital Humanities	631

Solveig Schreier

- „Kann ich denn den Diebshändler Zulehner nicht gerichtlich belangen?“
Die Auseinandersetzungen um Carl Zulehners ‚Geschäfte‘ mit dem *Frei-
schütz* vor dem Hintergrund der Entwicklung des Urheberrechts in Deutsch-
land 655

Christine Siegert, Kristin Herold

- Die Gattung als vernetzte Struktur
Überlegungen zur Oper um 1800 671

Thomas Stäcker

- Neue Entwicklungen im wissenschaftlichen Publikationswesen, oder war-
um brauchen geisteswissenschaftliche Bibliotheken Open Access? 703

Michael Struck

- Pasticcio: Intermezzo historironico
Wie man im 21. Jahrhundert immer noch über Robert Schumanns ‚Spät-
werk‘ streitet 723

Raffaele Viglianti

- Music and Words
Reconciling libretto and score editions in the digital medium 727

John Warrack

- Beethoven, Weber and Berlioz
Imitation and influence 747

Frank Ziegler

- „... und jezt gerne einen Ruhigen Platz annehmen würde“
Edmund von Weber und seine Familie zwischen Rheinland, Lippe und
Franken (1825–1831) 757

- Autorinnen und Autoren der Beiträge 771

- Personen- und Werkregister 787

Gerhard Allroggen

Statt eines Vorworts nur ein Brief

Lieber Herr Veit,

vorweg das Übliche, was aber das Wichtigste ist: herzliche Glück- und Segenswünsche zu Ihrem 60. Geburtstag – mögen Sie Ihren Angehörigen, Ihrer Arbeit, vor allem aber sich selbst noch lange gesund und froh erhalten bleiben!

Vor wenigen Tagen erhielt ich den jüngsten Band der Weber-Gesamtausgabe; es ist der sechsundzwanzigste – im Bücherregal nimmt die Reihe der Bände nun eine Strecke von ungefähr 80 cm ein. Wieviel Arbeit und Mühe steckt dahinter, und wie sehr hat die Weber-Gesamtausgabe das musikwissenschaftliche Editions Wesen beeinflusst und verändert! Das Hauptverdienst daran haben Sie, lieber Herr Veit.

Gewiss erinnern Sie sich noch an die Anfänge. Mir lag daran, etwas auf die Beine zu stellen, das Absolventen eines musikwissenschaftlichen Studiums, die bei mir promoviert wurden, eine berufliche Existenz bieten konnte. Nun war Carl Maria von Weber der einzige große Komponist, dessen Werke nicht in einer Gesamtausgabe erschlossen wurden. Es galt also, die Möglichkeit dazu in einer Bund-Länder-Finanzierung eines solchen Vorhabens zu erschließen. Dabei hat mir übrigens mit Rat und Tat Herr Prof. Dr. Ludwig Finscher beigestanden. Der Musikverlag von B. Schott's Söhnen in Mainz übernahm das Vorhaben, was insbesondere dem damaligen Cheflektor des Hauses, Herrn Friedrich, zu danken war. Die Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, genauer gesagt: deren Ausschuss für musikwissenschaftliche Editionen, dem damals Dr. Hanspeter Bennwitz vorstand, sicherte die Finanzierung zweier Arbeitsstellen, eine in Berlin (DDR) an der damals von Dr. Wolfgang Goldhan geleiteten Musikabteilung der dortigen Staatsbibliothek, die andere in Detmold beim Musikwissenschaftlichen Seminar. Die weitere Entwicklung ist bekannt.

Übrigens waren manche Grundsatzentscheidungen schnell und leicht zu treffen, z. B. diejenige, wie die künftigen Bände der Weber-Gesamtausgabe aussehen sollten. Herr Ziegler hat kürzlich im jüngsten Heft der *Weberiana* daran erinnert: ich schlug kurzerhand vor, dass die Bände im üblichen Gesamtausgabenformat in preußischblauem

Leinen gebunden und mit silbernen Versalien zu beschriften seien. Darauf sagte Herr Friedrich spontan: So machen wir's!

Unter Ihrer Ägide, lieber Herr Veit, geht es genauso zu. Möge unter Ihrem Schutz und Schild die Weber-Gesamtausgabe weiter blühen und gedeihen!

Das wünscht von Herzen
Ihr *Gerhard Allroggen*

Eleanor Selfridge-Field

Introduction

The stellar career of Prof. Dr. Joachim Veit is an unusual one. Veit established his credentials in musicology through early studies in Saarbrücken and Detmold/Paderborn in musicology, English and American literature, and music pedagogy. In Detmold he pursued a study (1988) of musical influences on Carl Maria von Weber's development as a composer with particular emphasis on the works of his teacher G.J. (Abbé) Vogler (1749–1814) and Franz Danzi (1763–1826), who was the grandson of the Italian opera impresario Antonio Denzio. Veit immediately thereafter joined a project to edit Weber's correspondence. The intention to create in parallel a complete critical edition of Weber's music bore much fruit over the coming years. The adoption of digital methods of cataloguing and transcribing letters in combination with the development of digital typography for musical editions prompted the idea of devising a scheme whereby the myriad sources underlying a critical edition could be managed digitally and referenced through links to pertinent points in the score. The Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe that we know today is both a testing ground for and a beneficiary of this convergence. Veit's role in bringing it about has been paramount. Today the 'edition' extends not only to correspondence but also to diaries, commentaries by Weber on music, authority files, bibliographies, registers of persons, reproductions of concert programs, and so forth.

In connection with the Weber edition, Prof. Dr. Veit has been a driving force in the establishment of the DFG-NEH joint project that produced the Music Encoding Initiative (v. 1, 2009–2011) and kindred other digital projects including the *TextGrid*-Initiative (technical support for digital humanities) and DARIAH-DE (Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities). The open-source *TextGrid* provides preservation and access, with an emphasis on XML-, TEI, and (we presume) MEI-based editions and archives. The linking of text and image (together with the encoding of primary sources in which the two are interlaced) plays a key role in the underlying conception. The EU-wide DARIAH project considers research evaluation; organizational issues; data development organization and licensing; big-data methods; and community annotation of digital resources.

For musicologists the most prominent fruit of this work has been the *Edirom* project (2006–2012), which now hosts an annual summer school in Paderborn. *Edirom*'s “virtual research” model finds a clear analogue in the Bargheer edition “Fiedellieder *plus*”, prepared within the *TextGrid* infrastructure. A core principal is its emphasis on “changed media conditions” and “concepts of editorial work”. As is now widely recognized, the continuous re-evaluation of musical substance that digital tools allow is by default prohibited in paper-based editions. Those with digital tools can interact with virtual substance *ad infinitum*. It is the tools that must be secure, richly described, and easily available. Performers and scholars will continue to need editions printed on paper, and this alternative is no way inhibited by this model.

No one has played a greater role in the exploration of options nor in establishing criteria for a new “philological” model of preparing digital critical editions than Prof. Dr. Veit. Recognition of his talents and goals has attracted the attention of many other working boards and editions. He currently serves on the Advisory Committee of the Digital Mozart Edition, Salzburg; the editorial board of the OPERA project, Frankfurt am Main; and the *Danish Centre for Music Publication* (Copenhagen). His contributions to musicological literature are many and various. They include several critical editions of many concertos and the comic opera *Abu Hassan*.

In addition to these important contributions, Prof. Dr. Veit has also advanced Weber scholarship in several conventional ways. These include uncovering a few of Weber's character flaws; challenging (like many others) the validity of standard historiographical views of esthetic conceptualization of “music of the classical era”; and locating the genesis of some of Weber's unusual traits in apparent encounters with a wide range of pieces in circulation in his formative years. Veit's studies of the Harmonic Society that operated in 1810–1812 can be followed in several directions at once. The fundamental one is in understanding the important connections between the tonal theories of Abbé Vogler and Gottfried Weber (who was unrelated to Carl Maria).

What may prove to be most enduring among his many contributions to fields both established and emerging is the bountiful supply of gifted young scholars he has trained and motivated to expand the boundaries of critical editions (of both text and music) in ways that were not imagined a decade or two ago. By establishing a joint program in media studies between Detmold's Hochschule für Musik and Paderborn University's distinguished program in computer science, he has helped to create a solid pathway for those eager to build tools for the digital future. The *Beethoven Werkstatt* project in Bonn, which continues to 2030, may prove to be the greatest monument to this potential.

Eleanor Selfridge-Field

Kristina Richts, Peter Stadler

Vorwort der Herausgeber

Lieber Joachim,

irgendwann im November 2014 begannen bei uns die Vorbereitungen – heimlich, versteht sich – für Deinen 60. Geburtstag. Es war uns allen, i. e. Deinen Mitarbeitern aus dem Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE), von Anfang an ein ganz natürlicher Wunsch, Dir zu diesem ‚Meilenstein‘ eine besondere Überraschung zu präsentieren. Dabei hatten wir – wie so oft – im Überschwang viel zu viele Ideen, die wir dann nicht weiter verfolgen konnten. Eine Festschrift aber stand ganz oben auf der Liste und sollte unbedingt umgesetzt werden. Ebenso eindeutig war die Maßgabe, dass wir Deine Festschrift selbstverständlich als Open Access Publikation veröffentlichen würden, und zwar online sowie gedruckt. Allerdings bereitete es uns einige Probleme, einen thematischen Zuschnitt und einen Titel zu finden, da die Breite Deines wissenschaftlichen Schaffens und Wirkens kaum eine Fokussierung auf ein Thema erlaubt. So wählten wir den ‚Jubilar-zentrierten Ansatz‘ und luden ehemalige und aktuelle Weggefährtinnen und Weggefährten ein, Dir einen Beitrag aus Ihrer Arbeit zu widmen. Auf diese Weise vereint sich im vorliegenden Band ein schönes Spektrum an Beiträgen aus der Carl-Maria-von-Weber-Forschung, der Musikwissenschaft, der Editionsphilologie, der Germanistik, der Regionalgeschichte und den Digital Humanities. Dabei fällt auf, dass die genannten Fachbereiche aber weniger als disjunkte Disziplinen nebeneinander stehen, sondern sich vielfältig gegenseitig beeinflussen und durchdringen. Wir haben uns daher bewusst gegen eine starre Eingruppierung der Beiträge entschieden und diese stattdessen in alphabetischer Reihenfolge der Autorinnen und Autoren wiedergegeben.

Gleichermaßen hat sich auch der Titel ergeben: „Ei, dem alten Herrn, zoll’ ich Achtung gern“ ist natürlich ein Zitat aus dem *Freischütz*; das Werk, das uns – und besonders Dich – aufgrund des Projektabschlusses von *Freischütz Digital* und des *Freischütz*-Bandes in der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe mehr oder weniger das ganze Jahr 2015 hindurch beschäftigt hat. Es schien uns passend, diese aufrichtige Achtung, die von Ännchen und Agathe hier bezeugt wird, für unsere Zwecke zu

übernehmen. Wir sind überzeugt, dass Du die Nummer 6 ab jetzt mit anderen Ohren hören wirst und Deine persönliche *Freischütz*-Rezeption eine neue Facette erhält! Das Alter spielt hierbei eine untergeordnete Rolle: sei versichert, dass wir Dich nicht für einen alten Mann halten! Der Zeitpunkt schien uns aber günstig, nicht nur Deinen Geburtstag zu feiern, sondern auch das bisher von Dir Erreichte. Man kann – so finden wir – mit Fug und Recht behaupten, dass der Standort Detmold inzwischen zu einem (bescheidenen) internationalen Zentrum der Digital Humanities geworden ist, mit seinen Verflechtungen in die Communities der *Music Encoding Initiative* (MEI) und *Text Encoding Initiative* (TEI), den zahlreichen Projekten, mit dem jüngst eingerichteten *Zentrum Musik – Edition – Medien*, der Akademie-Professur für Digitale Musikedition und unserem Forschungsverbund Edirom. Das alles ist nur Deinem unermüdlichen Einsatz für die Sache und Deinem Vertrauen in die Mitarbeitenden zu verdanken.

An dieser Stelle gilt es ebenso allen Beteiligten Dank zu sagen, ohne deren Hilfe und Unterstützung dieser Band niemals – und schon gar nicht in der gegebenen knappen Zeit – fertig geworden wäre. Zuvorderst den Autorinnen und Autoren, die uns die Kürze der Vorbereitungszeit nie übel genommen, sondern größtenteils spontan Ihre Zusagen gemacht und gehalten haben, dem Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn für die finanzielle Unterstützung beim Druck des Bandes und den beiden studentischen Hilfskräften Franziska Scheffler und Phia-Charlotte Jensen, die uns so manchen Bibliotheksgang abgenommen haben. Ein ganz besonderer Dank sei darüber hinaus an alle Kolleginnen und Kollegen des ViFE-Verbundes gerichtet, die uns den Rücken freigehalten und besonders bei der Redaktion der Texte wertvolle Unterstützung geboten haben. Namentlich sei dabei Joachim Iffland für die Lilypond-Notenbeispiele, Johannes Kepper und Nikolaos Beer für die Umschlaggestaltung sowie Irmlind Capelle und Frank Ziegler gedankt, die uns bei diesem herausgeberischen Unterfangen mit Rat und Tat unterstützt haben. Es war für uns eine enorme Hilfe und ein großer Rückhalt, auf ihre langjährige herausgeberische Kompetenz jederzeit zurückgreifen zu dürfen.

Trotz der zusätzlichen Herausforderung hat uns die geheimbündlerische Arbeit im Verborgenen viel Vergnügen bereitet, immer in der Sorge, durch einen vergessenen Ausdruck am Drucker oder ein verräterisches Bildschirmfenster entdeckt zu werden. Wir hoffen, dass uns die Überraschung gelungen ist und Du ‚mit bees‘ bist, nicht selbst aktiver Teil dieses ‚Schurkenstücks‘ gewesen zu sein. Das Ergebnis eignet sich ob des Umfangs leider nicht als entspannte Reiselektüre, wir hoffen aber trotzdem, dass es vor Deinen Augen Gefallen finden wird.

Für den Virtuellen Forschungsverbund Edirom
Kristina Richts & Peter Stadler

Stefanie Acquavella-Rauch

„Man stelle sich nur nicht vor, dass ein wirklich bedeutender künstlerischer Gedanke einem durch Zufall in den Schoß fiel“¹

Zur Schaffensweise Gustav Mahlers und Arnold Schönbergs

Ein Ausspruch wie der im Titel zitierte – stammt er nun von Arnold Schönberg oder von Gustav Mahler? Und wie ordnen beide die Arbeit eines Komponisten ein? Als „Neun-Zehntel [...] Glück; aber allerdings nur, wenn er das restliche Zehntel kann und sich für elf Zehntel angestrengt hat[?] [Und] Gott seinen Segen dazu“² gegeben hat? Beide, die jeder auf seine Art und Weise ‚Übergänge‘ zur sogenannten ‚Moderne‘ gefunden haben, stellten das musikalische ‚Schaffen‘ als eine Kombination aus gedanklich-handwerklicher Arbeit, innerem Ausdrucksbedürfnis und persönlichem Vermögen dar und zeigten damit ihre ähnliche – eben auch dem Zeitgeist geschuldete – Geisteshaltung, wenn man gewillt ist, ihren zahlreichen Äußerungen in Briefen und anderen schriftlichen Zeugnissen zu glauben. Diese grundsätzlichen Parallelen mögen partiell dadurch erklärbar sein, dass Mahler und Schönberg in persönlichem Kontakt miteinander standen, sich in ähnlichen Kreisen bewegten und – natürlich mit Einschränkungen wie etwa ihrer sozialen Stellung – dem gleichen geistigen Umfeld angehörten. Die Bedeutung des räumlichen, zeitlichen und geistigen Ortes Wien um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert wird daran deutlich.

Der Glaube an eine göttliche Instanz, wie er bei Schönberg u. a. aus Zitaten wie dem obigen geschlossen werden kann,³ ist bei beiden Komponisten eng verknüpft mit

¹ Herbert Kilian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, rev. und erw. Ausgabe Hamburg 1984, S. 144.

² Arnold Schönberg, *Der musikalische Gedanke (A-Was, T65.03)*, in: Arnold Schönberg, *Schriften*, online abrufbar unter http://www.schoenberg.at/schriften/T65/T65_03/SCANS/T65_03_154.jpg [Stand: 30. Nov. 2015], S. 154.

³ Ähnliches schreibt Schönberg retrospektiv am 29. November 1949: „Ich glaube aber außerdem, wenn man seine geistige Pflicht mit rücksichtsloser Aufopferung erfüllt hat und alles, soweit man kann, der

dem Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten und Möglichkeiten – Mahler formulierte beispielsweise: „Ungefähr könnte ich den Satz [den letzten Satz der *III. Symphonie*; Anmerkung der Autorin] auch nennen ‚Was mir Gott erzählt‘!“⁴ Die eigenen Fertigkeiten, die Schönberg als notwendig für das Schaffen von Kunst erschienen, sah er sowohl im tonsetzerisch-mechanischen und bewusst-rationalen Komponieren⁵ als auch auf einer scheinbar eher unbewussten Ebene verortet, die mit dem Begriffsfeld Talent, Eingebung, Schaffensdrang und Inspiration umrissen werden kann.⁶

Ganz in diesem Sinne verstand Mahler das Konstrukt des ‚Genius‘: Es kam ihm „wie in aller Kunst, [...] auf die reinen Mittel des Ausdrucks an“⁷ und so riet er, „[w]er kein Genie besitzt, soll davon bleiben.“⁸ Wie selbstverständlich ging er davon aus, dass das durch ihn Entstehende Kunst sei, weswegen er „vor nichts zurückzuschrecken [brauchte]“⁹ und sich ohne Arroganz als Künstler bezeichnete.¹⁰ Dieses griff Schönberg in seinem Mahler-Aufsatz unter Verwendung der gleichen Sprache auf – ein Kunstschaffender wolle die Beständigkeit „eine[r] höhere[n] Wirklichkeit“¹¹ erreichen: „In Wirklichkeit gibt es für den Künstler nur ein Größtes [...]: *sich auszudrücken*. Gelingt das, dann ist das Größte gelungen, das dem Künstler gelingen kann.“¹²

Als wichtige Instanz nennt Schönberg die dem ‚Genie‘ eigene Kraft der Inspiration, die den Schaffensdrang hervorruft und Ursprung künstlerischer Gedanken sei.¹³ Für Mahler war der Moment der ‚Eingebung‘ offenbar zum einen eng verbunden mit einem subjektiven Ereignis, was er beispielsweise in einem Brief an Arthur Seidl in Bezug auf seine *II. Symphonie* beschrieb: „So geht es mir immer: nur wenn ich erlebe,

Vollendung nahegebracht hat – dann beschenkt einen der Herrgott mit einer Gnadengabe, indem er Züge von Schönheit beisteuert, die man mit seinem eigenen Talent niemals hätte hervorbringen können.“ Arnold Schönberg, *Rückblick*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976 (Gesammelte Schriften I), S. 397–408, hier S. 402.

⁴ Brief an Anna von Mildenburg vom 1. Juli 1896; zitiert nach Gustav Mahler, *Briefe*, erw. und rev. Neuauflage von Herta Blaukopf, Wien u. a. 1982, S. 166 f., hier S. 167.

⁵ Vgl. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Jubiläumsausgabe, Wien 2001, S. 6 oder Arnold Schönberg, *Herz und Hirn in der Musik*, in: *Stil und Gedanke* (wie Anm. 3), S. 104–122, hier S. 122 oder Arnold Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts*, in: *Stil und Gedanke* (wie Anm. 3), S. 165–168, hier S. 165.

⁶ Vgl. Stefanie Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess*, Mainz 2010, S. 31 f.

⁷ Brief an Bruno Walter vom Sommer 1904; zitiert nach Mahler, *Briefe* (wie Anm. 4), S. 293 f., hier S. 293.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.; zitiert nach Mahler, *Briefe* (wie Anm. 4), S. 293 f. Der Brief verdeutlicht auch zwei Sätze nach dem Zitat noch, wie überzeugt Mahler von seinen Fähigkeiten war.

¹⁰ Beispielsweise in einem Brief an Arthur Seidl vom 17. Februar 1897; Mahler, *Briefe* (wie Anm. 4), S. 199–202, hier S. 201.

¹¹ Arnold Schönberg, *Mahler*, in: *Stil und Gedanke* (wie Anm. 3), S. 7–24, hier S. 24.

¹² Schönberg, *Mahler* (wie Anm. 11), S. 11.

¹³ Vgl. Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 6), S. 39 ff.

‚tondichte‘ ich – nur, wenn ich ‚tondichte‘, erlebe ich!“¹⁴ Zum anderen hielt er „die Invention [für] ein Zeichen göttlicher Begnadung“¹⁵ und als solche maßgeblich für das Schaffen. Laut Schönberg werde dies möglich, da der Künstler von Anfang an das Bild der vollständigen Komposition in sich trüge und es mittels des ‚Unbewussten‘ gleichsam ‚auf die Welt bringe‘.¹⁶ Beide erscheinen damit als Kinder ihrer Zeit und – bei Schönberg zumindest in dieser Phase – als in der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts verhaftet, die sie gleichsam auf sich selbst spiegeln.

Aber zurück zum ‚Kunstwerk‘: Die relevanten Wesenszüge eines ‚Kunstwerks‘ sind für Mahler und Schönberg die Elemente Einheit und Zusammenhang. Diese beruhen auf einer Kernidee, die gleichzeitig die Basis des Ganzen bildet und in der gesamten Komposition vorhanden ist. Laut Schönberg

ist [es; das Kunstwerk, Anm. d. Autorin] so homogen in seiner Zusammensetzung, daß es in jeder Kleinigkeit sein wahrstes, innerstes Wesen enthüllt. Wenn man an irgendeiner Stelle des menschlichen Körpers hineinsticht, kommt immer dasselbe, immer Blut heraus. Wenn man einen Vers von einem Gedicht, einen Takt von einem Tonstück hört, ist man imstande, das Ganze zu erfassen.¹⁷

Diese Sichtweise teilte – schenkt man den Erinnerungen Anton Weberns Glauben – auch Mahler: „[S]o sollte sich auch in der Musik, aus einem einzigen Motiv, ein größeres Tongebilde entwickeln, aus einem einzigen Motiv, in dem der Keim zu allem, was einst wird, enthalten ist.“¹⁸ In diesen grundlegenden kunstästhetischen Gedanken bezüglich des Schaffens – sofern sie hier in Kürze dargestellt werden können – wird eine geistige Nähe der beiden Komponisten zueinander deutlich.

Die große Frage, die sich nun anschließt, ist, inwieweit sich das konkrete Entstehen einer Komposition bei Mahler und Schönberg ebenfalls ähnelte und inwieweit es sich unterschied. Ein erster Aspekt sind die Arbeitsbedingungen: Mahler war sehr abhängig von direkten äußeren Einflüssen, brauchte absolute Ruhe und konnte Ablenkung

¹⁴ Brief an Arthur Seidl vom 17. Februar 1897; zitiert nach Mahler, *Briefe* (wie Anm. 4), S. 200.

¹⁵ Kilian, *Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 144.

¹⁶ Vgl. beispielsweise Arnold Schönberg, *Der Segen der Sauce*, in: *Stil und Gedanke* (wie Anm. 3), S. 148–151, hier S. 150; oder auch zusammenfassend die Ausführungen in Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 6), S. 39 ff.

¹⁷ Arnold Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*, in: *Stil und Gedanke* (wie Anm. 3), S. 3–6, hier S. 5.

¹⁸ Rosaleen Moldenhauer und Hans Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980, S. 65.

kaum ertragen. Dieses wird anhand von Briefen und Berichten deutlich, etwa anhand des Folgenden an Anna Bahr-Mildenburg:

[D]iesmal kommen ohnehin so viele äußere Störungen dazu, wie physisches Übelbefinden und materielle Sorgen – da kostet es mich eine so unerklärte Anstrengung, alles in mir in künstlerischen Fluß zu bringen, und mich ganz in die Atmosphäre des Kunstwerks zu versetzen, das ich vollenden will, daß ich schon oft verzweifelt habe.¹⁹

Das Komponieren fiel ihm offenbar schwerer als Schönberg; denn Mahler konnte seine beruflichen Verpflichtungen kaum ausblenden, so dass er lediglich in den Sommermonaten zum Komponieren kam. Ähnliches findet sich zwar phasenweise auch bei Schönberg, der dennoch von äußeren Umständen im Allgemeinen unabhängiger war. In folgender kleiner aber aussagekräftiger Anekdote äußerte Schönberg sein Problem, bei einer durch Klang verursachten Störung konzentriert weiterzuarbeiten. Daran wird nebenbei auch deutlich, dass er im Unterschied zu Mahler auch freie Zeitfenster im Alltag zum Arbeiten nutzte:

Ungefähr 1903–1909 wohnte ich in der Liechtensteinstraße in Wien und hatte Aussicht auf den Thury (Liechtenthal) mit einer Kirche [...]. Meist hatte ich die vielen Stunden, die ich damals gab, am Nachmittag zu geben. Manchmal aber hatte ich einen Nachmittag frei und benützte ihn zum Komponieren. Nun waren ab 2h in der Kirche [...] ununterbrochene Leichenbegängnisse, so dass von dieser Stunde an das Glockengeläute mehrere Stunden hindurch nicht aufhörte. Anfangs – unterm Arbeiten – bemerkte ich es meist nicht. Nach einiger Zeit stellte sich eine gewisse Ermüdung, Erschlaffung des Vorstellungsvermögens ein, so dass ich schließlich immer die Arbeit aufgeben musste. Das erzählte ich Mahler und klagte darüber. [...] [D]ie Antwort Mahlers: [...] „Das kann Sie doch nicht stören! Komponieren Sie die Glocken mit hinein!“²⁰

Waren es bei Mahler schon kleine Störungen, unter denen er litt, so bedurfte es schon eines ganzen andauernden „Glockengeläute[s]“, um Schönberg abzulenken. Auch wenn die Anekdote vermutlich nur aus der Erinnerung aufgeschrieben wurde, so zeigt sie doch, dass Mahler und Schönberg sich über den Vorgang des Komponierens wohl ausgetauscht haben dürften – leider ist Weiteres dazu nicht überliefert.

¹⁹ Brief an Anna Bahr-Mildenburg vom [28.? Juni 1896]; zitiert nach Mahler, *Briefe* (wie Anm. 4), S. 164 ff., hier S. 165.

²⁰ Arnold Schönberg, *Glocken am Thury (A-Was, T04.16r)*, in: Arnold Schönberg, *Schriften*, online abrufbar unter http://www.schoenberg.at/schriften/T04/T04_16/T04_16r.jpg [Stand: 30. Nov. 2015]; an dieser Stelle sei Frau Julia Bungart von der Abteilung Musikwissenschaft der Österreichischen Akademie der Wissenschaften für ihren Hinweis herzlich gedankt.

Ähnlich wie Mahler war es für Schönberg sehr wichtig, dass ihm seine Einfälle präsent blieben – sei es im Gedächtnis oder auf dem Papier – und ein Vergessen oder ein ‚Nicht-Mehr-Darauf-Zugreifen-Können‘ konnte den Abbruch eines Stückes zur Folge haben, wie z. B. im Jahr 1926 vorläufig bei den *Variationen für Orchester* op. 31 oder bei diversen Liedern.²¹ Um etwas Derartigem vorzubeugen, trug Mahler gerne wie Ludwig van Beethoven ein Notennotizbuch bei sich. In einem Brief an Anna Bahr-Mildenburg vom 24. Juni 1896 beschrieb er, was bei ihm der Verlust von Notizen und die damit verbundene Gefahr des ‚Nicht-Weiter-Arbeiten-Könnens‘ auslöste:

Denke Dir, ich habe die Entwürfe zu meinem Werk (der dritten Symphonie), die ich jetzt im Sommer ausarbeiten wollte, in Hamburg vergessen und bin ganz in Verzweiflung darüber. Das ist ein so unglücklicher Zufall, daß er mich meine Ferien kosten kann. Kannst Du das verstehen, um was es sich dabei handelt? Es ist ungefähr so, als ob Du Deine Stimme irgendwo liegen gelassen hättest und müsstest nun warten, bis sie Dir wieder jemand zusendet.²²

Vergleichbares lässt sich bei Schönberg nur bedingt finden. Sein Vorgehen beim Komponieren kann nur mit Einschränkungen generalisiert werden, da er je nach Anforderung – Genre, Besetzung, Tonsprache – passendes Arbeitsmaterial verwendete und vor allem da es ihm je nach Lebensphase leichter oder schwerer fiel, kompositorisch zu arbeiten. Im Bereich seines Liedschaffens oder auch bei kleineren Stücken neigte er eher dazu, in ein offenbar schwer lösbares musikalisches Problem nur eine bestimmte Menge Energie zu investieren. Stattdessen legte er die Komposition dann beiseite und wandte sich etwas Neuem zu. Gerade in Zeitenfenstern, die man vielleicht als Zeiten des Suchens nach oder des Konsolidierens einer kompositorischen Ausdrucksweise bezeichnen könnte, nämlich Ende der 1890er Jahre, zwischen 1905 und 1906 sowie zwischen 1914 und 1917 sind daher auch die meisten Fragmente in seinem Schaffen zu verzeichnen.²³ Fühlte sich Schönberg ‚sicher‘ oder ‚heimisch‘ in einer Art zu komponieren, gibt es – da davon ausgegangen werden kann, dass er nahezu alles aufhob – nur relativ wenige bis fast keine Skizzen, Entwürfe oder anderes Material, das die Erstniederschrift ergänzte, und das Komponieren ging zügig voran. Dadurch gibt es Werke wie die *Drei Klavierstücke* op. 11 mit nahezu keinen Skizzen aber eben auch solche wie die *Serenade* op. 24 oder *Moses und Aron* mit einer großen Menge an

²¹ Vgl. die Ausführungen in Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 6), S. 250–259 und z. B. S. 115 f.

²² Gustav Mahler, *Briefe 1879–1911*, hg. von Alma Maria Mahler, Nachdruck der Ausgabe Berlin – Wien – Leipzig 1925, Hildesheim u. a. 1978, Brief 146, S. 159.

²³ Einen Sonderfall stellt *Moses und Aron* dar, mit dessen Vollendung Schönberg von 1928 bis zum Ende seines Lebens immer wieder befasst war; vgl. auch Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 6), S. 96–111.

Arbeitsmaterialien. Eine Rolle spielt dabei natürlich der Umfang eines Werkes per se, da Lieder eines anderen Aufwands bedürfen als Musiktheaterwerke. Darin besteht sicher auch der größte Unterschied zwischen beiden Komponisten; denn Mahler komponierte in weniger Gattungen und beschränkte sich primär auf Symphonien und Lieder, an denen er wiederholt feilte.

Der Stand der musikphilologischen Forschung zur Schaffensweise der beiden Komponisten scheint ähnlich verschieden zu sein wie die Einsichtsmöglichkeiten in ihre Werkstatt. Während bei Schönberg in der Kritischen Gesamtausgabe der musikalischen Werke sämtliches Arbeitsmaterial wissenschaftlich eingeordnet und ediert ist, einzelne Werke gesondert analysiert und auch die Schaffenthematik insgesamt erforscht wurde,²⁴ gibt es zu Mahler vor allem Aufsätze zu bestimmten Phänomenen seines Schaffens, Werkstudien und erst in letzter Zeit aufbereitetes Material in der Gesamtausgabe.²⁵ Diese Situation hat ihren Ursprung sicherlich in der recht konträren Quellenlage, da Mahler nicht nur – im Gegensatz zu Schönberg – viele Skizzen und andere Arbeitsmaterialien vernichtete, sondern die vorhandenen Quellen auch nicht gesammelt an einem Ort, gleichsam wartend auf die wissenschaftliche Analyse, liegen wie bei Schönberg. So verwundert es auch wenig, dass bei Mahler immer wieder die Überarbeitungsphasen, also der Arbeitsprozess nach Fertigstellung einer ersten Partitur untersucht wurde. Weniger beantwortet werden konnte bisher die Frage danach, wie er in frühen Phasen, bei der ‚Gestaltfindung‘ einer Komposition vorging.²⁶

James L. Zychowicz,²⁷ Peter Andraschke²⁸ und Hermann Danuser²⁹ – um nur einige zu nennen – stellten Mahlers Schaffensweise bereits folgendermaßen dar: Bei symphonischen Werken notierte Mahler zunächst Pläne und dann erste Überlegungen in

²⁴ Vgl. beispielsweise die Publikationen von Ulrich Krämer zu *Die Gurre-Lieder*, von Joseph H. Auner zu *Die glückliche Hand* oder von Stefanie Rauch zur Arbeitsweise Schönbergs.

²⁵ Vgl. zu Mahlers Schaffen die Arbeiten von Peter Andraschke – z. B. Peter Andraschke, *Mahlers Schaffensprozess*, in: *Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart 2010, S. 127–139 – oder Colin Matthews – Colin Matthews, *Mahler at Work. Aspects of the creative process*, New York [u. a.] 1989 bzw. Colin Matthews, *Mahler at Work. Aspects of the creative process*, Diss. University of Sussex 1977.

²⁶ Überlegungen hierzu gibt es etwa bei Sander Wilkens zur *V. Symphonie* (Sander Wilkens, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie. Quellen und Instrumentationsprozeß*, Frankfurt u. a. 1989), bei James L. Zychowicz zur *IV. Symphonie* (James L. Zychowicz, *Re-evaluating the Sources of Mahler's Music*, in: *Perspectives on Gustav Mahler*, hg. von Jeremy Barham, Bodmin 2005, S. 419–436) oder in Matthews, *Mahler at Work* (Diss.) (wie Anm. 25).

²⁷ Zychowicz, *Re-evaluating the Sources* (wie Anm. 26).

²⁸ Vgl. u. a. Andraschke, *Mahlers Schaffensprozess* (wie Anm. 25).

²⁹ Vgl. u. a. Hermann Danuser, *Explizite und faktische musikalische Poetik bei Gustav Mahler*, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Hannover 1993 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4), S. 85–102.

Skizzenbüchern, denen Notate auf einzelnen Skizzenseiten folgten.³⁰ Verschiedene Quellenarten wie Beschreibungen etwa von Natalie Bauer-Lechner, Briefe³¹ aber auch die wenigen vorliegenden musikalischen Quellen decken sich in der Aussage, dass Skizzen u. ä. im frühen Stadium einer Komposition für Mahler offenbar einen großen Stellenwert besaßen, wie auch dieses Beispiel illustrieren kann:

Trotzdem hatte er einen Stoß von Skizzenblättern und seine Noten-Taschenbücher vollgefüllt, wie er es pflegte mit hundert Wendungen eines Motivs oder einer Modulation, bis es gefunden, wie er's brauchte und wie es in den ganzen Zusammenhang sich fügen muß.³²

Äußerungen wie dieser kann ferner entnommen werden, dass Mahler horizontale und vertikale Zusammenhänge in verschiedenen Schritten gesondert bearbeitete.

Aus seiner Werkstatt gibt es nun in der Tat Zeugnisse, die ein derartiges Vorgehen bestätigen.³³ Beispielhafte Einblicke können etwa über Notate aus den einzigen beiden bisher bekannten, in Gänze erhaltenen Mahler'schen Skizzenbüchern gewonnen werden, die im Wiener Theatermuseum sowie in der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) liegen.³⁴ Im sogenannten ‚Letzten Skizzenbuch‘ aus dem Nachlass von Anna Bahr-Mildenburg wird beispielsweise an einer Stelle auf S. 29³⁵ ersichtlich, wie Mahler ein Motiv auf den ersten beiden Systemen zunächst horizontal mit nur einer marginalen Andeutung von Vertikalität notierte. Dabei nahm er bereits Korrekturen an den letzten drei Tönen des Einfalls vor. In einem nächsten Schritt entwickelte er das Motiv im dritten und vierten System über zwei zusätzliche Takte horizontal weiter, notierte erst dann die Taktart anhand von Notengruppierungen (4/4-Takt) und skizzierte die vertikale Struktur rudimentär. Darunter fügte er den wortsprachlichen Vermerk „Es-dur [sic!] probieren“³⁶ an, während er die darüber liegenden Notizen wieder strich.

Auch im zweiten der bekannten Skizzenbücher lässt sich Mahlers problembezogenes Vorgehen exemplarisch nachvollziehen. Die ersten beiden Systeme auf S. 12^f enthalten vier recht vollständig notierte Takte im Violinschlüssel mit einigen Korrekturen.³⁷

³⁰ Auf Mahlers Credo zum Aufbewahren von Skizzen u. ä. ist bereits an anderer Stelle hinreichend hingewiesen worden; vgl. z. B. Andraschke, *Mahlers Schaffensprozess* (wie Anm. 25).

³¹ Vgl. dazu beispielsweise die Zitate auf den ersten Seiten dieses Textes.

³² Kilian, *Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 58.

³³ Vgl. auch Matthews, *Mahler at Work* (Diss.) (wie Anm. 25), S. 124–127.

³⁴ *A-Wtm*, VK905BaM sowie *A-Wn*, Mus. Hs. 41634.

³⁵ *A-Wtm*, VK905BaM, S. 29^v.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. dazu das online einsehbare Digitalisat der Seite unter <http://data.onb.ac.at/dtl/3675507> [Stand: 30. Nov. 2015].

Kritisch scheinen für Mahler die letzten zwei Takte gewesen zu sein, womit er sich auf den übrigen vier Systemen der Seite detailliert beschäftigte, während die ersten beiden Takte keiner weiteren Umarbeitung bedurften. Im nachfolgenden Schritt – System 3 und 4 – vertauschte Mahler die beiden Stimmen, versetzte die neue Oberstimme um eine Terz nach unten und veränderte den Verlauf des sich anschließenden vierten Taktes sowie den zweiten Taktteil von T. 3 der neuen Unterstimme. Dadurch konnte er allerdings offenbar die Unterstimme nicht weiterführen, weshalb er sich in System 5 und 6 eine dritte Variante der neuen Ober- und alten Unterstimme überlegte. Diese erlaubte es ihm, auch die neue Unterstimme vollständig zu entwickeln. Wenn Mahler nun auch nicht „mit hundert Wendungen eines Motivs oder einer Modulation“³⁸ arbeitete, so wird doch exemplarisch deutlich, dass er – ähnlich wie Schönberg – problemlösungsorientiert vorging, „bis es gefunden, wie er’s brauchte.“³⁹

Nach diesen ersten beiden Arbeitsphasen – Pläne und erste Überlegungen in Skizzenbüchern – verfasste Mahler unter Zurückgreifen auf vorhandene sowie mit Hilfe neu erdachter Skizzen ein Particell (short score). Während der vierten Phase entstand daraus – und zwar wiederum mittels neuer und alter Skizzen – der Partiturentwurf (draft score), anhand dessen er die Reinschrift anfertigte. War das Werk publiziert und aufgeführt, nahm er häufig erneute Korrekturen vor und es konnte zu einer weiteren Veröffentlichung kommen. Ferner scheint Mahler vor allem ab der *III. Symphonie*, also ab ungefähr 1896, sein Vorgehen weiter strukturiert zu haben. Seitdem nutzte er für die Quellenstufen vor der Reinschrift (fair copy) querformatiges Papier und für die Reinschrift selbst höherwertiges Papier im Hochformat.⁴⁰ Auch wenn sich der Entstehungsprozess der symphonischen und der vokalen Werke in den letzten Schritten ähnelte, so unterschied er sich jedoch in den davor liegenden. Die Arbeit an textgebundener Musik begann Mahler mit dem Kopieren und Überarbeiten der Textvorlage und erstellte dann vor der Reinschrift lediglich Klavier-Gesangs-Entwürfe (piano-vocal drafts). Gerade bei Werken aus dem Bereich der musikalischen Lyrik beschrieb Mahler auch immer wieder das Primat des Wortes.

³⁸ Kilian, *Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 58.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. z. B. Andraschke, *Mahlers Schaffensprozess* (wie Anm. 25), S. 133.

Das um 1901 komponierte Lied *Ich atmet' einen linden Duft* aus den *Fünf Liedern nach Rückert* erlaubt aufgrund der reichhaltigen Quellenlage einen direkten Einblick in Mahlers Schaffensweise.⁴¹ Bekannt sind neben dem Partiturentwurf für Klavier und Gesang in Bleistift⁴² und der Partiturerstniederschrift für Klavier und Gesang in Tinte,⁴³ die beide in der Österreichischen Nationalbibliothek liegen, die Partiturreinschrift für Klavier und Gesang in Tinte⁴⁴ und die Partiturreinschrift für Orchester und Gesang⁴⁵ sowie u. a. diverse Drucke. Alle genannten Quellen sind inzwischen als Digitalisate online abrufbar.

Wie ging Mahler nun also in diesem konkreten Fall kompositorisch vor? Zu den oben besprochenen Schritten eins und zwei (Skizze, Particell) ist leider kein Material erhalten, so dass die erste vorliegende Quelle der Partiturentwurf in Bleistift ist, in dem Mahler das Lied bis zum Ende notierte: Er unterlegte die Singstimme bis T. 14 mit Text und ‚verteilte‘ das Wort „Angebilde“ dabei zunächst über drei Takte, dann erfolgte eine Korrektur und die Textunterlegung ging ab T. 20 oberhalb der Singstimme weiter. Nach Abschluss schaute Mahler das Lied nochmals durch und veränderte T. 18/19, T. 32 bis 36 und vor allem T. 40, wie in dem online verfügbaren Scan des Manuskripts nachvollzogen werden kann. Mahler strich diesen Takt offenbar wegen der Führung der Achtelbegleitfigur und passte den alten T. 41 derart an, dass sich quasi eine Wiederholung von T. 39 ergibt – d. h. eine Achtelbegleitung in der rechten statt in der linken Hand – inklusive der letzten Silbe von „gelinde“. Danach überarbeitete er den Schlussteil und fügte noch eine Skizze zu den Schlusstakten an, bevor er bei einer weiteren Durchsicht einen starken Eingriff in die Taktart vornahm und mit Tinte weite Teile in 6/4-Takt umänderte.

⁴¹ Analysen und eine Einordnung des Liedes in Mahlers Œuvre können nachgelesen werden bei Donald Mitchel, *Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death*, Berkeley u. a. 1985, S. 60–73 sowie bei Reinhard Gerlach, *Strophen vom Leben, Traum und Tod: Ein Essay über Rückert-Lieder von Gustav Mahler*, Wilhelmshaven 1982 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 83), S. 65–74; bei Ingo Müller, *Dichtung und Musik im Spannungsfeld von Vermittlung und Unmittelbarkeit. Gustav Mahlers „Fünf Lieder nach Texten von Friedrich Rückert“*, in: *Gustav Mahler. Lieder*, hg. von Ulrich Tadday, München 2007 (Musik-Konzepte Neue Folge 136), S. 51–76 finden sich Gedanken zur Ästhetik von Mahlers Rückert-Vertonungen sowie zur Entstehung von *Blicke mir nicht in die Lieder*.

⁴² Der Partiturentwurf – *A-Wn*, Mus. Hs. 41954 – ist online abrufbar unter <http://data.onb.ac.at/dtl/3483260> [Stand: 30. Nov. 2015].

⁴³ Die Partiturerstniederschrift – *A-Wn*, Mus. Hs. 41955 – ist online abrufbar unter <http://data.onb.ac.at/dtl/4926107> [Stand: 30. Nov. 2015].

⁴⁴ *D-Mbs*, Mus. ms. 20862; online abrufbar unter http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00066064/image_1 [Stand: 30. Nov. 2015] bis http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00066064/image_6 [Stand: 30. Nov. 2015].

⁴⁵ *D-Mbs*, Mus. ms. 6565; online abrufbar unter http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00066063/image_1 [Stand: 30. Nov. 2015] bis http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00066063/image_2 [Stand: 30. Nov. 2015].

Die Tintenniederschrift – oder „Reinschrift mit Instrumentationsangaben“ wie die Quelle im Katalog der ÖNB bezeichnet wird⁴⁶ – ist eine Abschrift der letzten Fassung der eben besprochenen Bleistiftquelle, mit gleichem Beginn (im 6/4-Takt) und einer Textunterlegung unterhalb der Singstimme, die Mahler in zwei Phasen korrigierte: zunächst mit Bleistift und dann mit Tinte, wobei er quasi die erste Schicht der Umgestaltungen bestätigte und um weitere ergänzte. Die wichtigste Veränderung betrifft den Liedanfang, wo Mahler drei Takte hinzufügte und auch den Text variierte, was im Digitalisat des Manuskripts deutlich erkennbar ist. Dadurch verändern sich der Textverlauf des Liedes sowie die Wort-Klang-Zuordnung der vorherigen Takte 1 bis 9, in denen als Konsequenz auch der Text gestrichen wird. Den neuen Textverlauf deutete Mahler über der Singstimme erst in Bleistift an, bevor er die Worte in Tinte nachzog. Nur am Ende gibt es einen mit Bleistift vermerkten Hinweis auf die Instrumentation (Harfe), während die Dynamik bereits Teil dieser Stufe der Niederschrift ist und Mahler sie bereits in Tinte einzeichnete.

Diese ersten Einblicke in die musikalische Entstehung können anhand der beiden Quellen im Hinblick auf die Eingriffe in den Liedtext weiter ergänzt werden. Insgesamt liegen vier verschiedene Versionen vor bzw. sind rekonstruierbar (vgl. Tabelle 1).⁴⁷

Die Gegenüberstellung der verschiedenen Textstufen zeigt, wie Mahler je nach Arbeitsstufe Veränderungen am Liedtext vornahm, indem er Teile wegließ oder eigene Worte hinzufügte.⁴⁹ Dabei entfernte er sich zunächst stärker von der Vorlage und kam in den späteren Fassungen allerdings wieder darauf zurück. Man sieht also deutlich, wie Mahler bei jedem Überarbeitungsschritt Worte und Klänge gleichermaßen einbezog. Das Lied steht als geschlossene Einheit im Zentrum, Mahler passte die Worte der Melodie an und umgekehrt – Äußerungen wie, dass „immer die Melodie vom Worte ausgeht“,⁵⁰ dürfen folglich nicht ganz wörtlich genommen oder auf seine gesamte Kompositionsweise bezogen werden. Mahler hat nicht nur in Rückerts Vorlage deutlich eingegriffen, sondern auch noch während des Komponierens am

⁴⁶ ÖNB-Katalog-Eintrag zu *A-Wn*, Mus. Hs. 41955; <http://data.onb.ac.at/rec/AL00218969> [Stand: 30. Nov. 2015].

⁴⁷ Dies bezieht sich auf die Fassung des Liedes für Klavier.

⁴⁸ Friedrich Rückert, *Werke. Auswahl in acht Teilen*, hg. von Edgar Groß und Elsa Hertza, 3. Teil, Berlin o. J., S. 161.

⁴⁹ Auffallend ist, wie Mahler sich in der finalen Version der Rückert-Vorlage in einigen Versen wieder annähert, aber weiterhin am Ende „Herzensfreundschaft“ mit „Liebe“ ersetzt.

⁵⁰ „Und mich fragte er in Bezug auf seine Lieder und Wortkompositionen: ‚Hast du bemerkt, dass bei mir immer die Melodie vom Worte ausgeht, das sich jene gleichsam schafft, nie umgekehrt? So ist es bei Beethoven und Wagner. Und nur so ist es aus einem Gusse, ist das, was man die Identität von Ton und Wort nennen möchte, vorhanden. Das Entgegengesetzte, wo irgendwelche Worte willkürlich zu einer Melodie sich fügen müssen, ist eine konventionelle Verbindung, aber keine organische Verschmelzung beider“; Kilian, *Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 46.

Gedichtfassung nach Rückert ⁴⁸	Bleistiftentwurf	Tintenniederschrift 1. Version	Tintenniederschrift 2. Version	Finale Version
Ich atmet' einen linden Duft.	O Lindenduft	O Lindenduft!	Ich athmet einen linden Duft	Ich atmet' einen linden Duft!
Im Zimmer stand Ein Angebinde Von lieber Hand, Ein Zweig der Linde;	Im Zimmer stand ein Angebinde von lieber Hand	Im Zimmer stand ein Angebinde von lieber Hand	Im Zimmer stand ein Zweig der Linde [ein Angebinde von lieber Hand]	Im Zimmer stand ein Zweig der Linde, ein Angebinde von lieber Hand.
Wie lieblich war der Lindenduft!	Wie lieblich war der Lindenduft!	Wie lieblich war der Lindenduft	Wie lieblich war der Lindenduft	Wie lieblich war der Lindenduft.
Wie lieblich ist der Lindenduft!	Wie lieblich ist der Lindenduft!	Wie lieblich ist der Lindenduft!	Wie lieblich ist der Lindenduft!	Wie lieblich ist der Lindenduft,
Das Lindenreis Brachst du gelinde, Ich atme leis	das Lindenreis brachst Du gelinde ich athme leis	das Lindenreis brachst du gelinde! Ich athmet leis	das Lindenreis brachst du gelinde! Ich athmet leis	das Lindenreis brachst du gelinde! Ich atme leis
Im Duft der Linde Der Herzensfreund- schaft linden Duft.	im Duft der Linde der Liebe linden Duft!	im Duft der Linde der Liebe linden Duft	im Duft der Linde der Liebe linden Duft	im Duft der Linde der Liebe linden Duft.

Tabelle 1: Synopse der vier Textversionen von Mahlers *Ich atmet' einen linden Duft*

Wort-Ton-Verhältnis gearbeitet – und das bis zu einem Zeitpunkt, als das Stück bereits weit fortgeschritten war; denn erst im Tintenstadium änderte er beispielsweise die Melodie der Worte gerade am Beginn des Liedes. Ein Primat des Wortes – wovon Mahler immer wieder in hinterlassenen Textzeugnissen ausging – mag also in Frage gestellt werden. Bei *Ich atmet' einen linden Duft* trifft dies zumindest nicht zu.

Wie ist es nun bei Schönberg, der beim Komponieren von Liedern den „poetische[n] Inhalt“⁵¹ als angeblich nicht mehr präsent empfindet und äußert, der Text sei eine „Metapher für das, was die Musik in ‚eigentlicher Sprache‘ sagt?“⁵² Bei ihm könnte demzufolge eher erwartet werden, dass er derartige Eingriffe vornahm, wie sie bei Mahler festgestellt werden konnten. Eine kritische Durchsicht sämtlicher Arbeitsmaterialien zu seinen Liedern zeigt jedoch das Gegenteil: Für gewöhnlich sind Schönbergs erste Notate eng verknüpft mit dem Wortverlauf einer Vorlage, z. T. schrieb er auch die Texte mit auf oder hatte sie als Druck oder als Abschrift bei sich – ein Beispiel ist eine Skizze zu dem zeitweise als op. 14 Nr. 3 gedachten Lied *Am Strande* mit angeklebter Textabschrift.⁵³ Ein gleichsam ‚Mahler’sches‘ Vorgehen, schon früh an den Vorlagentexten zu feilen, ist bei Schönberg erst später vor allem bei eigenen Texten zu beobachten. Generell kann man bereits in den Skizzen nachverfolgen, wie sicher Schönberg sich seiner kompositorischen Einfälle war. Gleichsam das Herzstück der Arbeit, insbesondere ab etwa 1906, stellt die erste Niederschrift eines Stückes meist in Particellform dar, dem je nach Werk, je nach Genre und je nach Verhaftetsein in der verwendeten Kompositionsweise Skizzen und Entwürfe, später auch Reihenmaterial, vorausgehen können. Die danach folgenden Quellen wie Reinschriften oder Stichvorlagen beinhalten im Großen und Ganzen pauschal gesprochen nur noch wenige Ergänzungen oder Korrekturen des Notentextes.

Eine Komposition entstand bei Schönberg mehrheitlich linear von vorne bzw. vom musikalischen Hauptgedanken ausgehend bis zum Ende. Die ersten aufgeschriebenen Einfälle entsprechen häufig diesem ersten Hauptgedanken und können rein horizontal sein oder auch erste Andeutungen von Vertikalität enthalten. Ab der Zeit der Dodekaphonie kann in einer ersten Skizze auch schon die Reihe nachvollzogen werden; war es nicht nötig, einen ersten Einfall als Erinnerungshilfe zu notieren, so begann Schönberg auch oft sogleich mit der Erstniederschrift. Skizzen und Entwürfe haben

⁵¹ Schönberg, *Verhältnis zum Text* (wie Anm. 17), S. 5.

⁵² Carl Dahlhaus, *Schönberg und die Programmmusik*, in: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, hg. von Carl Dahlhaus, Mainz [u. a.] 1978, S. 125.

⁵³ Vgl. *A-Was*, MS 65 483 zu *Am Strande*: http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=142&id_quelle=387 [Stand: 30. Nov. 2015].

bei ihm primär den Zweck, kompositorische Probleme – technisch-handwerklicher Art oder verschiedene musikalische Parameter betreffend – zu lösen sowie Erinnerungshilfen zu sein, weshalb sie nicht nur vor Beginn der Erstniederschrift zu finden sind, sondern oft auch in Verschränkung mit dieser.⁵⁴

Während Mahler eine zunächst einmal befriedigend erscheinende Form eines Werkes in vier Arbeitsschritten plus jeweils dazugehörigem Skizzenmaterial entwickelte, findet sich bei Schönberg ein anderes Vorgehen. Diese abstrakte Beschreibung soll hier als eine Art Schönberg'sches Pendant zu dem untersuchten Mahler-Lied exemplarisch anhand von op. 8 Nr. 3 *Sehnsucht* nach einem Text aus *Des Knaben Wunderhorn* vom April 1905 konkretisiert werden. Die Quellenlage ist in Tabelle 2 dargestellt.

1.	Skizzen	3 Seiten; 5 Skizzen	MS 8 U 101; MS 8 U 102; MS 74 Sk 746
2.	Erstniederschrift	1 Blatt	MS 8 319–320
3.	1. Partiturreinschrift	3 Bögen	MS 8 314–318
4.	Partitur-Auszug	1 Bogen	MS 8 321–323

Tabelle 2: Überblick der Quellenlage zu Schönbergs op. 8 Nr. 3 *Sehnsucht*⁵⁵

Weitere Quellen sind die zweite Partiturreinschrift sowie der Druck (Partitur und Stimmen).⁵⁶ Nach den Skizzen fertigte Schönberg die Erstniederschrift als Klavier-Gesangs-Fassung an, aber bereits in den Skizzen sind die wesentlichen Teile des Liedes vorhanden. So ist beispielsweise die erste Skizze – S1 – oben auf dem ersten Skizzenblatt U 101 (Abb. 1) der Beginn der Gesangstimme des Liedes. Die mit Dynamik und Artikulation versehene Erstniederschrift nahm Schönberg bereits in Tinte vor und veränderte abgesehen vom Schluss wenig. Lediglich die letzten acht Takte ersetzte er nach einem Korrekturversuch durch eine zweite Version (Abb. 2), die er in einer neuen Akkolade notierte.

⁵⁴ Eine Klassifizierung von Skizzen und Entwürfen ist nachzulesen bei Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 6), S. 62–68.

⁵⁵ Vgl. dazu beispielsweise http://www.schoenberg.at/compositions/werke_einzelansicht.php?werke_id=175 [Stand: 30. Nov. 2015].

⁵⁶ Vgl. Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke. Orchesterlieder*, hg. von Christian Martin Schmidt, Abteilung I, Reihe B, Bd. 3, Mainz u. a. 1981, S. 94–103.

⁵⁷ A-Was, MS 8 U 101; Ausschnitt obere Seitenhälfte; vgl. auch http://www.schoenberg.at/compositions/quellen_einzelansicht.php?id_quelle=421&werke_id=175 [Stand: 30. Nov. 2015], used by permission of Belmont Music Publishers, Los Angeles.

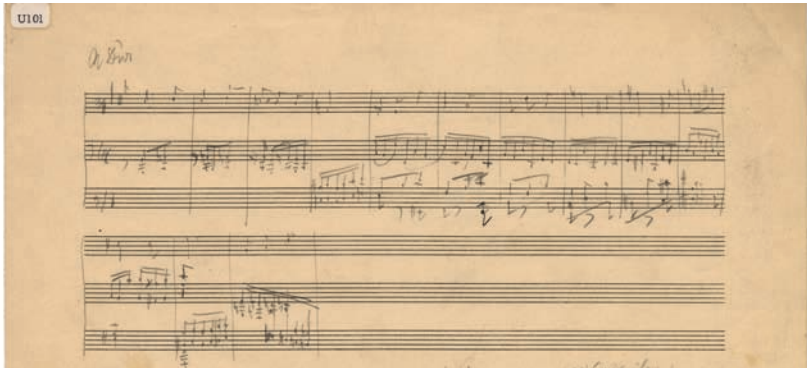


Abbildung 1: Erste Skizze S1 zu Schönbergs op. 8 Nr. 3 *Sehnsucht*⁵⁷

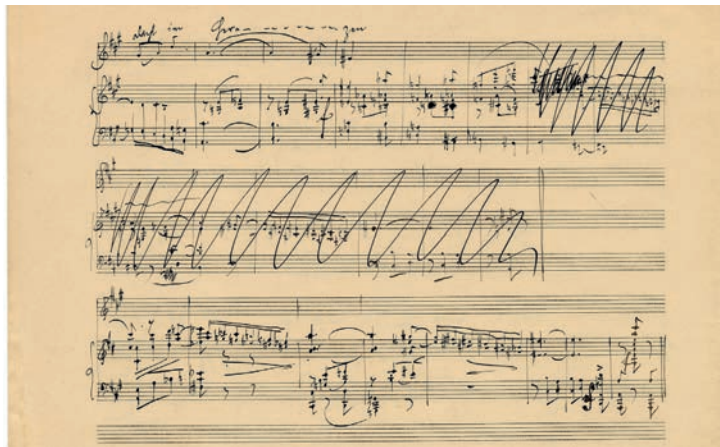


Abbildung 2: Zweite Seite der Erstniederschrift von *Sehnsucht* in Tinte⁵⁸



Abbildung 3: Dritter Schluss von *Sehnsucht* im Partitur-Auszug⁵⁹

Aus der Particellerstniederschrift⁶⁰ entstand in einem nächsten Schritt, bei dem Schönberg wiederum mit wenigen Korrekturen auskam, die erste Partiturreinschrift, d. h. in diesem Fall die Orchesterfassung.⁶¹ Aus diesem Manuskript wurde dann der Partitur-Auszug⁶² erstellt, an dessen Ende Schönberg in Bleistift einen dritten Schluss einfügte (Abb. 3). Diesen schrieb er danach auf einem zusätzlichen Notenblatt in der finalen instrumentierten Fassung auf, schnitt das Blatt zurecht und überklebte damit die letzten Takte der ersten Partiturreinschrift, was in Abb. 4 mit einem Pfeil gekennzeichnet ist.

⁵⁸ A-Was, MS 8 320; Ausschnitt obere Seitenhälfte; vgl. auch http://www.schoenberg.at/compositions/quellen_einzelansicht.php?werke_id=175&id_quelle=423 [Stand: 30. Nov. 2015], used by permission of Belmont Music Publishers, Los Angeles.

⁵⁹ A-Was, MS 8 323^v; Ausschnitt obere Seitenhälfte; vgl. auch http://www.schoenberg.at/compositions/quellen_einzelansicht.php?werke_id=175&id_quelle=425 [Stand: 30. Nov. 2015], used by permission of Belmont Music Publishers, Los Angeles.

⁶⁰ Ähnlich wie bei Mahler gibt es nahezu keine Instrumentationshinweise in der Particellniederschrift.

⁶¹ A-Was, MS 8 314 bis 318a.

⁶² A-Was, MS 8 321 bis 323^v.

⁶³ A-Was, MS 8 318a; Ausschnitt obere Seitenhälfte; vgl. auch http://www.schoenberg.at/compositions/quellen_einzelansicht.php?werke_id=175&id_quelle=424 [Stand: 30. Nov. 2015], used by permission of Belmont Music Publishers, Los Angeles.

9

Fl. (1)

Cl. (1)

B. (1)

V. I. (1)

V. II. (1)

V. (1)

C. (1)

B. (1)

Gesang

I. Sopra

II. Sopra

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

Double Bass

Wien 6. April 1905

Nr. 2
18 Hitzg.

Abbildung 4: Finaler Schluss von *Sehnsucht* mit erkennbarer Überklebung⁶³

Im Gegensatz zu Mahler veränderte Schönberg meist nichts mehr an der grundsätzlichen musikalischen Gestalt eines Liedes, was dem Bereich Wort-Ton-Verhältnis oder der Hauptaussage zuzuordnen wäre. Insofern ist *Sehnsucht* ein gutes Beispiel, da trotzdem andere Passagen im Verlauf des Komponierens natürlich immer wieder umgearbeitet werden konnten, z. T. erhielt ein Stück damit auch wiederum eine neue Wendung, wie in diesem Fall aus einem Schluss mit drei Forte-Akkorden ein im Decrescendo verhallender wurde.

Weder Mahler noch Schönberg ist also „ein wirklich bedeutender künstlerischer Gedanke [...] durch Zufall in den Schoß“⁶⁴ gefallen. Beide arbeiteten stetig en détail an ihren Gedanken, bis diese zu etwas wurden, bei dem sie das Gefühl hatten, damit zufrieden sein zu können. Diesen Zustand erreichte Schönberg bei seinen Liedern vielleicht auf einem etwas direkteren Weg als Mahler, der seine Stücke immer wieder überarbeitete, wie eine Analyse größer angelegter Kompositionen noch deutlicher zeigen könnte. Bei beiden können ähnliche Arbeitsstrukturen festgestellt werden, beide arbeiteten problemlösungsorientiert, ähnelten sich in ihrer Kunstauffassung und waren auf ähnliche Art und Weise in der mitteleuropäischen Kultur und Tradition verankert. Ihr Streben nach genauem Ausdruck in jedem Bestandteil einer Komposition – und das zeigt ihre Schaffensweise – öffnete ihnen ihren individuellen Übergang in die ‚Moderne‘.

⁶⁴ Kilian, *Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 144.

Gerhard Allroggen

Die Elysium-Szene des *Orfeo* von Gluck Gedanken zur musikalischen Dramatik¹

Der Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist das *Accompagnato*-Rezitativ des Orpheus, das inmitten des zweiten Akts, und damit auch inmitten der ganzen Oper, die Gefilde der Seligen schildert. Die Bedeutung dieses Satzes für das Werk wie auch für die Geschichte der Gattung sind in der Gluck-Literatur ausführlich gewürdigt worden, auf die Vorbilder in der französischen und italienischen Oper, die Gluck vor Augen standen, ist hingewiesen, und die Mittel der Instrumentation und Satzkunst, die der Komponist bemüht hat, sind erkannt und beschrieben worden. Schon Schmid nennt dieses *Accompagnato* ein „Meisterstück der dramatischen Recitation“,² A. B. Marx spricht zwar von der „rührend-komischen Folgsamkeit“, mit der Gluck „alles hinhält“, was der stauende Sänger Orpheus bemerkt, aber er erkennt auch, wie alle Einzelheiten der Komposition, die er übrigens genau beschreibt, in einen „sinnigen Tonbau“ zusammenschmelzen.³ Arend spricht von einem „unvergleichlichen, die ganze selige Natur sympathetisch in der Orchesterbegleitung sprechen lassenden Rezitativ“,⁴ Moser nennt es „Glucks schönstes orchestrales Naturgemälde“,⁵ Gerber unterstreicht die Kontrastwirkung zum Inferno; wenn Orpheus „das Elysium, wolkenlos, von klassischer Schönheit, wundersam beseelt durch die Stimmen der Natur [...] in jenem einzigartigen Naturbild in stummer Verzückung wahrnimmt“.⁶ Einstein spricht von einem „Orchestergemälde einer überirdischen Landschaft: Oboen-Solo über murmelnden Streichern, unendliche Weite, Fremdheit, unendliches Glück und unendliche Melancholie“.⁷ Auch A. A. Abert schildert das musikalische Naturgemälde;

¹ Zuerst in italienischer Übersetzung veröffentlicht unter *La scena degli Elisi nell'Orfeo. Considerazioni di drammaturgia musicale*, in: *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici*, Bd. XXIX–XXX (1975), S. 369–382.

² Anton Schmid, *Chr. W. Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken*, Leipzig 1854, S. 100.

³ Adolf Bernhard Marx, *Gluck und die Oper*, 2 Bde., Berlin 1863, Bd. 1, S. 322.

⁴ Max Arend, *Gluck. Eine Biographie*, Berlin 1921, S. 200.

⁵ Hans Joachim Moser, *Chr. W. Gluck*, Stuttgart 1940, S. 164.

⁶ Rudolf Gerber, *Chr. W. Gluck*, Potsdam 1950, S. 137.

⁷ Alfred Einstein, *Gluck. Sein Leben – seine Werke*, Zürich 1954, S. 112.

„die getragene Melodielinie der Solo-Oboe aber symbolisiert den über allem schwebenden göttlichen Frieden“.⁸

Dass dieses Stück, von dem Einstein schreibt, man könne kaum glauben, dass es nicht für diese Stelle erfunden sei,⁹ tatsächlich der Arie einer früheren Oper Glucks entlehnt ist, diesen Umstand scheint zuerst Fürstenau¹⁰ bemerkt zu haben; Reißmann druckt im Anhang seiner Biographie¹¹ das Urbild, die Arie des Massimo aus Glucks *Ezio* (I, 8).

Ernst Kurth machte in seinem Aufsatz über die Jugendopern Glucks¹² darauf aufmerksam, dass die Arie noch einmal im *Antigono* (III, 6) verwendet wurde; erwähnt allerdings mit keinem Wort, dass diese beiden Arien das Vorbild für unsere Elysium-Szene abgegeben haben. Kurth gibt die Ritornelle beider Arien in Partitur wieder.

Die wesentlichen Elemente des Orfeo-Accompagnatos finden sich hier vorgebildet: die Sextolenfigur der Ersten Violine, die Melodie der Solo-Oboe, die grundierenden Haltenoten des Horns; die Vogelrufe in Flöte, Zweiter Violine und Violoncello sind hingegen Eigentümlichkeiten der Orfeo-Partitur.

Kurth geht im Zusammenhang mit diesen beiden Arien auf das Problem der Tonmalerei ein und schreibt:

Die Grenze zwischen bloßer Charakterisierung und wirklichen Farben ist schwer zu ziehen. Wenn beispielsweise das Rieseln eines Baches durch gleichmäßig wogende Bewegung in den Streichern gezeichnet wird, wie das unzählige Male bei Gluck vorkommt, so wird es nicht immer zu unterscheiden sein, ob noch eine äußerliche Andeutung vorliegt, oder schon in wirklichen Klangfarben das Rieseln und Plätschern gemalt ist. [...] Während hier (*i. e. im Ezio*) die Begleitungsweise ein malender, äußerlicher Effekt ist, erscheint dieser im *Antigono* zu einer tiefen Grundstimmung durch den Gedanken verinnerlicht, den düsteren Text der Arie des Demetrio durch Zugrundelegung des früheren rustikalen Instrumentalgemäldes zu symbolisieren.¹³

⁸ Anna Amalie Abert, *Chr. W. Gluck*, München 1959, S. 141.

⁹ Abert, *Chr. W. Gluck* (wie Anm. 8).

¹⁰ Moritz Fürstenau, *Die Oper „Ezio“ von Gluck*, in: *Berliner Musik-Zeitung Echo*, 12., 19. und 26. Mai 1869.

¹¹ August Reißmann, *W. Gluck, sein Leben und seine Werke*, Berlin und Leipzig 1882.

¹² Ernst Kurth, *Die Jugendopern Glucks bis Orfeo*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler*, 1. Heft, Leipzig und Wien 1913, S. 193–277.

¹³ Ebd., S. 238 f. und 244.

Diese Ausführungen Kurths, auf die wir noch zurückkommen werden, sind von deutlichem Einfluss auf die Dissertation Paul Brücks¹⁴ gewesen. Brück stellt fest, dass es sich sowohl im *Ezio* wie im *Antigono* um die übliche dreiteilige Da-capo-Form der Arie handelt, und zwar um den sog. Gleichnis-Typ, der Anlass zu Tonmalerei gebe, die sich aber zu Klanggemälden entwickle, denen es nicht mehr auf die getreue Wiedergabe des Naturbildes ankomme, und schließlich zu Darstellungen des Affekts selbst ausreife. Im *Ezio* male die Erste Violine den murmelnden Bach, die Oboen-Melodie charakterisiere den Stimmungsgehalt der Szene; man habe es in dieser Arie mehr mit einem charakterisierenden Klangbilde zu tun als mit realistischer Tonmalerei. Auch in der Arie aus dem *Antigono* handele es sich um ein Naturbild, dieses sei nun aber nicht mehr Grundlage und erster Anlass der Komposition, sondern der Stimmungsgehalt, der Affekt selbst trete in den Vordergrund. „Das Naturbild versinnbildlicht den Stimmungsgehalt. [...] Das Tonmalende der Komposition erhält eine vertiefte Bedeutung“.¹⁵

Zieht man die Texte beider Arien Metastasio's heran, so zeigt sich, dass von einem stimmungsvollen Naturbild die Rede nicht sein kann. Massimos Arie im *Ezio* (I, 8) lautet:

Se povero il ruscello
Mormora lento e basso
Un ramuscello,
Un sasso
Quasi arrestar lo fa.

Ma se alle sponde poi
Gonfio d'umor sovrasta
Argine oppor non basta;
E co' ripari suoi
Torbido al mar sen va.

Der sanft murmelnde Bach ist nur der Ausgangspunkt eines Vergleichs. Das *tertium comparationis* ist die Unberechenbarkeit einer harmlos scheinenden Kraft, die unversehens zu gefährlicher Größe anschwellen kann.

Die musikalische Entsprechung in Glucks Komposition ist die zunächst leise wie ein Bächlein murmelnde Begleitfigur, die im Mittelteil der Arie auf Zweite Violinen und Bass übergreifend immer stärker anschwillt, und so der ruhigen Oboen-Melodie des Hauptteils die Bedeutung eines trügerischen Friedens gibt.

¹⁴ Paul Brück, *Glucks Orpheus und Eurydike. Stilkritischer Vergleich der Wiener Fassung von 1762 und der Pariser Fassung von 1774 unter besonderer Berücksichtigung des Wort-Tonverhältnisses im Rezitativ*, Diss. Phil. Köln 1925. Auszugsweise in: *Archiv für Musikwissenschaft* 7 (1925), S. 436–476.

¹⁵ Ebd., S. 437.

29 (Andante)

Flauto solo
 Oboe solo
 Fagotto solo
 Corno solo in Do/C
 Violino I
 Violino II
 Viola
 ORFEO
 ORPHEUS
 Violoncello solo
 (Cembalo)
 Violoncello e Basso

31

Abbildung 1: Accompagnato-Rezitativ des Orpheus aus *Orfeo ed Euridice*, in: *Gluck Gesamtausgabe*, Bd. 1, hg. von Anna Amalie Abert und Ludwig Finscher, S. 89f., Takt 29–36

33

Musical score for measures 33-34. The system includes a vocal line (soprano) with a melodic line and a bass line. Below it is a piano accompaniment with a right-hand part featuring a rhythmic pattern of eighth notes and a left-hand part with a steady bass line. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

35

Musical score for measures 35-36. The system includes a vocal line (soprano) with a melodic line and a bass line. Below it is a piano accompaniment with a right-hand part featuring a rhythmic pattern of eighth notes and a left-hand part with a steady bass line. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

N^o 22
(Andante) Aria

Oboe solo
Corno solo in Do/C
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
DEMETRIO
Cembalo (col Fig.)
Basso e Fagotto

Abbildung 2: Arie des Demetrio (III, 6) aus *Antigono*, in: *Gluck Gesamtausgabe*, Bd. 20, hg. von Irene Brandenburg, S. 374f., Takt 1–11

This musical score page contains two systems of music. Each system consists of five staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs), and three empty staves. The first system begins with a vocal line starting on a whole note, followed by a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

The image displays a musical score for the Elysium scene of Orfeo from Gluck's opera. The score is divided into two systems, each containing six staves. The top staff of each system is a vocal line, and the remaining five staves are for piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff format, with the right hand playing a complex, rhythmic pattern and the left hand providing harmonic support. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A double bar line with repeat slashes is visible between the two systems. The first system begins with a measure marked with a '5' above the staff. The second system begins with a measure marked with a '7' above the staff. The piano accompaniment features a prominent eighth-note pattern in the right hand, often with a 'tr' (trill) marking above it. The vocal line consists of a few notes in the first system, followed by a longer rest, and then a few more notes in the second system.

In der Arie des Demetrio aus *Antigono* (III, 6) dagegen

Già che morir degg'io	Senza rimorsi allor
L'onda fatal, ben mio,	Sarà quest' alma ognor
Lascia ch'io varchi almeno	Idolo mio cor
Ombra innocente.	A te presente.

bezeichnet die Melodie der Oboe das Wunschbild des Todesbereiten, der sich reinen Gewissens und in Frieden zur düsteren Fahrt über die Wogen des Lethestromes rüstet.

Beim Vergleich dieser beiden Arien mit der *Accompagnato*-Szene des *Orfeo* stellt Brück fest, dass hier die Singstimme am melodischen Geschehen keinen Anteil mehr habe und an kein Formschema mehr gebunden sei, denn Gluck habe sich „von der typischen Arienform seit seiner Reform aus musikdramatischen Gründen bewusst emanzipiert“. Zwar sei das Sextolen-Motiv der Ersten Violine aus den früheren Arien übernommen – aber, so schreibt Brück weiter, „die Art seiner Verwendung ist eine ganz andere, wie sich bei der letzten Verarbeitung im *Orphée* mit aller Deutlichkeit zeigen wird“.¹⁶ Der Hauptgegenstand seiner Untersuchung ist nämlich die Bearbeitung des italienischen *Orfeo* für die Pariser Oper, die ihm gerade in der Wandlung des Orpheus-Accompagnatos Glucks Streben nach einer „mehr vertieften Naturauffassung und Naturempfindung“¹⁷ anzeigt. Die Veränderungen interpretiert Brück folgendermaßen:

Gluck strebt Naturschilderung im Sinne der Naturnachahmung nicht an. Die Vogelrufe der Flöte und des Solo-Violoncells sind im *Orphée* fortgefallen. An ihrer Stelle erscheint die Doppelschlagfigur, die unverkennbar die Züge eines ursprünglich den Vogelruf nachahmenden Motivs trägt und im *Orphée*, in Flöte und zweiter Violine abwechselnd, in jedem Takte des Akkompagnatos (im ganzen 173mal) auftritt. Eine solche Häufung führt notwendigerweise zu dem Schluss, dass es sich hier nicht mehr um die tonmalerische Darstellung des Vogelrufes handeln kann. Die Tonfigur hat hier vielmehr diesen ursprünglichen Charakter völlig verloren; sie ist zu einem dem Stimmungsgehalte und der Klangfarbe dienenden Ausdrucksmoment gewandelt. Hier wiegt auch die Tatsache, dass im *Orphée* die Triller auf der letzten Achtelnote ebenfalls fortgefallen sind. [...] Die im *Orphée* geänderte Phrasierung (*sc.: der Sextolenfigur*) lässt dies noch deutlicher hervortreten. [...] Gluck entzieht diesem Motiv im

¹⁶ Brück, *Glucks Orpheus und Eurydike* (wie Anm. 14), S. 438.

¹⁷ Ebd., S. 440.

Orphée durch die Staccato-Bezeichnung die Bedeutung einer naturnachahmenden Formel. Es erhält hier den gleichen Charakter wie die oben erwähnte Doppelschlagfigur. Wir haben mit beiden Motiven somit Beispiele dafür gefunden, wie ursprünglich der tonmalerischen Darstellung dienende Figuren durch die Art ihrer Anwendung zu Formeln des Stimmungsausdrucks werden. Das technische, spielerische Moment ist zur charakterisierenden Klangfarbe gewandelt¹⁸.

Hier sind einige kritische Einschränkungen zu machen. Ernst Kurth hatte bereits Zweifel angemeldet, ob eine Scheidung zwischen dem, was er einerseits „bloße Charakterisierung“ und „äußerliche Andeutung“ und andererseits „Malen in wirklichen Farben“ nennt, überhaupt möglich ist. Er glaubt diese beiden Typen in der Arie aus *Ezio* einerseits, die er fälschlich für ein rustikales Instrumentalgemälde hält, und andererseits in der Arie des Demetrio aus *Antigono* repräsentiert. Wenn dieselbe Musik sich von bloßer äußerlicher Andeutung zu einer in wirklichen Farben gemalten verinnerlichten Symbolisierung wandeln kann allein dadurch, dass man ihr einen anderen Text unterlegt, so bestätigt das nicht mehr und nicht weniger, als dass Musik zum Ausdruck eines bestimmten Affekts nicht taugt.¹⁹ Für die Lösung des von Kurth aufgeworfenen Scheinproblems der Scheidung zwischen äußerlicher Charakterisierung und wirklichen Klangfarben gibt der Vergleich der beiden Arien nichts her: die *Ezio*-Arie ist kein rustikales Naturbild, kann mithin auch nicht – als solches dem düsteren Text der *Demetrio*-Arie zugrunde gelegt – eben dadurch verinnerlicht werden; ganz abgesehen davon, dass der Hörer, dem diese symbolische Verinnerlichung aufgehen soll, ja wissen müsste, dass die gleiche Musik zuvor in einer anderen Oper angeblich andere Funktion gehabt haben soll.

Brück nennt offenbar das, was Kurth als „bloße Charakterisierung“ und „äußerliche Andeutung“ bezeichnet hatte, seinerseits „realistische Tonmalerei“ im Gegensatz zum „charakterisierenden Klangbild“ – gemeint ist aber dasselbe, nämlich dass Gluck das vorgebliche Naturbild durch Unterlegen eines neuen Textes „vertieft“ habe. Dieser Trugschluss führt nun Brück zu den referierten absurden Konsequenzen.

Im *Ezio* spricht Massimo den Gedanken aus, dass man einer Gefahr entgegentreten muss, solange sie noch harmlos ist, und diesen Gedanken fasst er im Bilde eines murmelnden Bachs, der unvermutet gefährlich anschwillt. Dass die gleiche Musik

¹⁸ Brück, *Glucks Orpheus und Eurydike* (wie Anm. 14), S. 441.

¹⁹ Wie Hugo Goldschmidt gezeigt hat, war Gluck eben dieser Ansicht. Vgl. H. Goldschmidt, *Eine bezeichnende Äußerung Glucks zur Musikästhetik*, in: *Gluck-Jahrbuch* 1 (1913), S. 82–85.

im *Antigono* statt der Warnung vor trügerischem Frieden nun den Wunsch eines Todbereiten ausdrückt, mit reinem Gewissen über den Lethestrom zu schiffen, ist kein Zeichen einer „Vertiefung“, sondern Folge der semantischen Unbestimmtheit der Musik. Denn, wie wir alle wissen, drückt all dies ja auch nicht die Musik aus, sondern der Text, und die Musik bedient sich nur gewisser Topoi der Tonsymbolik, die auf Grund der Konvention verstanden werden. Die murmelnde und anschwellende Bewegung, die im einen Fall auf einen hypothetischen Bach, im andern Fall auf die Vorstellung des mythischen Letheflusses hindeutet, die getragene Oboen-Melodie, die wir hier mit trügerischem Frieden, dort mit ersehntem Frieden assoziieren, sind jedes Mal dieselben Instrumente, dieselben Töne, dieselben Harmonien. Ohne den Text wären sie nichts als Thema und Begleitmotiv. Erst die Elysiums-Szene des *Orfeo* bezieht sich nun tatsächlich auf eine zwar idealisierte, aber im Rahmen der Handlung reale Welt. Murmelnde Bäche, zwitschernde Vögel, das Flüstern der Lüfte werden von Orpheus wahrgenommen, seliger Friede von ihm erlebt.

Im Text ist nun auch vom Gesang der Vögel die Rede, und so fügt Gluck die entsprechenden Flöten- und Cellofiguren hinzu; der Friede der Seligen ist ein ewig andauernder Zustand, und so übernimmt Gluck nichts aus dem Mittelteil der Arien, die Steigerungen und Kontraste enthalten, sondern intensiviert das in sich ruhende friedliche Bild, deren Grundzeichnung er dem Hauptteil der *Ezio*-Arie entlehnt hat.

Dass das rauschende Bächlein im *Ezio* hypothetisch, im *Orfeo* aber wirklich ist, hat mit der Musik nichts zu tun. Es liegt an der Handlung, an den vom Dichter festgelegten Textworten. „Wahr“ ist aber der hypothetische Bach ebenso wie der wirkliche, und das liegt nicht daran, dass Gluck (wie Brück meint) in der Naturschilderung zurückhaltender geworden sei. Im Gegenteil ist er ja im *Orfeo* deutlicher und eindeutiger, weil zum Topos des Baches noch der Topos der Vogelstimmen hinzuge treten ist.

Auch die Veränderungen der Instrumentation in den späteren Fassungen des Werks – für Parma und für Paris – sind kein Indiz für Brücks These, dass Gluck mehr und mehr von nachahmender Naturschilderung zu vertieftem Naturerlebnis vorgedrungen sei.

Nachahmende Naturschilderung im strikten Wortsinne hat es in der Musik ohnehin niemals gegeben, schon gar nicht in der metastasianischen Gleichnis-Arie. Die Naturschilderung im Sinne einer anschaulichen, beredten Verwendung tonmalender Motive ist in Glucks Werk nirgends intensiver als gerade im *Orfeo*. Dass das Bild wegen der Instrumentations-Retuschen in den späteren Partituren blasser ist, unterliegt keinem Zweifel. Die damit verbundene Abstraktion bedeutet aber keine „Vertiefung“ der Szene. Vogelrufe bleiben Vogelrufe, auch wenn sie 173mal hintereinander ertönen. Dass Flöte und Violoncello in den späteren Fassungen ihren Terzendialog aufgeben, beraubt die Partitur – und die Vogelwelt – um eine hübsche Komponente, aber es vertieft

nicht das Gefühl und eröffnet keine neue Dimension. Vermutlich fürchtete Gluck auf Grund seiner Erfahrungen der Wiener Aufführungen, dass allzuviel Quinquilien das Rezitativ des Sängers undeutlich machen könnte. Aus dem gleichen Grund hat er wahrscheinlich – ganz ohne Tiefsinn – das Legato der Ersten Violinen, die auf der G-Saite recht sonor klingen, zu Staccato verdünnt.

Zum Schluss noch einige Bemerkungen zum Verhältnis zwischen Rezitativ und Arie. Die Erfahrung, dass bei dem je dependenten Anteil dieser sängerischen Ausdrucksformen jeweils entsprechend das Gewicht der Musik gegenüber der Dichtung wächst oder schwindet, und die Tatsache, dass man sich angewöhnt hat, das Übergewicht der Dichtung für „dramatischer“ zu halten als das Übergewicht der Musik (es sei denn, sie stütze deskriptiv die Bühnenaktion – in diesem Fall spricht man meist pejorativ von „äußerlicher“ Dramatik): beides hat dazu geführt, dass man das Vorhandensein musikalischer Form automatisch für ein Anzeichen mangelnder Dramatik ansah. So begrüßen die Biographen Glucks stets die Sorgfalt, die er auf die Gestaltung der Rezitative gelegt hat, und entschuldigen gelegentliche Dünnblütigkeit der Musik jeweils mit seinem „dramatischen Gewissen“.

Die Satztechnik, die Gluck in unserer Accompagnato-Szene anwendet, zeigt ein Verdienst des Komponisten, das allzu leicht übersehen wird. Hätte Gluck wirklich nur das Rezitativ im landläufigen Sinne „aufgewertet“ und eigentliche Musik auf das vermeintlich dramatisch vertretbare Maß zurückgeführt, hätte sein Werk nicht so zukunftsweisend werden können, wie es in der Tat ist. Die Scheidung von Bühnenaktion im sog. ‚Secco-Rezitativ‘ auf der einen und Musik in der Arie auf der anderen Seite ist vor und neben Gluck vielfach durch stärkere Beteiligung des sog. ‚Accompagnato-Rezitativs‘ gemildert, aber nicht beseitigt worden. Wenn auch mehr und mehr Elemente der Aktion in die Arien eindrangen, und die orchesterbegleiteten Rezitative mehr und mehr musikalisch aufgewertet wurden, so konnte dies doch nicht die grundsätzliche Scheidung von äußerer Handlung und Musik in der Oper beseitigen.

Das Accompagnato der *Orfeo*-Szene unterscheidet sich nun von den üblichen Accompagnati der Zeit, in denen feste Orchestermotive oder lebhaft, gestisch empfundene Passagen in die vielleicht leidenschaftlicher deklamierten, aber sonst wenig veränderten rezitativischen Floskeln interpoliert wurden, in einem wesentlichen Punkt: Gluck folgert aus der unterschiedlichen Aufgabe von Sprache und Musik in der Oper nicht mehr die prinzipielle zeitliche Scheidung von Aktion und Musik, vielmehr unterscheidet er die beiden Gattungskonstituenten voneinander gleichzeitig, sozusagen in

horizontaler Schichtung – mit anderen Worten: er lässt die Technik des Arioso wieder aufleben. Die der Sprache ihr Recht einräumende Rezitation des Sängers wird begleitet und ergänzt durch das autonome, den musikalischen Formgesetzen gehorchende Orchester.

Auch hierin hat Gluck Vorbilder in Fülle; aber die große Wirkung, die von Glucks *Orfeo* und von seinen späteren Werken ausgegangen ist, hat zweifellos die Ausbildung des sogenannten sinfonischen Opernorchesters im folgenden Jahrhundert beeinflusst. Hierin scheint mir die gattungsgeschichtliche Bedeutung unserer Szene eher zu liegen als in der vermeinten Vertiefung tonmalender Techniken.

DIESES BUCH BESTELLEN:

per Telefon: 089-13 92 90 46

per Fax: 089-13 92 9065

per Mail: info@allitera.de

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm
unter:

www.allitera.de

www.facebook.com/AlliteraVerlag

Allitera Verlag

Allitera Verlag • Merianstraße 24 • 80637 München
info@allitera.de • fon 089-13 92 90 46 • fax 089-13 92 90 65 •
www.allitera.de • www.facebook.de/AlliteraVerlag