

Arnold Schönbergs nachgelassene Fragmente und ihre Datierung

Überlegungen und Fallbeispiele im Kontext des Arnold Schönberg Werkverzeichnisses

Als Arnold Schönberg Ende 1915 sein Testament verfasste und bestimmte, wie mit seinem künstlerischen Nachlass umzugehen sei, äußerte er sich auch zu den darin enthaltenen unveröffentlichten und fragmentarischen Werken:

*[...] so weiß ich doch zu genau, was Einer, der Augen hat auch aus Unvollkommenem und Unvollendetem entnehmen kann. Es ist wohl wahr, dass man sich der Taktlosigkeit der Historiker und anderer müßiger Schnüffler aussetzt. Trotzdem aber würde ich nicht wie Brahms die Spuren der Wege und Irrwege, die zu meinen Werken führen, verwischen wollen.*¹

Überliefert sind über 250 unvollendete, in Umfang und Grad der Ausarbeitung stark variierende Werke Schönbergs.² Nahezu alle wurden in der Arnold Schönberg-Gesamtausgabe ediert und werden nun im Werkverzeichnis, das in seiner Funktion als Registerband die Gesamtausgabe abrunden soll, einzeln behandelt. Eine exakte Datierung allerdings kann für nicht wenige der unvollendeten Werke noch nicht gegeben werden. Zwar hat die Gesamtausgabe hier bereits Außerordentliches geleistet – in ihren Anfangsjahren auch unter schweren Bedingungen –, aber zwangsläufig konnte sie chronologische Aspekte zumeist nur punktuell erforschen. Jeder einzelne Band der Schönberg-Gesamtausgabe stellt eine Art Tiefenbohrung in einen Ausschnitt aus Schönbergs musikalischem Schaffen dar, die weitgehend ohne Seitenblicke auf andere Bereiche durchgeführt werden musste. Während es dabei im Rahmen der kritischen Edition völlig ausreichte, ein undatiertes Werk einem bestimmten Entstehungszeitraum zuzuordnen, ist es genuine Aufgabe eines Werkverzeichnisses, eine möglichst genaue relative Chronologie der

¹ Arnold Schönberg: Testamentsentwurf, 21. November 1915 (Arnold Schönberg Center, Wien [Documents 21] | ASCI D5449); veröffentlicht in: Arnold Schönberg: »Stile herrschen, Gedanken siegen«. *Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Anna

Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch. Mainz 2007, p. 365–366, hier p. 366.

² Das zur Zeit in Entstehung begriffene Arnold Schönberg Werkverzeichnis zählt vorläufig knapp 120 unvollendete Werke (26 im Prinzip aufführbare und 90 nicht aufführbare Fragmente) und über 140 Entwürfe und Kompositionspläne.

Einzelwerke zu erstellen, in Schönbergs Fall gerade auch der vielen Fragmente, wenn wir – um seine Worte aufzugreifen – nicht nur seine Wege, sondern auch seine aufschlussreichen Irrwege zeitlich einordnen wollen.³ Im Folgenden soll anhand zweier Skizzenbogen aus unterschiedlichen Schaffensperioden Schönbergs aufgezeigt werden, wie nicht nur musikalisch-inhaltliche und materiale, sondern auch werkübergreifende Aspekte herangezogen werden müssen, um die jeweils enthaltenen Niederschriften möglichst genau datieren zu können. Die Präzisierung der Reihenfolge der Beschriftung der Bogen nimmt dabei eine Schlüsselstellung ein.

Der erste Bogen ist im Nachlass bei den Autographen zu Schönbergs *Vier Liedern für eine Singstimme und Klavier* op. 2 aus den Jahren 1899/1900 archiviert.⁴ Seite 1 enthält den Liedanfang *Schmerz* auf ein Gedicht von Paul Wertheimer und eine Skizze zum unvollendeten Orchesterlied *Gethsemane* auf ein Gedicht von Richard Dehmel. Seite 2 enthält oben vermutlich den Anfang eines Klavierlieds⁵ und darunter den Liedanfang *Erwartung* op. 2/1, ebenfalls auf ein Gedicht von Dehmel. Seite 3 enthält wiederum einen Liedanfang nach Dehmel, auf die Worte »Ich konnte nur noch lächeln«.⁶ Alle drei hier vertonten Dehmel-Gedichte entstammen dem Gedichtband *Weib und Welt*.⁷

Es soll zunächst um die Liedanfänge *Schmerz* und »Ich konnte nur noch lächeln« auf den Seiten 1 und 3 des Bogens gehen. Die Schönberg-Gesamtausgabe datiert sie auf August 1899, und zwar mithilfe des Liedanfangs zu *Erwartung* op. 2/1 auf Seite 2. Die Erste Niederschrift von *Erwartung* auf einem weiteren Bogen⁸ trägt nämlich eine eigenhändige Datierung Schönbergs auf den »9/8.99«, und die Gesamtausgabe nimmt stillschweigend an, dass das dazugehörige Notat auf Seite 2 des Bogens MS 2, 221 unmittelbar davor zu Papier gebracht wurde, also im August 1899. Darin sah die Gesamtausgabe einen »sicheren Anhaltspunkt«, die anderen Liedanfänge auf dem Bogen ebenfalls auf

3 Auch im Hinblick auf die erforderliche Nummerierung der Werke im Werkverzeichnis ist dies unerlässlich; die Werke ohne Opuszahl werden zwar nach Besetzung gegliedert, aber innerhalb der Unterabteilungen werden sie chronologisch angeordnet.

4 Arnold Schönberg Center, Wien (MS 2, 221). In der Schönberg-Gesamtausgabe ist der Bogen als »Sammelhandschrift XVIII« beschrieben; in: Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung. Kritischer Bericht, Fassungen, Skizzen, Fragmente. Textteil*. Hrsg. von Christian Martin Schmidt. Mainz, Wien 1989, p. 27 (Sämtliche Werke. Abteilung I: Lieder. Reihe B, Band 1/2, 1).

5 Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 366: »Ohne Text 1«.

6 Es handelt sich hier um Schönbergs ersten Vertonungsversuch des Gedichts *Aus schwerer Stunde*; auch die zweite Vertonung aus dem Jahr 1906 blieb unvollendet.

7 In Schönbergs Nachlass im Arnold Schönberg Center, Wien, befinden sich nur Richard Dehmels *Gesammelte Werke* (Berlin: S. Fischer 1906–1909), die jedoch nicht Textvorlage waren (Book D7) und der Band *Schöne wilde Welt* (Berlin: S. Fischer 1913) (Book D6). Ferner ist dort ein Blatt (T50.04) mit undatierten eigenhändigen Abschriften Schönbergs von Gedichten

Dehmels überliefert, darunter als letztes *Mannesbängen*, das als einziges der auf dem Blatt enthaltenen Gedichte vertont wurde; vgl. Julia Bungardt: *Die Bibliothek Arnold Schönbergs mit einem kommentierten Katalog des nachgelassenen Bestandes sowie einer Edition seiner Glossen in den Büchern*. Band 1. Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2014, p. 26–27.

8 Bogen (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 2, 222–223]); Datierung auf p. 3 am Ende der Ersten Niederschrift von *Erwartung* op. 2/1.

August 1899 zu datieren.⁹ Zweifellos war das zunächst ein wichtiger Befund, und für die Zwecke einer kritischen Gesamtausgabe reichte diese pauschale Datierung völlig aus. Eine nähere Präzisierung der Entstehungszeit der Liedanfänge jedoch lässt sich möglicherweise erzielen, wenn man bei der Skizze¹⁰ zum Orchesterlied *Gethsemane* auf Seite 1 unten ansetzt (Abbildung 1).

Die eigentliche Niederschrift von *Gethsemane*¹¹ wurde am 11. Mai 1899 begonnen, nach 88 Takten aber abgebrochen. Die Skizze bezieht sich auf die Orchesterpartie der Takte 66–68 der Niederschrift. Vorausgesetzt, die Niederschrift der 88 Takte hat sich nicht monatelang hingezogen – und danach sieht sie nicht aus¹² –, dürfte die Skizze zu den Takten 66–68 noch im Mai 1899 entstanden sein.¹³ Sie wurde möglicherweise in einer anderen, jedenfalls schwärzer erscheinenden Tinte notiert als *Schmerz*. Die Tatsache, dass der Liedanfang *Schmerz* bereits auf Seite 1 des Bogens stand, als Schönberg darunter diese Takte zu *Gethsemane* skizzierte, lässt es plausibel erscheinen, *Schmerz* nicht auf August, sondern auf spätestens Mai 1899 zu datieren. Unterstützt wird diese Vermutung von der Papiersorte¹⁴ des Bogens MS 2, 221: Es handelt sich um die gleiche, wenig benutzte Sorte wie bei der zweiten, abgebrochenen Fassung des Klavierlieds *Die Beiden* auf ein Gedicht von Hugo von Hofmannsthal, die laut Schönberg-Gesamtausgabe nur kurze Zeit nach der von Schönberg auf den 2. April 1899 datierten ersten Fassung notiert wurde.¹⁵ Tinte und Schriftbild

9 Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 46: »Die einzige überlieferte Skizze zu Erwartung gibt den sicheren Anhaltspunkt für die Datierung von drei Fragmenten, von Schmerz Auf meiner dunklen Seele spielt, von Ohne Text 1 und von der 1. Vertonung des Dehmel-Gedichts Aus schwerer Stunde Ich konnte nur noch lächeln, mit August 1899.«

10 Im Zuge der Edition von *Gethsemane* in der Schönberg-Gesamtausgabe wurde diese Skizze bei den Quellen nicht berücksichtigt; vgl. Arnold Schönberg: *Orchesterlieder. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*. Hrsg. von Christian Martin Schmidt. Mainz, Wien 1981, p. 248–258 (Sämtliche Werke. Abteilung I: Lieder. Reihe B, Band 3). Vermutlich wurde die Skizze erst 1989 bei der Erfassung von Sammelhandschrift XVIII identifiziert; vgl. Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 27, »Sammelhandschrift XVIII«.

11 Die Niederschrift von *Gethsemane* (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 90, U71–U74]) umfasst vier Seiten in Gestalt einer Klaviernotation mit wenigen Instrumentenangaben; siehe Arnold Schönberg: *Orchesterlieder*, s. Anm. 10, p. 248.

12 Bei der Tinte handelt es sich dem Augenschein nach um die gleiche, hier und dort ins Bräunliche verblasste, schwarze Tinte wie auf dem Bogen MS 2, 221. Die Niederschrift zu *Gethsemane* weist eine Änderung der Disposition auf (Seite 3, in den Akkoladen 2 und 3, angefangen in T. 64), die angesichts der ab hier verwendeten breiteren Feder auch auf eine kürzere oder längere Unterbrechung der Niederschrift hindeuten könnte, und die im Zusammenhang mit der überlieferten Skizze zu T. 66–68 steht. In der Skizze erprobte Schönberg den Übergang (im Hinblick auf die nachfolgende dichte imitatorische Passage zu Beginn der zweiten Strophe des Gedichts) von zwei auf vorübergehend vier Systeme für die Darstellung des Orchesters – bzw. von einem auf zwei Klaviere. Unterschiede zwischen der Skizze und ihrer Ausarbeitung in der Niederschrift betreffen die Verteilung der Einzelstimmen auf die Systeme, die Oktavlage einzelner Töne innerhalb der Zusammenklänge und wenige Änderungen von Vorzeichen. Da es sich bei diesem leichten Bruch im Schriftbild hauptsächlich um die Suche nach einer Lösung eines technischen bzw. Notationsproblems handelt (die in der Skizze auf dem Einzelbogen ihren Niederschlag fand) und

Schönberg die Komposition außerdem um nur noch weitere zwanzig Takte (bis Vers 5 der zweiten von insgesamt zehn Strophen) voranbrachte, erscheint es plausibel, dass es sich nur um eine kurze Unterbrechung im Arbeitsprozess handelte, und nicht etwa um einen wirklichen kompositorischen Neuanfang nach einer eventuell mehrmonatigen Unterbrechung.

13 Zu Schönbergs Arbeitstempo vgl. Rudolf Stephan: »Schönberg hat immer sehr rasch komponiert; schon die Verklärte Nacht op. 4 (1899) entstand innerhalb dreier Wochen [...]«. Idem: Über Schönbergs Arbeitsweise, in: Arnold Schönberg. *Gedenkausstellung 1974*. Hrsg. von Ernst Hilmar. Wien 1974, p. 119–124, hier p. 119.

14 Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 18; es handelt sich um die Papiersorte »J.E.&Co. Protokoll.Schutzmarke | No.4. | 16linig«, in der Gesamtausgabe mit der Sigle J. E. 16b¹ versehen. Vgl. hier wie folgend das Papiersortenverzeichnis in der Manuskriptdatenbank des Arnold Schönberg Center.

15 Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 45 und 308.



Abbildung 1: Arnold Schönberg: Schmerz/Skizze zu Gethsemane. Seite 1 des Bogens MS 2, 221 (Arnold Schönberg Center, Wien)

der Niederschrift der zweiten Fassung von *Die Beiden* widersprechen dem jedenfalls nicht. An diesem Punkt bringt ein Vergleich der Liedanfänge *Schmerz* auf Seite 1 und »Ich konnte nur noch lächeln« (*Aus schwerer Stunde*) auf Seite 3 des Bogens weitere Erkenntnisse. Nicht nur hinsichtlich der Stimmung, die aus den Versen von Wertheimer und Dehmel spricht, sondern auch in ihrer musikalischen Substanz weisen sie auffällige Übereinkünfte auf (Abbildung 2).

Beide Liedanfänge stehen in der Tonart fis-Moll, beider Anfang wird von einem Orgelpunkt auf der Tonika geprägt. Nach jeweils wenigen Takten erfolgt eine Enharmonisierung in den b-Bereich, nach Ges-Dur bzw. es-Moll (*Schmerz*: T. 4–5; »Ich konnte nur noch lächeln«: T. 4). Die Singstimme beginnt beide Male rezitierend, in *Schmerz* auf der Terz, in »Ich konnte nur noch lächeln« auf dem Grundton; Zielton der beiden Gesangslinien ist der Ton *h*¹, der mittels eines Quartsprungs abwärts verlassen wird. Es ließen sich weitere inhaltliche Ähnlichkeiten aufzeigen, insbesondere die chromatischen Bewegungen in den Mittelstimmen, wobei sich zudem eine bemerkenswerte Parallele zu *Gethsemane* ergibt, dessen instrumentale Begleitung mehr oder weniger durchweg von einer ähnlichen Kombination aus gehaltenen Akkorden und chromatisch auf- und absteigenden Bewegungen (die hier sogar motivische Gestalt annehmen) in den Mittelstimmen geprägt ist wie die kurzen Liedanfänge *Schmerz* und »Ich konnte nur noch lächeln«. Hervorzuheben sind aber vor allem auch die Materialaspekte einer gleichen, leicht bräunlich verblassten Tinte und eines relativ breiten Federstrichs in den Niederschriften von *Schmerz* und »Ich konnte nur noch lächeln«, die ein ähnliches Schriftbild bewirken. Die vielfachen Übereinstimmungen legen die Vermutung nahe, dass Schönberg die beiden Liedanfänge sehr bald nacheinander notierte – möglicherweise parallel. Es handelt sich wohl um den eher seltenen Fall einer Erprobung zweier Texte auf ähnlichem musikalischem Material. Dafür spricht auch, dass die durchgestrichene Niederschrift von *Schmerz* in großen Buchstaben mit *Unsinn* überschrieben wurde. Angesichts der Wiederverwendung des musikalischen Materials von *Schmerz* in »Ich konnte nur noch lächeln« auf Seite 3 dürfte sich das Wort *Unsinn* weniger auf die Musik als vielmehr auf den Text, auf das Gedicht Wertheimers beziehen. Jedenfalls wäre damit »Ich konnte nur noch lächeln« nicht auf August, sondern ebenfalls auf spätestens Mai 1899 zu datieren. Denkbar ist schließlich, dass die Veröffentlichung des Dehmel-Lieds *Entbietung* von Alexander Zemlinsky am 2. April 1899 (als Beilage zur *Neuen musikalischen Presse* 8/14)¹⁶ zu Schönbergs verstärkter Hinwendung zur Poesie Dehmels beigetragen hat. Die

16 Antony Beaumont: *Alexander Zemlinsky. Biographie*. Wien 2005, p. 678. *Entbietung*, auf ein Gedicht aus Dehmels *Lebensblätter*, erschien 1901 im Verlag Wilhelm Hansen,

als Nr. 2 innerhalb von Zemlinskys Liedsammlung *Irmelin Rose und andere Gesänge* op. 7.

wohl früheste von Schönbergs Dehmel-Vertonungen aus dem Jahr 1899, *Mannesbängen*, entstand der verwendeten Papiersorte nach im April/Mai 1899.¹⁷ Walter Frisch wies bereits darauf hin, dass das Lied in der gleichen Tonart (fis-Moll) steht wie Zemlinskys *Entbietung* und auch sonst Übereinstimmungen damit aufweist.¹⁸ Auch *Schmerz* und die Erste Vertonung von »Ich konnte nur noch lächeln« stehen in fis-Moll.

Von hier aus ist Seite 2 des Bogens näher zu betrachten (Abbildung 3). Der Liedanfang¹⁹ auf den ersten Systemen dürfte vom Schriftbild her zur gleichen Notationsphase (vermutlich spätestens Mai 1899) wie *Schmerz* und »Ich konnte nur noch lächeln« gehören. Der Liedanfang *Erwartung*, darunter, weist auf den ersten Blick eine etwas dunklere, schwärzere Tinte auf. Erst eine physikalische Untersuchung könnte hier endgültig klären, ob es sich tatsächlich um eine andere Tinte handelt, aber der Schreibduktus des *Erwartung*-Notats unterscheidet sich jedenfalls nicht wesentlich von dem von *Schmerz* und »Ich konnte nur noch lächeln«. Angesichts der auf den 9. August 1899 datierten vollendeten Ersten Niederschrift von *Erwartung* muss dieses Notat zwar *spätestens* Anfang August zu Papier gebracht worden sein, aber vom Schriftbild her spräche wohl wenig dagegen, es eventuell auch früher zu datieren, vielleicht auf Ende Mai 1899. Die Gesamtausgabe stuft das Notat als »Skizze«²⁰ zu *Erwartung* op. 2/1 ein, in Wahrheit aber betrifft es hier keinesfalls ein nur kurzes Skizzieren eines lokalen Problems im Verlauf einer Komposition (wie im Fall des in der Gesamtausgabe ebenfalls als »Skizze« bezeichneten Notats zu den Takten 66–68 von *Gethsemane* auf Seite 1 des Bogens). Viel eher handelt es sich wiederum um einen genuinen Liedanfang inklusive Kopftitel, in Gestalt und in Grad der Ausarbeitung durchaus vergleichbar mit dem Liedanfang *Schmerz*. Das gut siebentaktige Notat zu *Erwartung* ist noch in es-Moll notiert, im Gegensatz zur späteren Ersten Niederschrift in Es-Dur.²¹ Doch war es nicht in erster Linie der Entschluss, das Lied in Es-Dur zu notieren, der Schönberg nochmals von vorne anfangen ließ, denn für die nachfolgende Erste Niederschrift von *Erwartung* (Abbildung 4) notierte er zunächst eine erste Akkolade mit der aus dem Liedanfang übernommenen Vorzeichnung von 6 ♭, mit einer eher dünnen Feder. Irgendwann aber muss ihm eine Notation in Es-Dur adäquater erschienen sein,

17 Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 18, 45 und 310; es handelt sich um die Papiersorte »J.E.&Co. Protokoll.Schutzmarke | No.4. | 16linig«, in der Gesamtausgabe mit der Sigle J. E. 16b² versehen.

18 Walter Frisch: Schoenberg and the Poetry of Richard Dehmel, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 9/2 (November 1986), p. 136–179, hier p. 172–173.

19 In: Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 366 als »Ohne Text 1« bezeichnet.

20 Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 64, Quelle A.

21 Auch Stefanie Rauch betrachtet das Notat »eher als Entwurf denn als Skizze«. Vgl. eadem: *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess*.

Mainz 2010, p. 125 mit Anm. 431. Anders als Rauch sehe ich im abgebrochenen Liedanfang jedoch keine »andere Tonart« im Spiel, sondern eine andere Vorzeichnung. Die Takte des abgebrochenen Liedanfangs unterscheiden sich nicht, wie Rauch meint, »harmonisch von der EN, da sie in es- statt in c-Moll stehen.« (Ibidem, p. 67, Anm. 264.) Die Erste Niederschrift von *Erwartung* ist eindeutig in Es-Dur notiert.

Erwartung von A. Schönberg

in der ausgeglichenen Welt

in der dunklen Welt

Alte die dunkle Welt

Abbildung 3: Arnold Schönberg: Erwartung op. 2 Nr. 1, Liedanfang. Seite 2 des Bogens MS 2, 221 (Arnold Schönberg Center, Wien)



Abbildung 4: Arnold Schönberg: *Erwartung* op. 2 Nr. 1, Erste Niederschrift. Seite 1 des Bogens MS 2, 222–223 (Arnold Schönberg Center, Wien)

möglicherweise als er die angefangene Komposition nach einer Unterbrechung wieder zur Hand nahm – spätestens im August 1899 –, woraufhin er die letzten 3 $\flat$ wieder ausradierte.

Bezeichnenderweise enthält der Liedanfang in es-Moll bereits die Essenz des kompletten, vorwiegend auf Wiederholung des chromatisch changierenden Wechselakkords in Takt 1 gebauten Lieds. Die dann in Es-Dur notierte Erste Niederschrift von *Erwartung* weicht inhaltlich – bei entsprechend angepassten Akzidenzien – in nur sehr geringem Maße von dem früheren Liedanfang in es-Moll ab, die wiederkehrende Akkordgirlande zum Beispiel wurde in der Ersten Niederschrift jeweils etwas verlängert. Auch wenn letzte Sicherheit in diesem Fall nicht erlangt werden kann, scheint eine Präzisierung der Datierung von *Erwartung* von August 1899 auf nunmehr spätestens Mai bis August 1899 nicht zu gewagt zu sein.²²

Eine Verschiebung um drei Monate mag kaum der Rede wert erscheinen, aber wenn die bisherigen Überlegungen plausibel sind, ist die Chronologie für das so wichtige »Dehmel-Jahr« 1899 zu modifizieren. Der Beginn der Dehmel-Vertonungen *Erwartung* und »Ich konnte nur noch lächeln« rückte von August auf in das zeitliche Umfeld der ersten Fassungen der Dehmel-Lieder *Mannesbängen* und *Warnung* (des späteren Opus 3/3), mit denen das »Dehmel-Jahr« im April und Anfang Mai 1899 anheb.²³ Es verstärkt sich so der Eindruck eines förmlichen kreativen Aufbruchs, ausgelöst durch die intensive

22 Gegen eine Datierung auf das Frühjahr 1899 spräche vielleicht nur der große Qualitätssprung, den Walter Frisch in diesem Lied feststellt, das er als direkten Vorläufer des im September entstandenen Streichsextetts *Verklärte Nacht* op. 4 betrachtet – allerdings ausgehend nur

von der Fertigstellung von *Erwartung* im August und ohne auf den hier angeführten abgebrochenen Liedanfang einzugehen; vgl. Walter Frisch: Schoenberg and the Poetry of Richard Dehmel, s. Anm. 18, p. 169–170.

23 Die erste Fassung von *Warnung* ist auf den 7. Mai 1899 datiert.

Lektüre von Dehmels *Weib und Welt* im Frühjahr 1899.²⁴ Nicht ausgeschlossen ist, dass der Einzelbogen MS 2, 221 gewissermaßen einen materiellen Niederschlag von Schönbergs Hinwendung zu Dehmels Gedichtband *Weib und Welt* bildet, sofern man das Wort *Unsinn*, mit dem er den Wertheimer-Liedanfang *Schmerz* überschrieb, als ein Zeichen für die rasche Entwicklung deutet, die Schönbergs literarische Vorlieben im Frühjahr 1899 nahmen.²⁵

Der zweite für diese Überlegungen herangezogene Bogen befindet sich ebenfalls im Nachlass Schönbergs,²⁶ er enthält hauptsächlich Kanons und Kanon-Entwürfe. Als problematisch erweist sich hier insbesondere die Datierung eines Liedanfangs auf Seite 4 oben: »In diesem Dorfe« für eine Singstimme und Harmonium auf ein Gedicht aus dem *Stunden-Buch* von Rainer Maria Rilke (Abbildung 5). Die Schönberg-Gesamtausgabe datiert diesen Liedanfang auf »vermutlich 1916/17« und erläutert: »Die das Fragment umgebenden Goethe-Kanons verweisen [...] auf das Jahr 1916; zusätzlich kann auf das 1917 komponierte Rilke-Fragment *Liebeslied* [...] hingewiesen werden.«²⁷ Für die Datierung der vier mit Bleistift notierten Goethe-Kanons²⁸ auf dem Bogen auf Ende des Jahres 1916 hatte die Gesamtausgabe mehrere Anhaltspunkte,²⁹ wobei sie das Jahr 1912 als Erscheinungsjahr des von Schönberg als Textvorlage für »In diesem Dorfe« verwendeten Exemplars des *Stunden-Buchs*³⁰ von Rilke als terminus post quem voraussetzte. Anschließend an die Datierung eines weiteren Goethe-Kanons *Was klagst Du über Feinde* (1. Vertonung, notiert im III. Skizzenbuch auf Seite 128³¹) auf »Ende des Jahres 1916«³² – aufgrund der letzten vorangegangenen Datierung vom 6. Dezember 1916 auf Seite 118 (Sk304) im Skizzenbuch – bringt die Gesamtausgabe eine auf Seite 1 des Bogens aus MS 68 notierte einzelne Instrumentenleiste in der Besetzung der *Zweiten Kammer Symphonie*

24 Bereits Walter Frisch meinte hierzu: »[...] it was Schoenberg's active engagement with the poetry of Dehmel in 1899 that really unleashed his creative powers. [...] Schoenberg's musical development in 1899 can be seen as a reflection of his search to find a musical language appropriate to the poetry of *Weib und Welt*.« Vgl. idem: Schoenberg and the Poetry of Richard Dehmel, s. Anm. 18, p. 151.

25 Hierzu Christian Martin Schmidt: »Für die in der Entwicklung des Schönberg'schen Liedschaffens auffällige Zunahme der literarischen Qualität der vertonten Texte stellen die Monate April und Mai 1899 einen entscheidenden Schritt dar: Neben Dehmel treten nun Hofmannsthal und Goethe.« Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 4, p. 45.

26 Arnold Schönberg Center, Wien (MS 68).

27 Arnold Schönberg: *Melodramen und Lieder mit Instrumenten. Teil 2. Herzgewächse op. 20, Ode to Napoleon Buonaparte op. 41. Kritischer Bericht, Studien zur Genesis, Skizzen, Dokumente, Anhang, Fragmente.* Hrsg. von Reinhold Brinkmann. Mainz, Wien 1997, p. 153 (Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe B, Band 24, 2).

28 Auf p. 1: *Wer auf die Welt kommt* und *Getreter Quark*, auf p. 4: *Dämmer ist nichts zu ertragen* (Zweite Fassung) und *Einen Helden mit Lust preisen und nennen*.

29 Arnold Schönberg: *Chorwerke I. Fragmente von Chorwerken und Kanons, Skizzen.* Hrsg. von Tadeusz Okuljar und Martina

Sichardt. Mainz, Wien 1991, p. 84–85 (Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe B, Band 18, 3).

30 Rainer Maria Rilke: *Das Stunden-Buch*. Leipzig: Insel-Verlag 1912 (Arnold Schönberg Center, Wien [Book R29]).

31 Arnold Schönberg Center, Wien (MS 77, Sk320).

32 Arnold Schönberg: *Chorwerke I*, s. Anm. 29, p. 85.

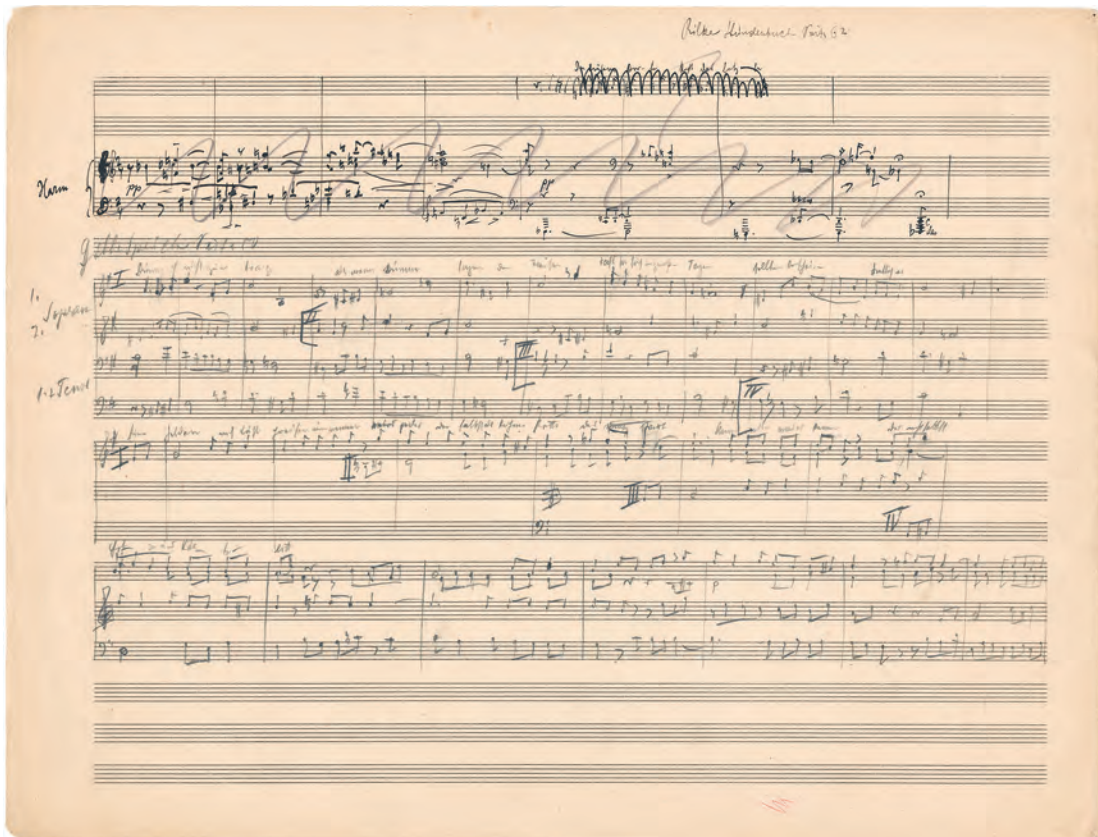


Abbildung 5: Arnold Schönberg: »In diesem Dorfe«. Seite 4 des Bogens MS 68, ohne Archivnr. (Arnold Schönberg Center, Wien)

op. 38 zur Sprache. Da Schönberg Ende 1916 die Arbeit an der *Zweiten Kammer-symphonie* wieder aufnahm,³³ und es sich zudem bei dem Bogen mit den vier Goethe-Kanons aus MS 68 um die gleiche Papiersorte wie bei der abgebroche-nen Partiturreinschrift der Frühfassung der *Zweiten Kammer-symphonie* handle, ergibt sich für die Schönberg-Gesamtausgabe, »daß – nach einer ersten Phase um 1905 – eine zweite Phase der Komposition von Goethe-Kanons im Zusammenhang mit der Wiederaufnahme der Komposition an der II. Kammer-symphonie im Jahre 1916 anzunehmen ist.«³⁴ Hauptsächlich aus dieser doppelten Verknüpfung von Goethe-Kanons und Wiederaufnahme der *Zweiten Kammer-symphonie*, sowohl

33 Auf diese Wiederaufnahme der *Zweiten Kammer-symphonie* bezieht sich die Datierung auf den 6. Dezember 1916 auf p. 118 im III. Skizzenbuch.

34 Arnold Schönberg: *Chorwerke I*, s. Anm. 29, p. 85.

im III. Skizzenbuch als auch auf dem Bogen aus MS 68, leitet die Gesamtausgabe die Datierung der vier Goethe-Kanons auf dem Bogen, durchaus plausibel, auf Ende des Jahres 1916 ab. Es stellt sich aber die Frage, ob diese Datierung auch auf den Liedanfang »In diesem Dorfe« zutrifft.³⁵ Bezeichnenderweise hatte die Gesamtausgabe die zwei fehlenden Schlüssel zur Datierung von »In diesem Dorfe« im Grunde bereits in der Hand, als sie für »das auf S. [4] des Bogens notierte Fragment nach Rilke, Stundenbuch [...]« festhielt: »Schönberg besaß die 1912 bei Insel, Leipzig, erschienene Ausgabe [...], die auch den Orchesterliedern op. 22 Nr. 2 und 3 als Textvorlage zugrundeliegt. Schließlich wurde auch für das Lied op. 22 Nr. 3 von 1914/15 die gleiche Papiersorte benutzt (s. Bd. 3 B, S. 207, Quelle A).«³⁶ Die Tatsache aber, dass zwischen dem Erscheinen der Bände 3 B (Orchesterlieder, 1981, darin die Vier Lieder für Gesang und Orchester op. 22) und 18,3 B (Chorwerke I, 1991) der Gesamtausgabe zehn Jahre liegen, und dass sie zudem von unterschiedlichen Herausgeber:innen erarbeitet wurden, dürfte verhindert haben, dass die entscheidenden Erkenntnisse diesbezüglich miteinander verknüpft wurden.

Um »In diesem Dorfe« datieren zu können, ist es erneut nötig, die Reihenfolge der Beschriftung des Bogens soweit möglich zu rekonstruieren. Es ist davon auszugehen, dass zunächst auf Seite 1 die erwähnte Instrumentenleiste für die *Zweite Kammersymphonie* notiert wurde, in der »richtigen« Schreibrichtung, mit dem Firmenzeichen des Musikpapiers links unten; wahrscheinlich war der Bogen da noch Teil der Reinschrift der Frühfassung der *Zweiten Kammersymphonie*. (Um auf Seite 1 die Goethe-Kanons notieren zu können, musste Schönberg den Bogen später auf den Kopf drehen.) Ferner ist anzunehmen, dass Schönberg den Bogen aus der Partiturreinschrift erst weiterverwendete, nachdem er die Frühfassung der *Zweiten Kammersymphonie* endgültig abgebrochen hatte. Sowohl der Zeitpunkt der Notierung der Instrumentenleiste als auch der Zeitpunkt der endgültigen Aufgabe dieses Manuskripts lassen sich mithilfe der Entstehungsgeschichte der *Zweiten Kammersymphonie* näher eingrenzen.

35 Jennifer Shaw geht von der Entstehungszeit 1916 aus: »During his brief period in Vienna in July or, more likely, once he had been released from service in November 1916, Schönberg turned to another poem by Rilke.« (Es folgt der Text von »In diesem Dorfe«.) Eadem: At the Crossroads. Schönberg's

Wartime Compositions and His Crisis of Faith, 1914–1918, in: Arnold Schönberg und sein Gott | and His God. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium 26.–29. Juni 2002. Hrsg. von Christian Meyer. Wien 2003, p. 187–212, hier p. 204 (Journal of the Arnold Schönberg Center 5/2003).

36 Arnold Schönberg: *Chorwerke I*, s. Anm. 29, p. 85.

Exkurs: Die Partiturreinschrift der Frühfassung der *Zweiten Kammersymphonie*

Im Spätsommer 1908 unterbrach Schönberg die Arbeit an der *Zweiten Kammersymphonie* op. 38 für längere Zeit. In der Partiturreinschrift³⁷ bricht der erste Satz auf Seite 17 (MS 42, 1257) ab, auf Seite 18 folgt nur noch eine weitere Instrumentenleiste; der zweite Satz bricht mit Seite 32 (MS 42, 1269) ab. Ein Blick auf die ausgesonderte Instrumentenleiste auf Seite 1 des Einzelbogens aus MS 68 zeigt, dass diese Leiste tonart- und besetzungsmäßig genau an Seite 32 anschließt, das Schriftbild aber teils anders ist, in erster Linie aufgrund der Verwendung einer dünneren Feder. Das Schriftbild der Instrumentenbezeichnungen in der Leiste auf dem Einzelbogen weicht dabei kaum von dem auf der letzten Seite (Seite 32) der abgebrochenen Partiturreinschrift ab, das der Schlüssel und Vorzeichen aber schon: In der Partiturreinschrift sind sie eher flüchtig notiert, auf Seite 1 des Einzelbogens hingegen kalligraphisch. Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass Schönberg die Instrumentennamen möglicherweise noch 1908 notierte, die Schlüssel aber eher später, zum Beispiel Ende November 1911, als er die Arbeit an der *Zweiten Kammersymphonie* mit Notizen zum zweiten Satz im III. Skizzenbuch erstmals kurz wieder aufnahm.³⁸ Denkbar wäre, dass Schönberg zu dem Zeitpunkt in der unterbrochenen Partiturreinschrift auch schon die Instrumentenleiste bzw. die Schlüsselung für die geplante Fortsetzung des zweiten Satzes notierte – für den ersten Satz gab es auf Seite 18 bereits eine weitere Instrumentenleiste.

Anfang Dezember 1916 folgte eine weitere kurze Arbeitsphase für die *Zweite Kammersymphonie*, ausgelöst möglicherweise durch die erfolgreiche Uraufführung der ersten Bearbeitung von *Verklärte Nacht* op. 4 für Streichorchester durch Alexander Zemlinsky am 29. November 1916 in Prag, die Schönberg besuchte. Erneut entstanden nur Entwürfe im III. Skizzenbuch,³⁹ insbesondere zum zweiten Satz, unter Hinzufügung von Posaunen.⁴⁰ In seinem Dankbrief an Alexander Zemlinsky vom 12. Dezember 1916 hielt Schönberg seinen Entschluss fest, die Besetzung der *Zweiten Kammersymphonie* zu ändern:

37 Die abgebrochene Partiturreinschrift der Frühfassung der *Zweiten Kammersymphonie* op. 38 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 42, 1241–1269]) besteht aus einem Konvolut aus acht ineinandergelegten Bogen Notenpapier (Seite 1–18: I. Satz, Seite 21–32: II. Satz). Arnold Schönberg: *Kammersymphonien. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*. Hrsg. von Christian Martin Schmidt. Mainz, Wien 1979 (Sämtliche Werke. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Band 11, 2).

38 Datierung im III. Skizzenbuch auf Seite 116 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 77, Sk299]), vor der ersten Akkolade: »Fortsetzung der I. Kammersymphonie | angefangen am 23/11. 1911«.

39 Datierung auf Seite 118 (MS 77, Sk304) am Ende der zweiten Akkolade: »Fortsetzung begonnen am 6/XII. 1916«.

40 Auf Seite 122, 6. System (MS 77, Sk314); vgl. Severine Neff: *Cadence after thirty-three years: Schoenberg's Second Chamber Symphony, Op. 38*, in: *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Hrsg. von Jennifer Shaw und Joseph Auner. New York 2010, p. 209–225, hier p. 214 mit Anm. 22.

*Ich werde aber das Stück nicht für Solo-Instrumente schreiben, sondern sofort eine ganz neue Partitur für (mittelgroßes) Orchester schreiben. Ich glaube das ist doch ein Irrtum, diese Solobesetzung der Streicher gegen so viele Bläser. Es fehlt nämlich eine Möglichkeit: kein einziges Instrument, keine einzige Gruppe kann im vollen Tutti dominierend über dem Ganzen stehen. Die Musik aber ist so erfunden, daß das nötig wäre. Man kann zwar sicher auch ein Stück komponieren, in dem das überflüssig ist, aber dieses Stück und auch meine I. Kamm.symph. sind nicht so!*⁴¹

Es ist deshalb weniger wahrscheinlich, dass die Instrumentenleiste auf dem Einzelbogen im Dezember 1916 erst notiert, der Bogen dann aber sofort wieder ausgesondert wurde. Wahrscheinlicher ist, dass die Instrumentenleiste noch aus der Arbeitsphase 1911 stammt. In den nachfolgenden Jahren, in denen Schönberg die *Zweite Kammersymphonie* wieder liegen ließ, brachten Erfahrungen mit der Instrumentation bei Aufführungen seiner ersten *Kammersymphonie* op. 9 (die er im obigen Brief an Zemlinsky zusammenfasste) den Komponisten dazu, dieses Werk ein erstes Mal zu einer Fassung mit mehr Bläsern und chorisches besetzten Streichern zu überarbeiten; das war im Sommer 1914. Insofern scheint es durchaus denkbar, dass Schönberg bereits vor Ende 1916 auch die unfertige Partiturreinschrift der *Zweiten Kammersymphonie* als überholt betrachtete – ohne jedoch direkt die Komposition selbst aufgeben zu wollen –, und das restliche, noch brauchbare Notenpapier weiterverwendete, möglicherweise im oder nach dem Sommer 1914. (Ende des Exkurses.)

Auf dem Bogen mit der Instrumentenleiste für die Frühfassung der *Zweiten Kammersymphonie* notierte Schönberg irgendwann auf der leeren Seite 4 den Liedanfang »In diesem Dorfe«, den er jedoch verwarf und durchstrich, spätestens als er darunter Ende 1916 zwei der erwähnten Goethe-Kanons festhalten wollte. Damit wird »Ende 1916« zum Terminus ante quem für »In diesem Dorfe«, das mit Sicherheit vor den Goethe-Kanons und höchstwahrscheinlich nach der Instrumentenleiste notiert wurde, wahrscheinlich in dem Zeitraum zwischen Sommer 1914 und Ende 1916. An dieser Stelle soll – die oben zitierten verdeckten Hinweise der Gesamtausgabe befolgend – ein Blick auf weitere Werke Schönbergs auf Gedichte von Rilke geworfen werden, in Kombination mit dem Abgleich der Papiersorte des Bogens aus MS 68 im Papiersortenverzeichnis des Arnold Schönberg Center.

Am 3. Dezember 1914 begann Schönberg auf einem durchgetrennten Bogen der gleichen Papiersorte⁴² wie die des »In diesem Dorfe«-Bogens die

41 Brief, wohl irrtümlich auf den 13. Dezember 1916 datiert, mit Poststempel vom 12. Dezember (The British Library [Oliver Neighbour Collection] | ASCC ID 471); zitiert nach Alexander Zemlinsky:

Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker. Hrsg. von Horst Weber. Darmstadt 1995, p. 159–160 (Briefwechsel der Wiener Schule 1).

42 »J.E. Protokoll.Schutzmarke | No. 18 | 18linig. (26,4 x 34,7 cm)«, mit der Sigle JE 18a.

Erste Niederschrift des Lieds *Mach mich zum Wächter deiner Weiten* auf ein Gedicht von Rilke, der späteren Nr. 3 der *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22.⁴³ Am gleichen Tag beendete er die Erste Niederschrift einer weiteren Rilke-Vertonung, *Alle, welche dich suchen*, des späteren Opus 22/2 (notiert allerdings auf einer anderen Papiersorte). Beide Gedichte entstammen, wie »In diesem Dorfe«, dem *Stunden-Buch* Rainer Maria Rilkes. Der Vergleich der jeweiligen Verweise auf die Textvorlage in Schönbergs Autographen erhellt den Zusammenhang. Die Erste Niederschrift von *Alle, welche dich suchen*, begonnen am 30. November 1914, trägt die vollständige Überschrift »Aus dem Stundenbuch von Rainer Maria Rilke | Seite 59« (Abbildung 6). Der Liedanfang »In diesem Dorfe« trägt eine verkürzte Überschrift: »Rilke Stundenbuch, Seite 62« (Abbildung 5), ebenso wie die Erste Niederschrift von *Mach mich zum Wächter deiner Weiten*, begonnen am 3. Dezember: »Rilke, Stundenbuch Seite 80« (Abbildung 7). Es erscheint plausibel, dass Schönberg sich Ende November/Anfang Dezember 1914 durch Rilkes *Stunden-Buch* gewissermaßen hindurchkomponierte, in der Reihenfolge der Seiten. Möglicherweise skizzierte er sogar am gleichen Tag (dem 3. Dezember 1914), da er die Erste Niederschrift von *Alle, welche dich suchen* op. 22/2 abschloss und die von *Mach mich zum Wächter deiner Weiten* op. 22/3 begann, auch den Liedanfang »In diesem Dorfe«. Zwischen diesen drei – den einzigen – Vertonungen Schönbergs von Gedichten aus Rilkes *Stunden-Buch* lassen sich mehrere Verbindungen aufdecken, zunächst materiell. Die drei Niederschriften, um die es hier geht, weisen ähnliche Schreibstoffe auf: Eine dünnere Feder in eher grauer Tinte wechselt mit einer dickeren Feder in schwarzer Tinte;⁴⁴ der Schreibduktus ist ähnlich. Musikalisch-inhaltlich lassen die wenigen Takte von »In diesem Dorfe« eine Arbeit mit kleinsten Motiven erkennen (Abbildung 5), wie sie Schönbergs eigener Analyse der *Vier Lieder für Gesang und Orchester* entspricht.⁴⁵ Ferner weist die Begleitung zu »In diesem Dorfe« eine polyphone Satzweise auf, und auch die Dynamik ist polyphon, für jede Einzelstimme individuell gestaltet. Die Art der Niederschrift ähnelt den particellartigen Ersten Niederschriften von Opus 22 Nr. 2 und 3, in die Schönberg die Instrumentenbezeichnungen zu den einzelnen Stimmen eintrug (Abbildungen 6 und 7).

Ein kurzer Blick auf die Instrumentierung soll den Vergleich abrunden: Die Umsetzung der polyphon gehandhabten Dynamik von »In diesem Dorfe« dürfte auf einem Harmonium mit »Doppel-Expression« zwar schwierig, aber

43 Arnold Schönberg: *Orchesterlieder*, s. Anm. 10, p. 207, Quelle A.

Opus 22/3 *Mach mich zum Wächter deiner Weiten* vor allem auf Seite 2.

und *Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, p. 286–300, bes. p. 289–290 (Gesammelte Schriften 1).

44 In Opus 22/2 *Alle, welche dich suchen* und in »In diesem Dorfe« nahezu durchgehend; in der Ersten Niederschrift von

45 Arnold Schönberg: Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22 (ASSV 4.1.11.); veröffentlicht in: Arnold Schönberg: *Stil*

30 XI. 1914

Aus dem Händelbüchlein von Kaiser Maria Theresia

gymnisch flüchtig! = ca. 60 (vorwiegend)

Abbildung 6: Arnold Schönberg: Alle, welche dich suchen op. 22/2. Erste Niederschrift, Anfang
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 22, 434])

30 XI. 1914

Alle, welche dich suchen op. 22/2. Erste Niederschrift, Anfang

Sehr langsam (5=72-76)

Abbildung 7: Arnold Schönberg: Mach mich zum Wächter deiner Weiten op. 22/3. Erste Niederschrift, Anfang
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 22, 435])

nicht unmöglich sein. Gleichwohl erscheint es als merkwürdige Koinzidenz, dass in der Ersten Niederschrift von *Mach mich zum Wächter deiner Weiten* vor der 1. Akkolade des Particells die Angabe *Orgel* notiert ist (Abbildung 7). Eine Harmoniumpartie, die eher für mehrere Einzelinstrumente gedacht scheint, und ein eindeutiges Orchesterparticell, vor dessen 1. Akkolade *Orgel* steht, darf man wohl als Auffälligkeiten bezeichnen, die auf einen parallelen Entstehungshergang hindeuten dürften. Schönberg hat wahrscheinlich sowohl »In diesem Dorfe« als auch *Mach mich zum Wächter deiner Weiten* zumindest vorübergehend für ein Tasteninstrument gedacht.⁴⁶

Aus diesen neuen Erkenntnissen ergibt sich, dass »In diesem Dorfe« nicht Ende 1916 oder gar 1917 in Wien skizziert wurde, sondern höchstwahrscheinlich Anfang Dezember 1914 in Berlin, im direkten Entstehungskontext der *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22. Die systematisch-chronologische Nummer des Arnold Schönberg Werkverzeichnis (ASW) von »In diesem Dorfe« wird sich durch die Neudatierung auf Dezember 1914 zwar nicht ändern, aber der erstmals aufgedeckte Zusammenhang mit den *Vier Liedern für Gesang und Orchester* op. 22 wird im Arnold Schönberg Werkverzeichnis sichtbar gemacht werden, indem »In diesem Dorfe« (unter eigener ASW-Nummer) im Kopf des Eintrags zu diesem Werkkomplex aufgelistet wird.

Die *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22 wurden in der Schönberg-Gesamtausgabe 1981 in Band 3 (*Orchesterlieder*, hrsg. von Christian Martin Schmidt) behandelt, der Liedanfang »In diesem Dorfe« 1997 in Band 24,2 B (*Melodramen und Lieder mit Instrumenten*, hrsg. von Reinhold Brinkmann), der Systematik einer Gesamtausgabe entsprechend. Erst jetzt aber, im Rahmen der Arbeit am Schönberg-Werkverzeichnis, werden die unter Umständen verstreuten Informationen aus den nun fast komplett vorliegenden Bänden der Gesamtausgabe zusammengeführt. Und wenn sich mithilfe der vom Arnold Schönberg Center in Wien digital aufbereiteten Autographe Schönbergs verschiedene Manuskripte heute ohne Aufwand nebeneinanderlegen lassen, wenn das Papiersortenverzeichnis es zudem ermöglicht, seine undatierten Fragmente in einen breiteren Kontext zu stellen, und wenn außerdem die vom Arnold Schönberg Center digitalisierten Briefe und Kalender dazu beitragen, den Entstehungszusammenhang mancher Fragmente klarer zu durchschauen, ist festzuhalten, dass die Arbeitsbedingungen für »taktlose Historiker und andere müßige Schnüffler« noch nie so gut waren wie heute – was durchaus als Einladung zu weiteren mikrochronologischen Untersuchungen zu verstehen ist.

46 Die Erste Niederschrift zu *Alle, welche dich suchen* op. 22/2 enthält keinen Hinweis auf ein Tasteninstrument.