

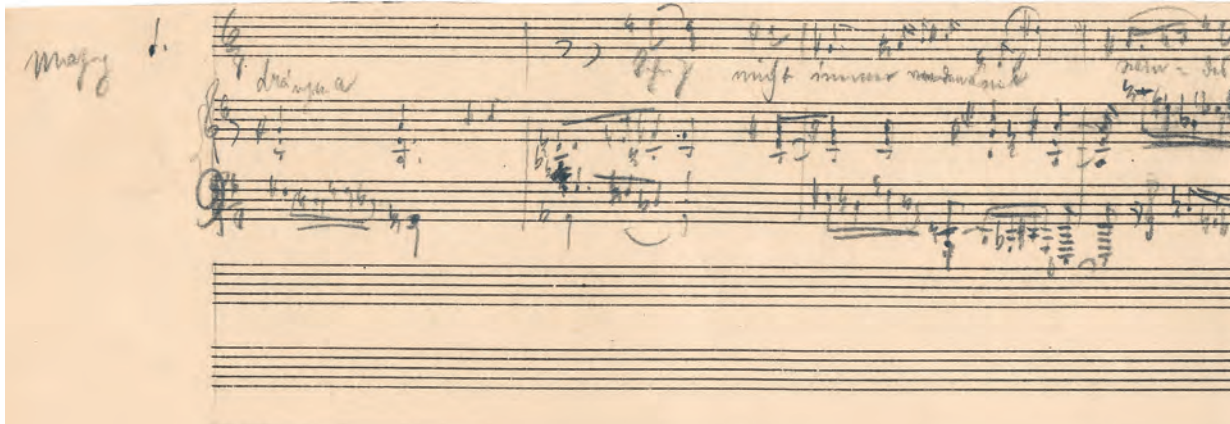
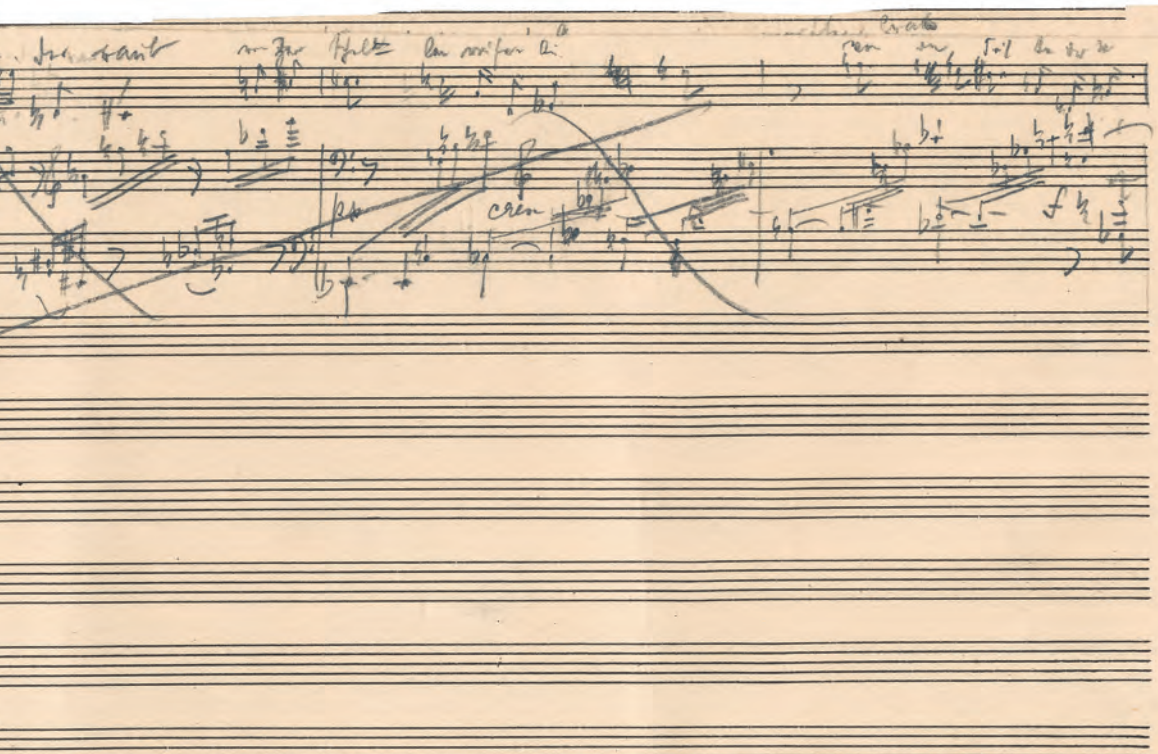
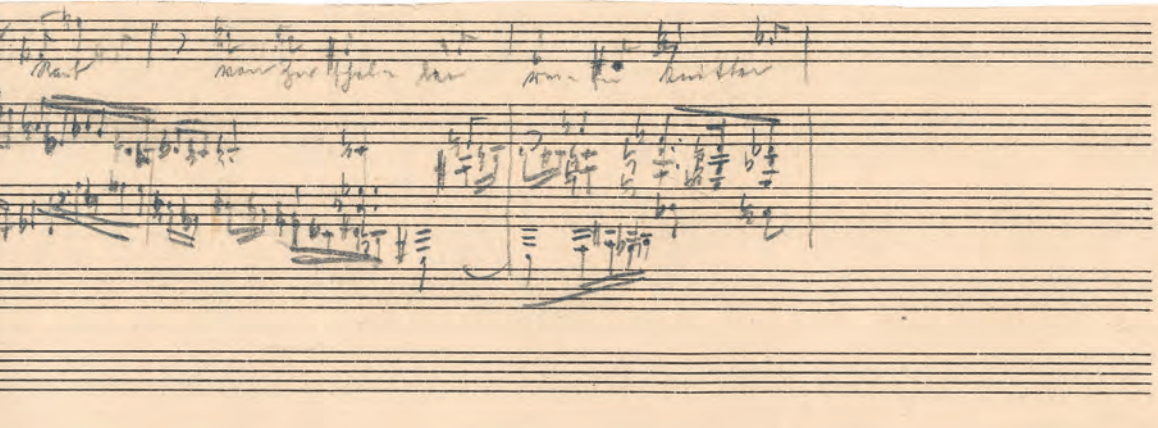


Abbildung 1: Arnold Schönberg: *Sprich nicht immer von dem Laub*, aus *Fünfzehn Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten«* von Stefan George op. 15/14, Erster Entwurf, 6 Takte (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 15, 419r])

Abbildung 2: Arnold Schönberg: *Sprich nicht immer von dem Laub*, aus *Fünfzehn Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten«* von Stefan George op. 15/14, Zweiter Entwurf, 7 Takte (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 15, 420v])



Zwei abgebrochene Vertonungsansätze als kreative Dokumente eigenen Rechts

Arnold Schönberg: *Sprich nicht immer von dem Laub* op. 15/14

Zu den Werken, in denen Schönberg um 1908/09 das Komponieren ohne festen Bezug zu einem Grundton wagte (zum IV. Satz des *II. Streichquartetts* op. 10 beispielsweise und zu den *George-Liedern* op. 15), liegen kaum Skizzen vor. Schönberg hat damals wohl sehr zielstrebig komponiert, in einem Zug. Wenn ihm eine angefangene Komposition nicht so gelang, wie er sich das vorstellte, brach er die Niederschrift ab und setzte lieber noch einmal neu an.¹ Auf diese Weise sind für das Lied *Sprich nicht immer von dem Laub*, das vorletzte der *Fünfzehn Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten«* von Stefan George für eine Singstimme und Klavier op. 15, sogar zwei abgebrochene frühere Versionen überliefert, was für diese Schaffensphase Schönbergs eine Seltenheit darstellt. An diesen Niederschriften lassen sich, abgesehen von kleineren Ad-hoc-Korrekturen, kaum Überarbeitungsprozesse ablesen. Im Vergleich untereinander und mit der endgültigen Fassung dokumentieren sie aber unverkennbar einen kreativen Suchprozess.

Das Lied *Sprich nicht immer von dem Laub* umfasst nur elf Takte. Theodor W. Adorno bezeichnete es als »von allen das kühnste und avancierteste, vollends ohne herkömmliche Architektur, ganz verkürzt, im Satz immaterialisiert«.² Weder diese Kürze und Durchsichtigkeit noch der charakteristische Ton des Liedes (innerlich drängend bei gleichwohl sehr leiser Dynamik) stellten sich allerdings unmittelbar ein, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

1 Vgl. Rudolf Stephan: Über Schönbergs Arbeitsweise, in: *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*. Hrsg. von Ernst Hilmar. Wien 1974, p. 119–124, hier p. 119.

2 Theodor W. Adorno: Zu den George-Liedern, in: *Musikalische Schriften V*. Frankfurt am Main 1984, p. 411–417, hier p. 416 (Gesammelte Schriften 18).

Mäßig (♩ = 108)

1 2 *p* sehr gebunden 3

Sprich nicht im - mer von dem Laub, Win - des -

ohne Pedal

4 5

- raub; vom Zer-schel - len rei-fer Quit - ten, von den Trit - ten der Ver -

ppp *ppp* *ppp*

6 7 8 4

- nich - ter spät im Jahr. Von dem Zit-tern der Li - bel - len in Ge - wit - tern,

ppp *ppp* *ppp* *r.H.* *l.H.*

ohne Pedal

9 rit. - 10 11 molto rit.

und der Lich - ter, de - ren Flim - mer wan - del - bar.

sfppp *pppp*

Abbildung 3 : Arnold Schönberg: *Sprich nicht immer von dem Laub* op. 15/14,
in: Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung I*. Hrsg. von Josef Rufer. Mainz, Wien 1966, p. 144
(Sämtliche Werke. Abteilung I: Lieder. Reihe A, Band 1)

Der älteste Vertonungsansatz zu *Sprich nicht immer von dem Laub*³ (Abbildung 1) datiert höchstwahrscheinlich vom Herbst 1908⁴ und weicht stark vom publizierten Lied ab:

- 1) im Tonhöhenbereich gibt es keine Übereinkünfte;
- 2) die Klavierbegleitung ist von einem nur hier auftretenden Motiv aus fallenden großen Terzen in der linken Hand geprägt und ansonsten eher massiv, akkordlastig; insgesamt überwiegen fallende Bewegungen, in Takt 4 kanonisch. In den Takten 1–3 sind rechte Hand und Gesangslinie ziemlich eng aufeinander bezogen;
- 3) Die Gesangslinie selbst weist einen noch sehr gleichförmigen Rhythmus im 6/8-Takt auf und braucht 25 Achtelnoten um das Wort »Quitten« zu erreichen. Im publizierten Lied wird das Wort »Quitten« bereits nach 18 Achtelnoten erreicht. Schönbergs Arbeit an der Beschleunigung des formalen Tempos, sein Ringen um Verkürzung, lässt sich bis zur endgültigen Version genau verfolgen;
- 4) Der Aufführungshinweis *drängend*, den Schönberg dem ersten Vertonungsversuch hinzufügte, erübrigte sich im publizierten Lied. »*drängend*« kann man wohl als den originären Affekt des Liedes bezeichnen; Schönberg dürfte ihn dem dichten Reimschema und den geflüsterten i-Klängen von Georges Gedicht entnommen haben. In der ersten Version wird er jedoch rein verbal behauptet, die Musik selbst »drängt« kaum, höchstens äußerlich, in der Schwere des Klaviersatzes. In der endgültigen Fassung mit ihrer kompakteren und zugleich rhythmisch äußerst wandelbaren Gesangslinie wird das innere »Drängen« des Gedichts in der Musik selbst realisiert.

Zwischen dem ersten Vertonungsversuch und dem publizierten Lied gibt es gleichwohl verbindende Aspekte:

- 1) die fallende kleine Sekunde *e-dis* auf den Eröffnungsworten »Sprich nicht«. Sie wird in der endgültigen Fassung – nach *es-d* transponiert – zum »Hauptmotiv« (Reinhold Brinkmann⁵);
- 2) den aus dem Text gewonnenen punktierten Rhythmus »*Wi-ndes*« (Abbildung 4a), den Schönberg von Anfang an variiert, zum Beispiel »*immer von dem*« in Takt 3 des ersten Entwurfs und Takt 2 des publizierten Liedes.

3 Arnold Schönberg Center, Wien (MS 15, 419); der 6-taktige Entwurf steht auf Seite 2 eines Bogens, der in der Schönberg-Gesamtausgabe als »Sammelhandschrift XXII« beschrieben wurde. Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung. Kritischer Bericht, Fassungen, Skizzen, Fragmente. Textteil*. Hrsg. von Christian Martin Schmidt. Mainz, Wien 1989, p. 32

(Sämtliche Werke. Abteilung I: Lieder. Reihe B, Band 1/2, 1).

4 Reinhold Brinkmann arbeitete heraus, dass der 6-taktige Entwurf der ältere sei. Arnold Schönberg: *Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*. Stuttgart 2000, p. 102–103, Anm. 11. Die Erste Niederschrift von op. 15/13 (*Du lehnst*

wider eine Silberweide) auf dem gleichen Bogen ist auf den 27. September 1908 datiert.

5 Reinhold Brinkmann: Schönberg und George. Interpretation eines Liedes, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 26/1 (Januar 1969), p. 1–28, hier p. 18.

Indem sich diese Varianten im vollendeten Lied aneinanderreihen, entsteht eine klangliche Umsetzung des Bildes des Laubs, das sich im Wind dreht (*»Wi-ndes Raub«*). Auch hier dürfte es sich um einen direkt aus dem Gedicht herrührenden Schaffensimpuls handeln, der – neben dem »Hauptmotiv« der fallenden kleinen Sekunde – als zündendes Moment für die Liedkomposition bezeichnet werden darf. Es unterstreicht den Stellenwert des ansonsten stark abweichenden ersten Vertonungsansatzes, dass dieses rhythmische Motiv bereits hier in Erscheinung tritt und auch die beiden nachfolgenden Versionen prägen wird.

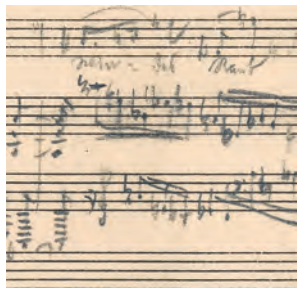


Abbildung 4a: Arnold Schönberg: *Sprich nicht immer von dem Laub* op. 15/14
Erster Entwurf (vgl. Abbildung 1), Ausschnitt

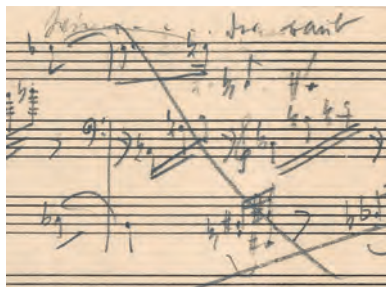


Abbildung 4b: Arnold Schönberg: *Sprich nicht immer von dem Laub* op. 15/14
Zweiter Entwurf (vgl. Abbildung 2), Ausschnitt

Der zweite Liedanfang⁶ (Abbildung 2) entstand wahrscheinlich fünf Monate später, im Februar 1909, wohl kurz vor der endgültigen Fassung.⁷ Er unterscheidet sich in folgenden Aspekten von dem ersten Vertonungsansatz:

6 Arnold Schönberg Center, Wien (MS 15, 420); der gut 7-taktige Entwurf steht auf p. 1 eines Bogens, der in der Ausgabe *Sämtliche Werke* als »Sammelhandschrift XXIII« beschrieben

wurde. Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 3, p. 32.

7 Vgl. Reinhold Brinkmann: *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11*,

s. Anm. 4, p. 102f., Anm. 11. Die Erste Niederschrift von op. 15/15 (*Wir bevölkerten die abend-düstern Lauben*) auf Seite 2–4 des gleichen Bogens ist auf den 28. Februar 1909 datiert.

- 1) in der kompletten Umkehrung der Bewegungsrichtung im Klavier in den Takten 1–5: Jeder Impuls verläuft nun aufwärts. Anders als in der älteren Version ist kein vordergründiger Bezug zwischen Klavier und Gesangslinie erkennbar. Der Klaviersatz löst sich nahezu ganz in Arpeggien auf, die allmähliche »Immaterialisierung« des Satzes lässt sich klar verfolgen;
- 2) Gegenüber der älteren Version wird die Gesangslinie im zweiten Vertonungsansatz rhythmisch knapper und zugleich flexibler gestaltet. Die über den Taktstrich nach vorn gezogene Silbe »Win-« drängt vorwärts, die Worte »vom Zerschell-« schließen nun ohne Pausen⁸ an (Abbildung 4b). Die Silbe »Quit-« erklingt somit schon nach 20 Achtelnoten, den Charakter des »Drängens« entwickelt Schönberg hier bereits mehr im eigentlichen Tonsatz.

Die abgebrochene zweite Version weicht von der endgültigen noch in folgenden Punkten ab:

- 1) Der Klaviersatz wirkt rhapsodischer als in der endgültigen Fassung, fast motorisch-intuitiv; die Bindung an Motive ist schwächer. Die endgültige Fassung wird wieder einen größeren motivischen Zusammenhang aufweisen, insbesondere in der Variierung des Klaviermotivs aus Takt 1. Zugleich ist der Klaviersatz dort noch weiter ausgedünnt (»immaterialisiert«);
- 2) Die Gesangslinie der zweiten Version, insbesondere ihre aufsteigende Bewegung in Takt 1,⁹ steht der endgültigen Fassung überraschend viel ferner als die der ersten Version;¹⁰
- 3) In der endgültigen Version werden Gesang und Klavier wieder enger aufeinander bezogen als in der zweiten. In den Takten 8–9 beispielsweise erklingt ein einziges Unisono, auf den Tönen *es-d*, fortgesetzt im *cis* auf der entscheidenden Zäsur im Lied.

Verbindende Aspekte zwischen der zweiten und der endgültigen Version gibt es jedoch viele, was im Grunde ihrer zeitlichen Nähe entspricht:

- 1) den punktierten Rhythmus »i-mmer von dem Laub«;
- 2) die Töne *cis* und *es*, die bereits in der zweiten Version als Dreh- und Angelpunkte des Satzes eingesetzt wurden, um den Ton *d* herum. Sie erfüllen diese Funktion auch im vollendeten Lied;

8 Harald Krebs erwähnt zwar die »elimination of rests« in der endgültigen Version im Vergleich zur zweiten Version, deren Wirkung er darin sieht, »to lend the first few measures of v. 3 more flow and continuity«, geht darüber hinaus jedoch nicht auf den die drei Versionen übergreifenden Aspekt der Beschleunigung des formalen Tempos ein; vgl. Three Versions of Schoenberg's

Op. 15 No. 14: Obvious Differences and Hidden Similarities, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 8/2 (November 1984), p. 131–140, hier p. 140, Anm. 5.

9 Sie entstand als Variierung durch Umspielung der Gesangslinie aus Takt 3 der ersten Version.

10 Die endgültige Version des Anfangs der Gesangslinie nimmt gewissermaßen eine »Restituierung einer ursprünglichen Variante in Verbindung mit der Verwerfung einer jüngeren Variante« vor; vgl. Bernhard R. Appel: Textdifferenzen, in: *Musikphilologie*. Hrsg. von Bernhard R. Appel und Reinmar Emans. Laaber 2017, p. 162–175, hier p. 167 (Kompendien Musik 3).

- 3) die Kontur des Klavierparts mit ihren Aufwärtsbewegungen bleibt, sie wird in der endgültigen Fassung sogar noch motivisch zugespitzt, in Varianten des Klaviermotivs aus Takt 1;¹¹
- 4) die Hemiole, beide Male in Takt 6¹² auf »[Ver-]nichter spät im Jahr«: Sie bringt den gleichförmigen 6/8-Rhythmus ins Schwanken und wird in der endgültigen Fassung die vorwärtstaumelnden 16tel-Quartolen¹³ in den Takten 7 und 8 nach sich ziehen. In dem Maße, wie die Stimme sich allmählich aus dem 6/8-Takt befreit und das *drängend* zum Ausdruck bringt, kommt ihr in den sukzessiven Versionen ein wachsendes Gewicht zu.

Zum Lied Opus 15 Nr. 14 liegen also zwei sehr unterschiedliche frühere Versionen oder Fassungen vor. Die älteste könnte man mit einigem Recht sogar als »abgebrochene erste Vertonung« des Gedichts bezeichnen, so sehr weicht sie vom publizierten Lied ab. Als kreative Dokumente eigenen Rechts dokumentieren diese Quellen, dass und wie Schönberg wesentliche Aspekte des endgültigen Liedes erst nach und nach gestaltete.

11 Insbesondere in den Takten 7–8 in der endgültigen Version wird das Motiv verdichtet und verkettet. In direktem Textbezug illustriert es hier das »Zittern der Libellen«; aber aus etwas größerer Entfernung vertritt es den Kerngedanken des Liedes (Herbst, Verfall, drohender Abschied der Geliebten): Indem das Klavier eine langsam absteigende Bewegung in den je tiefsten Tönen kombiniert mit schnellen aufsteigenden Arpeggien, ertönt ein Bewegungsablauf, der als das Fallen eines vom Wind herumgewirbelten Blattes interpretiert werden kann. Der bildhafte Klang ist kein gewissermaßen angeklebtes Ornament, sondern erweist sich als erst hier in der endgültigen Version voll ausgereifte Ausgestaltung des wohl ältesten, dem Text entnommenen punktierten Kernmotivs.

12 In der zweiten Version schreitet das Klavier bereits in den Takten 4–5 in Hemiolen voran.

13 Wer die 16tel-Quartolen als stellvertretend für sechs Sechzehntel betrachtet, mag ihre Wirkung als verlangsamend, verbreiternd einstufen. Wenn man sie jedoch (vom Text her naheliegend) als Varianten des punktierten »i-mmer von dem«-Motivs betrachtet, stellen die Quartolen sehr wohl eine Beschleunigung dar. Indem der punktierte Rhythmus zu vier Sechzehnteln eingegeben wird, bricht der Stopp auf dem schweren Takteil weg: Die Drehbewegung verliert ihren Halt, taumelt ungebremst vorwärts und kommt erst auf »Licht« in Takt 9 zum Stehen. Spätestens in diesen Quartolen zeigt sich

dann doch die Tendenz, den Versrhythmus in »*musikalische Prosa*« aufzulösen – allen gegenteiligen Überlegungen diesbezüglich von Konstantin Voigt zum Trotz, der für diese Quartolen feststellen muss: »*Lediglich die Verse 9–11 haben keinen Bezug zum Vertonungstyp*«; idem: Arnold Schönbergs George-Lieder und die »Prosa-Auflösung der Verse«, in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – »Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«*. Hrsg. von Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann. Mainz 2016, p. 4. <https://schott-campus.com/arnold-schoenbergs-george-lieder-op-15/> (Zugriff 06.02.2020).

Zwischen Werkstatt und Werk

Zumeist werden Skizzen auf zwei Arten in die editionsphilologische Arbeit einbezogen: 1. in werkzentrierten Verfahren (wie es beispielsweise die Schönberg-Gesamtausgabe praktiziert), auf deren Forschungsgrundlage das vorliegende Beispiel diskutiert wird. Diese Editionsform löst Quellen aus ihrem ursprünglichen Überlieferungszusammenhang heraus, um ein – auch musikanalytisch vom Endprodukt aus argumentierendes – Verständnis für das Sinngefüge »Werk« zu gewinnen. Entstehungsverläufe können in einer solchen Editionspraxis kaum nachvollziehbar gemacht werden. 2. in chronologisch orientierten Verfahren, wie sie sich etwa bei Skizzenbuch-Editionen finden, welche die Genese des Notentextes über den Ort und die Beschaffenheit der Quellen mittels Werkstatteinblicken verfolgen. Nach den Verfahren richtet sich natürlich auch die Nomenklatur. Im vorliegenden Fall bedeutet dies: Während die werkzentrierte Deutung von Schönbergs op. 15/14 die drei Quellen als auseinander hervorgehende »Entwurfs-Fassungen« anspricht (so auch in der Schönberg-Gesamtausgabe), weil sie auf das endgültige Produkt hin geordnet und interpretiert werden, kann ein genetisch-chronologisches Verständnis der Quellenbefunde umgekehrt Ansätze zu ganz unterschiedlichen »Vertonungen« begründen und dabei bis zu drei eigenständige Kompositionsanfänge identifizieren. Ich möchte auf dieser Grundlage drei weiterführende Beobachtungen anstellen: eine *werkanalytische*, eine *werkstattanalytische* und eine *terminologische*.

Werkanalyse

Schönberg hat (einschließlich der Fragmente) 137 Lieder geschrieben. Es lassen sich zu diesen Liedern zwei weitgehend unwidersprochene Grundansichten der Forschung referieren. Zum einen: Die Quellenlage bestätige, dass der Komponist den schriftlichen Schaffensprozess stets am Anfang einer formalen Einheit beginne und im Verlauf so gut wie nie grundlegend revidiere.¹⁴ Zum anderen:

Mit wenigen Ausnahmen gebe es in den Liedern keine problemorientierten Skizzen, die durch Streichungen, Rasuren oder Überklebungen als »gestörte[r] Textfluss«¹⁵ deutlich würden. Stattdessen, so die breite Überzeugung, würden im Laufe der Niederschrift sich als unbefriedigend erweisende Liedanfänge von Schönberg preisgegeben, weil dies für den Komponisten effizienter als eine Fortsetzung der Arbeit in der Skizze gewesen sei. Auf dieses Erklärungsmodell werden auch die Quellentexte zu op. 15/14 zurückgeführt.¹⁶

Hella Melkert hat auf dieser Grundlage einen »kreativen Suchprozess« (p. 126) Schönbergs ausgemacht. Ihre Beobachtungen werden von der analytischen Literatur zum Lied gestützt: Hella Melkert führt insbesondere den »aus dem Text gewonnenen« punktierten Rhythmus auf »Wi-ndes« als in allen » Fassungen« wiederkehrendes »zündendes Moment« (p. 129) an. Variiert finde es sich ebenfalls in allen Quellen gleichbleibend in der Singstimme bei »i-mmer von dem« (p. 128). Der dabei allen » Fassungen« zugrundeliegende tänzerische 6/8-Takt bleibt konstant. Es drängt sich auf, diese analytischen Beobachtungen im Zeitkontext zu lesen: In den besonders produktiven Jahren 1908 bis 1911 hat Schönberg bekanntlich insgesamt vergleichsweise wenige Skizzen hinterlassen. Dies wird oftmals so gedeutet, dass die meisten Werke ohne erkennbare Vorarbeit niedergeschrieben und kaum mehr verändert worden sind.¹⁷ Gedeutet wird das wiederum als Beweis dafür, dass Schönberg seine Aktivität im Rahmen einer rauschhaften Ästhetik des Intuitiven verstand, die erst 1912 mit den kompositorischen Problemen der *Glücklichen Hand* abebbte. Sein Schaffen gehe »intuitiv vor sich [...]«, so behauptet Schönberg 1909 gegenüber Ferruccio Busoni, »ohne Berechnung, aber mit dem ganzen Vollgefühl unserer menschlichen Bedingungen und Beziehungen. [...] Unbewusst! Dafür aber umso sicherer.«¹⁸ Und ein paar Jahre später macht Schönberg in seinem Essay »Das Verhältnis zum Text« rückblickend die vielzitierte Äußerung, dass er »geführt von der ersten unmittelbaren Berührung mit dem Anfangsklang, alles erriet«, was »offenbar mit Notwendigkeit« folgen musste. Gerade die Gedichte Georges habe er allein

14 Christian Martin Schmidt: Über den kompositorischen Prozess bei Schönberg, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger. Laaber 1993, p. 245 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4).

15 Vgl. Bernhard R. Appel: Textdifferenzen, s. Anm. 10, p. 168 f.

16 Stefanie Rauch: *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess*. Mainz 2010, p. 115 f.

17 Vgl. auch Ullrich Scheideler: Der Schaffensprozess bei Arnold Schönberg und Alban Berg im Licht der Quellen: Zum Verhältnis von Einfall und Ausarbeitung in einigen um 1910 entstandenen Werken und den Konsequenzen für eine Edition, in: *Studia Musicologica* 53/1–3 (März 2012), p. 88 f.

18 Arnold Schönberg an Ferruccio Busoni, 20. Juli 1909 (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz [Mus.Nachl. F. Busoni B II, 4547] | ASCC ID 106). <https://busoni-nachlass.org/de/Korrespondenz/E010001/D0100008.html> (Zugriff

14. 07. 2020). Schönbergs berühmte Forderung nach der »vollständige[n] Befreiung von allen Formen. Von allen Symbolen des Zusammenhangs und der Logik. Also: weg von der »motivischen Arbeit«, nach »Buntheit, [...] Vielgestaltigkeit«, stammt aus jener Zeit; vgl. Arnold Schönberg an Ferruccio Busoni [13. August 1909] (ibidem [Mus.Nachl. F. Busoni B II, 4549] | ASCC ID 108). <https://busoni-nachlass.org/de/Korrespondenz/E010001/D0100012.html> (Zugriff 14. 07. 2020).

»aus dem Klang heraus vollständig vernommen«.¹⁹ Das aus dem Textrhythmus gewonnene »zündende Moment« des Liedes, von dem Hella Melkert spricht, könnte mithin als gewichtiges Argument für Schönbergs Behauptung von der »sicheren«/»vollständigen« »intuitiven« »ersten Berührung« mit dem Gedichttext genutzt werden.

Nun scheint dieses Argument aber mit einer anderen Beobachtung zu kollidieren: Reinhold Brinkmann hat den »Ureinfall«²⁰ des Liedes in der kleinen Sekunde abwärts der anfänglichen Melodiebildung (bei »*Sprich nicht*«) erkannt. Dies ist analytisch nachvollziehbar: Als paradoxe Wendung und poetischer Impuls erzeugt dieses »*Sprich nicht*« für George wie für Schönberg wesentliche dramaturgische Dynamik, weil es etwas beschwört, über das eigentlich geschwiegen werden soll.²¹ Dieses Kleinsekund-Intervall findet sich allerdings nur in der »1.« und der »endgültigen Fassung«, in der »2.« fehlt es.

Hella Melkert bezeichnet nicht nur den punktierten Rhythmus von »*Wi-ndes*«, sondern auch den initialen melodischen »Kerngedanken« der kleinen Sekunde abwärts als »zündendes Moment« der Komposition. Zugespitzt gesagt: Der punktierte Rhythmus wird als sich organisch prozessual entfaltender analysiert; die kleine Sekunde wird hingegen über eine Werkentstehung aus Brüchen und Umwegen aufgefasst. Die nachträgliche »Prozesslogik« aus Sicht der erzielten Komposition scheint so nicht mit der »Konstruktionslogik« des Schaffensvorgangs übereinzustimmen.²² Kurzum: Die Behauptung Schönbergs, dass er die gesamte Komposition von Beginn an »*notwendig*« und »*vollständig*« aus dem Textklang erfasst hat, würde zwar durch die Analyse des Kernrhythmus, nicht aber durch Nachvollzug der Genese des melodischen Kerns bestätigt.

Werkstattanalyse

Die sogenannte »1.« und die »2. Fassung« sind im Rahmen zweier Sammelhandschriften (XXII und XXIII) überliefert, die u. a. ebenfalls das 13. und 15. Lied enthalten und hierüber datierbar sind. Insbesondere zum 15. Lied wird ein parallel ablaufender Entstehungsverlauf vermutet. Dabei sind die »Entwürfe«

19 Arnold Schönberg: Das Verhältnis zum Text (1912) (ASSV 3.1.1.4.); veröffentlicht in: *Der Blaue Reiter*. Hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc. München 1912, p. 27–33, hier p. 32 f.

20 Reinhold Brinkmann: Schönberg und George, s. Anm. 5, p. 15. Das absteigende Halbtonintervall ist in der endgültigen Niederschrift für die Singstimme das beherrschende Intervall (bei »*Sprich nicht*«,

»*immer*«, »[...]schellen«, »*Quitten*«, »*Tritten*«, »*spät im*« etc., Ausnahme ist nur der rasch deklamierende kontrastierende Mittelteil der Takte 7 und 8), das als solches, aber auch etwa zur Septim oder None gespreizt, den gesamten Satz bis hin zur Schlussbildung des Klaviers prägt.

21 Reinhold Brinkmann: Schönberg und George, s. Anm. 5, p. 9.

22 Bernhard R. Appel: Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse, in: *Musiktheorie* 20/2 (2005), p. 120.

aber keinem umfassenden Werkkontext zuzuordnen.²³ Hella Melkert hat deutliche Unterschiede im Charakter der beiden » Fassungen« festgestellt. Im sogenannten »Entwurf einer 1. Fassung« des 14. Liedes findet sich eine nachgerade betriebsame, linear voranschreitende Verdichtung des Motivbestandes (vgl. zusätzlich zu dem von Hella Melkert Gesagten das 4/16tel-Motiv aus zwei absteigenden großen Terzen im Kleinssekundabstand, das den gesamten »Entwurf« durchzieht: linke Hand T. 3, erster und vierter Achtelschlag; T. 4 in äußerster Verdichtung als Variante kanonisch einsetzend in rechter, dann linker Hand; in T. 5, linke Hand und schließlich T. 6, linke Hand in Umkehrung). Die sogenannte »2. Fassung« aber erfindet einen hiervon ganz abweichenden Grundgestus, der vom ersten Takt an mit seinen auffahrenden Tonfolgen den gesamten Klavierambitus nutzt. Die weiträumig aufstrebende Bewegung, das verschärfte innere Tempo und die rhythmische Differenziertheit des Satzbildes macht hier eine Gebärde des plötzlichen, unvorhersehbaren Aufschreckens zum atmosphärischen Kern des Liedes. Reinhold Brinkmann hat an ihm das Moment des Bedrohlichen hervorgehoben, das zu Worten wie »*Tritten* [der Vernichter]«, »*zittern*« oder »*Gewitter*« passe, die in der Endfassung noch deutlicher hervortrete,²⁴ aber in der »1. Fassung« weitgehend fehlt.

Bemerkenswert ist zunächst, dass sich – entgegen der pauschalen Aussage zu einem rauschhaften Schaffensverlauf – sowohl in der »1.« wie in der »2. Fassung« bei näherer Betrachtung nun doch deutliche Rasuren finden, die kaum von einer flüssigen Niederschrift des Notentextes zeugen. In der sogenannten »1. Fassung« betrifft dies vor allem T. 4 (bei »*Win-des Raub*«), in der »2. Fassung« dieselbe Textstelle, aber auch noch »*Sprich nicht im-mer von dem Laub*« zuvor und »*Zerschel-len*« danach.

Eine Differenz zwischen »1.« und »2. Fassung« markiert neben dem unterschiedlichen Charakter auch die Tatsache, dass die »2.« im Gegensatz zur »1. Fassung« von Schönberg *durchgestrichen* wurde; anders übrigens auch als die Quellen der zeitlich umgebenden Sammelhandschriften zum 13. und 15. Lied. Wie ist dies textgenetisch zu erklären? Komponieren ist bekanntlich eine vielschichtige Wechselwirkung von Lesen und Schreiben: Wenn Schönberg

23 Eine Datierung findet sich beim 13. Lied mit dem 27. September 1908 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 15, 418]). Das 15. Lied wurde jedoch erst am 28. Februar 1909 abgeschlossen, wie die Datierung am Ende der Ersten Niederschrift in der Sammelhandschrift XXIII belegt (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 15, 421]). Diese bietet zugleich den Entwurf der sogenannten »2. Fassung« von *Sprich nicht immer von dem Laub*. Daraus haben die Editoren der Schönberg-Gesamtausgabe

geschlossen, dass das 14. Lied des Zyklus im Februar 1909 noch nicht vollendet gewesen sei, seine Komposition sich als mindestens bis März 1909 erstreckt haben müsse. (Des Weiteren liegt zum 14. Lied übrigens nur noch eine spätere Reinschrift der »endgültigen Fassung« vor, die als Stichvorlage für den Originaldruck diene.) Vgl. hierzu Christian Martin Schmidts Kommentar in Arnold Schönberg: *Lieder mit Klavierbegleitung*, s. Anm. 3, p. 211.

24 Reinhold Brinkmann: Schönberg und George, s. Anm. 5, p. 21.

nachträglich hinsichtlich seines Komponierens behauptet, von Beginn an das Ganze (»sicher«, »vollständig«) vor Augen zu haben, gerät dies aus dem Blickwinkel des Schreibverfahrens unter den Verdacht, vergrößernd, ja irreführend formuliert zu sein.²⁵

Eine Streichung ist das schriftliche Symptom einer »textuellen Um-Entscheidung«. Sie kann eine einfache Spontankorrektur oder die nachträgliche Berichtigung eines Textfehlers sein (die von »falsch« zu »richtig« »um-entscheidet«). Sie kann aber auch eine konzeptionelle Änderung sein – mithin eine Alternativversion, die sich von »richtig« zu »richtig« bewegt.²⁶ Aus der Perspektive des fertigen Werkes betrachtet, ist die Streichung Teil eines organisch gerichteten Gesamtprozesses (ihr wird, wie übrigens auch im Kommentar der Schönberg-Gesamtausgabe, kaum Gewicht beigemessen). Aus dem Blickwinkel der Entstehung jedoch könnte diese Streichung ein Anhaltspunkt der Konzeption sein. Unter Umständen könnte die Streichung so als ein Argument dafür einstehen, dass es sich bei den ersten beiden Quellen eher um alternative Kompositionsmodelle zueinander handelt, die das wesentlich nicht-lineare Denken der Werkentstehung dokumentieren.

Terminologie

Die drei Quellen verraten also eine mehrschichtige, arbeitsintensive Suchbewegung, möglicherweise auf der Grundlage konstanter »Kerngedanken«. Dies zeigt, nebenbei bemerkt, dass sie den historiographischen Befund eines geradlinigen Prozesses von der traditionellen Motivarbeit zur radikalen, strukturell visionären Aphoristik,²⁷ wie dies etwa Adorno behauptet, nicht hergeben.²⁸ In dieser Hinsicht aber tritt erneut die Benennung der ersten Quelle als »Frühfassung« oder aber als »*abgebrochene erste Vertonung*« (p. 133) in den Fokus des Interesses sowohl des Musikanalytikers wie des Editionsphilologen. Der Begriff »Fassung« ist bekanntlich eine »relationale«²⁹ Bezeichnung, die insbesondere als »Entwurfssfassung« auf vorübergehende, unvollständige Werktexte anwendbar

25 Bernhard R. Appel: Genetische Textkritik: Vom mehrfachen Schriftsinn musikalischer Werkstatt Dokumente, in: *Brahms am Werk: Konzepte – Texte – Prozesse*. Hrsg. von Siegfried Oechsle und Michael Struck. München 2016, p. 25–45, hier p. 33.

26 Ibidem, p. 37 f.

27 Vgl. Theodor W. Adorno: Zu den George-Liedern, s. Anm. 2, p. 411–417.

28 Inzwischen ist auch nachgewiesen, dass die verbreitete Behauptung, Schönberg habe die Poesie Georges prosaisiert, keineswegs den analytischen Befunden entspricht; vgl. hierzu zuletzt: Konstantin

Voigt: *Vers und Atonalität. Verfahren der Textvertonung in den frei atonalen Liedern Arnold Schönbergs und Anton Weberns*. Tutzing 2013, p. 25–32.

29 Bernhard R. Appel: Textdifferenzen, s. Anm. 10, p. 164 f.

ist.³⁰ Die beiden ersten Quellen gehören zwar demselben chronologischen Zusammenhang wie die endgültige an und haben den gleichen unterlegten Lyriktext. Das Verhältnis einer älteren zu einer jüngeren Fassung wäre aber *per definitionem* das einer stufenweisen Überarbeitung.³¹ Und dieses Verhältnis ist kaum zweifelsfrei über einen zusammenhängenden Werktext belegbar.

Der praktische Gebrauchswert der genannten Begriffe steht daher für die Musikanalyse wie für die Editionsphilologie in Frage: Das Sprechen von » Fassungen« auf der einen Seite beinhaltet bereits eine weitreichende Deutung. Das im Hinblick auf eine werkgeschichtliche Entwicklung neutralere Wort »Vertonung« auf der anderen Seite aber entfaltet kaum Aussagekraft hinsichtlich des kompositorischen Zusammenhangs. Zwar ließe sich hier weiter differenziert abwägen. Doch beispielsweise im Hinblick auf ein zu erstellendes Werkverzeichnis im Rahmen der Schönberg-Gesamtausgabe muss eine Entscheidung darüber getroffen werden, wo die Grenze zwischen »1. Fassung« und »1. Vertonung« – in stärkerer Gewichtung entweder der Genese oder aber des Lied-Endprodukts – verläuft. Fest steht jedenfalls: Wenn Schönberg in seinem Testament von 1915 davon spricht, dass »*die Spuren der Wege und Irrungen, die zu [s]einen Werken führen*«,³² ausgeleuchtet werden sollten, so kann und soll dies nie über monokausal lineare Erklärungsmodelle geschehen.

30 Hubert Unverricht: Skizze – Brouillon – Fassung. Definitionen und Bestimmungsschwierigkeiten bei den Skizzen Beethovens, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Joachim Marx. Kassel 1971, p. 95–101. Vgl. hierzu: Bernhard R.

Appel: Textdifferenzen, s. Anm. 10, p. 170 f. Voraussetzung für die Bestimmung als derartige Quellen ist, dass sie am Beginn einsetzen und mindestens einige Takte mit vollständigem Zusammenhang aufweisen. (Stefanie Rauch: *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs*, s. Anm. 16, p. 66 f.)

31 Julia Ronge: Werkvorstufen und Studien, in: *Musikphilologie*, s. Anm. 10, p. 57.

32 Arnold Schönberg: Testamentsentwurf, 21. November 1915 (Arnold Schönberg Center, Wien [Documents 21] | ASCI D5449).

Diskussion

Matthias Schmidt:

Du arbeitest heraus, dass der melodische Kleinsekund-»Kerngedanke«³³ nur in der ersten und in der Endfassung zu finden ist, der Kernrhythmus (von »*Wi-ndes*«) aber in allen drei Fassungen. Du nennst aber beides »zündende Momente«. Hier wäre meine Frage, ob hier nicht ein Widerspruch zwischen musikanalytischer und textgenetischer Auffassung entsteht? Die Schönberg-sche Ästhetik des Intuitiven der Zeit (dass er die gesamte Komposition von Beginn an »notwendig« und »vollständig« aus dem Textklang erfasst, wie er behauptet) würde ja nur durch die Analyse des Kernrhythmus, aber nicht durch die Genese des melodischen Kerns bestätigt, oder?

Hella Melkert:

Tatsächlich springt das »Fehlen« des melodischen Kerns der fallenden kleinen Sekunde (*e-dis* in der 1. Version) in der Singstimme zu Beginn der 2. Version ins Auge. Meiner Meinung nach hat Schönberg in der 2. Version eine alternative Betonung und somit Charakterisierung der ersten Worte erprobt: Während die 1. Version »*Sprich nicht immer*« betont (eher flehend), betont die 2. »*Sprich nicht immer*« (eher gebieterisch). Beide Varianten wurzeln im Anfangsklang der Worte, und der neue Anfang der Singstimme der 2. Version wurde übrigens direkt aus der 1. Version abgeleitet. Er bildet eine umspielende Variante (*fis-gis-a-es-g-cis-d-es*) der Töne *gis-a-h-cis-d-dis* in der Singstimme in Takt 3 dort. Somit ist hier eindeutig ein Rückbezug von Version 2 auf Version 1 gegeben. Schönberg hat sich dann für den Beginn der 3., endgültigen Version für die Variante »*Sprich nicht immer*« (mit dem melodischen Kern auf den Tönen *es-d*) entschieden. Einen Widerspruch zwischen Musikanalyse und Textgenese sehe ich hier nicht. Vielmehr zeugen gerade die im Charakter grundverschiedenen Anfänge davon, wie sehr sich Schönberg auf die Anfangsklänge des Gedichts einließ, sich die ersten drei Worte buchstäblich auf der Zunge zergehen ließ, als er sie in unterschiedlichen Tonkonstellationen anders gewichtete. Und dann hat er sich für die leichtere, flehende Variante entschieden.

Matthias Schmidt:

Die 2. Quelle ist von Schönberg durchgestrichen worden. Mir scheint, dass dies ein Argument dafür sein könnte, dass es sich bei den ersten beiden Quellen doch eher um alternative Kompositionsmodelle zueinander handelt,

³³ Vgl. Reinhold Brinkmann zum »Ureinfall«: Schönberg und George, s. Anm. 5, p. 15.

die ein wesentlich nicht-lineares, sprunghaftes Moment der Werkentstehung dokumentieren. Wie ordnest Du den Akt der Streichung in die Bestimmungsversuche der Quellen als »Fassung« oder »Vertonung« ein?

Hella Melkert:

Dass die Streichung der 2. Quelle ein Indiz dafür wäre, dass Schönberg die beiden Versuche als alternative Kompositionsmodelle nebeneinandergelegt hat, das glaube ich eher nicht. Denn warum hat er dann ausgerechnet die 2. Fassung durchgestrichen, die doch der endgültigen Fassung insgesamt viel näher steht als die erste? Die Streichung verstehe ich eher als Aufforderung des Komponisten an sich selbst, auch diesen zweiten Ansatz nochmals zu überarbeiten. Und dann zeigt sich in der 3., endgültigen Version, dass erst die Kombination der Leichtigkeit und der Aufwärtsbewegung der 2. Version mit der Wiederaufnahme des Anfangs der Gesangsstimme aus der 1. Version zur Vollendung des Liedes führt. Für die Bestimmung der 1. Quelle eventuell als »1. Vertonung« spielt die Streichung der 2. Quelle für mich keine Rolle, da habe ich mich nur am musikalischen Inhalt orientiert.

Matthias Schmidt:

Ich weiß, dass Du im Rahmen der Schönberg-Gesamtausgabe gerade mit der Erstellung eines Werkverzeichnisses beschäftigt bist: Terminologisch ist sowohl der Begriff der »Fassung« (im Sinne von Appels »Fassungs«-Begriff hinsichtlich eines vollständigen Werks) wie jener der »Vertonung« nicht ganz befriedigend. Aber es muss ja eine pragmatische Entscheidung getroffen werden: Würdest Du im Sinne entweder der Genese oder des Endprodukts speziell in einem Werkverzeichnis für eine »1. Vertonung« oder eine »1. Fassung« plädieren?

Hella Melkert:

Anfangs haben wir vor allem die großen Unterschiede zwischen der 1. Version und dem fertigen Lied gesehen, und wir neigten dazu, die 1. Version als »abgebrochene 1. Vertonung« einzustufen. Dann müsste sie aber auch aus dem Kontext von Opus 15 entfernt und als eigenständiges Fragment unter eigener Nummer in einem eigenen Eintrag behandelt werden. Solche Fälle gibt es, etwa bei dem Lied op. 1/1 *Dank*. Zum Gedicht *Dank* von Levetzow gibt es einen ersten, abgebrochenen Vertonungsversuch, abweichend und komplett eigenständig, der im Werkverzeichnis aus Opus 1 ausgelagert wurde. Um in vergleichbaren Fällen zu möglichst konsistenten Entscheidungen gelangen zu können, dokumentieren wir jeweils die verbindenden und die trennenden Elemente. Und wir haben uns entschieden, eine inhaltlich stark abweichende frühere Quelle zu einem Werk, sofern sie mindestens *ein* substantielles verbindendes Element zu diesem Werk erkennen lässt, diesem Werk als »Fassung«

zuzuordnen. So liegen in der ältesten Quelle zu op. 15/14 mit der fallenden kleinen Sekunde (*»Sprich nicht«*) und dem »Windes«-Motiv (*»immer von dem«*) zwei motivische Kerne vor, die es rechtfertigen, sie im Werkverzeichnis bei Opus 15, als »1. Fassung« zu Lied Nr. 14, einzuordnen – trotz ihres stark abweichenden Klangbilds; außerdem ist innerhalb des Entstehungskontextes von Nr. 14 ein Zusammenhang darin gegeben, dass der Anfang der Singstimme der 2. Version aus Takt 3 der Singstimme der 1. Version abgeleitet wurde.

Nach heutigem Stand der musikphilologischen Forschung wäre es zwar angebrachter, von einer »1. Entwurfsfassung« oder einer »1. Textstufe«³⁴ zu Nr. 14 zu sprechen, aber zu berücksichtigen ist auch, dass das Werkverzeichnis als Band der Schönberg-Gesamtausgabe erscheint. Als solcher schließt es sich der dort verwendeten Terminologie nach Möglichkeit an, daher »1. Fassung«.

Natürlich könnte man sich auch anders entscheiden und statt der verbindenden Elemente die trennenden Aspekte in den Vordergrund rücken. Dann wären drei Vertonungen von *Sprich nicht immer von dem Laub* zu zählen, von denen die erste und zweite abgebrochen wurden. Angesichts der nur schwer zu überschauenden Anzahl von überlieferten Fragmenten in Schönbergs Nachlass haben wir uns jedoch entschieden, solche Fragmente, die unverkennbar einen musikalischen Bezug untereinander oder zu einem vollendeten Werk aufweisen, auch tatsächlich in diesen Zusammenhang einzuordnen: der größeren Übersichtlichkeit halber.

Matthias Schmidt:

Bemerkenswert erscheint zunächst, dass sich – entgegen der pauschalen Aussage zu einem rauschhaften Schaffensverlauf – sowohl in der »1.« wie in der »2. Fassung« bei näherer Betrachtung nun doch deutliche Rasuren finden, die kaum von einer flüssigen Niederschrift des Notentextes zeugen. In der sogenannten »1. Fassung« betrifft dies vor allem T. 4 (bei *»Win-des Raub«*), in der »2. Fassung« dieselbe Textstelle, aber auch noch *»Sprich nicht im-mer von dem Laub«* zuvor und *»Zerschel-len«* danach.

Hella Melkert:

Wenigstens bei den Ad-hoc-Korrekturen der beiden *»Wi-ndes Raub«*-Stellen in den abgebrochenen Fassungen handelt es sich meines Erachtens nicht um inhaltliche Änderungen des Notentextes, sondern um rein notationstechnische Korrekturen des Untersatzes, der Position der Noten im Takt. Die jeweils ausradierte Schicht scheint vormals die gleichen Tonhöhen enthalten zu haben,

34 Bernhard R. Appel: Textdifferenzen, s. Anm. 10, p. 170.

jedoch zu eng beieinander notiert im Hinblick auf den Inhalt des nachträglich in den anderen Systemen notierten Notentextes.

Das Schriftbild insgesamt wirkt eher flüchtig: hastig niedergeschrieben, möglicherweise zeugend von dem inneren Drang, eine rasche Gedankenfolge festzuhalten; Anflüge von »Schaffensrausch« scheinen schon vorstellbar.