

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. 29^v³⁵ 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^r 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

Vcl. I
 Vcl. II
 Vcl. III
 Fag.
 Klar. in Bb.
 Vcl. u. Kb.
 Gesang
 I. Sopra
 II. Sopra
 Alt
 Walt
 Bass

Wien 6. April 1905

Nr. 2
18 Hestg.

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.