



Peter Andraschke

Univerza Justus Liebig, Giessen  
Justus-Liebig-Universität, Giessen

# Liebeslyrik und politische Dichtung. Schönbergs früheste Textvertonungen am Beispiel von Ludwig Pfau

## Ljubezenska lirika in politična poezija. Schönbergovi najzgodnejši poskusi uglasbitev na primeru Ludwiga Pfaua

Prejeto: 1. oktober 2018

Sprejeto: 1. marec 2019

Received: 1<sup>st</sup> October 2018

Accepted: 1<sup>st</sup> March 2019

**Ključne besede:** razvoj skladanja, uglasbitev besedila, socializem, praksa editiranja

**Schlüsselwörter:** Kompositorische Entwicklung, Textvertonung, Sozialismus, Editionspraxis

### IZVLEČEK

Zgodnji razvoj skladanja Arnolda Schönberga pred Op. 1 je zaznamovan s soočenjem z literaturo. Tedaj je bil za Schönberga pomemben zlasti avtor Ludwig Pfau. Na osnovi preučitve delovnega procesa ob skladbi za klavir *Mein Schatz ist wie ein Schneck* bo prikazan postopek prisvojitve teksta in pojasnjena praksa editiranja.

### ABSTRACT

Arnold Schönbergs frühe kompositorische Entwicklung vor dem Opus 1 ist geprägt durch die Auseinandersetzung mit Literatur. Ein wichtiger Autor für ihn war damals Ludwig Pfau. Am Arbeitsprozess des Klavierliedes „Mein Schatz ist wie ein Schneck“ wird die Aneignung des Textes dargestellt und die Editionspraxis diskutiert.

Arnold Schönberg ist in bescheidenen Verhältnissen in der jüdisch geprägten Wiener Leopoldstadt aufgewachsen.<sup>1</sup> Sein Vater Samuel, der ein Schuhgeschäft betrieb, stammte aus dem ungarischen Szécsény, die Mutter Pauline (geb. Nachod) aus einer alten Prager Familie. Sie heirateten 1872 in Wien. 1874 wurde Arnold Schönberg geboren, kam 1880 in die Volksschule<sup>2</sup> und wechselte 1885 in die k.k. Staats-Oberrealschule. Wichtigster Lehrer für ihn war hier Franz Willomitzer (1847–1910). Der aus Nordböhmen stammende Doktor der Philosophie unterrichtete bis zu seiner Pensionierung 1903 an dieser Schule. Er wurde bekannt durch seine 1879 erschienene *Deutsche Grammatik für österreichische Mittelschulen*. „Der Willomitzer“ ist ein Standardwerk, das bis in die 1930er Jahre über 20 Auflagen erlebte, jeweils durch aktuelle Lehrpläne ergänzt.<sup>3</sup> In seinem Brahms-Vortrag<sup>4</sup> von 1933 erinnerte sich Schönberg:

*„Ich habe das Glück gehabt, in der Mittelschule Deutsche Sprachlehre bei einem Lehrer zu lernen, der in Alle seine Schüler den Hass gegen abgegriffene, leere, falsche, bildlose Phrasen verpflanzte: Franz Willomitzer [...].“<sup>5</sup>*

Nach dem Tod des Vaters am 31. 12. 1889 brach Schönberg kurz vor Ende des ersten Semesters die 6. Klasse ab und begann ein Volontariat in der Privatbank Werner & Co., wo er bis 1895 arbeitete. Schönberg hatte keine akademische Musikausbildung und war als Komponist weitgehend Autodidakt. Noch vor seinem 9. Geburtstag erhielt er Geigenunterricht. Wichtig war ihm dabei nicht alleine das Erlernen des Instruments, er versuchte sogleich, seine eigene Musik dafür zu erfinden. Es waren zunächst kleine Stücke für zwei Violinen, die er mit seinem Lehrer spielte. Über die Vorbilder<sup>6</sup> schrieb er:

*„Deshalb sind alle Kompositionen, die ich vor meinem siebzehnten Jahr geschrieben habe, nichts als Imitationen solcher Musik, die mir zugänglich war. Die einzigen Quellen, aus denen ich schöpfen konnte, waren Violinduette und Arrangements von Opernpotpourris für zwei Violinen, wozu noch die Musik gerechnet werden darf, die ich durch Militärkapellen kennenlernte, die in öffentlichen Gärten Konzerte gaben.“<sup>7</sup>*

1 Ich danke dem Schönberg Center, vor allem Dr. Therese Muxeneder, der Leiterin des Archivs für Auskünfte und wertvolle Hinweise.

2 Michael Winter, „Aus Schönbergs Kindheit und Schulzeit in der Leopoldstadt“, in *Der junge Schönberg in Wien. Bericht zum Symposium 4.–6. Oktober 2007 (Journal of the Arnold Schönberg Center 10)* (Wien: Arnold Schönberg Center, 2015), S. 79–98.

3 [Franz] Willomitzer, [Hans] Tschinkel, *Deutsche Sprachlehre für Mittelschulen*, 23. Aufl. „auf Grund des Lehrplanes v. J. 1928 bearbeitet von Leopold Brandl“ (Wien: Manzsche Verlags- und Universitäts-Buchhandlung, 1930).

4 Siehe: *Topographie des Gedankens. Ein systematisches Verzeichnis der Schriften Arnold Schönbergs*, hrsg. von Julia Bungart, Nikolaus Urbanek. Unter Mitarbeit von Eike Feß, Hartmut Krones, Therese Muxeneder und Manuel Strauß, in *Arnold Schönberg in seinen Schriften. Verzeichnis – Fragen – Editorisches (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 3)*, hrsg. von Hartmut Krones (Wien etc.: Böhlau, 2011), im folgenden ASSV, S. 331–614, Nr. 4.1.1.12.

5 Arnold Schönberg, „Vortrag über Brahms (1933)“, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 15, Nr. 2 (November 1992): S. 32.

6 Peter Andraschke, „Volkstümlichkeit (Länder, Walzer, Marsch) in der Wiener Klassik und in der Wiener Schule“, in *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 7)*, hrsg. von Hartmut Krones und Christian Meyer (Wien etc.: Böhlau, 2012), S. 29–56.

7 Arnold Schönberg, „Rückblick“, ASSV 3.1.1.34, in *Stimmen* 2, 1948/49, Heft 16 (September 1949): S. 433.

Rückblickend nennt Schönberg drei gleichaltrige jüdische Freunde, die ihm am Beginn seiner „musikalischen und literarischen Erziehung“<sup>8</sup> unterstützten.

*„Der erste war Oscar Adler [1875-1955], dessen musikalische und wissenschaftliche Fähigkeiten einander die Waage hielten. Durch ihn erfuhr ich zum erstenmal, daß es so etwas wie eine musikalische Theorie überhaupt gibt. Er leitete nach ihren Gesetzen meine ersten Versuche, erweckte mein Interesse an Poesie und Philosophie, und besonders muß ich sagen, daß in dieser Zeit all mein Wissen von Musik vom gemeinsamen Musizieren kam, indem wir Duette und später Trios und Quartette spielten. Er war zu dieser Zeit bereits ein ausgezeichnete Violinist.“*<sup>9</sup>

Adler stammte aus einer wohlhabenden bürgerlichen Familie, war vielseitig begabt und erhielt eine gute private Musikausbildung. Adler gab seine Kenntnisse in Musiktheorie an Schönberg weiter und unterwies ihn auch in Gehörbildung. So war dieser bald imstande, Klavierlieder mit anspruchsvoller Begleitung zu komponieren, ohne das Instrument spielen zu können. Oskars Bruder Max (1873-1937) wurde ein bedeutender Vertreter des Austromarxismus und hatte damit möglicherweise Einfluß auf den jungen Schönberg. Oskar Adler, der später als Arzt, Musiker und wissenschaftlich als Astrologe arbeitete, mußte 1938 nach England emigrieren. Noch bis kurz vor seinem Tod korrespondierte Schönberg mit ihm.<sup>10</sup>

*„Der andere meiner damaligen Freunde war David Bach [1874-1947]: Ein Philolog, Philosoph, Literaturkenner, Mathematiker und ein ganz guter Musiker. Er hatte großen Einfluß auf die Entwicklung meines Charakters, um diesem die ethische und moralische Kraft zu verleihen, die einen Widerstand gegen Gewöhnlichkeit und Allerweltsvolkstümlichkeit begründen konnte.“*<sup>11</sup>

David Josef Bach, im galizischen Lemberg geboren, kam bereits nach einem Jahr nach Wien. Er promovierte 1897 zum Dr. phil. an der Wiener Universität und begann eine erfolgreiche journalistische Laufbahn, die vor allem geprägt war durch sein Bekenntnis zu sozialdemokratischen Ideen.<sup>12</sup> So wurde er 1904 Redakteur der *Arbeiter Zeitung*. 1905 initiierte er die *Arbeiter-Symphonie-Konzerte* und gründete 1906 die *Wiener Freie Volksbühne*, die auch der Arbeiterschaft ein leistbares und anspruchsvolles Theater bieten wollte. Ab 1919 übernahm er die Leitung der Sozialdemokratischen Kunststelle. Wichtig ist seine Mitarbeit an der Zeitschrift *Der Merker*, die er von 1918-1922 gemeinsam mit Julius Bittner herausgab. Er hatte vor allem als Jugendlicher intensiven Kontakt mit Schönberg. Über Bach bekam Schönberg Verbindung zu Josef Scheu (1841-1904) und der

8 Ebenda.

9 Ebenda, S. 433.

10 Amy Shapiro, M. Ed., *Dr. Oskar Adler: A Complete Man (1875-1955)*, Revised Edition, Copyright by Amy Shapiro, 2012.

11 Arnold Schönberg, „Rückblick“, (Anmerkung 7), S. 433.

12 David Josef Bach, „Aus der Jugendzeit“, in *Musikblätter des Anbruch* 6, 1920, Nr. 7-8, S. 317-320; Derselbe, „A Note on Arnold Schoenberg“, in *The Musical Quarterly* 22, 1934, Nr. 1, S. 8-13; Henriette Kotlan-Werner, *Kunst und Volk. David Josef Bach 1874-1947* (Wien: Europaverlag, 1977).

Arbeitersängerbewegung.<sup>13</sup> Er leitete seit 1895 verschiedene Chöre im Arbeitersängerbund, u.a. in Stockerau, Mödling und Donauefeld. 1899 wurde er Leiter des bürgerlichen MGv „Beethoven“ in Heiligenstadt. Daneben verdiente Schönberg, der in ärmlichen Verhältnissen lebte, seinen Unterhalt auch durch das Einrichten von Klavierauszügen.

„Der dritte meiner Freunde, Alexander von Zemlinsky [1871-1942], ist derjenige, dem ich fast all mein Wissen um die Technik und die Probleme des Komponierens verdanke. [...] Als ich ihn kennenlernte, war ich ausschließlich Brahmsianer. Er aber liebte Brahms und Wagner gleichermaßen, wodurch ich bald darauf ebenfalls ein glühender Anhänger beider wurde. Kein Wunder, daß die Musik aus dieser Zeit deutlich die Einflüsse dieser beiden Meister zeigte, mit einem gelegentlichen Zusatz von Liszt, Bruckner und vielleicht auch Hugo Wolf.“<sup>14</sup>

Und 1921 bekannte Schönberg: „er ist in den vielen Jahren, die seither vergangen sind, derjenige geblieben, dessen Verhalten ich mir vorzustellen versuche, wenn ich Rat brauche.“<sup>15</sup> Geregelt Kompositionsunterricht erhielt Schönberg erst von Zemlinsky, seinem späteren Schwager, der ihn auch in wichtige Wiener Musikkreise einführte. Zemlinsky, nur drei Jahre älter, war Absolvent des Wiener Konservatoriums und in Wien bereits als begabter Komponist und Pianist angesehen. Schönberg hatte ihn im Herbst 1895 als Dirigenten des *Musikalischen Vereins Polyhymnia* kennengelernt;<sup>16</sup> er war in diesem Amateurorchester des 2. Bezirks der einziger Cellist, wobei er sein Instrument „ebenso feurig wie falsch mißhandelte (das übrigens nichts Besseres verdiente – es war von seinem Spieler um sauer ersparte drei Gulden, am sogenannten Tandelmarkt in Wien gekauft [worden])“<sup>17</sup>. Schönberg versuchte sich hier sofort als Komponist zu profilieren. Sein *Adagio (Notturmo) für Solo-Geige, Streichorchester und Harfe*<sup>18</sup> wurde am 2. März 1896 von der *Polyhymnia* gespielt. Es war die erste öffentliche Aufführung eines Werkes in Wien.<sup>19</sup> Und das *Schilflied* nach Nikolaus Lenau, eines der frühesten Lieder, erhielt vom Verein einen Preis.

Wichtig für Schönbergs Entwicklung waren neben den musikalischen Anregungen durch die Freunde, das Interesse an Literatur und Philosophie und vor allem ethische Vorbilder. So urteilte er 1912 über Mahler, daß dieser – man beachte die Reihenfolge – „einer der größten Menschen und Künstler war.“<sup>20</sup>

13 Durch die sozialpolitischen Interessen seines Vaters war Schönberg vorgeprägt. Siehe Therese Muxeneder, „Samuel Schönberg und die Arbeiterbewegung“, in *Der junge Schönberg in Wien* (Anmerkung 2), S. 182–192.

14 Arnold Schönberg, „Rückblick“, (Anmerkung 7), S. 433f.

15 Arnold Schönberg, „Gedanken über Zemlinsky“, in *Der Auftakt* 1, 1921, Heft 14/15, S. 228.

16 Ernst Hilmar, „Zemlinsky und Schönberg“, in *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule (Studien zur Wertungsforschung 7)* (Wien: Universal Edition, 1976), S. 55–79.

17 Alexander Zemlinsky, „Jugenderinnerungen“, in *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag 13. September 1934* (Wien: Universal-Edition, 1934), S. 34.

18 „Adagio (Notturmo) für Solo-Geige, Streichorchester und Harfe“, in: Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, Abteilung IV, Reihe A, Bd. 9,1: *Werke für Streichorchester* I, hrsg. v. Ullrich Scheideler (Mainz-Wien: Schott Music-Universal Edition, 2006), S. 113–118; Claudio Spies, „Arnold Schoenberg's „Adagio for Strings and Harp“, in *Music History from Primary Sources. A Guide to the Moldenhauer Archives*, hrsg. von Jon Newsom u. Alfred Mann (Washington: Library of Congress, 2000), S. 375–384.

19 *Neue musikalische Presse* 5, Nr.11 (1896): S. 6.

20 Arnold Schönberg, „Mahler“, in *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch (*Gesammelte Schriften* 1) (Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1976), S. 7, siehe dazu ASSV 4.1.2 und 3.1.2.2.

Anfangs gingen Schönbergs kompositorische Versuche auffallend häufig von Texten aus. Sie boten ihm neben der ihn anregenden Stimmung vor allem eine organisierte Struktur, auf deren Grundlage er seine Musik erfinden konnte. Auch in der schwierigen Phase des Übergangs von der Tonalität zur Zwölftonordnung bildete Lyrik eine wichtige Basis für ihn und seine Schüler. Mit dem Aufgeben der Tonalität ab 1908 und dem Verlust der damit verbundenen musikalischen Formen, ließen sich größere Zusammenhänge nur konstruieren „indem man einem Text oder Gedicht folgte“.<sup>21</sup> „Darum sind auch die einzigen umfangreicheren Werke aus dieser Zeit Werke mit Text, in welchen das Wort das zusammenhangbildende Element darstellt.“<sup>22</sup> Aus dieser Einsicht riet er Alban Berg, als dieser Schwierigkeiten beim Komponieren hatte, am 13. 1. 1912:

*„Warum schreiben Sie nichts! Sie sollten Ihr Talent nicht solange rasten lassen. Schreiben Sie doch ein paar Lieder wenigstens. Es ist gut[,] sich von Gedichten wieder in die Musik einführen zu lassen.“*<sup>23</sup>

Der größere Teil von Schönbergs Oeuvre ist geprägt von der Auseinandersetzung mit Texten, darunter später zahlreichen eigenen. Das umfaßt fast alle Gattungen und schließt die Programmusik ein. Schönberg hat verschiedentlich bekannt, daß ihm über das Formale hinaus der poetische Gehalt der lyrischen Sprache bestimmend für die musikalische Inspiration war. Er glaubte sogar, daß die poetische Aura ein Gedicht von seinem Anfang an festlegt, so

*„daß ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern [...] zu Ende geschrieben [habe]. Wobei sich dann zu meinem größten Erstaunen herausstellte, daß ich niemals dem Dichter voller gerecht worden bin, als wenn ich, geführt von der ersten unmittelbaren Berührung mit dem Anfangsklang, alles erriet, was diesem Anfangsklang eben offenbar mit Notwendigkeit folgen mußte.“*<sup>24</sup>

Diese oft zitierte Aussage ist übertreibend. Eine detaillierte Analyse seiner Werke widerlegt sie, wie zu sehen sein wird. Die poetische Aura und Qualität hat aber Einfluß auf das Kompositorische, wie Schönberg gegenüber Richard Dehmel bekannte:

*„Denn Ihre Gedichte haben auf meine musikalische Entwicklung entscheidenden Einfluß ausgeübt. Durch sie war ich zum erstenmal genötigt, einen neuen Ton in*

21 Schönberg, „Composition with Twelve Tones (1949)“, ASSV 3.1.2.5, zitiert nach der deutschen Übersetzung *Komposition mit 12 Tönen*, in *Stil und Gedanke*, ebenda, S. 74.

22 Schönberg, „Gesinnung oder Erkenntnis? (1926)“, ASSV 3.1.1.16, in *25 Jahre Neue Musik, in Jahrbuch 1926 der Universal-Edition*, hrsg. von Hans Heinsheimer und Paul Stefan (Wien: Univedrsal-Edition, 1926), S. 21–30, zitiert nach: *Stil und Gedanke* (Anmerkung 20), S. 213.

23 *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, Teilband I: 1906–1917, hrsg. von Juliane Brand, Christopher Hailey und Andreas Meyer (*Briefwechsel der Wiener Schule* 3) (Mainz etc.: Schott Music, 2007), Nr. 136, S. 169–171, Zitat S. 169.

24 Arnold Schönberg, „Das Verhältnis zum Text“, ASSV 3.1.1.4, in *Der blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc (München: Piper & Co.1912), S. 27–33, Zitat S. 32.

*der Lyrik zu suchen. Das heißt, ich fand ihn ungesucht, indem ich musikalisch wider-spiegelte, was Ihre Verse in mir aufwühlten.*<sup>25</sup>

Mit dem Einbezug von zunehmend anspruchsvollerer Lyrik entwickelte Schönberg seine Musiksprache. So schrieb er im Programmheft zur Uraufführung der George Lieder op. 15 am 14. 1. 1910 im Verein für Kunst und Kultur in Wien: „Mit den Liedern [...] ist es mir zum erstenmal gelungen einem Ausdrucks- und Form-Ideal nahezukommen, das mir seit Jahren vorschwebt.“<sup>26</sup>

Es gibt nur wenige Nachrichten zu Schönbergs frühem Schaffen. Einige stammen von ihm,<sup>27</sup> andere aus dem Freundes- und Bekanntenkreis. Es sind allerdings Erinnerungen aus später Zeit. Bei Schönberg ist dabei von Vertonungen, die ihn ja damals hauptsächlich beschäftigt haben, keine Rede. Ihm war rückblickend der Weg zur Kammermusik, mit der er die ersten Erfolge verbucht hatte, wichtiger: Sein *Streichquartett D-Dur* (1897) wurde auf Empfehlung von Zemlinsky auch vom bekannten Fitzner-Quartett aufgeführt. Und nachdem Brahms die Partitur gesehen hatte, bot er Schönberg Geld an, um ihm den eventuellen Besuch des Konservatoriums zu ermöglichen. Der Erfolg der *Verklärten Nacht* op. 4 ist bis heute anhaltend. Überschaut man jedoch auch die Werke der ersten Opus-Zahlen, so finden sich darunter immer noch überwiegend Lieder sowie literaturbezogene Instrumentalkompositionen: op. 1: *Zwei Gesänge*, op. 2: *Vier Lieder*, op. 3: *Sechs Lieder*, op. 4: *Verklärte Nacht*, op. 5: *Pelleas und Melisande*, op. 6: *Acht Lieder*, op. 7: *Quartett d-Moll*, op. 8: *Sechs Orchesterlieder*, op. 9: *Kammersymphonie*, op. 10: *Zweites Streichquartett*.

Die folgende Untersuchung ist auf textbezogene Werke vor der Opuszählung begrenzt. Die zeitliche Obergrenze ist mithin etwa die Jahrhundertwende. Schönberg war damals 26 Jahre. Es gibt einige zeitliche Ausnahmen. So ist z.B. das sich auf einen Dehmel-Text beziehende Streichsextett *Verklärte Nacht* op. 4 bereits im Sommer 1899 entstanden, während eines gemeinsamen Aufenthaltes mit Zemlinsky in Payerbach. Schönberg begann sich in dieser Zeit verstärkt wichtigeren Dichtern zuzuwenden, z.B. Goethe, Hofmannsthal und vor allem Dehmel, der ihn nachhaltig zu beeinflussen begann.

## Überlegungen und Zahlenspiele

Woher hatte Schönberg die Gedichte und wie kam er zu den vielen heute eher unbekannteren Dichtern? Es wäre naheliegend, daß er sich von Texten anregen ließ, die bereits Brahms oder Zemlinsky vertont hatten. Das ist jedoch kaum der Fall. Es gibt auch nur wenige gemeinsame Autoren mit Brahms: Emanuel Geibel, Goethe, Klaus Groth, Johann Gottfried Herder, Paul Heyse, Hermann Lingg und Robert Reinick. Daß Schönberg dabei keine von Brahms bereits vertonten Texte aufgegriffen hat, ist verständlich.

25 Brief vom 23. 12. 1912 aus Berlin-Zehlendorf, in: Arnold Schönberg, *Briefe*, ausgewählt und hrsg. von Erwin Stein (Mainz: Schott's Söhne, 1958), Nr. 11, S. S. 30–32, Zitat S. 30.

26 Zitat nach Jan Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, 2 Bände (Kopenhagen: Wilhelm Hansen, 1972), Bd. 2, S. 123.

27 Arnold Schönberg, „Rückblick“, in *Stil und Gedanke* (Anmerkung 20), S. 397–408, vor allem 397–399; *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*, ebenda, S. 409–436, vor allem S. 409f.

Am sichersten von Brahms angeregt ist die Textwahl für den gemischten Chor „Ei du lütte“. Er stammt von dem niederdeutschen Dichter Klaus Groth, mit dem Brahms befreundet war. Für einen Wiener Komponisten ist die Vertonung eines plattdeutschen Gedichts geradezu ein Exotikum. Auch mit Zemlinsky gibt es bis zur Jahrhundertwende nur sieben gemeinsame Autoren. Dabei ist auf die Entstehungszeiten zu achten. Früher als Schönberg hat Zemlinsky nur Texte von Goethe, Paul Heyse und von Nikolaus Lenau gewählt. Schönbergs *Schilflied* nach Lenau, eine seiner ersten Vertonungen, entstand allerdings 1893, also zwei Jahre bevor er Zemlinsky persönlich kennengelernt hat. Und Zemlinskys Klavierlied *Nebel* (vermutlich von 1892) blieb unvollendet. Schönberg hat 1898 ein weiteres Gedicht von Lenau aufgegriffen: für eine Fragment gebliebene symphonischen Dichtung *Frühlings Tod* für großes Orchester. Von Heyse hat Zemlinsky zehn Texte vertont. Dies zeigt das starke Interesse an diesem Dichter. Schönbergs nur zwei Klavierlieder entstanden erst 1897. Bei Jens Peter Jacobsen ist eine zeitliche Priorität nicht eindeutig zu entscheiden. Schönberg hatte jedoch, wie seine *Gurrelieder* belegen, ein starkes Interesse an dessen Gedichten. Geibel, Greif und Redwitz hat Schönberg vor Zemlinsky vertont, ebenso Dehmel. Allerdings hat Zemlinsky dessen Texte dann gleich in rascher Folge aufgegriffen, darunter das Fragment gebliebene Lied *Maiblumen* für Sopran und Streichsextett, dessen instrumentale Begleitung möglicherweise eine Anregung für Schönbergs Besetzung in der *Verklärten Nacht* war. Zemlinskys zwei Klavierlieder nach Ludwig Pfau im op. 5 entstanden erst während Schönbergs intensiver Beschäftigung mit diesem Dichter und sind sicher davon angeregt worden.

Es fällt auf, daß Schönberg die literarische Vorlieben von Brahms und Zemlinsky für sich nicht immer berücksichtigt hat. Man denke vor allem an den schlesischen Dichter Joseph Freiherr von Eichendorff, der ja eine enge Bindung zu Wien hatte. Vermutlich blieb die religiöse Komponente, die dessen Naturbilder bestimmt, Schönberg fremd.

Die Wiener Schüler Schönbergs hatten eigenständige literarische Interessen, die sich nur in einigen Bereichen mit denen des Lehrers berühren. So vertonte Webern einige Dichter, die sich bei Schönberg nicht finden (Ferdinand Avenarius, Hildegard Jone, Georg Trakl, Peter Rosegger) oder nur selten vorkommen (z.B. Hans Bethge). Bei ihm fehlt aber auch Eichendorff, den wiederum Zemlinsky häufig gewählt hat; Hölderlin-Vertonungen sind bei Schönberg nur Fragment geblieben. Gemeinsame Dichter mit Webern sind: Stefan George, Richard Dehmel, Dichtungen aus *Des Knaben Wunderhorn*, wobei Webern vor allem die religiösen Texte, auch lateinische vertont hat.

Zahlen vermitteln einen wichtigen Überblick. Den 47 uns bekannten textbezogenen Kompositionen Schönbergs vor Opus 1 (12 davon Fragmente) liegen Texte von 25 Dichtern zugrunde. Hinzu kommen 4 bislang noch anonym gebliebene Dichtungen. Das ist eine überaus große Anzahl von Autoren. Es sind überwiegend Klavierlieder. Von den 4 anonymen Texten könnten die frühesten von Schönberg oder von Personen aus seiner Umgebung stammen, etwa von David Bach, von seinem Onkel oder von seinem Schulkollegen Alfred Gold, dessen „In hellen Träumen“ er ja vertont hat. Bei den 19 Dichtern der Klavierlieder steht Pfau mit 13 Vorlagen an erster Stelle, danach folgt Dehmel in weitem Abstand mit nur 3 Vertonungen. Es gibt keine Orchesterlieder. Die Texte der insgesamt 7 Chöre stammen von ebenso vielen Dichtern, davon sind 3 gegenüber denen der Klavierlieder neu. 4 der Chöre, also fast alle,

sind Fragment geblieben, obgleich Schönberg in dieser Zeit Chordirigent war. Hier scheinen einige Chöre derzeit verschollen zu sein.<sup>28</sup> Ihre Texte könnten von Pfau oder Bach stammen. Hinzu kommen 5 textbezogene Instrumentalwerke, darunter 2 Jugendwerke vor 1890, die Schönberg in seinen Erinnerungen erwähnt, eines nach einem eigenen Text.

Schönberg hat die politische Lyrik von Pfau wenig interessiert und dann erst spät. Die einzige überlieferte Vertonung ist zugleich die letzte nach Pfau. Es ist das Chorfragment von 54 Takten „Wann weder Mond noch Stern am Himmel scheint“ für vierstimmigen Männerchor und Bläser vom Juni 1897. Ihm liegt das zweite der *Flüchtlings-sonette aus dem Jahr 1849* zugrunde. Schönberg hat nur die beiden ersten der vier Strophen vertont:

(1) „Wann weder Mond noch Stern am Himmel scheint, / Schleicht die verbannte Freiheit durch die Lande / Und setzt, gehüllten Haupts, im Leidgewande / Auf ihrer Kämpfer Hügel sich und weint.

(2) Ihr Helden, in der Kühle eingeschreint, / Daß euer Schlummern leicht sei unterm Sande, / Bis ich euch wecke mit dem Feuerbrande / Des Kampfs, der euch den Lebenden vereint.“<sup>29</sup>

Auch unter Schönbergs Leitung sangen die Arbeiterchöre natürlich häufig Lieder politischen Inhalts. Er war damals von diesem Gedankengut überzeugt und schrieb an seinen Jugendfreund Bach:

„genauso wie die Bewegung der socialen Verhältnisse das Product des Kampfes der Klassen ist, muß sich die Ästhetik darstellen als Product des Kampfes der idealistischen mit der materialistischen Weltanschauung und muß die Kunst die Merkmale des Kampfes der aus diesen Anschauungen gewonnenen Kunstempfindung zeigen.“<sup>30</sup>

Schönbergs Begeisterung für sozialistische Ideen war nur kurz und auch durch seine damalige Situation bestimmt. Er wuchs in bescheidenen Verhältnissen auf und lebte vor dem Ersten Weltkrieg beständig unter finanziellem Druck. Aber bereits die Übernahme des bürgerlichen Männergesangsvereins „Beethoven“ in Heiligenstadt 1899 deutet einen Wechsel in seinem ideologischen Bewußtsein an. In dieser Zeit vertonte er dann als anderes Extrem den deutsch-nationalen Text von Ottokar Kernstock *Der deutsche Michel* für Männerchor (datiert 1899-1900), in dem er das Walhall-Motiv aus Richard Wagners *Der Ring der Nibelungen* zitiert. Und zu seinem Schüler Hanns Eisler bemerkte er 1923:

„Wenn Sie zum ersten Mal in Ihrem Leben zwei anständige Mahlzeiten im Tag haben werden und drei gute Anzüge und etwas Taschengeld, dann werden Sie auch

28 Arnold Schönberg, *Gedenkausstellung 1974*, hrsg. von Ernst Hilmar (Wien: Universal-Edition, 1974), Nr. 33, S. 166f.

29 Ludwig Pfau, *Gedichte* (Stuttgart: Bonz, 1889), S. 278.

30 Zitiert nach Albrecht Dümmling, „Im Zeichen der Erkenntnis der socialen Verhältnisse“. *Der junge Schönberg und die Arbeitersängerbewegung*, S. 11-21, Zitat S. 14; gekürzte und überarbeitete Version des Aufsatzes in: *ÖMz* 36, 1981, S. 65-73.



*den Sozialismus sich abgewöhnen. Sind einfach a armer Kerl und aus diesem Grund haben Sie diese Ideen, die ich völlig ablehne.*<sup>31</sup>

Und am 16. Februar 1950, ein Jahr vor seinem Tod, blickte er im amerikanischen Exil auf seine frühe Wiener Zeit zurück:

*„Mit Anfang zwanzig hatte ich Freunde, die mich in die marxistischen Theorien einführten. Als ich dann Tätigkeiten als Chormeister – Leiter von Männerchören – fand, nannte man mich Genosse. Und damals, als die Sozialdemokratie für eine Erweiterung des Rechtes auf freie Wahlen kämpfte, hatte ich starke Sympathie für einige ihrer Ziele.*

*Aber noch bevor ich 25 Jahre war [d.h. vor 1899], hatte ich schon den Unterschied zwischen mir und einem Arbeiter entdeckt; ich hatte dann herausgefunden, daß ich ein Bourgeois war und wandte mich ab von allen politischen Beziehungen.*

*Ich war viel zu beschäftigt mit meiner eigenen Entwicklung als Komponist, und bin sicher, ich hätte nie die von mir entwickelte technische und ästhetische Kraft erworben, wenn ich irgendwelche Zeit für Politik verwendet hätte.*<sup>32</sup>

Schönberg zeigte schon früh ein musikalisches Interesse an Literatur. So erwähnte er, daß er in seiner Jugend „einmal eine Art symphonischer Dichtung nach Friedrich von Schillers Drama *Die Räuber* komponierte, die ich die Räuber-Phantasie nannte“.<sup>33</sup> Fragment gebliebene eigene Dichtungen und Kompositionsvorlagen reichen bis um 1890 zurück,<sup>34</sup> darunter die symphonische Dichtung *Hans im Glück*.<sup>35</sup> Auch seine Begabung zur Malerei äußerte sich zunächst im Zusammenhang mit Dichtung. So sind die ersten Arbeiten Bühnenbildskizzen zu den eigenen Dramentexten *Aberglaube*<sup>36</sup> und *Die Schildbürger*<sup>37</sup> (1900/01). In den Wiener Cafés Griensteidl und später Landtmann sowie im Winter-Bierhaus traf er sich in den 1890er Jahren mit den jungen Kritikern und Literaten der Wiener Moderne und hatte auch Kontakt zu den Secessionisten, u.a. zu Carl Moll, Alfred Roller.<sup>38</sup>

Schönberg ging es bei seinen frühen Vertonungen Textvorlagen nicht immer um große Dichtung. Vielleicht wagte er sich auch noch nicht an die großen Namen. Seine Auswahl der Dichter scheint zunächst wahllos und wie zufällig. Die Thematik hingegen konzentriert sich auf Liebeslyrik verschiedenster Schattierung von überschaubarem

31 Nathan Notowicz, *Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*, übertragen und hrsg. von Jürgen Elsner (Berlin/DDR: Verlag Neue Musik, 1971), S. 41.

32 Arnold Schönberg, „Meine Haltung zur Politik“, in: H.H. Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben. Umwelt. Werk* (Zürich und Freiburg i.Br.: Atlantis Verlag, 1974), S. 507. Original englisch: *My attitude towards Politics (1950)*, siehe ASSV 5.3.6.20.

33 Arnold Schönberg, „Bemerkungen zu den vier Streichquartetten“, in *Stil und Gedanke* (Anmerkung 21), S. 409, englisches original *Introduction to my four quartetts (1949)*, ASSV 5.1.1.11, Wiederabdruck unter dem Titel „Notes on the Four String Quartetts“, in *Schoenberg. Berg. Webern. Die Streichquartette. Eine Dokumentation*, hrsg. von Ursula v. Rauchhaupt (Hamburg: Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH., 1971), S. 36.

34 ASSV, S. 376–378.

35 ASSV 1.3.2.2.

36 ASSV 1.3.2.3 und Arnold Schönberg, *Catalogue raisonné*, hrsg. von Christian Meyer und Therese Muxeneder, 2 Bde. (Wien: Arnold Schönberg Center, 2005), Nr. 156.

37 Abgeschlossen 28. Juli 1901. Siehe ASSV 1.3.2.5 und *Catalogue raisonné* Nr. 157.

38 Umfassenden Einblick in diese Zeit gibt Therese Muxeneder, *Arnold Schönberg & Jung-Wien* (Wien: Arnold Schönberg Center, 2018).

Umfang. Sie wird ergänzt durch einige volkstümlich-tänzerisch gehaltene, humoristische Inhalte. Es gibt nur wenige längere Gedichte, darunter den Balladentext: *Vergißmeinnicht* von Ludwig Pfau. Recht früh kristallisiert sich die Dominanz dieses Autors heraus. Pfaus Lyrik war für seine damaligen kompositorischen Ansprüche besonders geeignet.

## Ludwig Pfau

Ludwig Pfau, 1821 als Sohn eines Gärtners im schwäbischen Heilbronn geboren und 1894 in Stuttgart gestorben, ist heute ein nahezu vergessener Autor,<sup>39</sup> trotz zahlreicher Initiativen seiner Heimatstadt. Besonders bekannt wurde Pfau wieder, wenngleich nur für kurze Zeit, in den 1970er Jahren, als innerhalb der Protestbewegungen in der linken Szene vor allem Südwestdeutschlands sein *Badisches Wiegenlied* wiederentdeckt und von Liedermachern der Folklorebewegung in West- und Ostdeutschland (u.a. Walter Moßmann, Dieter Süverkrüp) mit neuen Melodien verbreitet wurde.<sup>40</sup> Es war während der 1848er Revolution als Liederblatt in Straßburg vertrieben worden: „zum Besten deutscher Flüchtlinge.“<sup>41</sup>

Pfau hatte in Paris, Heidelberg und Tübingen studiert. 1848 gründete er mit dem *Eulenspiegel* das erste deutsche Karikaturblatt. Er war aktiver Teilnehmer an der süddeutschen Revolution 1848 und seit 1849 Mitglied des württembergischen Landesausschusses. Im 1851/52 u.a. gegen ihn geführten Hochverratsprozeß erhielt er eine der höchsten dort verhängten Strafen: 25 Jahre Zuchthaus. Wie viele Aktive des Aufstands floh er in die Schweiz und lebte anschließend ab 1852 als Übersetzer und Schriftsteller in Paris. Als die Urteile gegen ihn 1862 durch eine generelle Amnestie für württembergische Flüchtlinge aufgehoben wurden, kehrte er in die Heimat zurück und arbeitete als Redakteur des Stuttgarter *Beobachters* und bei verschiedenen liberalen Zeitungen.

Der größte Teil des lyrischen Schaffens entstand bis Mitte der 1850er Jahre. Es sind „schlichte, volksliedhafte, naturverbundene und unpolitische Gedichte, die der Tradition der Schwäbischen Romantik angehören.“<sup>42</sup> „Naturstimmung, Idylle, Harmonie und Liebesschmerz bilden [...] die Schwerpunkte in den Liedern, Sonetten, Romanzen und Balladen.“<sup>43</sup> Liebesthematik herrscht vor. Eine erste Gedichtsammlung wurde 1842 veröffentlicht. 1847 erschien eine umfangreichere. Sie bildet die Basis der folgenden Auflagen, die nur wenig ergänzt, vor allem aber revidiert wurden. Die vierte und letzte von 1889 hat Schönberg benützt.

In zwei Briefen an Carl Mayer, der damals mit ihm in die Schweiz emigriert war und eine Rezension der Auflage von 1847 für die *Deutsche Monatsschrift für Politik*,

39 Reinald Ullmann, *Ludwig Pfau: Monographie eines vergessenen Autors* (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 1012) (Frankfurt am Main etc.: Peter Lang, 1987).

40 David Robb, „Schlaf mein Kind schlaf leis“ (Mai 2013), in *Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon*, URL: <www.liederlexikon.de>; Barbara James und Walter Moßmann, *Glasbruch 1848. Flugblätter und Dokumente einer zerbrochenen Revolution* (Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1983), S. 125–136.

41 Faksimile in: *Ludwig Pfau. Ein schwäbischer Radikaler 1821–1894*, bearbeitet von Michael Kienzle u. Dirk Mende (*Marbacher Magazin* 67, Sonderheft) (Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1994), S. 53–55.

42 Ullmann (Anmerkung 39), S. 45.

43 Ebenda, S. 63.

*Wissenschaft, Kunst und Leben*, einem Sprachrohr der Emigranten, schreiben sollte, gab Pfau vor allem zu dem „allgemeinen Teile der Gedichte, der seine Stoffe auf dem Leben, der Liebe und der Natur holt“,<sup>44</sup> detaillierte Hinweise über seine Intentionen. So äußerte er, daß er in seinen Gedichten

*„nie nach glänzenden Bildern, phantastischen Einfällen etc. haschte, sondern daß ich, dem schwäbischen Dichtercharakter getreu, bloß der Empfindung den reinsten, einfachsten Ausdruck zu geben suchte. [...] Es darf kein Wort zu viel und keines zu wenig da sein; das ganze Gedicht muß mit Naturnotwendigkeit aus sich selbst hervordringen. [...] Du wirst deshalb meistens kleine, in sich abgeschlossene, fest zusammengehämmerte Gedichte finden, ohne Ranken und Auswüchse. [...] Was ich als Eigentümlichkeit hervorheben muß, ist die Befreiung von aller Transzendenz. Wenn das Volkstümliche und Einfache der Form da und dort an die schwäbische Schule erinnert, so ist dagegen der Inhalt ein wesentlich verschiedener. [...] Aus ihnen ist das spezifisch Christliche ganz entfernt, und der Hintergrund ist die freie Weltanschauung, wie sie aus der neueren Philosophie hervorgegangen ist. [...] Und wenn in den schwäbischen Dichtern der Mensch immer im Kampf mit der Natur liegt, ein ewiges Sehnen nach der Natur hat, von der er sich losgerissen fühlt, [...] so ist der Mensch [bei mir] durchaus eins mit der Natur; [...] und der Kampf entsteht hier bloß aus der Berechtigung der Individualität [...]; es ist also hauptsächlich der Kampf des Menschen gegen die Menschenwelt, der Kampf der Menschheit gegen ihre Unterdrücker. Das ist der demokratische Keim, der auch in den anscheinend friedlichen Gedichten liegt, und der in den politischen etc. nur zu sichtbarer Entfaltung kommt.“<sup>45</sup>*

Wie bei den meisten seiner Zeitgenossen zeichnen sich auch Pfaus Gedichte nicht durch originelle Formfindung und Inhalte aus, sondern setzen auf Bewährtes. Über die Gedichte der Auflage von 1858 urteilte Friedrich Hebbel aber positiv, daß sie sich „in Form und Gehalt [...] hoch über das Mittelgut des Tages erheben.“, obgleich sie „nicht von einer Persönlichkeit ausgehen, die etwas ganz Neues in die Welt bringt.“ Wenn auch „die Weisen nicht neu“ wären, so würden es „aber doch die Variationen sein.“<sup>46</sup> Erst die letzte Ausgabe zu Lebzeiten von 1889 brachte Pfau die erhoffte breite Resonanz. So beeindruckte einen Rezensenten „die unnachahmliche Verschmelzung von Strenge und Leichtigkeit der Form“ in den Liebesliedern, die „bewußte Nachbildung“ des Volkstons, ohne „eine Spur der bloßen Nachahmung“ zu sein.<sup>47</sup> In die zahlreichen Rezensionen mischen sich auch einige kritische Beurteilungen, beispielsweise: „Hier ist alles Leben und Empfindung, nirgend Reflexion oder Beschreibung.“<sup>48</sup> Wilhelm Boelsche bewertete Pfau als „guten Dichter zweiten Ranges“, der „kulturhistorisch Wertvolles“ geschaffen habe.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> *Zwei Briefe Pfaus an Carl Mayer*, in: *Ludwig Pfau Blätter* 1 (Heilbronn: Stadtbücherei, 1992), S. 12–29, Zitat S. 25.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 23f.

<sup>46</sup> Rezension vom 29.1.1859, zitiert nach Ullmann (Anmerkung 39), S. 48.

<sup>47</sup> Ludwig Laistner, Rezension in der *Allgemeinen Zeitung*, München vom 8.5.1869, zitiert nach Ullmann, ebenda, S. 50.

<sup>48</sup> Gustav Karpeles in: *Nord und Süd*, zitiert nach Ullmann, ebenda, S. 52.

<sup>49</sup> Wilhelm Boelsche, Rezension von 1890, zitiert nach Ullmann, ebenda, S. 52f.

In einer kurzen Zeitspanne um 1848 entstanden Gedichte revolutionären, oft agitatorisch scharfen Inhalts, die zunächst gesondert unter dem Titel *Stimmen der Zeit*<sup>50</sup> erschienen. Sie vor allem haben Pfau neben seinen politischen und ästhetischen Schriften bekannt gemacht. Er hat sie später in die Gesamtauflagen der Lyrik, sofern es politisch möglich war, als eigene Abteilung einbezogen. In der Auflage von 1858 fehlen sie deshalb. Sie haben meist eine überwiegend positive Resonanz erhalten, die sich vor allem auf die Inhalte bezog. Aber sie wurden im Nachhinein auch ästhetisch gut bewertet. So hob eine Rezension von 1889 hervor, daß „ihre Form“ und „der stählerne Klang“ noch einen Eindruck von dem „düsteren und unheimlichen Gepräge des Kampfzorns“ vermitteln würden.<sup>51</sup>

Pfaus Lyrik wurde überraschend häufig vertont,<sup>52</sup> allerdings selten von renommierten Komponisten. So wurde von Giacomo Meyerbeer ein Festgesang mit dem Text „Wohl bist du uns geboren“ 1859 zur Feier des 100jährigen Geburtstags von Friedrich Schiller in Paris und in Wien aufgeführt. Etliche Komponisten stammen aus dem heutigen Österreich, vor allem aus dem Wiener Raum, Pfaus Lyrik war demnach auch hier verbreitet. Unter deren Vertonungen sind zahlreiche Chorwerke, die Schönberg möglicherweise während seiner Tätigkeit als Leiter diverser Gesangsvereine, also sicher erst Mitte der 1890er Jahre, kennengelernt hat, denn sie erschienen in verbreiteten Chorsammlungen.

„Mein Schatz ist wie ein Schneck“

Ludwig Pfau:  
*Burschenlieder IV*<sup>53</sup>

Schönberg, 2. Fassung  
(Autograph)<sup>54</sup>

Mein Schatz ist wie ein Schneck:  
Kaum schickt er seine Äuglein aus,  
Und komm' ich sacht wie eine Maus –  
Husch! Fährt er in sein Schneckenhaus:  
Da trutz er mir im Versteck,  
Der Racker, und geht nicht vom Fleck.

Hörner aus  
komm Maus  
Schneckenhaus  
Versteck  
Fleck

So komm' ich nicht zum Zweck:  
Thu auf, thu auf und guck heraus!  
Schneck, Schneck, streck deine Hörner aus!  
Sonst geh' ich weiter um ein Haus  
Und werf' dich über die Heck' –  
Dann such dir einen Schatz, du Schneck!

Thu'  
Schneck! Schneck! schick  
Sonst!  
werf Heck  
Schneck

50 Ludwig Pfau, *Stimmen der Zeit. Vierunddreißig alte und neue Gedichte* (Heilbronn: Verlag der C. Drecklerschen Buchhandlung, 1848).

51 Ludwig Laistner, Rezension vom 8. 5. 1869, zitiert nach Ullmann (Anmerkung 39), S. 50.

52 Günther Emig, *Vertonte Gedichte von Ludwig Pfau. Bibliographie (Pfau Blätter 3)* (Heilbronn: Stadtbücherei, 1994).

53 Ludwig Pfau, „Burschenlieder IV“, Abteilung *Stimmen*, in *Gedichte* (Stuttgart: Bonz, \*1889), S. 100.

54 Der Text in den Noten der Gesamtausgabe (siehe Abbildung 3) entspricht nicht immer dem Autograph.

Das Lied bietet sich für eine Analyse an, da hier drei Belege zum Kompositionsprozeß erhalten sind: aus dem Jahr 1893 eine Skizze zur 1. Fassung<sup>55</sup> und die 1. Fassung<sup>56</sup> sowie die 2. Fassung<sup>57</sup> vom September 1895. Die Dokumente erfassen mithin die wichtigen zwei ersten Jahre des Liedschaffens, in denen sich der junge Schönberg, noch vor dem Unterricht bei Zemlinsky, seine kompositorische Technik selbstständig an Beispielen aus der Tradition, vor allem von Brahms, angeeignet hat.

### *Mein Schatz ist wie ein Schneck*

Skizze

[3, 10. 11]



T. 11 1. Nz.: d' ist möglicherweise Korrekturergebnis für cis', 7–8/16: h–a sind Korrekturergebnis für a–g.

Abbildung 1: Skizze zur 1. Fassung.

1. Die Skizze zur 1. Fassung (Abbildung 1)<sup>58</sup> zeigt die Melodie der ganzen Singstimme ohne Text einschließlich der Hauptstimme des Zwischenspiels in den späteren Takten 14–17. Wesentliche Unterschiede zur 1. Fassung sind die noch fehlenden Punktierungen am Beginn der Takte 5, 7 und 9. In den Takten 8 und 13f. sind sie bereits notiert und betonen den tänzerischen Duktus.

2. Die 1. Fassung (Abbildung 2)<sup>59</sup> ist eine Niederschrift des ganzen Liedes. Im Text fehlen, wie bei Schönberg damals in einem noch nicht abgeschlossenen Kompositionsprozeß üblich, die meisten Satzzeichen. Die Musik der zweiten Strophe ist durch Wiederholungszeichen notiert.<sup>60</sup> Es fehlen die Dynamik bis auf ein Forte für die Zwischenspiele nach den vierten Versen und die Artikulation. Phrasierungsbögen sind erst an wenigen Stellen eingetragen. Ein viertaktiges Vorspiel leitet den Gesangsteil

55 University of North Texas, Denton, Nachod Collection S. 209, Nr. 84.

56 Ebenda, S. 210, Nr. 85.

57 Arnold Schönberg Center Wien, ASC, MS 65.

58 Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, Abteilung I, Reihe B, Bd. 1,2, Teil 2: Lieder mit Klavierbegleitung, Kritischer Bericht, Fassungen, Skizzen, Fragmente, Notenteil, hrsg. v. Christian Martin Schmidt (Mainz-Wien: B. Schott's Söhne-Universal Edition AG, 1990), B. Schott's Söhne/Universaledition AG, Übertragung S. 95.

59 Übertragung: ebenda S. 95f.

60 Das erste Zeichen fehlt.

ein. Es entspricht fast tongetreu dem Zwischenspiel vor der 2. Strophe (T.22–25a) und dem Nachspiel (T.22–25b).<sup>61</sup> Es ist in sich geschlossen: Der letzte Takt endet mit einer vollständigen Kadenz zur Tonika D-Dur mit der Folge Quartsextakkord- Dominantseptakkord und mit einer Fermate auf dem Schlußakkord der ersten Strophe; die zwei- te endet offen: ohne Fermate mit einer Achtelpause.

1. Fassung

1 **Frisch, nicht zu rasch** 2 3 4

Mein

Piano

rit.

5 6 7 8

Schatz ist wie ein Schneck Kaum schickt er sei - ne Äug - lein aus und  
komm ich nicht zum Zweck: Thu' auf, thu auf - und guck her - aus! Schneck,

9 10 11 12

komm ich sacht wie ei - ne Maus Husch! fährt er in sein  
Schneck streck dei - ne Hör - ner aus Sonst! geh ich wei - ter

61 Änderungen im T. 24: „rit.“ fehlt, das Intervall cis'-fis' in den Mittelstimmen ist um eine Sechszehntelpause verschoben; Änderung im T. 25b: Fermate fehlt.



*Mein Schatz ist wie ein Schneck*  
(Ludwig Pfau)

**Lebhaft, neckisch**

1. Mein

Schatz ist wie ein Schneck: Kaum schickt er sei - ne Äug - lein aus, und  
komm' ich nicht zum Zweck: Tu... auf, tu auf und guck her - aus! Schneck,

komm' ich sacht... wie ei - ne Maus - husch! fährt er in sein  
Schneck, streck dei - ne Hör - ner aus! Sonst geh' ich wei - ter





3. Die endgültige 2. Fassung (Abbildung 3)<sup>62</sup> belegt die in zwei Jahren gesammelten kompositorischen Erfahrungen. Das zeigt sogleich das Klaviervorspiel, das jetzt am Ende, auch durch die Dominante, bewegungsmäßig offener gestaltet ist. Die frühere Vortragsangabe „Frisch, nicht zu rasch“ ist durch eine Charakterisierung des humoristischen Liebesspiels im Gedicht ersetzt: „Lebhaft, neckisch“. Die Leichtigkeit des Vortrags wird durch Staccatos im Takt 1 eingefordert, die an verschiedenen Stellen des Klavierparts wiederkehren. Sie sollten meist auch dort gespielt werden, wo sie (noch) nicht stehen, beispielsweise im entsprechenden Takt 5 der Begleitung.

Die periodische Struktur von 2 + 2 Takten ist im Vorspiel der 2. Fassung stärker unterschieden. Die neue Phrasierung betont im Auftakt zum Takt 3 den Einsatz des zweiten Teils, unterstrichen durch ein Crescendo. Die Takte 3f. bilden eine deutlichere Einheit: durch die im Vortrag differenzierte Wiederholung der Melodietöne vom d' zum a' und die dagegen gesetzte aufstrebende, gebundene Baßlinie. Die konsequent mit Pausen durchsetzte Harmonik der Mittelstimmen unterstreicht die Leichtigkeit des Vortrags.

Der auftaktige Einsatz des Gesangs ist durch den Akzent in der Begleitung und die überraschend zwischengeschaltete Subdominantharmonik herausgehoben; nach der mehrfachen Dominant-Folge von der Doppeldominante über die Dominante und deren Quintsextakkord wird eigentlich die Tonika erwartet. Dies alles betont, ebenso wie die vom Hochtone d' fallende Terz der Singstimme das erste akzentuierte Wort von „**Mein** Schatz“ heraus. In der (ansonsten tongetreu wiederholten) 2. Strophe (T. 24a) fehlt der Akzent, denn hier muß das Anfangswort „So“ nicht herausgehoben werden. Entsprechend der veränderten musikalischen Situation in der Mitte des Liedes sind in dem Zwischenspiel zur 2. Strophe Artikulation und Phrasierung leicht differenziert, siehe das Staccato im Takt 23a und den verkürzten Bindebogen im Takt 24a; die Dynamik fehlt. Und das Nachspiel der Takte 23–24b hat als Abschluß einen volleren Satz, eine erneut veränderte Phrasierung und Artikulation und erst hier zur Bekräftigung der Schluß-Tonika den 6/4-Vorhalt mit sixte ajoutée und anschließendem D<sup>7</sup>.

Die 2. Fassung unterscheidet sich von der ersten formal und in der harmonischen Anlage. Die Melodie zum zweiten und dritten Vers (T. 7ff.) wurde bei gleichbleibendem harmonischem Verlauf um eine Quarte in die Subdominante transponiert. Das bedeutet: Der Gesang bleibt zunächst in der gleichen Stimmlage und steigt erst allmählich pro Vers an. „Husch!“ (T. 11) als Höhepunkt wird dadurch nicht mehr mit einem großen Intervall erreicht, sondern ist musikalisch vorbereitet. Anders als in der 1. Fassung setzt Schönberg auch die Dynamik und Artikulation ein. So ist „Husch!“ mit Staccato versehen und im Klavier durch ein sf mit decrescendo akzentuiert. Widersprüchlich ist die Staccato-Forderung über dem auffallend lang gehaltenen hohen e“, mit dem ein zeitlicher Raum für die tonmalerische Ausdeutung in der Begleitung geöffnet wird. Das Staccato wiederum soll das Weghuschen zeigen. Obgleich nicht zu realisieren, ist diese notationstechnische Charakterisierung Schönbergs hier wichtig. Das sachte Heranschleichen wird im Takt 8f. durch den chromatischen Oktavdurchgang

62 Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, Abteilung I, Reihe A, Bd. 2, Teil 2: Lieder mit Klavierbegleitung II. Unter Verwendung der Vorarbeiten von Ivan Vojtech, hrsg. v. Christian Martin Schmidt (Mainz/Wien: B. Schott's Söhne/Universaledition AG, 1988), S. 41f.

h-b-a gedeutet, der einen mehrdeutigen übermäßigen Dreiklang (T. 8) ergibt. Die neue harmonische Disposition der Takte 11–16 ermöglicht eine großflächige musikalische Darstellung des vierten Verses. Das Weghuschen wird durch die absteigende Bewegung eines artikulierten Zweiunddreißigstel-Motivs mit der sixte ajoutée verklanglicht, das bis in das Zwischenspiel hineinreicht und im Takt 12 wegen der auffallenden Tonrepetitionen im Gesang (fortgeführt mit Baßoktaven) musikalisch auffällt. Die somit abwesende Melodik deutet das Verschwinden des Schnecks.

Das Zwischenspiel (T. 14–16) ist gegenüber der 1. Fassung um einen Takt verkürzt und harmonisch neu. Es wendet sich zunächst von der  $s^6$  zur  $S^6$ . Den harmonischen Wechsel unterstreicht die neue Dynamik und die Unisonogestaltung. Der auftaktige Einsatz des Gesangs zum Takt 18 ist durch den vorangehenden vollen arpeggierten Akkord vorbereitet, der mit übertreibend dramatischer Geste die Aufmerksamkeit auf das kommende Bild lenken soll: „Da trutzt er mir im Versteck“. Der D<sup>9</sup> im Takt 19 wird durch die Baßoktaven vorbereitet. Ihre Aufwärtsgesten und die Sechzehntelrhythmik darüber deuten tanzartig ironisierend ein momentanes Gefühl der Sicherheit im Schneckengehäuse an, das durch die nachfolgende Kadenzfolge zur Tonika gefestigt scheint.

Interessant ist die veränderte periodische Gestaltung in der 2. Fassung. Die Takte 5–10 sind in beiden Fassungen im Gesang und in der Begleitung als drei Zweitakter komponiert, die folgende Periode ist in der 1. Fassung zweitaktig, in der 2. Fassung hingegen schließt ein Dreitakter den vierten Vers ab. Ihm folgt ein dreitaktiges Zwischenspiel, dessen erster Takt melodisch den letzten des Gesangs wiederholt und damit die Singstimme der Takte 11–13 zu einem Viertakter ergänzt.

Merkwürdig und nicht zu akzeptieren ist, daß der Notentext in der Gesamtausgabe Schönbergs Änderungen am Gedicht in der 2. Fassung nicht berücksichtigt. Erst im Kritischen Bericht eines gesonderten Bandes findet sich eine Begründung:

*„Die Reinschrift C [= 2. Fassung] unterscheidet sich vor allem hinsichtlich der Interpunktion von der Vorlage. Im Wortlaut finden sich zwei Differenzen T. 8 [...]: Hörner statt Äuglein, T. 9 [...]: schick statt streck. GA [= Gesamtausgabe] sieht keine dieser Änderungen [...] als intentional und sinnreich an und restituiert den Text der Vorlage.“<sup>63</sup>*

Der Herausgeber überlegt dabei nicht, was Schönberg zu den Änderungen bewogen hat:

Vers 2: „Kaum schickt er seine **Hörner** (statt Äuglein) aus“ entspricht dem Pfau-Text im Vers II/3 „streck deine Hörner aus“. Schönberg hat hier auch von „streck“ zu „**schick**“ geändert und greift damit auf Pfaus Formulierung im Vers I/2 zurück. Es sind bewußt vorgenommene Analogien, die Schönberg als aufmerksamer Leser vorgenommen hat. Horn, ein Synonym für den Fühler der Schnecke, an dessen Ende sich die Augen befinden, betont dabei stärker das spielerisch-anzügliche Moment in diesem Lied. Auch die Interpunktion wurde vom Herausgeber gemäß dem Pfau-Gedicht verändert. Das ist ein Fehler. Zu den Satzzeichen: Schönberg hat sie erst in der Reinschrift der 2. Fassung fast alle notiert. Offensichtlich fehlende können in einer Gesamtausgabe

63 Kritischer Bericht (Anmerkung 59), S. 268.

durchaus aus der Gedicht-Vorlage übernommen werden – jedoch mit Vermerk im Kommentar, was nicht der Fall ist. Von Schönberg geänderte Satzzeichen müssen aber ediert werden, ebenso seine Änderungen am Text.

Eine Änderung Schönbergs bei den Satzzeichen sei angeführt. „Sonst“ zu „**Sonst!**“(II, 4) setzt die Intensivierung durch das Ausrufungszeichen zuvor (Ende von II/3) fort und erklingt zudem beim gleichzeitig erklingenden „Husch!“ der ersten Strophe, das Schönberg übrigens, anders als die Gesamtausgabe, groß schreibt. Bei Pfau ist die Klein- oder Großschreibung nicht eindeutig, da das Wort am Versbeginn steht, nach einem Gedankenstrich zuvor, der möglicherweise ein Satzende anzeigt. Auch die drei Ausrufungszeichen im dritten Vers der zweiten Strophe, zweimal nach „Schneck“ (T. 8f.) und dann am Beginn des vierten Verses nach „sonst“ (T. 11), die in der Gesamtausgabe fehlen, forcieren den neckischen ironisierend-burlesken Gestus, der durch ein crescendo in den Takten 8f. und ein sf musikalisch unterstrichen ist. Schönberg hat am kompositorischen Satz nichts mehr geändert und auf diese Weise versucht, den Vortrag des Gesangs zu beeinflussen.

Es gibt ähnliche Beispiele auch in anderen Pfau-Vertonungen: So berücksichtigt der Herausgeber im Lied *Vergißmeinnicht* Schönbergs Änderung von „an“ zu „**in** ihr Herz!“ nicht. Der von Schmerz erfüllte Wunsch des Mädchens ist in dieser 6. Strophe durch das Ausrufungszeichen intensiviert: „Blümlein, Blümlein, wurzle du / Tief bis **in** ihr Herz! / Bring ihr in die Grabesruh' / Lieber Bote, meinen Gruß / Sag ihr meinen Schmerz.“ Das „in“ korrespondiert zudem mit dem im nächsten Vers „**in** die Grabesruh““. (Übrigens brauchen Wurzeln ja einen Halt, den sie in der Natur **in** einem Boden finden.) Die merkwürdige Begründung des Herausgebers ist, daß diese Änderung Schönbergs „wegen der Überschreitung der Geschmacksgrenzen, an denen sich der Gedichttext ohnehin bewegt, einer kritischen Überprüfung nicht standhält“.<sup>64</sup> Diese Anmerkung findet sich nicht im Kritischen Bericht sondern in einer Festschrift, also an einer entlegenen Stelle.

#### POVZETEK

Arnold Schönberg je bil avtodidakt. Predvsem trije judovski prijatelji so mu služili kot vzorniki za glasbeno, literarno in etično izobrazbo: Oscar Adler, David Josef Bach in Alexander Zemlinsky. Od skladb pred Opusom 1, se je večina, kar 47, naslonila na besedila. Gre zlasti za klavirske skladbe na osnovi pesnitev od skupno 25 danes skoraj pozabljenih avtorjev. Med njim je Ludwig Pfau s 13 pesnitvami in eno zborovsko pesmijo daleč na prvem mestu. Tudi Pfau je danes tako rekoč pozabljen. Aktivno

je sodeloval pri južnonemški revoluciji leta 1848, za kar so ga obsodili in izgnali. Začuda Schönberg politično agresivnih pesmi iz tega obdobja skorajda ni uporabil, čeprav se je tedaj zanimal za socialistične ideje. Uglasbil je enostavne, ljudskim pesmim podobne in z naravo povezane pesnitve, ki sodijo v krog švabske romantike in ki predstavljajo večji del liričnega ustvarjanja tega pesnika. Na primeru podrobne analize postopka nastanka skladbe *Mein Schatz ist wie ein Schneck* je predstavljen način skladanja zgodnjega Schönberga in prikazana njegova praksa editiranja.

64 Christian Martin Schmidt, „Zur Balladenkomposition Schönbergs oder Über das Verhältnis zum Text“, in *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Fs. Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag* (Laaber: Laaber 1988), S. 674.