

# Der Orchestergesang des Fin de siècle Eine historische und ästhetische Skizze

von Hermann Danuser, Berlin

Begreift man – nach einem Vorschlag von Carl Dahlhaus<sup>1</sup> – die Jahrzehnte von etwa 1890 bis gegen den ersten Weltkrieg nicht bloß als musikalische Spät- oder Nachromantik, als eine vor allem gegen den Neoklassizismus der zwanziger Jahre kontrastierende Endphase eines als Epochenkategorie überdehnten Begriffs von musikalischer Romantik, sondern versucht man sie als musikgeschichtliche Epoche eigenen Rechts zu verstehen, als eine Epoche mit vielfach rück- und vorwärtsgewandten Zügen, zu deren Kennzeichnung sich der durch Eugen Wolff programmatisch geprägte und durch Hermann Bahr verbreitete Terminus „*Moderne*“<sup>2</sup> ebenso wie der nicht deckungsgleiche, aber verwandte Begriff des Fin de siècle<sup>3</sup> anbieten, so dürfte sich bei der Frage nach musikalischen Phänomenen, die für jene Epoche besonders unverwechselbar eintreten, die Gattung des Orchestergesangs nahezu von selbst aufdrängen. Denn diese damals neue Gattung, gewiß vorbereitet durch eine jahrzehntelange Praxis der Klavierliedorchestration seit Berlioz, gewann binnen kurzem einen freilich nicht unumstrittenen Repräsentationscharakter, der die meisten der in den sechziger und siebziger Jahren geborenen, nach 1890 musikhistorische Bedeutung erlangenden Komponisten dazu bewog, ihre Möglichkeiten zu erproben, so unterschiedlich die stilistischen und ästhetischen Positionen und Ziele auch immer waren. Da der flüchtigste Blick auf die Werkverzeichnisse der bedeutenden wie der zweit- und drittrangigen Komponisten, auf die Verlagskataloge und auch auf die Konzertprogramme der Jahrhundertwende Ausmaß und Gewicht des Orchestergesangs – und zwar sowohl des orchestrierten Klavierliedes als auch des originären Orchestergesangs – vor Augen führt, ist es einigermaßen erstaunlich, daß sich das wissenschaftliche Interesse zwar wohl einzelnen Werken und dem Orchesterliedschaffen einzelner Komponisten, vorab von Berlioz, Mahler, Strauss, der

---

<sup>1</sup> *Musikalische Moderne und Neue Musik*, Melos/NZ 2 (1976), S. 90.

<sup>2</sup> E. Wolff, *Die jüngste Litteraturströmung und das Princip der Moderne*, Berlin 1888; H. Bahr, *Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe*, Zürich 1890; *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt/Main 1894, Schriften, die heute greifbar sind in dem von G. Wunberg herausgegebenen Sammelband: H. Bahr, *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*, Stuttgart 1968.

<sup>3</sup> Vgl. vor allem: *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hg. v. R. Bauer, E. Heftrich, H. Koopmann, W. Rasch, W. Sauerländer und J. A. Schmoll, Frankfurt/Main 1977, S. 3f.; E. Koppen, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin–New York 1973, im besonderen S. 248f.

Wiener Schule und Schoeck<sup>4</sup>, zuwandte, doch erst in jüngster Zeit sich mit Gattungsfragen des Orchestergesangs im ganzen zu beschäftigen begann<sup>5</sup>.

Die folgenden Ausführungen erheben nicht den Anspruch, die bisher noch ungeschriebene Gattungsgeschichte des Orchesterliedes in Umrissen zu skizzieren – hierzu stehen noch allzu zahlreiche Fragen offen –; sie möchten einerseits darlegen, aufgrund welcher Voraussetzungen der Orchestergesang nach 1890 eine scheinbar so plötzliche und in die Breite greifende Blüte erfahren konnte, und andererseits erörtern, welche kompositorischen und ästhetischen Merkmale ihn als repräsentative Musikgattung des Fin de siècle ausweisen.

Ein Versuch, die historischen Voraussetzungen des Orchestergesangs zu beschreiben, kann diese in drei Komplexe bündeln und zwischen musiksoziologischen und musikalischen Voraussetzungen unterscheiden, letztere außerdem in liedgattungsexterne und -interne gliedern, solange er sich des Zusammenhangs der drei Komplexe und insbesondere dessen bewußt bleibt, daß die Subsumption des Orchestergesangs unter die übergreifende Gattung des Liedes nicht, wie auch Edward F. Kravitt noch annimmt<sup>6</sup>, ein geschichtlich von vorneherein feststehender Sachverhalt ist, sondern vielmehr ein – zentrales – Problem der Untersuchung selbst darstellt.

## I

Daß die musiksoziologischen Bedingungen für die Praxis der Liedorchestration und des Orchestergesangs in den Wandlungsprozessen begründet sind, denen Hausmusikpflege, Salonkultur und bürgerlich-öffentlicher Konzertbetrieb im Verlaufe des 19. Jahrhunderts als sich ergänzende, aber auch miteinander konkurrierende Teile einer musikalischen Gesamtkultur unterlagen, mag, so allgemein formuliert, dem Historiker als Banalität erscheinen; diese These indessen im Detail zu entfalten und im Hinblick auf die verschiedenen Zeitabschnitte, Liedarten und Länder zu

---

4 Verwiesen sei an dieser Stelle auf die weiterführenden Bibliographien bei A. E. F. Dickinson, *The Music of Berlioz*, London 1972, S. 269; H. L. de La Grange, *Mahler*, Vol. I, London 1974, S. 954 f.; D. Mitchell, *Gustav Mahler. The Wunderhorn Years – Chronicles and Commentaries*, London 1975, S. 432 f.; J. Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Bd. II, Kopenhagen 1972, S. 586 f.; G. Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8* (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen*, Bd. 59), Baden-Baden 1975, S. 224 f.; Stefanie Tiltmann-Fuchs, *Othmar Schoecks Liederzyklen für Singstimme und Orchester. Studien zum Wort-Ton-Verhältnis* (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 86), Regensburg 1976, S. 174 f. Was die Erforschung des Strauss'schen Liedschaffens anbetrifft, so ist trotz der Arbeit von A. Jefferson (*The Lieder of Richard Strauss*, London 1971) der Ansicht von Michael Kennedy beizupflichten, daß dieses Gebiet noch ziemlich unerforscht ist. Kennedy, *Richard Strauss*, London 1976, S. 207.

5 E. F. Kravitt, *The Orchestral Lied: An Inquiry into its Style and Unexpected Flowering around 1900*, MR 37 (1976), S. 209 f.; und, unabhängig von dieser verdienstvollen Studie, der Verfasser in einem beim musikwissenschaftlichen Kolloquium Brünn 1976 gehaltenen Referat *Über historische und ästhetische Voraussetzungen des Orchesterliedes des Fin de siècle* (Druck in Vorbereitung), dessen erweiterte Fassung vorliegender Aufsatz bildet.

6 Op. cit., passim.

verifizieren, macht noch zahlreiche Einzeluntersuchungen erforderlich, so daß wir uns an dieser Stelle auf allgemeine Entwicklungstendenzen der deutschen Musikkultur und im besonderen der Programmgestaltung der öffentlichen Konzerte beschränken müssen, was einerseits unbefriedigend ist, da der Orchestergesang des Fin de siècle zwar sein Zentrum im deutschsprachigen Kulturbereich hat, doch im ganzen ein internationales Phänomen darstellt – man denke nur an Delius' frühe Orchestergesänge, die in Frankreich entstanden, oder an Strawinskys 1906 in Rußland komponierten Zyklus *Faun und Schäferin* opus 2 –, andererseits aber dem allgemeinen Anspruch der vorliegenden Problemskizze doch wohl genügen dürfte. Das halbe Jahrhundert, das zwischen den ersten Klavierliedorchestrationsen von Hector Berlioz in den dreißiger Jahren<sup>7</sup> und den ersten originären Orchestergesängen um 1890<sup>8</sup> verstrich, ist der Zeitraum, in dem sich das Klavierlied von einer der Hausmusik zugehörigen, von öffentlichen Konzerten ästhetisch-tendenziell ausgeschlossenen Gattung allmählich und nicht ohne heftige Kontroversen zu einer im Konzert fest verankerten Gattung gewandelt hat<sup>9</sup>, ohne daß die Liedästhetik die Implikationen dieser soziologischen Wandlung hinreichend reflektiert hätte. Obschon zur ästhetischen Substanz des romantischen Liedes eine Intimität rechnete, welche man bei seinem öffentlichen Vortrag im großen Konzertsaal als verletzt oder gar zerstört empfand<sup>10</sup>, wurde es in wachsendem Maße in das öffentliche Konzert integriert, das bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte eine Solovorträge, Gesangsdarbietungen, Kammermusik und Symphonik potpourrihaft mischende Struktur aufwies. Und mindestens solange Ästhetik und Kritik das Lied gattungssoziologisch auf die Privatkreise Haus und Salon einschränkten, erhob die bis in die achtziger Jahre keineswegs weit verbreitete Praxis der Liedorchestrierung unter anderem den Anspruch, den Verstoß gegen die Gattungsästhetik, der im öffentlichen Liedvortrag lag, auf wie immer auch brüchige Weise zu mildern und dem Lied gleichsam zu ästhetischer Konzertfähigkeit zu verhelfen. (Selbst Brahms, der sich den Vorwurf des Konservativen zuzog, weil er auch nach der Jahrhundertmitte an der traditionellen Spezifik der musikalischen Gattungen als einer wesentlichen Voraussetzung für das Komponieren festhielt, fand sich bereit, für Julius Stockhausen einige Schubert-Lieder zu instrumentieren; allerdings fielen die Bearbeitungen nur teilweise zu seiner Zufriedenheit aus<sup>11</sup>.)

7 Vgl. hierzu Ian Kemp's Vorwort im Orchesterlieder-Band der Neuen Berlioz Gesamtausgabe (Hector Berlioz, *New Edition of the Complete Works*, Vol. 13, *Songs for Solo Voice and Orchestra*, edited by I. Kemp), Kassel usw. 1975, S. XXII f.

8 Wenn man Berlioz' Fragment *Aubade* (komponiert laut Ian Kemp, op. cit., S. XXVIII f., nach 1852) und Richard Strauss' Jugendwerk *Der Spielmann und sein Kind* (op. AV 46 aus dem Jahre 1878), das eher eine Arie als ein Orchesterlied ist, als Vorläufer der Gattung betrachtet, stehen *Die Wallfahrt nach Kevelaer* (Heine) opus 12 (1887) von Felix Weingartner, *Sakuntala* (Drachmann) und *Maud* (Dennyson) aus den Jahren 1889 bzw. 1891 von Frederick Delius, *Herr Oluf* (Herder) opus 12 (1891) von Hans Pfitzner und Gustav Mahlers fünf *Humoresken* (*Des Knaben Wunderhorn*) von 1892 am Beginn der Gattungsgeschichte.

9 E. F. Kravitt, *The Lied in 19th-Century Concert Life*, JAMS 18 (1965), S. 207 f.

10 So unter anderem F. Brendel, *Thesen über Concertreform*, NZfM 45, Bd. II (1856), S. 119.

11 Kravitt, *Orchestral Lied*, S. 209.

Unter dem Aspekt des Systemcharakters der musikalischen Gattungssoziologie<sup>12</sup> lassen sich als Voraussetzung für den Aufschwung des Orchestergesangs gegen das Jahrhundertende hin drei ineinandergreifende Entwicklungstendenzen namhaft machen: das Aufkommen des Liederabends als eines eigenständigen Konzerttyps, der Trend zu einem besetzungsmäßig homogenen, auf Kammermusik- und Soloeinlagen verzichtenden Typus des Orchesterkonzerts und das Absinken der orchesterbegleiteten Arie oder Szene zu einer ästhetisch obsoleten Gattung. Die Institutionalisierung des Liederabends im Gefüge der Konzerttypen, die sich in den siebziger und achtziger Jahren durchsetzte – Gustav Walter gab seinen ersten Schubert-Liederabend in Wien 1876<sup>13</sup>, im Leipziger Gewandhaus fand das erste ausschließlich dem Lied gewidmete, auf Rezitationen verzichtende Konzert 1877 statt<sup>14</sup>, nur ein Jahrzehnt später (1887) hingegen sprach Hugo Wolf bereits von einer Liederabendepidemie<sup>15</sup> –, vermittelte der Liedergattung eine ihrem seit Schubert anerkannten Kunstcharakter entsprechende, die Lieder-Zyklen als ästhetische Einheit berücksichtigende öffentliche Reputation, welche aufgrund der gattungsmäßigen Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Programms dem Lied den Schein einer Intimität zu garantieren vermochte und gerade dadurch umso deutlicher ins Bewußtsein rückte, wie sehr die Gattungsästhetik des Liedes durch die Gepflogenheit, Klavierlieder als Einlagen zwischen Orchester- und Chorwerken im großen, gemischten Konzert aufzuführen, mißachtet wurde. Und in Wechselwirkung mit der Institutionalisierung des Liederabends zeichnete sich im Bereich des großen Konzerts die Tendenz ab, den gemischten Programmtypus durch eine ausschließlich der orchestralen Besetzung vorbehaltene und nur noch ein einziges Werk mit einem (oder mehreren) Solisten aufweisende Disposition zu ersetzen, bis sich schließlich zu Anfang des 20. Jahrhunderts als Modell des Symphoniekonzerts die Folge Overture-Solokonzert-Symphonie allgemein durchgesetzt hatte<sup>16</sup>.

Die orchesterbegleitete Arie oder Szene hielt als Konzertarie sowohl wie im besonderen als Operausschnitt ihre Stellung im öffentlichen Konzert, die sie als vokale Parallelgattung zum Solokonzert des Instrumentalvirtuosen besaß, bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein fast unangefochten aufrecht. Erst durch den skizzierten Aufschwung des Liedes zu einer im Konzertleben anerkannten und institutionell gesicherten Gattung wurde ihre Position erschüttert, weil das neue Prestige, das dem Klavierlied durch seinen allmählichen Auszug aus dem symphonischen Konzert und seine Institutionalisierung im Liederabend zuwuchs, sehr bald

---

12 Vgl. C. Dahlhaus, *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade* (hg. v. W. Arlt u. a.), Erste Folge, Bern–München 1973, S. 851 f.

13 Kravitt, *The Lied in 19th-Century Concert Life*, S. 211.

14 H. W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert (= Musikgeschichte in Bildern*, hg. v. H. Bessler und W. Bachmann, Bd. IV: *Musik der Neuzeit. Lieferung 2*), Leipzig 1971, S. 16.

15 *Hugo Wolfs musikalische Kritiken*, hg. v. R. Batka und H. Werner, Leipzig 1911, S. 360.

16 Vgl. E. Creuzburg, *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781-1931*, hg. v. der Gewandhaus-Konzertdirektion, Leipzig 1931, S. 134 f.; sowie die von Kravitt zitierten Aufsätze von P. Ehlers und P. Marsop (*The Lied in 19th-Century Concert Life*, S. 216 f.).

auf das symphonische Konzert zurückstrahlte und die Konzertarie als Gattung offenbarte, die nur noch institutionell – als Demonstrationsgelegenheit für sängerische Virtuosität –, kaum mehr jedoch ästhetisch – nach den Maßstäben des Kunstbegriffs, der zunehmend die Konzertprogramme zu regulieren begann – sich legitimieren konnte. (Eine Vorstellung, welche bei den Vokalgattungen Lied und Arie das Konkurrenzverhältnis übersieht und ihre Relation als ausgewogene Ergänzung beschreibt, derzufolge das klavierbegleitete Lied im kammermusikalischen Liederabend, die orchesterbegleitete Arie im symphonischen Konzert ihren besetzungsmäßig und ästhetisch verbürgten Platz hätten, greift an der geschichtlichen Wirklichkeit vorbei, obwohl es an Kritikern nicht fehlte, die das klavier- oder orchesterbegleitete Lied aus dem Symphoniekonzert, aus dem Liederabend im Gegezug die klavierbegleitete Arie verbannen wollten<sup>17</sup>.

Faßt man alle skizzierten Momente zusammen, so wird verständlich, warum der Orchestergesang gattungssoziologisch erst nach 1890 und nicht bereits einige Jahrzehnte früher, als die orchestrale Bearbeitungspraxis das Klavierlied ergriff, zu einer neuen Kompositionsgattung werden konnte, zu einer Gattung, deren enge Verbindung zum orchestrierten Klavierlied außer Frage steht und deutlich auch dadurch dokumentiert wird, daß die Praxis der Liedorchestration ebenfalls gegen das Jahrhundertende völlig neue Dimensionen erreichte und von einer Ausnahme, die sie in den sechziger Jahren noch war, wenn nicht zur Regel, so doch zu einer allgemein verbreiteten Gepflogenheit wurde, der sich auch Komponisten nicht verweigerten, die, wie beispielsweise Claude Debussy, keinen Beitrag zur Gattung des originären Orchestergesangs leisteten. Erst im Fin de siècle waren die soziologischen Voraussetzungen dafür gegeben, daß Orchestergesang und orchestriertes Lied als Vokalgattung im symphonischen Konzert sowohl das Klavierlied ersetzen als auch die Arie und dramatische Szene zu einem beträchtlichen Teil verdrängen konnten; erst dann war das Lied im Besitz einer Reputation als Gattung des öffentlichen Konzertes, welche es den Komponisten – aller individuellen Motivationen künstlerischer, repräsentativer oder pekuniärer Art ungeachtet – nahelegte, die kompositorischen Erfordernisse, denen sie im Zuge der besetzungsmäßigen Homogenisierung des symphonischen Konzertes auf dem Gebiet des orchesterbegleiteten Sologesangs Rechnung zu tragen hatten, durch Anknüpfung an die Liedtradition und nicht durch Restauration oder Weiterentwicklung der Gattung der Konzertarie bzw. -szene zu erfüllen.

Auch wenn die seit der Jahrhundertmitte in die Wege geleitete Vergrößerung der Konzertsäle in den mittleren und großen Städten Europas, Konsequenz ebenso wie Voraussetzung der Erweiterung der bürgerlichen Trägerschichten des Konzertwesens, im wesentlichen vermittelt durch Veränderungen der Konzerttypen und Programmstrukturen und kaum auf direkte Weise als Bedingung für Liedorchestration und Orchestergesang in Betracht fällt, so wurde die Publikumserweiterung als soziologisches Korrelat der Bearbeitungspraxis für Orchester wie auch der Orche-

---

<sup>17</sup> P. Marsop, *Zur Reform des Concertwesens*, Die Gegenwart XXXV (1889), S. 54; O. Bie, *Das deutsche Lied*, Berlin 1926, S. 222 f.

sterentwicklung überhaupt im 19. Jahrhundert doch von manchen Komponisten, nicht zuletzt gerade von den für den Orchestergesang des Fin de siècle repräsentativen, die fast ausnahmslos auch als Dirigenten tätig waren, sehr genau erkannt. Als Zeugnis des künstlerisch und sozial in einem ausgerichteten Fortschrittsdenkens der musikalischen Moderne der neunziger Jahre besitzt Gustav Mahlers Brief vom 4. Februar 1893 an Fräulein Tolney-Witt<sup>18</sup> dokumentarischen Wert. Inmitten der Wunderhorn-Periode, mit Blick auf die zweite Symphonie verfaßt, doch ohne Frage auch auf das damals sich entfaltende Orchesterliedschaffen bezogen, bringt dieser ausführliche Brief, der auf eine Apologie der großen Besetzung gegenüber der nach Mahlers Auffassung veralteten, dem Stand der Gegenwart nicht mehr angemessenen Kammermusik zielt, ein Ineinandergreifen der innermusikalischen Tendenz zu größerer ästhetischer Differenzierung und des äußeren Anspruchs auf eine breite Zuhörerschaft zur Sprache, welches auch für Ästhetik und Soziologie des Orchestergesangs der Jahrhundertwende gleichermaßen zentral ist. „*Wir Modernen brauchen einen so großen Apparat, um unsere Gedanken, ob groß oder klein, auszudrücken. – Erstens – weil wir gezwungen sind, um uns vor falscher Auslegung zu schützen, die zahlreichen Farben unseres Regenbogens auf verschiedene Paletten zu vertheilen; zweitens, weil unser Auge im Regenbogen immer mehr und mehr Farben und immer zartere und feinere Modulationen sehen lernt; drittens, weil wir, um in den übergroßen Räumen unserer Concertsäle und Opern Theatern von Vielen gehört zu werden, auch einen großen Lärm machen müssen*“<sup>19</sup>. Die Kategorien Tonstärke und Volumen waren somit für den Mahler der neunziger Jahre ein wichtiges Moment des kompositorischen und interpretatorischen Denkens, das sich in der Instrumentation der zweiten und dritten Symphonie sowie der meisten Wunderhorn-Lieder ebenso äußerte wie in den Instrumentationsretuschen bei der Aufführung von Symphonien Beethovens, Schuberts und Schumanns<sup>20</sup> und das in besonders drastischer Weise bei der Aufführung von Beethovens *Streichquartett f-moll opus 95* in einer Orchesterfassung im Konzert der Wiener Philharmoniker vom 15. Januar 1899<sup>21</sup> sich

18 Paul Nettle veröffentlichte den Brief erstmals in der Neuen Zürcher Zeitung vom 10. Mai 1958; anschließend in *Musica* 12 (1958), S. 594 f. (*Gustav Mahler als „Musikhistoriker“*). Vor kurzem publizierte ihn Donald Mitchell auch in englischer Übersetzung (*Mahler. The Wunderhorn Years*, S. 389 f.).

19 Zit. nach Nettle (s. Anm. 18).

20 E. Stein, *Mahlers Instrumentationsretuschen*, Musikblätter des Anbruch 10 (1928), S. 39 f.; P. Andraschke, *Die Retuschen G. Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert*, AfMw 32 (1975), S. 106 f.; E. Hilmar, „*Schade, aber es muss(te) sein*“: *Zu Gustav Mahlers Strichen und Retuschen insbesondere am Beispiel der V. Symphonie Anton Bruckners*, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hg. v. O. Wessely, Wien 1975, S. 187 f.

21 De la Grange, *Mahler*, S. 498 f. Mahlers Rechtfertigung, die in der Zeitschrift *Die Wage. Eine Wiener Wochenzeitschrift* 2 (1899), Bd. 1, Nr. 3, S. 50 erschien und auszugsweise von Ernst Hilmar (S. 190 f.) abgedruckt wurde, ist in unserem Zusammenhang von zentralem Interesse, besonders in Hinsicht auf Mahlers Begriffe von musikalischer Interpretation als „*idealer Darstellung*“ eines Kunstwerkes, von der Relativität ästhetischer Intimität aufgrund des Unterschiedes zwischen Tonstärke und Volumen – „*Und zwanzig Geigen können im grossen Saal ein Piano, ein Pianissimo noch viel zarter, feiner, ja sagen wir intimer herausbringen, als eine*

über musikalische Gattungsgrenzen hinweg setzte. Indessen würde es ein unverzeihliches Mißverständnis bedeuten, interpretierte man die Neigung zu riesigen Besetzungen und groß angelegten Formen, welche die Epoche der Jahrhundertwende unleugbar besaß, einzig aus dem Streben nach äußerer Monumentalität und übersähe dabei ihre Kehrseite, die durch die große Besetzung ermöglichte Tendenz zu reicher ästhetischer Differenzierung; und der Orchestergesang darf nicht zuletzt darum als repräsentative Gattung des musikalischen *Fin de siècle* gelten, weil er die intendierte und in den besten Werken realisierte Dialektik von Monumentalität und Intimität, von äußerer Größe und innerer Nuancierung auf besonders greifbare Weise austrägt.

## II

Ein Versuch, das Verhältnis zwischen dem Orchestergesang und der Konzertarie sowie der dramatischen Szene<sup>22</sup> zu bestimmen, zwischen Gattungen, die prinzipiell denselben Besetzungstypus aufweisen und verwandte Funktionen in der Programmstruktur symphonischer Konzerte erfüllten, steht vor der grundsätzlichen Schwierigkeit, daß einerseits der Gattungsstatus des Orchestergesangs von der zeitgenössischen Musiktheorie nur höchst ansatzweise diskutiert<sup>23</sup> und zumeist – wohl aufgrund seiner Genese in der Liedorchestration – als Sonderform der Liedgattung umstandslos angeführt worden war, daß andererseits sich der Historiker jedoch davor hüten muß, das Verhältnis der genannten Gattungen um 1900 auf der Basis einer Lied und Arie kontrastierenden Gattungstheorie zu verstehen zu suchen, die ein Jahrhundert zuvor entwickelt worden war<sup>24</sup>. Immerhin wäre daran zu erinnern, daß Johann Christian Lobe vom durchkomponierten Lied in der Oper, welches die Konstitutionsmerkmale des einfachen Strophenliedes – Einfachheit, Naivität und allgemein-einheitlicher Gefühlsausdruck – modifiziert, kurzerhand behauptete, es treffe „*in allen wesentlichen Punkten mit der Arie überein*“<sup>25</sup>, und es deshalb von einer gesonderten Behandlung in seiner Kompositionslehre ausschloß. Und auch wenn man einräumt, daß Lobes Äußerung keine geringe Übertreibung darstellt – sie dürfte mit seinem historisch differenzierenden, nicht normativen Begriff der Arienform zusammenhängen<sup>26</sup> –, wird man sie doch als Indiz dafür auf-

---

*Geige – die man entweder gar nicht oder zu stark hören wird“* –, sowie hinsichtlich der enthusiastischen Einschätzung seiner Maßnahme, mit der er „*eine ganz neue Ära der Concertliteratur*“ beginnen sah.

<sup>22</sup> Ferdinand Hand anerkannte 1841 die musikdramatische Szene als eine Sonderform der Arie. Vgl. Dahlhaus, *Problematik*, S. 858.

<sup>23</sup> Am ausführlichsten von Siegmund von Hausegger, *Über den Orchestergesang* (1912), in: *Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze* (= *Die Musik*, 39.-41. Bd.), Leipzig o. J. [1921], S. 205 f.

<sup>24</sup> Vgl. Dahlhaus, *Problematik*, S. 872 f., 888, 893 f.; H. W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 3), Regensburg 1965.

<sup>25</sup> J. Ch. Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Composition. Vierter und letzter Band. Die Oper*, 2. Auflage neu bearbeitet von H. Kretzschmar, Leipzig 1887, S. 94.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 26.

fassen dürfen, daß es ratsam erscheint, neben den tiefgreifenden Differenzen zwischen Arie und Orchestergesang die Berührungspunkte, in denen sie sich annähern, ja treffen, nicht aus gattungstheoretischer Voreingenommenheit zu übersehen. Zwar ist es keine bedeutungsvolle Fügung, sondern ein historischer Zufall, daß der Niedergang der Konzertarie als Kompositionsgattung im Verlauf der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts – ein Niedergang, der so schwerwiegend war, daß sich auch ihr Nachfahre, die dramatische Szene, nicht zu einer angesehenen Gattung entwickeln konnte – zeitlich ungefähr mit dem Beginn der Klavierliedorchestrationsen durch Berlioz in den dreißiger Jahren zusammenfiel; die Meinung, das Orchesterlied als Sproß der neuen, zukunftssträchtigen Gattung des romantischen Liedes habe damals die Konzertarie, die im 18. Jahrhundert noch ein bewährtes Feld für Parerga darstellte, inzwischen aber durch Entwicklungen innerhalb der Oper allmählich obsolet wurde, kompositionsgeschichtlich abgelöst, ist allein schon deshalb untriftig, weil das Orchesterlied – die wenigen Ausnahmen dürfen außer Acht gelassen werden<sup>27</sup> – sich erst um 1890 von einer Bearbeitungsform zu einer Kompositionsgattung wandelte. Auch würde man vergeblich in Werken wie Felix Mendelssohns *Konzertarie* opus 94 von 1843, Heinrich Marschners großer Gesangsszene *Burgfräulein* opus 171, oder gar in epigonal bedeutungslosen Stücken wie Max Bruchs Konzertszene *Die Priesterin der Isis in Rom* opus 30 von 1870 (die Hanslick als „erstickte Opernszene“ verspottete<sup>28</sup>) oder Carl Reineckes Konzertarie *Mirjams Siegesgesang* opus 74, die alle den Formverlauf aus dem traditionellen, der Liedgattung fremden Wechsel zwischen Rezitativ- und Arien- (Arioso-)Partien konstituieren, nach historischen Modellen für den Orchestergesang der Jahrhundertwende suchen.

Dennoch sind für den Aufschwung des Orchestergesangs auch Voraussetzungen geltend zu machen, die außerhalb der Liedgattung im engeren Sinne stehen und die einen mittelbaren Einfluß von Arie und dramatischer Szene auf gewisse Typen der neuen Gattung einschließen. Sowohl die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts reich gepflegten Gattungen der weltlichen Chormusik, soweit sie solistische Gesangspartien enthalten (also vor allem Oratorium, dramatische Kantate und Chorballade), als auch Oper und Musikdrama, insofern Liedformen hier vielfältig ihren Platz hielten, ja in Konsequenz der Entwicklung des Klavierliedes vergrößerten, fallen hierbei in Betracht. (Selbst bei Wagner beschränken sich die Liedelemente bekanntlich nicht nur auf die *Meistersinger*, und im Falle von Hugo Wolfs *Corregidor* könnte man geradezu von einer Abhängigkeit der Oper vom Orchesterlied sprechen<sup>29</sup>.)

Der Zusammenhang zwischen dem Orchestergesang und den großen Vokalgestaltungen mit Chor, der in zahlreichen, zum Teil bedeutenden Werken der Jahrhun-

27 Vgl. die in Anm. 8 genannten Werke von Berlioz und Strauss.

28 *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870-1885. Kritiken von Eduard Hanslick*, 3. Auflage Berlin 1896, S. 9.

29 Dies betrifft nicht nur die Tatsache, daß Orchesterfassungen der Lieder *In den Schatten meiner Locken* und *Herz, verzage nicht geschwind* 1895 in den *Corregidor* aufgenommen wurden, sondern darüber hinaus die kompositorische Anlage der Oper insgesamt. Auch Berlioz hatte zwischen 1838 und 1841 die Absicht, die Orchesterlieder *Absence* und *Le jeune pâtre breton* in eine geplante Oper aufzunehmen; vgl. Ian Kemp, op. cit. (Anm. 7), S. XXVI.



dertwende greifbar erscheint, sei an dieser Stelle anhand von Frederick Delius' *Mitternachtslied* als Kern seiner *Messe des Lebens* aufgezeigt, eines Werkes, das den Zeitgeist des Fin de siècle wohl exemplarisch repräsentiert und gleichzeitig – neben Mahlers Vertonung des Liedes von 1895/96, die den vierten Satz der dritten Symphonie bildet – die seit anfangs der neunziger Jahre sehr rasch sich ausbreitende Wirkung von Nietzsches Lebensphilosophie dokumentiert<sup>30</sup>. Das berühmte Mitternachtslied Zarathustras, von Delius für Bariton, Männerchor und Orchester 1898 komponiert und in dieser Form im folgenden Jahr in London uraufgeführt, wurde vom Komponisten einige Jahre später als Schlußpartie seiner insgesamt auf Textausschnitte aus *Also sprach Zarathustra* komponierten *Messe des Lebens* (*A Mass of Life*) verwendet und hierfür auf die größere Besetzung hin (Vokalsolistenquartett und gemischter Doppelchor) umgeschrieben und erweitert<sup>31</sup>. Auch in der modifizierten Fassung trägt der Solobariton – nach einem langsamen Orchestervorspiel und einer längeren, ebenfalls dem Abschnitt *Das trunkene Lied* bei Nietzsche entnommenen Introduction durch denselben (die Gestalt Zarathustras verkörpernden) Solisten – das *Mitternachtslied* als durchkomponierten Orchestergesang vor, dessen Zäsuren von echoartigen Einwüfen des Chores im vierfachen pianissimo überbrückt werden und der anschließend (ab Ziffer 129 der Partitur) vom Chor verändert in der Weise wiederholt wird, daß die Männerstimmen im unisono den Hauptpart, die Frauenstimmen die Echos übernehmen. Bewahrt sich somit der genetische Kern der *Messe des Lebens* – der Terminus *Messe* hat nichts mit der Gattung der Meßkomposition, umso mehr aber mit Nietzsches säkularisierter, negativer Theologie zu tun –, Zarathustras *Mitternachtslied*, als Orchestergesang auch in dem großangelegten Werk eine Schlüsselstellung, so bieten die beiden andern Nummern des zweiteiligen Werkes, die dem Bariton-Solo vorbehalten sind und die nach den beide Teile eröffnenden Doppelchören als jeweils zweiter Abschnitt figurieren, noch einen anderen Aspekt, der für unsere Frage nach Beziehungen zwischen Orchestergesang und außerhalb der Liedgattung stehenden Traditionsbeständen von Interesse ist. In ihrer Ähnlichkeit sind sie ein Beispiel für die mögliche Indifferenz zwischen hymnischem Rezitativstil und hymnischem Orchestergesang: Das erste Bariton-Solo zum Text „*Erhebt eure Herzen, meine Brüder, hoch! – höher! Und vergesst mir auch die Beine nicht!*“ ist mit „*Recitativ*“ überschrieben, die Bariton-Solo-Nummer des zweiten Teils zu den Worten „*Süsse Leier! Ich liebe deinen Ton, deinen drunkenen Unkenton!*. . .“ besitzt hingegen keinerlei Überschrift, ohne daß die hiermit ausgedrückte terminologische Spezifizierung in

30 Vgl. hierzu R. Stephan, *Außermusikalischer Inhalt – musikalischer Gehalt. Gedanken zur Musik der Jahrhundertwende*, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1969, S. 102. Vgl. zu diesem Problemkomplex H. Kreuzer (Hg.), *Jahrhundertende–Jahrhundertwende* (= *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, hg. v. K. v. See, Bd. 18/19), Wiesbaden 1976, I. Teil, Bd. 18, S. 21 f. und S. 252 f.; E. Koppen, *Dekadenter Wagnerismus*, S. 317 f.; P. Pütz, *Friedrich Nietzsche*, 2. Auflage Stuttgart 1975, S. 67 f. (mit Literaturangaben zur Nietzsche-Wirkung in der Musik, S. 117).

31 R. Lowe, *Frederick Delius. 1862-1934. A Catalogue of the Music Archive of the Delius Trust London*, London 1974, S. 66 f. – Die hier zitierte Partitur-Ausgabe erschien im Verlag Harmonie, Berlin 1907.

einer stilistischen Differenz, die etwa der früheren zwischen Rezitativ- und Ariostil nahestünde, sich niedergeschlagen hätte. Beide Solonummern sind Orchestergesänge verwandten hymnischen Tons, und daß das große Orchester, das nach der Konzeption des Komponisten zur musikalischen Begleitung des Propheten des Übermenschen einzig in Frage kommt, sich im ersten Sologesang vorwiegend in floskelhaften Figuren ohne motivische Prägnanz erschöpft, im zweiten dagegen sich zu einem kontrapunktisch profilierteren Tonsatz verdichtet, dessen Stimmen weitgehend unabhängig von der Gesangsmelodie verlaufen, bezeichnet allenfalls eine sekundäre Differenz, die Delius' Terminologie als Intention verständlich macht, doch kaum ästhetisch rechtfertigen dürfte.

Erscheint hier die Rezitativ-Tradition, obschon verbal in Anspruch genommen, vor allem auch in der Gesangsmelodik zu einem hymnischen Orchestergesang umgeschmolzen, so tritt sie in anderen Orchestergesängen der Jahrhundertwende – im besonderen bei erzählenden Partien von Balladen – auch ohne explizite Bezeichnung (die den Verfasser von vorneherein dem Hohn der Wagnerianer aussetzte) nicht selten umso unverhüllter in Erscheinung, als manche balladenartige Orchestergesänge, in denen das epische gegenüber dem dramatischen Moment zurücktritt, sich von dramatischen Szenen gattungsmäßig nur noch geringfügig unterscheiden. Als Beispiel hierfür sei an die Gesänge von Jean Sibelius erinnert, die als Kunstwerke zwar längst dem Schutt der Geschichte angehören, doch als kompositionsgeschichtliche Dokumente für diesen Typus des Orchestergesangs gelten dürfen. Sowohl *Des Fährmanns Bräute* (*Koskenlaskijan morsiamet*), die 1897 uraufgeführte „Ballade“ für Bariton oder Mezzosopran und Orchester nach einem Gedicht von A. Oksanen (opus 33), als auch *Luonnotar*, das 1913 uraufgeführte „Tongedicht“ für Sopran und Orchester nach einem Text aus der ersten Rune des *Kalevala* (opus 70), lassen den Solisten nach kurzer Orchestereinleitung in einem veritablen, von gehaltenen Akkorden gestützten Rezitativ die inhaltliche Situation schildern, ehe ihr deklamatorischer Gesang sich dem weiteren Verlauf der Geschichte zuwendet, die musikalisch – Ansätzen zu leitmotivischer Vereinheitlichung zum Trotz – lediglich in tonmalerischer Bildhaftigkeit verdoppelt wird.

Diese wenigen Beispiele müssen hier zur Stützung der These genügen, daß eine Gattungsgeschichte des Orchestergesangs nur dann mit Erfolg wird geschrieben werden können, wenn neben den liedgattungsinternen Voraussetzungen auch die Verbindungslinien zu anderen Vokalgattungen in die Untersuchung einbezogen werden, Verbindungslinien übrigens, die – wie am Fall von Wolfs *Corregidor* angedeutet wurde – keineswegs stets den Orchestergesang als abgeleitete Gattung erkennen lassen, sondern sehr wohl auch umgekehrt, oft zudem in wechselseitiger Durchdringung der Vokalgattungen verlaufen. (Innerhalb von Mahlers Frühwerk sind für sein Orchesterlied der neunziger Jahre wesentlichere Voraussetzungen in den solistischen Abschnitten des *Klagenden Liedes*, das am ehesten dem Typus der Chorballade mit Solopartien zuzurechnen wäre, als in den meisten frühen Klavierliedern zu erkennen. Und umgekehrt läßt sich vermuten, daß Delius, zu dessen frühesten Werken Orchestergesänge rechnen – *Sakuntala* für Tenor und Orchester nach einem Gedicht von Holger Drachmann [aus dem Jahre 1889] und *Maud*, einer der frühesten originären Orchesterliedzyklen [1891], der fünf in ihrer Reihenfolge nicht ein-

deutig rekonstruierbare Gesänge<sup>32</sup> ebenfalls für Tenor und großes Orchester aus dem gleichnamigen dramatischen Monolog des viktorianischen Dichters Tennyson umfaßt —, bei der Komposition der Solopartien seiner großen Vokalwerke, von denen neben der *Messe des Lebens* in unserem Zusammenhang ganz besonders die von einer dunklen, traurigen Endzeitstimmung durchtränkten *Sonnenuntergangslieder* (*Songs of Sunset*) nach Texten von Ernest Dowson [erschieden 1911] erwähnenswert sind, an die frühen kompositorischen Erfahrungen in der Gattung des Orchestergesangs anknüpfte, wiewohl die stilistische Entwicklung von einem einfachen, flächenhaften Orchestersatz um 1890 zu dem an Farbnuancen reichen und gleichwohl meistens durchsichtigen Orchesterklang der mittleren Werke tiefgreifend war und sich auch in den übrigen originären Orchestergesängen von *Cynara* [1906/07] an niederschlug.) Auf direktem sowohl als indirektem, über das Klavierlied verlaufenden Wege war auch das Wagnersche Musikdrama von bedeutendem Einfluß auf den Orchestergesang des Fin de siècle, in besonderem Maße auf das der sogenannten Münchner Schule (Max Schillings, Siegmund von Hausegger, Walter Courvoisier und andere), die Rudolf Louis kaum zu Recht als Zentrum der neuen Gattung apostrophierte<sup>33</sup>, selbst wenn er Richard Strauss als gebürtigen Münchner hinzugerechnet haben sollte. Davon abgesehen, daß der Ruhm von *Tristan und Isolde* auf die größtenteils von Felix Mottl instrumentierten<sup>34</sup> *Wesendonck-Lieder* zurückstrahlte, läßt sich Wagners Wirkung bei zahlreichen Gesängen in der Relation zwischen Gesang und Orchester, insoweit sie auf eine vom symphonischen Sprachvermögen des Orchesters getragene Entfaltung eines deklamatorischen Gesangsstils zielt, aber ebenso sehr auch in Prinzipien von Harmonik, Satztechnik und Instrumentation nachweisen.

### III

Wenn wir uns nun den liedgattungsinternen Voraussetzungen zuwenden, die für den Orchestergesang des Fin de siècle in Betracht fallen, so stellt sich vorab die Frage, auf welcher Stufe innerhalb der Entwicklung des Klavierliedes und bei welchen Liedtypen eine Übertragung der Begleitfunktionen vom Klavier auf das Orchester naheliegend erscheinen konnte, eine Frage, bei deren Beantwortung wir uns in diesem Rahmen auf die wesentlichsten Gesichtspunkte beschränken müssen. Ein zentraler stellt gewiß die Gewichtsverschiebung im Verhältnis zwischen Gesang und Begleitung dar, die sich im Verlauf der zweiten Jahrhunderthälfte bis zu Hugo Wolf und darüber hinaus sehr deutlich abzeichnete und die auch unter Wagnerschem Einfluß der Klavierbegleitung eine Funktion als Träger des musikalischen Ausdrucks zuwies, die gegenüber dem frühromantischen Lied weitgehend verändert war und eine umso vorrangigere Bedeutung erfüllen mußte, als die Singstimme selbst ihren melodischen Primat zugunsten deklamatorischer Eindringlichkeit reduzierte oder gar preisgab<sup>35</sup>. Unerläßlich ist es freilich, den hier angesprochenen Sachverhalt,

<sup>32</sup> Lowe (s. Anm. 31), S. 31.

<sup>33</sup> R. Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München–Leipzig 1909, S. 238.

<sup>34</sup> Vgl. Kravitt, *The Orchestral Lied*, S. 210.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu beispielsweise die Darstellung von W. Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin 1913, S. 162.

der für den originären Orchestergesang ohne Einschränkung gilt, im Hinblick auf die Klavierliedorchestrationsen zu differenzieren, um Mißverständnisse auszuschließen. Bei Berlioz etwa, dem Pionier dieser Praxis, ist zu berücksichtigen, daß sich der Komponist – im Unterschied zu den meisten Liederkomponisten – Zeit seines Lebens keine restlose Vertrautheit mit den Möglichkeiten des Klaviersatzes aneignete und daß, weil er bei den Klavierliedern wohl virtuell bereits auf die koloristischen Möglichkeiten des Orchesters kompositorisch reflektierte, die späteren Orchestrierungen nicht als ästhetisch sekundäre Bearbeitungen gelten können, sondern Anspruch auf den Status der ästhetisch primären Werkgestalt erheben<sup>36</sup>.

Ferner dürfen wir nicht vergessen, daß sich die Praxis der Liedorchestration nach der Jahrhundertmitte vorerst nicht in erster Linie auf den sich allmählich herausbildenden neuen Typus des zeitgenössischen Klavierliedes bezog, sondern bei Hiller, Brahms, Liszt, aber auch Berlioz selbst<sup>37</sup> gleicherweise oder vorrangig Lieder von Franz Schubert erfaßte und für das symphonische Konzert verfügbar machte, deren Klavierbegleitung, statt Einzelheiten des Textes tonmalerisch auszu-deuten, noch überwiegend in einer einheitlichen Satzstruktur der stimmungshaften Geschlossenheit des Liedes dient. Ohne daß die Schwierigkeit, einen genuinen Klaviersatz gegen einen klavierauszugshaften Tonsatz abzugrenzen, in Zweifel gezogen werden soll – gerade bei Liszt ist der Fortschritt der Instrumentaltechnik nur aus der Wechselwirkung zwischen Improvisation, originärer Klavierkomposition und Bearbeitungspraxis erklärbar –, läßt sich die These vielfach belegen, daß die Entwicklung der Liedbegleitung im 19. Jahrhundert nur unter Berücksichtigung der Klavierauszugspraxis, die für die Rezeption der großen Vokal- und Instrumentalgattungen unentbehrlich war, verstanden werden kann. Nicht ohne Absicht in eigener Sache behauptete Siegmund von Hausegger, der Apologet des Orchestergesangs, bereits gewisse Schubert-Lieder – er nennt *Die Allmacht*, *Dem Unendlichen*, *Prometheus* und *Gruppe aus dem Tartarus* – bedienten sich „nicht mehr des strengen Klavierstyles, sondern einer direkten Nachahmung und Übertragung orchestraler Wirkungen“<sup>38</sup>. Und mag dies auch eine Übertreibung sein, welche die Mannigfaltigkeit eigenständiger Klaviersatztypen bei Schubertschen Liedbegleitungen allzu-sehr eingrenzt, so steht doch außer Frage, daß vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte eine ganze Reihe pianistischer Topoi, die in der Klavierauszugspraxis entwickelt wurden, in Liedbegleitungen einwanderten und diesen einen scheinorchestralen Charakter verliehen<sup>39</sup>. Drastisch zeigt sich diese Tendenz, die den Klaviersatz als ein Orchestersurrogat erscheinen läßt, in den beiden Gesängen opus 1 von Arnold Schönberg *Dank* und *Abschied* (nach Dichtungen von Karl von Letzow) aus dem Jahre 1898<sup>40</sup>: Extreme Vollgriffigkeit, weitgespannte Poly-

36 C. Dahlhaus' Rezension des in Anmerkung 7 zitierten Orchesterlieder-Bandes der Neuen Berlioz-Gesamtausgabe, *Melos/NZ* 3 (1977), S. 278. Vgl. zu demselben Problem bei Gustav Mahler das in Anmerkung 5 genannte Referat des Verfassers.

37 Kravitt, *The Orchestral Lied*, S. 209.

38 Op. cit., (Anm. 23), S. 210.

39 Vgl. zu diesem Problem auch H. Hering, *Übertragung und Umformung. Ein Beitrag zur Klavieristik im 19. Jahrhundert*, *Mf* 12 (1959), S. 274 f.

40 Zur Chronologie des Schönbergschen Liedschaffens vgl. R. Brinkmann, *Schönbergs Lieder*,

phonie, massive Tremolopartien, gar Verdoppelungen von Sechzehntelfiguren, die wohl im Orchester-, kaum aber im Klaviersatz sinnvoll sind (zum Beispiel in *Dank* T. 62), diese und andere Mittel mehr bewirken eine Scheinorchestralität<sup>41</sup>, die durchaus der großen pathetischen Geste der Gedichte korrespondiert.

Es hieße nun den Zusammenhang mißverstehen, der zwischen scheinorchestralem Klavierbegleitsatz und der Verbreitung von Liedorchestration bzw. dem Aufblühen des Orchestergesangs in technischer und ästhetischer Hinsicht besteht, begriffe man ihn dergestalt, daß um und nach 1890 die Klavierbegleitung einen Grad an latenter Orchestralität erreicht habe, der den Umschlag der pianistischen Surrogatsklänge in die – eigentlich gemeinte – Orchestersprache direkt und bruchlos erzwungen hätte. Gewiß weisen beispielsweise einige von Mahlers frühen Klavierliedern, die im zweiten und dritten Heft der *Lieder und Gesänge* 1892 publiziert wurden und wahrscheinlich zwischen 1887 und 1890 entstanden sind<sup>42</sup>, typische Merkmale eines latenten Orchestersatzes auf, besonders ausgeprägt das Lied *Zu Strassburg auf der Schanz*<sup>43</sup>, welches derart enge Beziehungen zu späteren Mahlerschen Orchesterliedern des Marschtypus aufweist – im besondern zum vierten Lied des Gesellen-Zyklus und zum *Tambourg'sell* –, daß man es als potentiell Orchesterlied auch dann einzuschätzen geneigt wäre, wenn man von Mahlers fragmentarischem Orchestrierungsversuch<sup>44</sup> nichts wüßte. Doch zeigen, um ein Gegenbeispiel anzuführen, die Liedinstrumentierungen Hugo Wolfs<sup>45</sup> deutlich, daß der Komponist keineswegs ausschließlich oder auch nur in besonderem Maße komplex, scheinorchestral begleitete Klavierlieder zur Bearbeitung auswählte, sondern sehr wohl auch Lieder mit einem schlichten Klaviersatz, die er denn auch – erinnert sei an das intime Mörike-Lied *Auf ein altes Bild*, dessen homophonen Satz er mit nur je doppelten Oboen, Klarinetten und Fagotten in verschiedenen Kombinationen durchgehend solistisch instrumentierte – entsprechend kammermusikalisch bearbeitete. Interessante Aspekte eröffnet in diesem Zusammenhang das frühe Liedschaffen Arnold Schönbergs, bei dem mögliche Wechselwirkungen zwischen Klavier- und Orchesterlied noch nicht untersucht sind. Zu klären wäre, inwieweit die satztechnischen und instrumentatorischen Differenzen zwischen den ersten beiden Teilen der *Gurrelieder* (1900 bis 1903) und den sechs *Orchesterliedern* opus 8 (1903 bis 1905), die von Giselher Schubert eindringlich analysiert und auf die Formel gebracht wurden, daß Schönberg den in den Gurreliedern gesetzten Zusammen-

---

in: Arnold Schönberg. *Publikation des Archivs der Akademie der Künste zu Arnold Schönberg-Veranstaltungen innerhalb der Berliner Festwochen*, Berlin 1974, S. 44 f.

41 Vgl. E. Wellesz, *Arnold Schönberg*, ZIMG 12 (1910-11), S. 342; sowie die Diskussion des Arguments bei G. Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation*, S. 20 f.

42 Vgl. die Auseinandersetzung mit de La Grange um die Datierung dieser Lieder bei Mitchell, *The Wunderhorn Years*, S. 113 f.

43 Zu Beginn heißt es, dem auf ein Alphorn anspielenden Text entsprechend: „*Wie eine Schalmey*“, und die Anmerkung für die Takte 15 f. lautet: „*In allen diesen tiefen Trüllern ist mit Hilfe des Pedals der Klang gedämpfter Trommeln nachzuahmen.*“

44 Das zweiseitige Fragment, das am Ende der ersten Seite der Klavier-Ausgabe abbricht, befindet sich in der Sammlung von Henry-Louis de La Grange (vgl. dessen *Mahler*, S. 764).

45 Vgl. die differenzierten Ausführungen bei Kravitt, *The Orchestral Lied*, S. 215 f.

hang von Mischklang und Harmonie (ornamentaler Stimmführung) in opus 8 durch den von Mischklang und Polyphonie („*realem Kontrapunkt*“) ersetzt habe<sup>46</sup>, in stilistischen Differenzen der Klavierlieder entweder vorgebildet erscheinen oder aber solche Unterschiede der Klavierbegleitung ihrerseits befördert haben. Man bedenke etwa den Unterschied zwischen der scheinorchestralen Polyphonie in opus 1 (Nr. 1 und 2) oder opus 3 (Nr. 1) einerseits und den Liedern opus 6 andererseits, die einen kontrapunktisch konziseren Klaviersatz aufweisen<sup>47</sup>.

#### IV

Über die Aspekte der historischen Genese hinaus, deren Erörterung wir an dieser Stelle abbrechen, ist die Frage nach dem Verhältnis von Klavierlied, orchestriertem Klavierlied und originärem Orchestergesang für Ästhetik und Gattungsproblematik des Orchestergesangs – inwieweit es sich hierbei um eine bloße Bearbeitungsform, um eine Sonderart der Liedgattung oder um eine eigene Gattung handelt – von entscheidender Bedeutung. So gewiß der geschichtliche Ursprung des Orchestergesangs in der Liedorchestration liegt, so voreilig wäre indessen die Annahme einer historisch-ästhetischen Parallelentwicklung, derzufolge im Verlaufe einer fünfzigjährigen Praxis der Klavierliedorchestration der Bearbeitungscharakter, der den Orchesterfassungen anhaftete, mehr und mehr reduziert worden sei und schließlich um 1890 als Konsequenz dieses Prozesses ein bruchloser Übergang zu einer eigenständigen Gattung, zu ursprünglich mit Orchesterbegleitung konzipierten und komponierten Gesängen stattgefunden habe. Das ästhetische Werturteil über das Maß, in dem ein Werk an der Gattungsästhetik des Orchestergesangs teilhat oder ihr widerspricht, ist selbstverständlich davon abhängig, auf welche Weise eine solche Gattungsästhetik, die in der Musiktheorie nur in spärlichen Ansätzen vorliegt, vom Historiker formuliert wird. Zielt er auf eine Geschichte des Orchestergesangs, so kann er auf eine mindestens in Umrissen skizzierte Gattungsästhetik nicht verzichten, denn so sehr das philologische Urteil, das den entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang verschiedener Versionen eines Werkes rekonstruiert, zwar eine unerläßliche Voraussetzung für das ästhetische Urteil bildet, so kann es dafür andererseits doch nicht die letzte Instanz darstellen.

Durch ein analytisches Sachurteil unschwer begründbar ist zum Beispiel das Werturteil, da *Les Nuits d'été* von Hector Berlioz, obschon bereits zwischen 1838 und 1841 als Klavierliederzyklus komponiert und zum größten Teil erst 1856 für Orchester bearbeitet<sup>48</sup>, in seiner nachträglichen Orchesterfassung den ästhetischen Möglichkeiten und Grundsätzen der Gattung Orchestergesang in weit höherem Maße Rechnung trägt als mancher originäre Orchestergesang, etwa *Unruhe der Nacht*

46 Op. cit. (Anm. 4), S. 170.

47 Und zwar auch im Vergleich zu früheren Klavierliedern, deren Klaviersatz noch an Brahms orientiert ist, wie zum Beispiel *Erwartung* (Dehmel) opus 2 Nr. 1 vom 9. 8. 1899.

48 *Absence* wurde am 12. Februar 1843, *Le spectre de la rose* Ende 1855 oder im Januar 1856, die übrigen vier Lieder von *Les Nuits d'été* wurden im März 1856 für Orchester bearbeitet, und noch in demselben Jahr erschien die Partitur bei Rieter-Biedermann in Winterthur (Ian Kemp, Op. cit., S. XXVI f.).

(Gedicht von Gottfried Keller) von Felix Weingartner (opus 35 Nr. 1, 1904 bei Breitkopf & Härtel erschienen), welcher, obwohl von Anfang an auf die Orchesterfassung hin angelegt, den Orchestersatz über weite Strecken auf gleichförmige Streicherfigurationen und spärliche Melodieansätze in den Bläsern beschränkt und nicht im entferntesten an Berlioz' differenzierten und überdies ein halbes Jahrhundert früher erfundenen Farbenreichtum heranreicht.

Erfährt ein Klavierlied eine nachträgliche Orchestrierung, so erhebt die Bearbeitung nicht selten Anspruch auf den ästhetischen Primat, und der Historiker darf sich einer Beurteilung dieses Anspruchs nicht entziehen mit dem Hinweis, in der Klavierfassung träten diese Momente der Musik, in der Orchesterversion jene deutlicher in Erscheinung, die beiden Fassungen würden sich somit glücklich ergänzen. Ihr Verhältnis ist in Wahrheit meist keines gegenseitiger Duldung, sondern das einer Konkurrenz, die eine eindeutige Antwort auf die adäquate sinnliche Erscheinung des Kunstwerkes erheischt. (Das chronologisch umgekehrte Verhältnis zweier Fassungen, das Verhältnis zwischen originärem Orchestergesang und dem nachträglichen Klavierauszug, wirft keinerlei ästhetische Prioritätsprobleme auf; Weingartners ästhetisch defizienter Orchestergesang wandelt sich im Klavierauszug selbstverständlich nicht in ein geglücktes Klavierlied.) Schönberg hat im Falle seiner *Gurrelieder* diesem Sachverhalt selbst Rechnung getragen, indem er das Werk, dessen ursprüngliche, für einen Wettbewerb vorgesehene Konzeption als Klavierliederzyklus bald dem Plan eines Orchesterliedzyklus und Oratorium verbindenden Riesenwerkes wich – und einzig in der Orchesterfassung kommt sein Kunstgehalt als „Weltanschauungsmusik“ (Rudolf Stephan) angemessen zum Ausdruck –, statt seine eigene Klavierfassung zu vollenden und zu publizieren, in dem von Alban Berg gefertigten Klavierauszug als ästhetisch unzweideutig sekundärer Gestalt veröffentlichen ließ<sup>49</sup>. Die Publikation der Klavierfassung eines (auch mit Orchesterbegleitung veröffentlichten) Liedes oder Gesanges mit ausdrücklicher Kennzeichnung als Klavierauszug war um die Jahrhundertwende eher die Ausnahme als die Regel, und nur wenige Komponisten besaßen die künstlerische Kompromißlosigkeit des jungen Walter Courvoisier, der im Klavierauszug seines 1904 entstandenen Orchestergesangs *Die Muse* (Dichtung von Heinrich Leuthold) opus 4<sup>50</sup> die Anmerkung beifügte, die öffentliche Aufführung sei nur mit Orchesterbegleitung gestattet. Wenn Komponisten demgegenüber oft die Klavier- und Orchesterfassung von Gesängen erscheinen ließen, ohne einen Hinweis auf den Vorrang der einen oder anderen Version zu geben, so geschah dies kaum darum, weil sie sich über diese Frage im unklaren

---

49 Giselher Schuberts Einwand gegen Jan Maegaard, der wünschte, „daß die von Schönberg mit Klavier konzipierten Lieder in der Originalfassung publiziert werden könnten, da diese Klaviersätze natürlich die von Alban Berg von der Partitur hergestellten Klavierauszüge an Konzertfähigkeit weit übertreffen“ (*Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg I*, S. 32), erscheint triftig (Schubert, op. cit., S. 36).

50 Erschienen im Verlag von Ries und Erler (Berlin). Richard Strauss, der den Klavierauszug der Orchestergesänge opus 33 von fremder Hand herstellen ließ – *Verführung* und *Gesang der Apollonpriesterin* von Hermann Bischoff, *Hymnus und Pilgers Morgenlied – An Lila* von Otto Singer –, verfuhr in diesem Falle ebenso.

gewesen wären – es ist im übrigen doch auffallend, wie einhellig die meisten Komponisten (Berlioz, Liszt, Wolf, Mahler, um nur wenige zu nennen) der Orchesterversion den Vorzug gaben –, sondern in erster Linie in der Absicht, sich nicht die Möglichkeit zu erschweren, die Gesänge außer im symphonischen Konzert auch im Liederabend aufführen zu lassen. (Und es erscheint fast überflüssig darauf hinzuweisen, daß die Rücksichtnahme gerade auch junger, nicht völlig arrivierter Komponisten auf den weit geringeren äußeren Aufwand, den öffentliche Aufführungen der Klavierfassungen erforderten, in jener bearbeitungsgewohnten Epoche kein unehrenhaftes Motiv war und kein ästhetisches Sakrileg bedeutete.)

Eine besonders komplizierte Problemlage besteht unter diesen Aspekten im Falle von Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Der ursprünglich auf sechs Lieder geplante Zyklus wurde Ende 1884 in einer Klavierfassung komponiert und erst Jahre später, vermutlich in der Zeit zwischen 1891 und 1893, orchestriert<sup>51</sup>. Die früheste heute noch erhaltene Handschrift der Gesellen-Lieder, eine Version mit Klavierbegleitung (die allerdings nicht die Fassung von 1884 darstellt)<sup>52</sup>, präsentiert sich mit folgender Überschrift: „*Geschichte von einem ‚fahrenden Gesellen‘ in vier Gesängen für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Orchesters*“ als ein „*Clavierauszug zu 2 Händen*“<sup>53</sup>. Mahlers Intention hinsichtlich der ästhetischen Relation zwischen Orchester- und Klavierversion war somit zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Manuskripts eindeutig, wiewohl die ursprüngliche kompositorische Absicht eine andere gewesen sein dürfte; und es schlägt wenig an, daß die gegenwärtige Manuskriptlage nicht zu entscheiden erlaubt, ob tatsächlich eine frühere Orchesterfassung des Zyklus von Mahler verfaßt worden war, die Bezeichnung Klavierauszug somit in strengem Sinn gerechtfertigt wäre, oder ob der Komponist die – ohnehin scheinorchestral gesetzte – Klavierfassung<sup>54</sup>, bevor er die Orchestrierung vornahm, in Vorwegnahme ihres späteren Status als Bearbeitung deklarierte, die sie realiter noch gar nicht war. In letzterem Fall wäre die entstehungsgeschichtlich frühere Klavierfassung, ähnlich wie bei Berlioz' *Nuit d'été*, nichts als die ästhetisch sekundäre Bearbeitung der erst später eingelösten, doch ästhetisch primären Orchesterversion. Wie sehr verlegerische Interessen bei der Publikation von Orchestergesängen oft die Klavierversionen, die sich in weit größerer Anzahl absetzen ließen, favorisierten, wird etwa daran deutlich, daß Josef Weinberger die *Lieder eines fahrenden Gesellen*, die am 16. März 1896 in Berlin vom holländischen Bassisten Anton Sistermans mit Orchesterbegleitung uraufgeführt worden waren, im folgenden Jahr in der Klavierfassung herausgab, die Orchester-

51 De La Grange, *Mahler*, S. 741 f.; vgl. die Rezension dieses Buches durch Zoltan Roman, MQ 60 (1974), S. 492 f.

52 Zur Datierung des Manuskripts, das sich im Besitz von Alfred Rosé befindet, vgl. Mitchell, *The Wunderhorn Years*, S. 92 f.

53 Darunter heißt es weiter: „*Lieder des fahrenden Gesellen – ein Cyclus*“. Daß Mahlers Werk allerdings, wie de La Grange vermutet (*Mahler*, S. 741), der erste wahrhafte Orchesterlieder-Zyklus der Musikgeschichte sei, wird durch Berlioz' *Les Nuits d'été* und Delius' *Maud* in Frage gestellt.

54 Das Manuskript der Rosé-Sammlung weist eine reichere und ausgeführtere Klavierbegleitung auf als die 1897 publizierte Klavierfassung des Werkes (de la Grange, *Mahler*, S. 741).



partitur hingegen erst nach Mahlers Tod edierte (1912). Indessen hatte sich bereits um die Jahrhundertwende Mahlers Ruf als Promotor der neuen Gattung neben und zusammen mit Richard Strauss – gegenseitige Freundesdienste der beiden Dirigenten-Komponisten kamen auch gelegentlich zustande – rasch verbreitet. Ein Historiker, der sich um eine Beurteilung der ästhetischen Priorität zwischen Klavier- und Orchesterfassungen von Liedern und Gesängen bemüht, wird sein Urteil nicht ohne eine Berücksichtigung der Wirkungsgeschichte der betreffenden Werke fällen (ohne daß er darum völlig von ihr abhängen müßte) und deshalb, um zwei Komponisten zu kontrastieren, bei Mahler, dessen Orchesterlieder nicht allein in die Geschichte eingingen, sondern im heutigen Konzertleben fast als einzige Repräsentanten der Gattung noch oder wieder aufgeführt werden, von vorneherein zur Bevorzugung der Orchesterfassung neigen, Debussys zahlreiche Liedorchestrierungen hingegen, die sich im Unterschied zu seinen (originären) Klavierliedern nicht durchzusetzen vermochten, kaum den Klavierliedfassungen als gleichwertige oder gar vorrangige Versionen zur Seite stellen.

## V

Wenn wir zur Überschrift dieses Aufsatzes den ungewohnten Ausdruck *Orchestergesang* dem heute gebräuchlichen Begriff *Orchesterlied* vorgezogen haben, so keineswegs zum Zweck einer gewaltsamen terminologischen Restauration, sondern allein in der Absicht, die erst in den Anfängen befindliche gattungstheoretische Diskussion über unseren Gegenstand nicht weiterhin dadurch negativ zu präjudizieren, daß die historische Kritik sich noch heute unbesehen auf den Terminus Orchesterlied stützt, der von der Polemik gegen die neue Gattung bevorzugt, von der Apologie und der neutralen Kritik hingegen nachdrücklich verworfen worden ist<sup>55</sup>. Leicht ist nämlich einzusehen, daß die um 1800 formulierten Bestimmungen der Liedgattung – Einfachheit, Naivität, allgemeiner Gefühls- und Stimmungsausdruck –, Bestimmungen, welche die Ästhetik noch weit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zäh festhielt, als die kompositorische Praxis sich auch im Zuge der soziologischen Wandlung des Liedes von einer Gattung der Hausmusik zu einer des öffentlichen Konzertes bereits stark von diesen ästhetischen Normen entfernt hatte<sup>56</sup>, den ästhetischen Implikationen des Orchestergesangs weitgehend widersprechen, vor allem was die „Darstellungsweise“ der Musik, die Problematik der musikalischen Subjektivität sowie die Relation von Integration und Differenzierung anbetrifft. Die Darstellungsweise erstens, die sich mit einer Formulierung von Carl Dahlhaus dergestalt fassen läßt, daß „*die Zuhörer, bei der Ballade essentiell, beim Lied akzidentell*“ sind<sup>57</sup>, verändert sich durch die Orchestrierung eines Liedes – und ohnehin beim originären Orchestergesang –, insofern nun auch hier das Publikum zu einem konstitutiven Faktor der Aufführung wird. (Eine Aufführung von Schuberts

---

55 W. K. von Jolizza, *Das Lied und seine Geschichte*, Wien–Leipzig 1910, S. 573. – S. von Hausegger, *Über den Orchestergesang*, S. 211.

56 Vgl. Dahlhaus, *Problematik*, S. 888.

57 Ebenda, S. 851.

Winterreise ist ohne Zuhörer denkbar, eine von Mahlers Kindertotenliedern nicht.) Unter der Voraussetzung zweitens, daß beim Liedvortrag der Sänger als Personifizierung des ästhetischen Subjekts, als Verkörperung des musikalisch-lyrischen Ichs fungiert, der Begleiter am Klavier aber, selbst wenn er das musikalisch Wesentliche vorzutragen hat, ästhetisch als eigenständiges Subjekt niemals in Erscheinung treten darf<sup>58</sup> (tut er dies dennoch, ist selbst sein *pianissimo* „zu laut“), führt die Orchesterbegleitung zu einer tiefgreifenden Modifikation der ästhetischen Relation zwischen Sänger und Begleitung. Denn das Orchester, von dem ästhetisch freilich im Hintergrund wirkenden Dirigenten gelenkt, schließt auf der Konzertbühne das Wagnersche Ideal der Unsichtbarkeit aus und erschwert als komplizierter Organismus oder Apparat die Identifikation des Publikums mit dem Sänger, statt sie – wie die Klavierbegleitung – zu fördern. Man braucht sich gar nicht erst die symphonischen Konzeptionen von Mahlers *Lied von der Erde* und Zemlinskys *Lyrischer Symphonie*<sup>59</sup> vor Augen zu halten, um den Wahrheitsgehalt des von der Kritik dem Orchesterlied stets entgegengehaltenen Argumentes anzuerkennen, durch die Orchesterbegleitung würde die der Gattung unverzichtbare Intimität zerstört, sofern man die Möglichkeit für den Zuhörer, sich restlos und ohne die geringste Gefahr einer Ablenkung durch die ästhetisch sekundäre Begleitung (eine Gefahr, die beim Orchester ohne Frage besteht) mit dem Sänger identifizieren zu können, als rezeptionsästhetische Voraussetzung für das Zustandekommen von Intimität begreift.

Was schließlich drittens das Verhältnis von Integration und Differenzierung betrifft, so lag in den koloristischen Möglichkeiten, welche die Orchesterbegleitung eröffnete, die Tendenz einbeschlossen, den für die Ästhetik des Klavierliedes unter dem Aspekt des Tons, der Stimmung oder des Gefühlsausdruckes geltenden Primat der Einheit über die – auf Einzelheiten des Textes spezifisch eingehende – Mannigfaltigkeit aufzuheben und die Relation zugunsten der Differenzierung zu verschieben, eine Tendenz, welche die traditionelle Liedästhetik als Gefährdung der Gattungsreinheit bewertete, die den Stellenwert des Liedes neben den anderen monodischen Vokalgattungen Ballade und Arie verunklärte. Die Bedenken, die Rudolf Louis 1909 gegen ein Orchesterlied vortrug, das ein lyrisches Gedicht zur Textgrundlage hat, waren zu jener Zeit kaum mehr als ein ästhetischer Gemeinplatz, der bei Gegnern wie bei Anhängern des eigentlichen Orchestergesangs unumstritten war: *„Und in der Tat hat die Orchesterbegleitung für den rein lyrischen Text, zumal wenn er von geringerer Ausdehnung ist, etwas Gefährliches. Allzu leicht entsteht ein störendes Mißverhältnis zwischen der Intimität des Inhalts und der Stärke der in Anspruch genommenen klanglichen Mittel, allzu groß ist aber auch die Versuchung, auf Ä u ß e r l i c h k e i t e n , wie tonmalende Illustration, bloßen Klangeffekt u. dergl. mehr Nachdruck zu legen, als es mit dem Wesen der doch vorzugsweise auf*

---

58 Vgl. dazu C. Dahlhaus, *Der Dirigent als Statthalter*, Melos/NZ 2 (1976), S. 371.

59 Vgl. hierzu Monika Lichtenfeld, *Zemlinsky und Mahler*, in: *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule* (= *Studien zur Wertungsforschung*, hg. v. O. Kolleritsch, Bd.7), Graz 1976, S. 101; sowie R. Gerlach, *Zemlinsky und Berg: „Lyrische Sinfonie“ und „Lyrische Suite“*, ebda., S. 145 f.

*innerliche Wirkung gestellten reinen Lyrik vereinbar ist*<sup>60</sup>. Der Begriff des Orchesterliedes kranke, so wäre Louis' Argumentation zu rekonstruieren, an einem unlösbaren Widerspruch: Versucht ein Komponist dem Grundsatz der lyrischen Einheit eines Liedes dadurch Genüge zu leisten, daß er die im Klavierlied bewährten Prinzipien einer einförmigen, nur geringfügige Varianten zulassenden Begleitstruktur auf den Orchestersatz überträgt, so lasse er die im Orchester angelegten Möglichkeiten der Klangfarbendifferenzierung zu syntaktischen und formalen Zwecken unentfaltet und mißachte darum die Implikationen des „Apparates“ zugunsten des „Gehaltes“, der jedoch, in Widerspruch zum Apparat gesetzt, brüchig wird. Ist der Komponist aber bestrebt, die orchestralen Differenzierungsmöglichkeiten auf struktureller, syntaktischer und formaler Ebene des Liedes zur Anwendung zu bringen, so gebe er zwar dem Orchester, was dieses als Apparat verlangt, zerstöre aber gleichzeitig den lyrischen Gehalt des Liedes, der untrennbar mit dem von einer einheitlichen Begleitung mitbewirkten spezifischen Ton verknüpft ist.

Was jedoch von der Theorie als Aporie zwischen lyrischem Liedgehalt und Orchesterapparat entworfen wurde, erwies sich in der kompositorischen Praxis im Gegenteil als eine fruchtbare, zu Experimenten anregende Aufgabe, da die beiden Begriffsmomente, begreift man ihre Bedeutung nicht nach einer damals bereits veralteten Ästhetik, sondern nach dem Stand der Kompositionsgeschichte um 1900, keineswegs im Verhältnis unversöhnlicher Diskrepanz, vielmehr in dem kompromißfähiger Spannung zueinander stehen. Die Probleme der musikalischen Liedlyrik hatten sich um die Jahrhundertwende schon längst von der einstigen Aufgabe, den einfachen lyrischen Tonfall des Gedichts musikalisch zu treffen und umzusetzen, zur differenzierten musikalischen Textausdeutung verschoben, die von ihren Voraussetzungen her die zusätzlichen Möglichkeiten farblich-struktureller und instrumentalidiomatischer Art, welche die Orchestrierung eröffnete, prinzipiell begrüßen mußte; und die Orchestration wiederum, die man im Hinblick auf das Orchesterlied oft unverfälschter als Instrumentation begreift – ohne daß wir den Streit um die konkurrierenden Begriffe erneut aufrollen möchten<sup>61</sup> –, konnte sich zu einer Zeit, da sie von August Halm als „*Stolz der Neuzeit*“ verspottet wurde<sup>62</sup>, auf hochentwickelte Techniken stützen, die sie in die Lage versetzten, auch die Kategorie der Intimität auf eine dem ästhetischen Empfinden der Gegenwart angemessene Weise – und dies hieß im *Fin de siècle* vor allem in differenzierter Nüancierung – musikalisch zu verwirklichen.

Hugo Wolfs Instrumentationen etwa sind geradezu Musterbeispiele verschiedenartiger Rücksichtnahme auf den lyrischen Gehalt der Klavierlieder. Zur Wahrung von Intimität reduzierte er die Besetzung mitunter – in *Gesang Weylas* (bearbeitet

---

60 R. Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, S. 237. W. K. von Jolizza (*Das Lied und seine Geschichte*, S. 573) etwa schreibt: „Wenn auch in einzelnen Fällen der poetische Vorwurf geradezu eine orchestrale Ergänzung des Gesanges fordert, wie einzelne balladenartige Dichtungen, oder bestimmte Naturschilderungen, so wird doch zumeist die Innerlichkeit des rein lyrischen Gedichts durch die Entfaltung so großer Mittel zerstört . . .“

61 Vgl. Art. *Instrumentation* von H. Becker in MGG VI, Sp. 1252 f.

62 A. Halm. *Von Grenzen und Ländern der Musik*, München 1916, S. 214.

am 21. Februar 1890) – bis zu jenem Punkt, an dem das „orchestrierte“ Lied mit dem Begriff des Orchesters nichts, umso mehr aber mit dem im 19. Jahrhundert von Schubert bis Brahms als Variante des Klavierliedes nicht unbeliebten Typus des um ein obligates Zusatzinstrument (vorzugsweise die Klarinette) bereicherten Klavierliedes zu tun hat. Wolf begnügte sich bei diesem Mörrike-Lied nicht damit, die kontinuierlichen Arpeggien der Klavierbegleitung in die idiomatisch wohl bereits von Anfang an gemeinte Harfe zurückzuübersetzen, sondern fügte dem schlichten Tonsatz in der ersten Strophe einen Hornkontrapunkt bei, in der zweiten Strophe außerdem die weitere Gegenstimme einer Klarinette (sie übernimmt auch den einzigen melodischen Aufschwung des Klavierliedes in T. 12/13), ohne daß die Zusatzstimmen die lyrische Intimität im geringsten aufsprengen würden. Bei anderen Liedern, für deren Instrumentation er eine umfangreichere Besetzung heranzog, ist Wolfs Bestreben um eine spezifische Differenzierung ebenso unverkennbar, indem er einerseits das – für die Symphonik des 19. Jahrhunderts idealtypisch rekonstruierbare – Standardorchester sowohl innerhalb einzelner Gruppen (zum Beispiel durch Aussparen der Oboen in *Anakreons Grab*) als auch im Verhältnis der einzelnen Gruppen untereinander (zum Beispiel durch das Weglassen der Blechblasinstrumente in *Schlafendes Jesuskind*) soweit modifiziert und außerdem mit einer vorzugsweise an Höhepunkten (und nicht als durchgehendes Prinzip) angewandten Mischklangtechnik verbindet, daß die Instrumentation zu einem Moment des musikalisch Besonderen eines jeden Liedes wird. Aber auch die Orchesterfassungen, die Richard Strauss von einigen seiner erfolgreichsten lyrischen Klavierlieder herstellte, lassen gerade auch im Vergleich mit den originären großen Orchestergesängen des Komponisten die Tendenz erkennen, den transformierten, aber nicht eliminierten lyrisch-einheitlichen Ton dieser Lieder durch die Orchesterbegleitung nicht zum Verschwinden zu bringen, sondern ganz im Gegenteil zu wahren und zu vertiefen.

In dem am 20. September 1897 bearbeiteten Lied *Morgen!* (opus 27, Nr. 4, Gedicht von John Henry Mackay), dessen kompositorische Idee in der Verlagerung des strophischen Prinzips auf die Instrumentalbegleitung und der Freisetzung der Stimme zum deklamatorischen Gesang, also in der Verschränkung des Strophischen mit dem Deklamatorisch-Durchkomponierten liegt, verzichtet Strauss auf eine instrumentatorische Unterscheidung der beiden Instrumentalstrophen (T. 1-15; T. 16-30) – die Singstimme setzt zwei Takte vor dem Wiederholungsbeginn (in T. 14) ein – und hält die einfache Verteilung der Tonsatzfunktionen des Begleitsatzes (die Akkorde im chorisch besetzten Streichquintett und der arpeggierenden Harfe, die Oberstimmenmelodie in einer Solovioline) unverändert durch. Steht somit die Einförmigkeit dieser keineswegs aufwendig instrumentierten Begleitung sehr wohl in Einklang mit dem einfachen, durch das Futurum allerdings reflexiv gefärbten Liebesgedicht Mackays, so stellt auch das Hinzutreten von drei Hörnern in T. 31 nicht einen koloristischen oder dynamischen Überschuß dar, der im Klavierlied keinen satztechnischen oder ästhetischen Rückhalt hätte, sondern setzt den (zwischen Hörnern und Streichern ausgezeichnet verschmelzenden) Mischklang als Farbdifferenzierung an den formalen Angelpunkt des Liedes, da – mit dem trugschlüssigen Ende der zweiten Instrumentalstrophe – die Oberstimmenmelodie aussetzt, die

Harmonik aus dem einfachsten G-dur ausbricht und der Gesang zum Abschluß zu besonders rezitativhafter Deklamation übergeht.

Diese wenigen Beispiele bereits dürften zeigen, daß ein Versuch, die Ästhetik des Orchestergesangs des Fin de siècle zu beschreiben, sich die ablehnende Skepsis der damaligen Musiktheorie dem lyrischen Orchesterlied gegenüber – eine Skepsis, die entweder auf eine radikale Ablehnung des Orchestergesangs überhaupt hinauslief oder aber, wie bei Hausegger, eine antithetische Zwischenstufe auf dem Wege zur Legitimation des „eigentlichen“, originären Orchestergesanges markierte<sup>63</sup> – keineswegs unbesehen zu eigen machen darf und gerade auch bei einer kritischen Würdigung des Strauss'schen Liedschaffens sich davor hüten muß, den Zweig der Liedorchestration als bloße, eine eigene ästhetische Daseinsberechtigung entbehrende Vorstufe zu den großen Orchestergesängen zu betrachten<sup>64</sup>. (Mahlers irreversibler Schritt vom Klavier- zum Orchesterlied wurde im Fin de siècle niemals zum Vorbild, sondern blieb eine einzige Ausnahme.)

## VI

So intelligent die Bemühungen der Komponisten indessen auch waren, wenn es darum ging, lyrische Texte durch maßvolle Differenzierung und durch kammernusikalische Dispositionen als Orchesterlieder sinnvoll zu vertonen oder zu bearbeiten, so wäre es doch töricht zu leugnen, daß andere literarische Gattungen von ihrem literarischen und potentiell musikalischen Ausdrucksgehalt her einer Vertonung für Gesang mit Orchesterbegleitung weit mehr entgegenkommen als das lyrische Gedicht, für das die Kategorie des „lyrischen Ich“<sup>65</sup> konstitutiv ist, und zu verkennen, daß die Komponisten von originären Orchestergesängen diesen Sachverhalt entschieden berücksichtigt haben. Darüber jedoch, welche dieser andern Textgattungen für den Orchestergesang zu bevorzugen sei, herrschte keine Einmütigkeit; namentlich der Stellenwert der Ballade war umstritten. Rudolf Louis, der sein Urteil über die neue Gattung vor allem auf die beiden ersten Orchestergesänge von Hans Pfitzner stützte – *Herr Oluf* (Ballade von Johann Gottfried Herder<sup>66</sup>; komponiert 1891) war nach einer Überarbeitung 1902 als opus 12, *Die Heinzelmännchen* (Gedicht von August Kopisch) im folgenden Jahr als opus 14 erschienen –, befürwortete balladenartige Dichtungen besonders<sup>67</sup>. In der Tat hat bekanntlich auch Mahler 1899 im Gespräch mit Nathalie Bauer-Lechner über Carl Loewe seine „*Humoresken*“, wie er seine Wunderhorn-Orchesterlieder wohl auch aus Verlegenheit gegenüber einer eindeutigen Gattungssubsumption zu nennen pflegte, in die Tradition der Balladenkomposition

---

63 *Über den Orchestergesang*, S. 209 f.

64 Vgl. Kravitt, *The Orchestral Lied*, S. 220 f.; W. Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, S. 145 f., S. 163.

65 Zur Geschichte dieses Begriffs vgl. K. Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*, Berlin 1970, S. 342 f.

66 Carl Loewes Vertonung dieser Ballade war Pfitzner mit Sicherheit bekannt.

67 R. Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, S. 236. Vgl. auch W. K. von Jolizza, *Das Lied und seine Geschichte*, S. 573 (Anm. 55).

gestellt<sup>68</sup>. Siegmund von Hausegger hielt dem folgendes Argument entgegen: „*Obwohl hier (bei der Ballade) der Wechsel der Begebenheit scheinbar nach den deskriptiven Fähigkeiten des Orchesters verlangt, entspricht ihrer objektiv erzählenden Art doch die Klavierbegleitung besser als das alles vergegenwärtigende Orchester. Deshalb auch ist die Ballade mit Orchesterbegleitung fast nur dort vertreten, wo auch in der Dichtung der streng epische Styl zu Gunsten dramatischer Belebtheit verlassen ist. Von da ist's nur mehr ein Schritt bis zur Aufteilung der Dichtung in Chor und Soli. Für den monodischen Orchestergesang ist dieses Grenzgebiet also bei Weitem weniger belangreich als das lyrisch-dramatische*“<sup>69</sup>. Und in der Tat: Selbst wenn man den Begriff der Ballade so weit faßt, wie er in der seit einigen Jahren wieder aktuellen literaturwissenschaftlichen Balladen-Diskussion erscheint, die im übrigen daran festhält, der Gattung sei die „*Erzählfunktion*“ (Käte Hamburger) unverzichtbar<sup>70</sup>, erweist sich die Ballade keineswegs als die literarische Gattung, die von den Komponisten der Jahrhundertwende für Orchestergesänge bevorzugt worden wäre.

Überblickt man die von den bedeutenden wie von den heute vergessenen Komponisten für Orchestergesänge gewählten Texte, so stehen Reflexionsgedicht, lyrisches Naturgedicht, Hymnus und Volkslied entschieden im Vordergrund. Hausegger, der den Orchestergesang auf unzureichende Weise aus der Besonderheit literarischer Neigungen der Epoche zu rechtfertigen sucht, rekurriert nicht zu Unrecht auf den Schillerschen Begriff des Sentimentalischen, welcher den Gesang der Moderne von der Naivität des früheren Liedes unterscheidet: „*Mit dem Augenblicke mußte die Sehnsucht nach dem Orchester erwachen, als man begann, Dichtungen des . . . lyrisch-dramatischen oder dramatisch-epischen Zwischengebietes zu wählen und in modernem Sinne neu zu schaffen. . . . Unsere im Schiller'schen Sinne ‚sentimentalische‘ Zeit hat ein besonders starkes Verhältnis zu Dichtungen, in denen dramatisch zugespitzte Gegensätze oder weit verzweigte Ideenverbindungen zu differenzierter musikalischer Behandlung, gleichsam zu einer Aufrollung des dichterischen Erlebnisses drängen. Ihre Wahl kann dazu führen, das Klavier, in seiner mehr andeutenden, einer individuell durchgebildeten Polyphonie nicht genügend fähigen Art, durch das in dramatischer Lebendigkeit oder monumentaler Plastik darstellende Orchester zu ersetzen*“<sup>71</sup>. Der literarische Text freilich ist eines, das musikalische Verhältnis zu ihm aber ein anderes, und für die erst teilweise erhellte Differenz zwischen „Lied“ und „Gesang“<sup>72</sup> ist dieses von ausschlaggebenderer Bedeutung als jener für sich genommen, so fraglos Textwahl und Vertonungsweise auch zusammenhängen. Der Terminus Gesang, der sich gegen das Jahrhundertende zur Bestimmung monodischer Kompositionen sowohl mit Klavier- als im besonderen auch mit Orchesterbegleitung immer mehr einbürgerte, sofern sie sich einer eindeu-

68 Nathalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig–Wien–Zürich 1923, S. 119.

69 Hausegger, *Über den Orchestergesang*, S. 210 f.

70 W. Hinck, *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung*, Göttingen 1972, S. 7.

71 Hausegger, S. 210.

72 Vgl. dazu Schwab, *Sangbarkeit*, S. 140 f.; Dahlhaus, *Problematik*, S. 888.

tigen Zuweisung zu einer der drei etablierten Gattungen (Lied, Arie, dramatische Szene) entzogen, wurde von der damaligen Musiktheorie deshalb wohl nicht zu einer eigenständigen Gattung entwickelt, weil seine Funktion als Sammelbegriff für sehr verschiedene Mischformen dem im Wege stand. Charakteristisch hierfür erscheint die Unsicherheit Eduard Hanslicks über die Gattungszugehörigkeit einiger Mahlerscher Orchesterlieder, die in Wien erstmals am 14. Januar 1900 zur Aufführung gelangten: „Die neuen ‚Gesänge‘ sind schwer zu klassifizieren: weder Lied noch Arie, noch dramatische Szene, haben sie von alledem etwas“<sup>73</sup>.

So gewiß dem Orchestergesang der Moderne essentielle Grundlagen zur Konstitution einer musikalischen Gattung in strengem Sinne fehlen, da die historisch damals gegebene Mannigfaltigkeit von Gesängen sich einer Typisierung unter den Kategorien Form und Besetzung<sup>74</sup> widersetzt und so stark sich gerade hierdurch die Individualität dieser Kunstwerke – sei es als einzelne Orchestergesänge, sei es als Zyklen mehrerer – gegenüber einem übergreifenden Gattungsanspruch durchsetzt, so lassen sich dennoch fünf Momente wenn nicht als gattungskonstituierende, so doch als vorherrschend für eine Bestimmung des Orchestergesangs geltend machen, Momente allerdings, die, obschon miteinander verknüpft, vollzählig keineswegs bei allen Monodien gegeben sein müssen, welche die Komponisten der Jahrhundertwende Gesänge nannten. Erstens eine Minderung der Bedeutung, welche Vers und Strophe für die musikalische Komposition besaßen – die Tendenz zu musikalischer Prosa konnte sich auch in der direkten Wahl poetischer Prosatexte niederschlagen –, und umgekehrt eine Neigung zur Durchkomposition des dichterischen Textes, als welche Mahler auch sein Prinzip des variierten Strophenliedes begriff<sup>75</sup>. Zweitens eine musikalische Textausdeutung, welche essentiell auf Einzelheiten der Dichtung eingeht und sich nicht wie im Falle von Schuberts Prinzip des Tons<sup>76</sup> darüber hinwegsetzt. Drittens – bei teilweise deklamatorischer Gesangsführung – eine Ausweitung der Begleitung zu einem polyphonen Orchestersatz, dessen Funktion entweder, um grob zu kontrastieren, bei der neudeutschen Richtung in der musikalischen „Vergegenwärtigung“ des dichterischen Sinns, wie Siegmund von Hausegger als

---

73 E. Hanslick, *Aus neuer und neuester Zeit (Der modernen Oper IX. Teil). Musikalische Kritiken und Schilderungen*, 3. Auflage Berlin 1900, S. 76. Selma Kurz sang unter Mahlers Leitung in diesem Konzert das zweite und vierte Lied der *Lieder eines fahrenden Gesellen* sowie die Wunderhorn-Lieder *Das irdische Leben*, *Wo die schönen Trompeten blasen* und *Wer hat dies Liedlein erdacht*.

74 C. Dahlhaus, *Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen*, in: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien*, in Zusammenarbeit mit K. Hamburger hg. v. H. Kreuzer, Stuttgart 1969, S. 516 f.; W. Arlt, *Einleitung. Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* (s. Anm. 12), S. 78 f.

75 „Auch kann er (scil. Loewe) sich von der alten Form noch nicht befreien, wiederholt die einzelnen Strophen, während ich ein ewiges Weiterlaufen mit dem Inhalt des Liedes, das Durchkomponieren, als das wahre Prinzip der Musik erkenne. Bei mir findest du von allem Anfang an keine Wiederholung bei wechselnden Strophen mehr, eben weil in der Musik das Gesetz ewigen Werdens, ewiger Entwicklung liegt – wie die Welt, selbst am gleichen Ort, eine immer andere, ewig wechselnde und neue ist“ (Bauer-Lechner, *Erinnerungen*, S. 119).

76 H. H. Eggebrecht, *Prinzipien des Schubert-Lieds*, AfMw 27 (1970), S. 89 f.

Wagnerianer formuliert<sup>77</sup>, oder bei Mahler und zum Teil auch bei der Wiener Schule in einem sowohl vertiefenden als distanzierenden musikalischen „Kommentar“ der Dichtung liegt, und dessen verschiedene Funktionen selbstverständlich unterschiedliche Arten von Polyphonie, Harmonik und Instrumentation zeitigen Viertens die Bevorzugung der oben erwähnten Dichtungsarten, die auf eine hymnisch erhabene oder balladisch dramatische Subjektivität, aber auch auf volkstümlich kollektive Ausdrucksgehalte zielt; und fünftens schließlich – als Konsequenz der andern Momente und nur in schlechten Werken als vorgeordneter Selbstzweck – eine dem musikalisch-dichterischen Gehalt angemessene äußere Größe und Länge, die das für die Epoche insgesamt charakteristische Streben nach Monumentalität reflektieren.

## VII

Es bleibt einer ausführlicheren Studie vorbehalten, die Besonderheit einiger repräsentativer Orchestergesänge des Fin de siècle im einzelnen darzulegen und die Geschichtswirkung zu untersuchen, die von den beiden wichtigsten Komponisten der Gattung, Gustav Mahler und Richard Strauss, ausging. Mit *Hymnus* (Schiller), dem am Jahreswechsel 1896/97 komponierten dritten Orchestergesang von opus 33, sowie mit den beiden ‚größeren‘, im Jahre 1899 entstandenen Orchestergesängen opus 44, *Notturmo* (Dehmel) und *Nächtlicher Gang* (Rückert), hat Strauss Modelle für den hymnischen bzw. den dramatischen Typus des Orchestergesangs geschaffen, die namentlich für die neudeutsche Münchner Schule wegweisend wurden. (Gewiß übertraf er mit den drei *Hölderlin-Hymnen* opus 71 aus dem Jahre 1921 die musikalische Qualität von opus 33 Nr. 3 bei weitem, doch opus 44 blieb als Paradigma des dramatischen Orchestergesangs, dessen Verbindungslinien zu Strauss' Opern von Norman del Mar hervorgehoben wurden<sup>78</sup>, unerreicht.) *Nächtlicher Gang* zum Beispiel erweist sehr deutlich, daß das neudeutsche Prinzip der text-exegetischen Vergegenwärtigung durch die Orchesterbegleitung keineswegs notwendigerweise zu einer heteronomen Abhängigkeit der Musik vom Text zu führen brauchte und die tonmalerische Plastizität sich mit Techniken der Motivvariation und -entwicklung verbinden konnte, die auf der Grundlage einer refrainartigen Wiederkehr des Verses „*Es muss doch zur Liebsten gehn!*“ das strophische Prinzip mit dem Entwicklungsgedanken in einer dem Formniveau der Symphonischen Dichtungen nicht nachstehenden Weise verschränkt. Der Einfluß der Strauss'schen Opera 33, 44 und 51 – sie demonstrierten um die Jahrhundertwende bereits eine nicht geringe Vielfalt von Möglichkeiten des originären Orchestergesangs – läßt sich hinsichtlich Formdisposition, Gesangsstil, Harmonik und Orchestersatz sowohl in Sigmund von Hauseggers Orchestergesängen *Schwüle* (C. F. Meyer) von 1902 und *Drei Hymnen an die Nacht* (G. Keller)<sup>79</sup> von 1905, letzteres ein Werk von durch-

<sup>77</sup> *Orchestergesang*, S. 210.

<sup>78</sup> N. del Mar, *Richard Strauss. A critical Commentary on his Life and Works*, Vol. III, London 1972, S. 325 f.

<sup>79</sup> Zwei dieser Gedichte Kellers (*Unruhe der Nacht* und *Stille der Nacht*) waren als Orchestergesänge für eine tiefere Stimme ein Jahr zuvor in einer Vertonung von Felix Weingartner



aus respektablem kompositorischem Rang, als auch in Gesängen von Max Schillings, etwa den auf Gedichte von Carl Spitteler komponierten vier *Glockenliedern* opus 22, die 1908 erschienen, beobachten und wäre auch im Hinblick auf die ersten Teile von Schönbergs *Gurrelieder* in Erwägung zu ziehen.

So gewiß das beim Orchestergesang von Strauss und der Münchner Schule unmittelbar greifbare Streben nach Monumentalität als Kehrseite jener Ästhetik der Nüance begriffen werden muß, die neben anderen Arthur Seidl 1900 entwarf und die Max Hehemann 1911 dazu bewog, von der Epoche der musikalischen Moderne als einem „*Zeitalter der musikalischen Prosa*“ im Sinne einer subtilen Kunst feinst psychischer Werte zu sprechen<sup>80</sup>, so dürfte es doch einzig Gustav Mahler gelungen sein, die für den Orchestergesang konstitutive Beziehung zwischen Intimität und Monumentalität dialektisch zu entfalten und sowohl in den einzelnen Werken als auch in seinem gesamten Schaffensprozeß zu realisieren. In seinem Oeuvre der neunziger Jahre, der sogenannten Wunderhorn-Periode, führte die nie übersehene Wechselwirkung zwischen Lied und Symphonik insofern zu einer Nobilitierung der noch am Anfang ihrer Geschichte stehenden Gattung, als der zu Recht auf Mahler bezogene Begriff des symphonischen Liedes mehr als eine bloß formelle Integration von Orchestergesängen (und von rein orchestralen Liedbearbeitungen) in die Satzzyklen der ersten vier Symphonien meint und zentral eine Verquickung von Strophenvariation und symphonischem Entwicklungsdenken bezeichnet, die den textgebundenen Orchestergesang gleichsam zur absoluten, in sich logisch begründeten Musik erhebt, ohne die Relevanz des Textes dabei aufzuheben. Es stellt den Rang der Wunderhorn-Orchesterlieder als eines einzigartigen Höhepunktes der Gattung nicht in Frage, wenn wir darauf hinweisen, daß in ihnen das Verschmelzen des Liedhaften mit dem Symphonischen wohl als kompositorisches Programm erkennbar ist, doch durch den Entwicklungsstand des Symphonikers Mahler noch ebenso begrenzt erscheint, wie umgekehrt in den Symphonien eine Scheidung in primär liedhaft oder primär symphonisch determinierte Partien oder Sätze deutlich bemerkbar bleibt.

Nach der Jahrhundertwende, in Mahlers mittlerer Schaffensphase, strebten das Liedhafte und das Symphonische aus ihrer ersten Symbiose auseinander. Die Tendenz zur Eigenständigkeit beider Gattungen, die in der fünften bis siebten Symphonie zur großen, auf entwickelter Polyphonie beruhenden Form monumentaler Dimension, in den Rückert-Liedern<sup>81</sup>, den einzelnen wie dem Zyklus der *Kinder-*

---

bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen (opus 35). Eine Hymne aus Novalis' *Hymnen an die Nacht* wurde im Jahre 1899 vom holländischen Komponisten Alphons Diepenbrock, einem Freund Gustav Mahlers, auf – soweit die Klavierauszugfassung ein Urteil erlaubt – kunstvolle, in der Wagner-Tradition stehenden Weise für Sopran mit Orchesterbegleitung vertont. Ein Teil des 1923 erschienenen Klavierauszuges ist abgedruckt in: *Stijlproeven van Nederlandse Muziek, 1890–1960*, verzameld door E. Reeser, Vol. I, Amsterdam 1963, S. 36 f.

<sup>80</sup> A. Seidl, *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst*, Berlin 1900, passim; M. Hehemann, *Max Reger*, München 1911, S. 10. Vgl. dazu vom Verfasser *Musikalische Prosa* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 46), Regensburg 1975, S. 119 f.

<sup>81</sup> Vgl. dazu R. Gerlach, *Mahler, Rückert und das Ende des Liedes. Essay über lyrisch-musikalische Form*, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1975, S. 7 f.

*totenlieder*, zu einer für die Gattung des originären Orchestergesangs völlig neuartigen kammermusikalischen Intimität führte, war Ausdruck eines einheitlichen Musikdenkens, das durch die Gegensätzlichkeit von Lied und Symphonie hindurch in mancherlei Beziehungen die Erfahrungen der in der Wunderhorn-Periode intendierten Symbiose beider bewahrte. Dies bezeugt die Verwandtschaft des Kontrapunkts, der in beiden Gattungen ein neuer, im Vergleich zum früheren weit mehr linearer ist. Nur auf der Grundlage dieses neuen, von der Harmonik nicht mehr primär abgestützten Kontrapunkts eröffnete sich Mahler die Möglichkeit, die Besetzung des Begleitkörpers bei manchen Rückert-Liedern soweit von der Norm des Standard-Orchesters zu entfernen und eine grundsätzlich neue Stufe der Individuation musikalischen Klanges zu entwickeln, daß sein Bestreben, dem Orchesterlied eine der Liedgattung inhärente Qualität von Intimität, die ihm von der neudeutschen Richtung des Orchestergesangs doch teilweise geraubt worden war, auf nicht restaurative Weise zurückzuerstatten, musikalisch sinnvoll sich einlösen ließ. Erinnerung sei hier nur an die ganz individuelle Instrumentation des Liedes *Ich atmet' einen linden Duft* (komponiert im Sommer 1901), die den durchlaufenden Achtelkontrapunkt fast ausschließlich der sordinierten Violine bzw. der unsordinierten Viola zuweist, die wenigen übrigen Melodien, Akkorde, ja Einzeltöne der Begleitung auf die übrigen Instrumente – Flöte, Oboe, Klarinette, zwei Fagotte, zwei Hörner, Celesta und Harfe – fast schon mit Webernscher Ökonomie verteilt und so ein Musterbeispiel für Mahlers immer deutlichere Neigung zur reinen, unvermischten Klangfarbe darstellt; oder an das zur selben Zeit entstandene Lied *Um Mitternacht*, dessen hymnischen Höhepunkt am Schluß Mahler mit grundsätzlich doppelter, freilich nicht vollständiger Bläserbesetzung, Pauke, Harfe und Klavier instrumentierte, um den spezifischen Ton einer Verschränkung von Appell und Choral zu erzielen, zu welchem Zweck ein neudeutsches Instrumentationsideal kaum auf das Streicher-*espressivo* hätte verzichten können. Aus dem Bestreben nach einer je besonderen Intimität des Orchestergesangs hat Mahler in den Rückert-Liedern kurz nach der Jahrhundertwende – und nicht Komponisten wie Henri Marteau oder Waldemar von Baussern mit ihren wohl kammermusikalisch begleiteten, doch künstlerisch zweifelhaften Liedern – den Schritt zu freien Instrumentalbesetzungen vollzogen, dessen künstlerische Bedeutung innerhalb der Gattung des Orchestergesangs offenkundig ist und dessen Geschichtswirkung auf die Neue Musik unseres Jahrhunderts kaum überschätzt werden kann.

Im 1908 komponierten *Lied von der Erde* schließlich, das sich als Synthese der früheren Stufen des Mahlerschen Liedschaffens – des Wunderhorn- und des Rückert-Liedes sowie der ihnen korrespondierenden Phasen der Symphonik – begreifen läßt, treten die konträren Prinzipien des Symphonischen und des Liedhaften, nachdem sie anfänglich noch teilweise abstrakt nebeneinander gelegen und später ihre Eigenständigkeit isoliert entfaltet hatten, zur entwickelten Einheit von Symphonie und Orchesterlied-Zyklus zusammen, die der Komponist mit gutem Grund als „*Symphonie*“ bezeichnete. Ganz besonders im letzten Lied des Zyklus bleibt die kammermusikalische Intimität der Rückert-Lieder strukturell erhalten, erfährt aber durch den Formprozeß, der eine (auf Totalität verzichtende) symphonische Dimension stiftet, eine bedeutende Veränderung, so daß sie auf einzigartige

Weise als von innen heraus begründete Monumentalität erscheint. *Der Abschied* bedeutet ohne Frage weit mehr als ein musikalischer Ausdruck der Todesahnung des herzkranken Komponisten. In der hier ausgetragenen Dialektik zwischen Intimität und Monumentalität faßt dieses symphonische Lied, das den musikgeschichtlichen Grenzstein des 19. Jahrhunderts setzt, auch das allgemeine kulturelle Bewußtsein der Epoche des *Fin de siècle* paradigmatisch in Töne, sofern wir unter diesem Begriff mit Thomas Mann (dessen despektierliche Färbung allerdings nicht teilend) „eine Formel des Ausklangs, die allzu modische und etwas geckenhafte Formel für das Gefühl des Endes, des Endes eines Zeitalters, des bürgerlichen“<sup>82</sup> verstehen.

Indessen – so wie Wilhelm Dilthey die Zeit der Jahrhundertwende als „*Fin de siècle mit Zukunft unfaßlich gemischt*“<sup>83</sup> charakterisierte, so steht auch Mahlers *Lied von der Erde*, das Ende des musikalischen 19. Jahrhunderts, am Anfang der Neuen Musik.<sup>84</sup> Über die stilistischen Differenzen hinweg hat sich die Mahler-Rezeption der Wiener Schule – Webern und Berg waren vom *Lied von der Erde* zutiefst beeindruckt – kompositionsgeschichtlich in besonderem Maße in deren Orchesterliedschaffen, wiewohl keineswegs ausschließlich in dieser Gattung, niedergeschlagen. Die musikalische Zukunft aber, die sich bei Mahler ankündigte, war keine mehr des Orchestergesangs. Als Siegmund von Hausegger in dieser Gattung im Jahre 1912 noch eine große Zukunftsperspektive enthusiastisch zu erkennen glaubte, hatte sich ihr geschichtlicher Kairos bereits erfüllt. Zwar wurden noch bis anfangs der zwanziger Jahre sehr viele Orchestergesänge komponiert – darunter auch bedeutende Kunstwerke wie Schönbergs opus 22, Weberns opus 13 (sowie einige Orchesterlieder ohne Opuszahl), Regers späte opera 124 und 136, Strauss' opus 71 und Zemlinskys *Lyrische Symphonie* –, doch mit dem Neoklassizismus und der Neuen Sachlichkeit beginnt das Interesse an der Gattung rapide zu schwinden. Der Ton eines präsentischen Endzeitgefühls, der so manche Orchestergesänge des *Fin de siècle* durchzieht und der allein schon in der Vorliebe der Komponisten für Abenddämmerungs- und Nachtsujets, Zeichen der verändernden Wagner-Rezeption, zum Ausdruck kommt, wandelt sich in Orchestergesängen von Komponisten wie Othmar Schoeck<sup>85</sup> und Richard Strauss, aber auch bei Felix Weingartner und anderen, die nach 1920 der Gattung noch die Treue halten, zu einem rückwärtsgewandten Ton, der das Unzeitgemäße des Orchestergesangs musikalisch reflektiert.

---

82 Th. Mann, *Meine Zeit*, in: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt a. M. 1960, Bd. XI, S. 311.

83 In einem Brief an den Grafen Paul Yorck von Wartenburg aus dem Jahre 1896, zit. nach: *Fin de siècle* (siehe Anm. 3), S. IX. Vgl. dazu den Aufsatz *Fin de siècle als Ende und Neubeginn* von Wolfdietrich Rasch, ebda., S. 30 f.

84 D. Schnebel, *Mahlers Spätwerk als Neue Musik*. Mehrfach publiziert, hier zitiert nach Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, Köln 1972. S. 72 f.

85 Kurt von Fischers Charakterisierung von Schoeck als einem „*Bewahrer einer vergangenen Welt*“, formuliert im Hinblick auf einen seiner späten Klavierlieder-Zyklen, trifft in weitem Umfang auch den musikalischen Gehalt seiner Orchestergesänge. K. v. Fischer, *Othmar Schoeck. Seine musikgeschichtliche Stellung*, Neue Zürcher Zeitung vom 28. 8. 1966 (Zit. nach Stefanie Tiltmann-Fuchs: *Othmar Schoecks Liederzyklen für Singstimme und Orchester*, S. 171).

Die *Vier letzten Lieder*, die der greise Strauss 1948 komponierte, bilden in ihrer dunklen, herbstlichen Vollkommenheit den späten Schwanengesang einer Gattung, die damals bereits der Geschichte angehörte und deren Tradition in Werken wie Pierre Boulez' *Pli selon Pli* oder Hans Werner Henzes *Voices* keine Fortsetzung erfahren hat.

## Alban Bergs analytische Tafeln zur Lulu-Reihe\*

von Volker Scherliess, Tübingen

Der Oper *Lulu* liegt nach den Ausführungen von Willi Reich<sup>1</sup> und Hans Ferdinand Redlich<sup>2</sup> eine einzige Zwölftonreihe zugrunde, aus welcher durch die verschiedensten Verfahren das gesamte Tonmaterial abgeleitet wurde. Diese Erkenntnis geht auf jene analytischen Angaben zurück, die Berg selbst 1935 für seinen Adlatus Reich auf drei Blättern zusammengestellt hatte. Sie wurden 1960 in *Melos* faksimiliert<sup>3</sup>. Ihnen als bisher einziger authentischer Quelle dieser Art kommt grundlegende Bedeutung bei jeder Beschäftigung mit *Lulu* zu. Gleichwohl konnte Rudolf Stephan anlässlich der *Lulu* zu recht sagen: „Der Zwölftonaspekt ist für die Hörer der Oper kaum von Interesse, zumal er musikalisch kaum irgendwo weniger bedeutet als in diesem Werk<sup>4</sup>.“ In diesen beiden Aussagen deutet sich das Wesentliche der Musik zu *Lulu*, ja der des ganzen Zwölftonkomponisten Berg an – ihre Ambivalenz von reihentechnischer Organisation des Materials und sinnlicher Erscheinung, d. h. ihr Reichtum, und das bedeutet für uns auch: ihre Probleme.

In einem Brief an Schönberg (9. Juli 1928) spricht Berg von der Arbeit an *Lulu*: „Aber es geht sehr langsam und schwer vonstatten. Schuld daran trägt wohl die fast 2jährige Komponierpause, dann die immerhin beträchtliche Schwierigkeit, die

---

\* Erweiterte Fassung des beim Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974 gehaltenen Referates.

1 *Alban Berg*, Wien–Leipzig–Zürich 1937, S. 106–126; ders., *Alban Berg*, Zürich 1963, S. 147 bis 168.

2 *Alban Berg*, Wien–Zürich–London 1957, S. 210–267.

3 W. Reich, *An der Seite von Alban Berg*, *Melos* 27 (1960), S. 36–42. Vgl. auch ders., *Drei Notizblätter zu Alban Bergs Oper „Lulu“*, *SMZ* 106 (1966), S. 336–339 und George Perles *Entgegnung SMZ* 107 (1967), S. 163–165.

4 *Alban Bergs „Lulu“*, *NZfM* 122 (1961), S. 272.