



universität  
wien

## DISSERTATION

**„Gottfried von Einem. Die Chorwerke.  
Analysen der Chorwerke sowie biografische Beiträge“**

Verfasser

**Dr. rer.soc.oec. Mag. phil. Michael Losen**

Angestrebter akademischer Grad

**Doktor der Philosophie (Dr. phil.)**

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 316

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert



## Gottfried von Einem (1918-1996)



©Verlag Böhlau

G. v. E.



**Für Ilse**



## Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	13
Abkürzungen und Anleitungen für den Leser.....	19
1 Einleitung.....	23
1.1 Beurteilung der GvE-Quellenlage.....	23
1.1.1 GvE-Primär- und Sekundärquellen im Ganzen.....	23
1.1.2 Quellenlage zu GvEs Chorwerken.....	30
1.1.3 Fazit.....	31
1.2 Vorgehensweise in dieser Arbeit.....	31
1.3 Einleitendes zu den Chorwerken GvEs und ihrer Bedeutung.....	33
1.4 Gattungen der Chorwerke GvEs.....	36
1.5 Steckbriefe der Chorwerke GvEs.....	38
1.6 Wichtige Lebensdaten GvEs in Verbindung mit in dieser Arbeit angesprochenen Ereignissen.....	40
2 Op. 12 <i>Hymnus</i> . Für Altsolo, gemischten Chor und Orchester. Text von Alexander von Lernet-Holenia.....	42
2.1 Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile.....	42
2.1.1 Bekanntschaft GvEs mit Alexander von Lernet-Holenia (ALH) und die Idee zur Hymne.....	42
2.1.2 ALHs Dichtung <i>Hymnus an Goethe</i> .....	43
2.1.3 Zusammenarbeit ALHs mit GvE.....	44
2.1.4 GvEs Komposition.....	46
2.1.5 Festakt zu Goethes 200. Geburtstag.....	48
2.1.6 UA von GvEs op. 12 <i>Hymnus</i> .....	48
2.1.7 Inverlagnahme.....	49
2.1.8 Autografensituation.....	51
2.1.9 Widmung.....	54
2.1.10 Entstehung von op. 12 <i>Hymnus</i> – Ecktermine.....	55
2.2 Analyse des Werkes bzw. seiner Teile.....	56
2.2.1 Textversionen.....	56
2.2.2 Allgemeine Aussagen zur Musik.....	58
2.2.3 Besetzung.....	59
2.2.4 Charakterisierung der drei Sätze.....	60
2.3 Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes.....	66
2.3.1 UA am 31.03.1951 im WKH.....	66
2.3.2 Konzerte am 16.01.1952 und am 17.01.1952 im WKH.....	66
2.3.3 Konzert am 21.02.1952 im Deutschen Museum München.....	67
2.3.4 Konzert im November 1957 im Großen Sendesaal des Österreichischen Rundfunks.....	67
2.3.5 Konzerte am 22.05.1969 und am 23.05.1969 in der GdMFW.....	68
2.3.6 Konzert am 26.11.1975 im Österreichischen Rundfunk, Studio Niederösterreich.....	68
2.3.7 1977: ein Konzert in Duisburg und zwei Konzerte in Mühlheim.....	68
2.3.8 Konzert am 23.04.1980 in der GdMFW.....	68
3 Op. 26 <i>Das Stundenlied</i> . Für gemischten Chor und Orchester. Text von Bertolt Brecht.....	70
3.1 Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile.....	70
3.1.1 GvE in Salzburg und der <i>Fall Brecht</i> .....	70
3.1.2 GvEs Interessenlage am Dichter Bertolt Brecht (BB).....	76
3.1.3 Gründe für das Nichtzustandekommen einer Zusammenarbeit mit BB.....	81
3.1.4 Weitere positive Haltung GvEs zu BB.....	85
3.1.5 Musikwerke GvEs mit Bezug zu BB.....	86
3.1.6 Das <i>Horenlied</i> in BBs Bühnenwerk <i>Mutter Courage</i> .....	88
3.1.7 Komposition des <i>Stundenliedes</i> durch GvE.....	92
3.1.8 Zusammenfassende Chronologie der Dichtungen <i>Horenlied</i> und <i>Lied von der Bleibe</i> von BB und der Komposition <i>Das Stundenlied</i> von GvE.....	93
3.1.9 GvEs Einrichtung der Textversion BBs für die Komposition des <i>Stundenliedes</i> .....	96
3.1.10 Beauftragung durch den Norddeutschen Rundfunk.....	98
3.1.11 Inverlagnahme.....	99
3.1.12 Englische Übersetzung.....	99
3.1.13 Widmung.....	101
3.1.14 Autografensituation.....	102
3.1.15 Entstehung von op. 26 <i>Das Stundenlied</i> - Ecktermine.....	106
3.2 Analyse des Werkes bzw. seiner Teile.....	107
3.2.1 Allgemeine Aussagen zur Musik.....	107
3.2.2 Hätte sich BB mit der Musik GvEs identifizieren können?.....	110
3.2.3 Besetzung.....	111

3.2.4	Charakterisierungen der 9 Sätze .....	112
3.3	Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes .....	124
3.3.1	Qualitativ-statistische Rezeptionsanalyse und ihre Ergebnisse .....	124
3.3.2	Beurteilung der Rezeption durch den Verlag B&B und durch GvE .....	128
4	Op. 41 <i>Die Träumenden Knaben</i> . Für gemischten Chor, Klarinette und Fagott .....	129
4.1	Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile .....	129
4.1.1	Die Beauftragung durch den ORF .....	129
4.1.2	Bekanntheit GvEs mit Oskar Kokoschka (OK) .....	130
4.1.3	OKs Dichtung <i>Träumende Knaben</i> .....	133
4.1.4	GvEs Komposition <i>Die Träumenden Knaben</i> .....	135
4.1.5	Autografensituation .....	136
4.1.6	Inverlagnahme und Druck in London .....	138
4.1.7	Widmung .....	139
4.1.8	Entstehung von op. 41 <i>Die Träumenden Knaben</i> - Ecktermine .....	140
4.2	Analyse des Werkes bzw. seiner Teile .....	141
4.2.1	Allgemeine Aussagen zur Musik .....	141
4.2.2	Charakterisierung der 10 Abschnitte .....	145
4.3	Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes .....	153
4.3.1	UA am 23.09.1973 in Wien im ORF-Zentrum .....	153
4.3.2	Aufführung am 03.04.1976 in der GdMFW .....	155
4.3.3	Aufführung am 14.11.1976 im College of Music der Temple University, Philadelphia .....	155
4.3.4	Aufführung am 18.05.1988 im Brahmsaal der GdMFW .....	157
4.3.5	Aufführung am 11.05.1996 in der Calvary Episcopal Church, New York City .....	157
5	Op. 42 <i>An die Nachgeborenen</i> . Kantate für Mezzosopran, Bariton, Chor und Orchester .....	159
5.1	Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile .....	159
5.1.1	Textlichen Überlegungen GvEs .....	159
5.1.2	GvEs textliche Quellen für op. 42 <i>An die Nachgeborenen</i> .....	160
5.1.3	Von der Idee zum Auftrag .....	162
5.1.4	Auffassungsunterschiede über die Zusammenstellung der Texte .....	168
5.1.5	Vorbereitung und UA .....	170
5.1.6	Übersetzungen .....	172
5.1.7	Autografensituation .....	173
5.1.8	Kompositionstermine .....	175
5.1.9	Korrekturphase .....	176
5.1.10	Inverlagnahme und Druck .....	177
5.1.11	Widmung .....	178
5.1.12	Tonträgeraufnahmen .....	179
5.1.13	Die Verstimmung der israelischen Delegation bei der UA .....	182
5.1.14	Entstehung von op. 42 <i>An die Nachgeborenen</i> – Ecktermine .....	186
5.2	Analyse des Werkes bzw. seiner Teile .....	187
5.2.1	Formale Struktur des Werkes .....	187
5.2.2	Besetzung .....	189
5.2.3	Allgemeine Aussagen zur Musik .....	189
5.2.4	Analyse der 7 Sätze .....	192
5.3	Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes .....	209
5.3.1	UA am 24.10.1975 in New York .....	209
5.3.2	Weitere Aufführungen .....	210
5.3.3	Qualitativ-statistische Rezeptionsanalyse und ihre Ergebnisse .....	211
6	Op. 67 <i>Gute Ratschläge</i> . Kantate für gemischten Chor a-capella, mittlere Stimme und Gitarre .....	215
6.1	Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile .....	215
6.1.1	Idee des Werkes .....	215
6.1.2	Details zur Textauswahl .....	215
6.1.3	Texte Christine Bustas (ChrB) für op. 67 <i>Gute Ratschläge</i> .....	216
6.1.4	Beziehung GvEs zu Alfred Schlee und zur UE .....	217
6.1.5	Inverlagnahme .....	219
6.1.6	Beauftragung GvEs durch die MJÖ .....	220
6.1.7	GvEs Komposition .....	221
6.1.8	Autografensituation .....	221
6.1.9	Widmung .....	223
6.1.10	Entstehung von op. 67 <i>Gute Ratschläge</i> - Ecktermine .....	224
6.2	Analyse des Werkes bzw. seiner Teile .....	225
6.2.1	Solostücke .....	226

6.2.2	Chorstücke .....	226
6.2.3	Charakterisierung der einzelnen Stücke .....	227
6.3	Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes .....	239
6.3.1	UA am 05.03.1984 in der GdMFW .....	239
6.3.2	Aufführung am 06.11.1986 im Großen Sendesaal des ORF .....	239
6.3.3	Aufführung am 24.01.1993 im Brahms-Saal der GdMFW .....	239
6.3.4	Aufführung am 05.08.1993 beim <i>Carinthischen Sommer</i> .....	240
6.3.5	Aufführung am 13.06.2008 in Oberdürbach .....	241
6.4	Exkurs: GvEs Freundschaft und künstlerisches Zusammenwirken mit Christine Busta (ChrB) .....	241
6.4.1	Beginn der Freundschaft .....	241
6.4.2	Briefe GvEs an ChrB .....	242
6.4.3	GvEs Unterstützung ChrBs .....	244
6.4.4	Zusammenstellung der Texte ChrBs in Kompositionen GvEs .....	245
7	Op. 82 <i>Unterwegs</i> . Zyklus für gemischten Chor a-capella .....	246
7.1	Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile .....	246
7.1.1	Freundschaft GvEs mit Kurt Muthspiel (KM) und die Entstehung von op. 82 <i>Unterwegs</i> .....	246
7.1.2	Op. 82 Nr. 4 <i>Musik ist Licht in den Ohren</i> .....	247
7.1.3	Op. 82, Nr. 1, 2, 3 und 5 .....	249
7.1.4	Zuordnung von op. 82. Nr.4 .....	254
7.1.5	Inverlagnahme .....	255
7.1.6	Widmung .....	256
7.1.7	Autografensituation .....	256
7.1.8	Entstehung von op. 82 <i>Unterwegs</i> - Ecktermine .....	257
7.2	Analyse des Werkes bzw. seiner Teile .....	258
7.2.1	Allgemeine Aussagen zur Musik .....	258
7.2.2	Harmonische Gestaltung .....	259
7.2.3	Rhythmische Gestaltung .....	260
7.2.4	Melodische Gestaltung .....	260
7.2.5	Lautmalerei .....	261
7.2.6	Charakterisierung der einzelnen Stücke .....	261
7.3	Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes .....	266
7.3.1	Chöre der Steirischen Singwochen 1983 und 1988 .....	266
7.3.2	Kammerchor von KM der UA 1989 .....	266
7.3.3	Singverein der GdMFW (Wiener Singverein) .....	267
7.3.4	Slowenski Komorni Zbor (Slowenischer Kammerchor) .....	268
7.3.5	Nagano Präfektur Gymnasium Chor .....	268
7.3.6	Tiroler Kammerchor Wörgl .....	268
7.3.7	Chor der Seggauoberger Familiensingwoche .....	269
7.3.8	Wiener Sängerknaben .....	270
7.4	Exkurs: Hans Schumacher (HSch) .....	270
8	Op. 83 <i>Missa Claravallensis</i> . Für gemischten Chor, Bläser und Schlagzeug .....	272
8.1	Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile .....	272
8.1.1	Auftragserteilung .....	272
8.1.2	GvEs Komposition .....	275
8.1.3	Widmung .....	276
8.1.4	Inverlagnahme .....	277
8.1.5	Autografensituation .....	279
8.1.6	Entstehung von op. 83 <i>Missa Claravallensis</i> - Ecktermine .....	281
8.2	Analyse des Werkes bzw. seiner Teile .....	282
8.2.1	Allgemeine Aussagen zur Musik .....	282
8.2.2	Besetzung .....	284
8.2.3	<i>Kyrie</i> .....	284
8.2.4	<i>Gloria</i> .....	286
8.2.5	<i>Credo</i> .....	290
8.2.6	<i>Sanctus</i> .....	294
8.2.7	<i>Agnus Dei</i> .....	296
8.2.8	Op. 83 – Musikalische Analyse - Zusammenfassung .....	300
8.3	Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes .....	302
8.3.1	UA in der Stiftskirche Zwettl, 1988 .....	302
8.3.2	Aufführung in der Stiftskirche Ossiach, 1989 .....	303
8.3.3	Aufführung im WKH, 1990 .....	304
8.3.4	Zwei Aufführungen in der Steiermark 1993 .....	305

8.3.5	Aufführung in der Stiftskirche Ossiach, 2000 .....	306
8.3.6	Aufführung in der Stiftskirche Zwettl, 2003 .....	306
8.3.7	Aufführung in der Kirche St. Augustin in Wien, 2004 .....	307
9	Op. 93 <i>Votivlieder</i> . Für Frauenchor a-capella. Texten: Christine Busta (aus Briefen an den Komponisten) .....	309
9.1	Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile .....	309
9.1.1	Entstehung der Stücke .....	309
9.1.2	Widmung .....	313
9.1.3	Autografensituation .....	314
9.1.4	Inverlagnahme .....	314
9.1.5	Entstehung von op. 93 <i>Votivlieder</i> – Ecktermine .....	315
9.2	Analyse des Werkes bzw. seiner Teile .....	316
9.2.1	Texte .....	316
9.2.2	Allgemeine Aussagen zur Musik .....	317
9.2.3	Charakterisierung der einzelnen Stücke .....	318
9.3	Aufführungsgeschichte des Werkes .....	323
9.3.1	Voraufführung mit den Tokyo Ladies Singers unter Tsugio Maeda am 08.04.1990 .....	323
9.3.2	UA mit den Tokyo Ladies´ Singers am 06.03.1991 in Wien .....	324
9.3.3	Tonaufnahme mit den Tokyo Ladies´ Singers am 07.03.1991 .....	324
9.3.4	Weitere Aufführungen von op. 93 <i>Votivlieder</i> durch die Tokyo Ladies´ Singers unter Tsugio Maeda .....	324
9.3.5	Aufführung durch den Female Choir SAI unter Fumiaky Kuriyama am 05.07.2002 .....	324
9.3.6	Rundfunksendung in Japan Mitte April 2008 .....	324
10	Op. 104 <i>Tier-Requiem</i> . Für Soli, Chor und Orchester. Text von Lotte Ingrisch (unter freier Verwendung alter Motive) .....	325
10.1	Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile .....	325
10.1.1	GvEs Komposition .....	327
10.1.2	Gesprächspartner GvEs in der Entstehungsphase .....	330
10.1.3	Beauftragung .....	330
10.1.4	Widmung .....	333
10.1.5	Autografensituation .....	334
10.1.6	Inverlagnahme .....	338
10.1.7	Vorgänge 1995 .....	338
10.1.8	Entstehung von op. 104 <i>Tier-Requiem</i> – Ecktermine .....	340
10.2	Analyse des Werkes bzw. seiner Teile .....	341
10.2.1	Allgemeine Aussagen zum Text .....	341
10.2.2	Allgemeine Aussagen zur Musik .....	342
10.3	Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes .....	354
10.3.1	UA am 30.05.1996 und FA am 31.05.1996 im WKH .....	354
10.3.2	Aufführungen 2007 in Bern .....	356
11	Kompositionstechnik und -stil der Chormusik GvEs .....	358
11.1	Formfragen .....	358
11.2	GvEs Tonalität .....	359
11.2.1	Details zur Tonalität GvEs in seinen Chorwerken .....	363
11.2.2	Harmonische Fortschreitungen .....	367
11.2.3	Schlüsse .....	369
11.2.4	„Schwimmende“ Harmoniefortschreitungen .....	372
11.3	Rhythmische Vielfalt .....	373
11.4	Satztechnik .....	376
11.5	Stilelemente .....	377
11.5.1	Die „Fanfare“ .....	377
11.5.2	Die „Tonspaltung“ .....	379
11.5.3	Instrumentaleinwürfe und - kantilenen .....	380
11.5.4	Steigerungsstellen .....	382
11.5.5	Harmonische Pendelbewegungen .....	382
11.5.6	Orgelpunkte .....	382
11.5.7	Der „Stakkato-Stil“ .....	384
11.5.8	Lautmalereien .....	386
11.6	Eklektizismus? .....	386
11.7	Frühstil – Spätstil? .....	387
12	Texte der Chorwerke GvEs .....	390
12.1	Text und Musik .....	390
12.2	Lyrik .....	391
12.3	Textverständlichkeit .....	393

12.4	GvEs Textdichter.....	394
13	Exkurs: Arbeitsweise GvEs.....	396
13.1	Grundsätzliches.....	396
13.2	Die Frage der musikalischen Form .....	397
13.3	Texteinrichtung.....	398
13.4	Skizzenphase.....	399
13.4.1	Skizzenkonvolut GvEs im GvE-N .....	399
13.4.2	Skizzen GvEs in der ÖNB-MS.....	400
13.4.3	GvE und die Skizzenfrage .....	401
13.5	Phase der Niederschrift der Komposition.....	404
13.6	Korrektur- und Druckphase .....	405
13.7	Zusammenarbeit mit den Verlagen .....	406
13.8	Beauftragungen.....	407
13.9	Uraufführungen und Folgeaufführungen .....	408
13.10	Zusammenarbeit mit den Interpreten der UA.....	409
13.11	Das Widmen von Werken .....	411
13.12	Beziehung zu Komponistenkollegen.....	412
14	Exkurs: Biografische Beiträge.....	414
14.1	GvEs Glaube und seine Religiosität.....	414
14.1.1	Erste Prägungen, Kindheit, Jugend bis Beginn des NS-Regimes .....	414
14.1.2	Religiosität des gereiften Komponisten .....	415
14.1.3	Werke GvEs mit religiösem Bezug .....	418
14.1.4	Die Oper op. 52 <i>Jesu Hochzeit</i> .....	420
14.1.5	Op. 58 <i>Laudes Eisgarnenses</i> .....	421
14.1.6	Religiosität GvEs in späteren Schaffensperioden.....	422
14.2	GvE und der Tod.....	426
14.2.1	Werke GvEs mit Bezug zum Tod.....	428
14.3	GvE und die Tiere .....	430
14.3.1	Werke GvEs mit Bezug zu Tieren.....	433
15	Exkurs: GvEs Projekt <i>Requiem</i> .....	435
15.1	Erste Überlegungen .....	435
15.2	Text von Gregor Lechner .....	436
15.3	Text von Propst Ulrich Küchl.....	437
15.4	Einschaltung von Rudolf Schmidt.....	439
15.5	Korrespondenz mit weiteren vertrauten Personen über das Projekt Requiem .....	440
15.6	Der Text Ulrich Küchls im Wortlaut .....	446
16	Exkurs: Bekanntschaft und Freundschaft GvEs mit Friedrich Saathen (FS) und Entstehung der <i>Einem-Chronik</i> .....	449
16.1	Friedrich Saathen-Nachlass (FS-N) .....	450
16.2	Briefwechsel zwischen GvE und FS.....	451
16.3	Beginn der Bekanntschaft .....	451
16.4	Biografisches Projekt Einem-Chronik.....	453
16.5	Beginn der Arbeiten.....	455
16.6	Erscheinung der Einem-Chronik .....	460
16.7	Trübung der Beziehung GvEs zu FS.....	460
16.8	Nachsatz: FSs persönliches Verhältnis zu GvE .....	463
17	Zusammenfassung .....	465
	Quellennachweis.....	469
	Lebenslauf des Verfassers.....	485
	Abstract deutsch.....	486
	Abstract english.....	487
	ANHANG .....	489
	Anhang A Incipits der Chorwerke GvEs und ihrer Teile.....	491
	Anhang B Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs.....	573
	Anhang C Details zu den Rezeptionsanalysen der Chorwerke op. 26 Das Stundenlied und op. 42 An die Nachgeborenen .....	587
	Anhang D Essay Roman Ročeks zur Dichtung Hymnus auf Goethe von Alexander Lernet-Holenia .....	613
	Anhang E GvE-Briefe und deren Archivorte .....	619
	Anhang F Inverlagnahme der Werke GvEs .....	623
	Anhang G Widmungen der Werke GvEs .....	627
	Anhang H Gottfried von Einem – Offizielle Funktionen und Auszeichnungen .....	633



„Und seine frühe Musik wird bleiben – daran glaube ich“  
(H.K Gruber)

## Vorwort

Gottfried von Einem – mit GvE bezeichnet, weil er selbst so signierte – war als Komponist, aber auch als Mensch ein Phänomen der 2. Hälfte des 20. Jhdts. Er zählte ohne Zweifel zu den meistgespielten zeitgenössischen Komponisten der E-Musik im deutschsprachigen Raum. Darüber hinaus war er auch international wirksam. Seine Werke wurden bis heute geschätzt 2.500 bis 3.000 mal aufgeführt, davon etwa in 1.000 Operaufführungen in über 120 Inszenierungen. Seine Orchesterwerke, die großen Chorwerke, aber auch seine kammermusikalischen Werke und Lieder wurden durchwegs in Konzerten neben den „klassischen“ Komponisten (Beethoven, Brahms, Mozart etc.) aufgeführt.

Damit verbunden war eine Medienpräsenz, die kein anderer lebender Komponist in seiner Zeit verzeichnen konnte und die weit über musikalische Berichtsinhalte hinausging. Zeitweise übertrafen die nicht-musikalischen Themen quantitativ aber auch in ihrer Heftigkeit das Musikalische. Diese beiden Seiten - einerseits das rein Musikalische und andererseits das nur peripher Musikalische und das Nicht-Musikalische sind voneinander nicht trennbar und stehen in intensiver Wechselwirkung zueinander. Alleine gesehen kann keine der beiden Seiten das Phänomen GvE erklären.

Nach GvEs Tod Mitte 1996 ist es stiller um ihn geworden, war er doch Zeit seines Lebens sein wirkungsvollster Manager. Dennoch bemühen sich im „Rezeptionsloch“ Institutionen und Personen dankenswerterweise um die Aufrechterhaltung seines Erbes durch Aufführungen seiner Werke, Aufarbeitung seines Nachlasses und um wissenschaftliche Bearbeitung von Themen aus seinem Schaffen und aus seinem Leben. Beispielhaft sei die dreimalige Aufführung des op. 26 *Das Stundenlied* im Großen Saal der GdMFW 2009, die Produktion der Lehr-DVD *Gottfried von Einem – Licht in den Ohren* sowie die Produktion einer CD mit frühen Orchesterwerken GvEs bei Orfeo im Jahre 2009 genannt.

Die Aufgabe, GvEs Erbe zu bewahren, wird durch das enorme Volumen an Primär- und Sekundärmaterial erleichtert. Dabei steht vom Umfang her gesehen GvEs Korrespondenz an vorderster

Stelle. GvE sagte einmal, er glaube, in seinem Leben etwa 30.000 Briefe geschrieben zu haben<sup>1</sup>, eine Größenordnung, die nach meiner nun fast dreijährigen Befassung mit GvE-Quellenmaterial zutreffen dürfte und in etwa dem Volumen der an ihn gerichteten Schreiben entsprechen könnte. GvE tauschte sich zu allen Fragen, die ihn bewegten, intensiv und mit großer Offenheit mit anderen Personen schriftlich aus, natürlich in besonderem Maße über musikalische Themen, über seine Werke bzw. Pläne, aber auch über andere Komponisten, über Musik im Allgemeinen und - ebenso intensiv - über Fragen anderer Lebensbereiche. Diese großen Quellenmaterialbestände nützen der Arbeit des Forschers sehr, andererseits ist diese Materialfülle niemals in ihrer Gänze auffindbar und auswertbar, sodass gezogene Erkenntnisse immer eine gewisse „statistische Unschärfe“ in sich tragen.

Gemessen an der Aufführungs- und Medienpräsenz GvEs ist der musikwissenschaftliche Output über ihn bescheidener. Über einzelne Werke gibt es zwar Monografien, insbes. auch in den Programmheften der Aufführungen, größere und zusammenfassende Behandlungen ganzer Gattungs-Segmente sind selten, was auch von GvE selbst beklagt wurde.

Biografische Beiträge lagen GvE stets am Herzen und er förderte deren Abfassung durch ihm verbundene Autoren bereits ab der Mitte seines Lebens. Diese Biografien bekamen zwar durch seine aktive Mithilfe affirmativen Charakter, doch war GvE nie mit ihnen zufrieden und verfasste gegen das Ende seines Lebens noch eine eigene *Autobiografie*. Eine einzige, allerdings nur einen Teilbereich seines Lebens abdeckende Biografie entstand ohne seine Beeinflussung und in wissenschaftlicher Distanz.

Eine Zusammenführung vielfältigster musikwissenschaftlicher Erkenntnisse und somit einen diesbezüglichen Höhepunkt brachte der *Gottfried-von-Einem Kongress 1998*, d.h. zwei Jahre nach dem Tod GvEs. Danach gab es nur mehr wenige musikwissenschaftlichen Forschungen über ihn.

Dies war für mich als ehemaliger Chorsänger, Amateurmusiker, und im Wiener Konzertleben ab 1960 begeisterter und interessierter Hörer vieler seiner Werke, Anlass, mich GvE musikwissenschaftlich zu nähern. Dazu griff ich mir ein kleines Werksegment heraus, zu dem ich eine große Affinität habe, nämlich seine Musik für Chöre. Die Überschaubarkeit der 9 Werke GvEs für Chöre sollte mir Gelegenheit geben, mich ausschließlich der musikalischen Seite vertieft zu widmen. Im Gesamtschaffen GvEs sind die Chorwerke relativ „medienfern“ und unspektakulär, die Biografien GvEs erwähnen diese Werke kaum und die Nachrufe unmittelbar nach dem Tod des Komponisten sahen ihn lediglich als

---

<sup>1</sup> *Autobiografie*, S 378.

erfolgreichen Opernkomponisten und Verursacher von Aufregungen in der Öffentlichkeit (Der „Fall Brecht“ mit seiner Entlassung als Direktoriumsmitglied der Salzburger Festspiele, die Spekulation um seine Bestellung als Wiener Staatsoperndirektor, der Opernskandal „Jesu Hochzeit“ etc.) aber nicht als Komponist von Chorwerken. Interessant war auch der Umstand, dass die Komposition der 9 Werke nahezu gleichmäßig über seine Schaffenszeit verteilt war und dadurch ein gewisser Einblick in die Entwicklung seines Personalstils gewonnen werden kann. So war es die ursprüngliche Zielsetzung dieser Arbeit, die Chorwerke kompositionstechnisch zu analysieren und ihre Entstehungs- und Aufführungsgeschichten nachzuzeichnen. Weiters sollten von den Chorwerken Rückschlüsse auf den Personalstil GvEs und dessen Entwicklung möglich sein.

Bei der Suche nach entstehungsgeschichtlichen, kompositionstechnischen und aufführungs- und rezeptionsgeschichtlichen Details zu diesen 9 Werken mussten große Mengen an Quellenmaterial in den verschiedensten Archiven und Aufbewahrungsstellen durchgearbeitet werden. Dabei zeigte sich, dass auch viele über die Chorwerke hinausgehende werks- und lebensbezogene Erkenntnisse zu gewinnen waren, die in der bisherigen GvE-Literatur nicht, ungenau, unbelegt, und manchmal sogar unrichtig dargestellt wurden.

Ich habe mich daher entschlossen, dem Block der Chorwerke auch meine anderen, darüber hinausgehenden Erkenntnisse zu Werk und Leben des Komponisten als einen zweiten Schwerpunkt der Arbeit zur Seite zu stellen, was mir auch den Einblick in das gesamte Schaffen GvEs ermöglicht hat. Auf diese Weise kamen Beiträge zustande, die über die Chorwerke weit hinausreichen.

Was den Detaillierungsgrad meiner Ausführungen anlangt, so wollte ich bewusst alle gefundenen Quellen anführen, weil nur Weniges davon in der bisherigen GvE Literatur zu finden ist und weil dieser große Quellschatz einen idealen Ausgangspunkt und einen Wegweiser für künftige Arbeiten über GvE darstellen könnte. Weiters war es mir ein Anliegen, viele Textstellen aus GvEs Briefen an Dritte, sowie aus deren Briefen an GvE mit den eigenen, farbenreichen Worten GvEs und denen seiner jeweiligen Briefpartner wiederzugeben, weil sich dadurch dem Leser die sehr differenzierte Persönlichkeit GvEs sowie die bemerkenswerte Gestaltung seiner zahlreichen Beziehungen besser erschließt.

GvE war sehr extrovertiert und suchte den Kontakt und den Austausch mit der Außenwelt. Dennoch ließ er doch Vieles bewusst im Dunkeln. Fragen zu seinen stilistischen Vorstellungen beantwortete er ausweichend, Kompositionsskizzen sind zum Teil unauffindbar bzw. schwer zuorden- und auswertbar. Statt auf Beweisen und Belegen aufzubauen, ist man hier auf den mühsameren Weg der

Hypothesenbildung und ihrer Plausibilisierung angewiesen. Untersuchungen über Stileigentümlichkeiten und Kompositionstechniken hat GvE zu seinen Lebzeiten nicht geschätzt, kann sie aber nun der musikwissenschaftlichen Nachwelt nicht verwehren, die Erklärungen für das Phänomen GvE sucht.

Die zentrale Aufgabenstellung bei der Darstellung der Chorwerke soll eine Analyse von Kompositionsstil und Kompositionstechnik sein, mit dem Ziel, zu werkübergreifenden Aussagen zu kommen. Darüber hinaus soll die Entstehung jedes einzelnen Werkes im Detail nachvollzogen werden, was in der Literatur bisher nur punktuell und nicht detailliert erfolgte, wofür jedoch – aufgrund des umfangreichen Korrespondenzbestandes - gute Voraussetzungen vorliegen. Bei den Entstehungsgeschichten, die zumeist auf Basis der intensiven Korrespondenz mit Schlüsselpersonen (Schriftsteller, Interpreten, Verleger) beruhen, hole ich weiter aus und versuche, die Beziehung zu diesen Personen nicht nur auf das jeweilige Chorwerk selbst bezogen zu sehen, sondern auch darüber hinaus.

Weiters sollen möglichst alle Aufführungen dieser Werke nachgewiesen werden. Sofern in den Archiven Kritiken vorliegen, sollen diese ausgewertet werden. Eine größere Anzahl von Kritiken wurde lediglich bei zwei Werken vorgefunden, nämlich bei op. 26 *Das Stundenlied* und bei op. 42 *An die Nachgeborenen*, jenen beiden Werken, die als einzige unter GvEs Chorwerken größeren Medienwiderhall verzeichnen konnten. In diesen beiden Fällen wird dadurch eine statistisch-qualitative Rezeptionsanalyse mit Klassifizierung und Bewertung der qualitativen Argumente ermöglicht.

GvE hat immer stark polarisiert, Kritiken waren oft überschwänglich, manchmal auch vernichtend und ablehnend. Er zeigte vielen Personen große Zuneigung, anderen gegenüber aber auch manchmal strikte Abneigung und sprach das auch frei und mit drastischen Worten aus. Vielleicht als Folge davon ist in der Literatur über GvE viel Emotionales enthalten, zumeist Verehrung und Huldigung. Vereinzelt wurde dadurch aber auch distanzierte Haltung provoziert. In dieser Arbeit soll versucht werden, sich nicht von einer dieser beiden Gruppen vereinnahmen zu lassen und beide zu Wort kommen zu lassen.

An dieser Stelle möchte ich meinen Dank an alle diejenigen aussprechen, die mir bei dieser Arbeit durch ihren Rat in fachlicher und in methodischer Hinsicht, sowie durch ihre Informationen in schriftlicher und mündlicher Form, durch die Zurverfügungstellung ihrer Erinnerungen, von Dokumentationsmaterial und Tonträgern etc. geholfen haben. Die Aussagen von Zeitzeugen sind von besonderem Wert für diese Arbeit.

Stellvertretend für sie alle möchte ich namentlich danken

- den beiden Herren Professoren Dr. Herbert Seifert Dr. Theophil Antonicek für die Anleitung bei meiner Arbeit,
- Herrn Prof. Dr. Otto Biba für die Ermöglichung des Quellenstudiums im Archiv der Gesellschaft der Musikreunde in Wien, sowie Frau Dr. Ingrid Fuchs und den Mitarbeiterinnen des Musikvereinsarchivs für ihre jederzeitige Hilfestellung,
- Frau Lotte Ingrisich, der Witwe GvEs für ihre moralische Unterstützung meiner Arbeit sowie die Zurverfügungstellung ihrer Erinnerungen an den Komponisten und ihr Leben und Wirken mit ihm,
- den Verlagen Boosey&Hawkes (incl. des nun integrierten Verlages Bote&Bock), Universal Edition und Musikverlag Doblinger für die Möglichkeit der unbeschränkten Einblicknahme in ihre Archive, sowie die darüber hinaus gehende Beratung und Information,
- Herrn Dr. Thomas Eickhoff, als GvE-Biograf und umfassender Kenner der Werke GvEs, für seinen kenntnisreichen Rat und die bereitwillige Zurverfügungstellung von Quellenmaterial,
- Herrn Prof. Leo Mazakarini, Verleger und Schriftsteller, der den Komponisten GvE Jahrzehnte als Freund begleitete und unterstützte, für die vielen beratenden Gespräche,
- dem Komponisten, Chorleiter und Organisten Mag. Ernst Wally für die vielen Erörterungen der Stilistik und Kompositionstechnik GvEs, und schließlich
- meiner Frau Ilse, für ihr gewissenhaftes und ordnendes Lektorat meiner Arbeit.

Michael Losen  
2010



## Abkürzungen und Anleitungen für den Leser

### Namen

Abkürzungen von Namen von Autoren:

ALH	Alexander von Lernet-Holenia
BB	Bertolt Brecht
ChrB	Christine Busta
FD	Friedrich Dürrenmatt
FS	Friedrich Saathen
GvE	Gottfried von Einem
HSch	Hans Schumacher
KM	Kurt Muthspiel
LI	Lotte Ingrisch
OK	Oskar Kokoschka

### Nachlässe, Archive und Stiftungen

Es wird kein Unterschied zwischen „Vorlässen“, wie im Falle von GvE und FS und echten Nachlässen gemacht, ebenso nicht zwischen Teil- und Voll-Nachlässen

ALH-N	Teilnachlass von Alexander von Lernet-Holenia
B&H-A	Archiv der Verlage B&H und B&B
ChrB-N	Teil-Nachlass von Christine Busta im Brenner Institut der Universität Innsbruck
FS-N	Nachlass von Friedrich Saathen in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek
GvE-N	Nachlass von Gottfried von Einem in der GdMFW
GvE-St	Gottfried von Einem Musik-Privatstiftung
MD-A	Archiv des Musikverlages Doblinger
OK-N	Teil-Nachlass von Oskar Kokoschka in der Zentralbibliothek Zürich
SL-A	Schweizerisches Literatur-Archiv
StiAZ	Stiftsarchiv Zwettl
UE-A	Archiv des Verlages Universal Edition
WS-A	Archiv der Wiener Symphoniker
LI-V	Vorlass Lotte Ingrisch, Literaturarchiv der Österr. Nationalbibliothek, ÖLA6/90
ÖNB-MS	Österreichische Nationalbibliothek - Musiksammlung

### Verlage

B&B	Bote & Bock
B&H	Boosey & Hawkes
MD	Musikverlag Doblinger
UE	Universal Edition

### Veranstalter:

GdMFW	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
WKH	Wiener Konzerthaus
WKHG	Wiener Konzerthaus Gesellschaft
MJÖ	Musikalische Jugend Österreichs

### Interviews

GvE-I	Interview-Serie FS mit GvE als Grundlage für die <i>Einem-Chronik</i> von FS. Die 27 Interviews wurden in der Zeit November 1978 bis März 1980 gemacht und
-------	--

auf Tonbändern 1-20 aufgezeichnet. Ein Satz dieser Tonbänder befindet sich im GvE-N, ein weiterer Satz in der Österreichischen Mediathek.

### Sekundärliteratur

- MGG** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. 2. Neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Fischer, Kassel et al.
- Grove** *The New Grove*. Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Ed. By Stanley Sadie. London-NewYork, 2001.
- Einem-Chronik** Saathen, Friedrich: *Einem – Chronik. Dokumentation und Deutung*. Wien et al. 1982.
- Autobiografie** Einem, Gottfried von: *Ich hab´ unendlich viel erlebt*. Aufgezeichnet von Manfred A. Schmid. Wien 1995.
- Politische Dimensionen** Eickhoff, Thomas: *Politische Dimensionen einer Komponistenbiographie im 20. Jahrhundert. Gottfried von Einem*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XLIII, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart 1998.

### Zeitschriften

ÖMZ *Österreichische Musikzeitschrift*, Wien

### Werkverzeichnis

GvE-WV Offizielles Werkverzeichnis, herausgegeben von der *Gottfried von Einem Musik-Privatstiftung*.

### Sonstiges

UA Uraufführung  
EA Erstaufführung  
FA Folgeaufführung

### Anleitungen für den Leser

Bezeichnungen der Werke: hier wird ausschließlich das von der *Gottfried von Einem Musik-Privatstiftung* herausgegebenen Werkverzeichnis 1997<sup>1</sup> verwendet

Format von Datumsangaben: TT.MM.JJJJ

Zitate aus Briefen und anderen Literaturstellen wurden exakt übernommen, also auch mit ihren Eigentümlichkeiten der Rechtschreibung, Formulierung etc.

Ein Satz Kopien der ersten Takte (Incipits) der neuen Chorwerke und aller ihrer Werksteile (Sätze, Abschnitte, Nummern von zyklischen Chorwerken) wird im Anhang beigelegt

---

<sup>1</sup> Im Folgenden kurz als GvE-WV bezeichnet.

GvE sowie seine Verlage verwendeten stets die Bezeichnung „Klavierauszug“, wenn sie die Vorstufe zur Partitur, nämlich das Particell meinten. Somit wird auch in dieser Arbeit – nicht ganz korrekt – stets die Bezeichnung „Klavierauszug“ verwendet

### **Musikalische Nomenklatur**

- Format für Taktzahlen: T000
- Harmonische Fortschreitungen werden mit > bezeichnet
- Tonarten und deren Dreiklänge werden großgeschrieben, z.B. G-Dur, G-Moll
- Dur-Septakkorde werden ohne Rücksicht auf die jeweilige Umkehrung mit 7 bezeichnet, z.B. A7 für einen A-Dur Septakkord
- Töne werden kleingeschrieben, z.B. d, fis, as, etc.
- Harmonische Funktionsstufen werden bei funktionalen Harmoniefortschreitungen verwendet und mit römischen Ziffern bezeichnet: I, II, III, etc.
  - Neapolitanischer Sextakkord: II<sub>N</sub>
  - Mollstufe und Durstufe: z.B. V<sub>m</sub>, III<sub>d</sub>
  - Doppeldominanten: DD
- Weitere häufig vorkommenden Klänge:
  - Leere Quint: z.B. Akkord auf e mit leerer Quint: E<sub>IQ</sub>
  - Unisonoklänge: z.B. Unisonoklang auf d: D<sub>unis</sub>
  - Verminderter Akkord: z.B. Verminderter Akkord auf h: H<sub>verm</sub>



# 1 Einleitung

In diesem Kapitel werden jene Informationen zusammengetragen, die für das Verständnis der folgenden Ausführungen zu den einzelnen Chorwerken GvEs sowie zu den werkübergreifenden Analysen erforderlich sind.

## 1.1 Beurteilung der GvE-Quellenlage

### 1.1.1 GvE-Primär- und Sekundärquellen im Ganzen

GvE zählte zu den meistgespielten Komponisten des 20. Jhdts. im deutschsprachigen Raum. Dadurch und durch seine massive Einschaltung in kunst- aber auch tagespolitische Fragen hatte er zu Lebzeiten eine hohe Präsenz in den Medien. Seine Extrovertiertheit und Weltoffenheit führte zu einem gewaltigen Volumen an geschriebenen und erhaltenen Briefen und anderen Schriftstücken. Die Primär- und Sekundär-Quellenlage zu dem Phänomen GvE aus seiner Lebenszeit ist daher sehr breit.

#### 1.1.1.1 Sekundärquellen

##### 1.1.1.1.1 Biografien und biografische Hinweise

Zeit seines Lebens war GvE an der Abfassung von Biografien interessiert und hat zumeist die Verfasser derselben aktiv dabei unterstützt. In der Folge werden jene biografischen Schriften, die sich ausschließlich GvE widmen, in chronologischer Reihenfolge ihres Erscheinens einer Bewertung unterzogen:

- Hartmann, Dominik: *Gottfried von Einem*. Wien 1967: Diese rund 80 seitige Monografie war die erste Biografie GvEs und stellte den damals bereits seit 20 Jahren erfolgreich auftretenden und in den Medien präsenten Komponisten in einer geschlossenen musikwissenschaftlichen Studie dar. Besonders behandelt wird Jugend und Ausbildung GvEs, seine Salzburger Zeit, seine Freunde und sein musikalischer Stil. An Werken werden GvEs Erfolgs-Opern op. 6 *Dantons Tod* und op. 14 *Der Prozess* angesprochen, sowie das Chorwerk op. 26 *Das Stundenlied*. Darüber hinaus werden nur wenige der bis zu diesem Zeitpunkt komponierten Werke erwähnt, jedoch gibt es am Ende das erste Werksverzeichnis GvEs bis zum op. 34 *Drei Studien*<sup>1</sup>.
- Saathen, Friedrich: *Einem – Chronik. Dokumentation und Deutung*. Wien et al. 1982. GvE war damals der Meinung, dass sein Schaffen in der musikwissenschaftlichen Literatur ungenügend reflektiert wird. Dazu eine Stelle aus einem Brief an FD: „Du kannst Dir kaum den Grad vorstellen, in dem meine Musik von den Künftigen totgeschwiegen wird. Wo immer von Konzert- oder Opernmusik geschrieben wird, gibt es mich nicht [...] Dabei werden meine Stücke durchaus

---

<sup>1</sup> GvE hat Dominik Hartmann sehr geschätzt. Hartmann war auch Bühnenbildner der UA von GvEs op. 52 *Jesu Hochzeit* im Jahre 1980.

gespielt. In einschlägigen Zeitschriften, Anthologien, Darstellungen der Oper seit 49, - meine Stücke gibt es nicht. Nun sind allerdings meine Nerven sehr gut und ich benötige der Druck [?] ,der' Welt nicht. Manch anderer bekäme Claustrophobie.“<sup>2</sup>

Die Biografie FSs wurde in den Jahren 1978-1982 auf Veranlassung von GvE geschrieben<sup>3,4</sup>, offenbar um diesem Mangel abzuhelpfen. Das Buch hat knapp 400 Seiten, ist eine sehr detaillierte und sehr persönlich gehaltene Biografie und endet etwa 1980, ein im Anhang erstelltes Werkverzeichnis endet bei op. 67 *Gute Ratschläge*. Basis für die Arbeiten FSs war eine Interviewserie mit GvE<sup>5</sup>, Recherchen bei vielen Kontaktpersonen GvEs, Reisen zu den Lebensstationen GvEs sowie Primär-Quellenstudium. Es wird auf die meisten Werke GvEs bis zum Redaktionsschluss eingegangen, jedoch in sehr unterschiedlicher Schwerpunktsetzung. Die Opern stehen mit Abstand im Vordergrund, ebenso wie die erfolgreichen Orchesterwerke. Das Buch ist im Erzählstil geschrieben und verfügt – wie es zwischen GvE und FS vereinbart war - über nahezu keinen wissenschaftlichen Apparat und wenig Datierungen von Ereignissen. Es ist daher für die Musikwissenschaft – trotz des hohen Arbeitseinsatzes FSs – nur von begrenztem Nutzen. GvE war FS sehr zugetan, jedoch kam es nach dem Erscheinen der *Einem-Chronik* 1982 zu Differenzen. GvE hat FS eines seiner Lieder aus op. 65 *Carmina Gerusena* gewidmet.

- Einem, Gottfried von: *Ich hab´unendlich viel erlebt. Aufgezeichnet von Manfred A. Schmid*. Wien 1995<sup>6</sup>. Die knapp 400-seitige Autobiografie GvEs verfasste dieser gegen das Ende seines Lebens. Ursprünglich bestand der Plan, dass GvE zusammen mit seinem Sohn Caspar Einem eine solche Autobiografie herausgibt. Dieser Plan wurde jedoch im Dezember 1994 in der Folge von Unstimmigkeiten fallengelassen<sup>7</sup> und die Niederschrift 1995 Manfred Schmid anvertraut. GvE reflektiert darin ihm wichtig erscheinende Ereignisse seines Lebens. Daher geht der Informationsgehalt kaum über die bisherigen Biografien hinaus, Aussagen zu Werken werden kaum gemacht, ein wissenschaftlicher Apparat fehlt. Wertvoll sind GvEs musikästhetische Äußerungen zu seiner eigenen und zu anderer Komponisten Musik, sowie seine Beschreibungen verschiedener Personen, mit denen er in seinem Leben zu tun hatte.
- Eickhoff, Thomas: *Politische Dimensionen einer Komponistenbiographie im 20. Jahrhundert. Gottfried von Einem*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XLIII, hrsg. von Hans

<sup>2</sup> Brief GvE an FD vom 31.07.1979. [SL-A]

<sup>3</sup> Saathen, Friedrich: *Einem – Chronik. Dokumentation und Deutung*. Wien et al. 1982. Im Folgenden kurz als *Einem-Chronik* bezeichnet.

<sup>4</sup> Siehe dazu: Exkurs *Bekanntheit und Freundschaft GvEs mit Friedrich Saathen (FS) und Entstehung der Einem-Chronik*.

<sup>5</sup> GvE-I

<sup>6</sup> In der weiteren Folge kurz als *Autobiografie* zitiert.

<sup>7</sup> Siehe Korrespondenz des Jahres 1994. [GvE-N]

Heinrich Eggebrecht. Stuttgart 1998<sup>8</sup>. Diese rund 350-seitige Studie kam 2 Jahre nach dem Tod GvEs auf der Basis einer zuvor geschriebenen Dissertation heraus und beschreibt GvEs Zugang zur Politik, sowie die politischen Aspekte seines Lebens und Schaffens. Jene Werke, die in das Arbeitsthema fallen, werden beschrieben und analysiert. Von der Arbeitmethodik her gesehen, ist Eickhoffs Monografie mit detaillierten Quellenangaben, Verweisen und Verzeichnissen die einzige Biografie, die als wissenschaftlich angesehen werden kann. Eickhoff hatte während der Erstellung seiner Biografie nur wenige Kontakte zu GvE, daher ist sein Zugang - im Gegensatz zu den anderen Biografien – distanzierter und kritischer<sup>9</sup>.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es heute keine Biografie gibt, die GvEs ganzes Leben und Schaffen umfasst und die als wissenschaftlich bezeichnet werden kann. Heute - 13 Jahre nach dem Tod GvEs - wäre genügend Abstand gegeben, eine solche Biografie herauszubringen.

Viele biografische Hinweise über GvEs Leben sind aus den Büchern LIs zu erhalten<sup>10</sup>. Diese Werke haben hauptsächlich literarischen Wert und sind keine Dokumentationen im wissenschaftlichen Sinn, etwa was die Datierung und die genauen Zusammenhänge von Ereignissen anbelangt. Dennoch sind sie als Hintergrundschilderungen auch für die Musikwissenschaft heranzuziehen.

#### 1.1.1.1.2 Enzyklopädien

Neben den umfangreichen Einträgen in den allgemeinen musikwissenschaftlichen Enzyklopädien

- MGG<sup>11</sup>,
- Grove<sup>12</sup>,
- Das neue Lexikon der Musik<sup>13</sup>,

sind hier die Beiträge über GvE in den Darstellungen über die Musik des 20. Jhdts. zu erwähnen, etwa:

- Dictionary of Twentieth-Century Music<sup>14</sup>
- The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20<sup>th</sup>-Century Music<sup>15</sup>
- Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts<sup>16</sup>

<sup>8</sup> In der weiteren Folge kurz als *Politische Dimensionen* zitiert.

<sup>9</sup> *Buchbesprechung von Politische Dimensionen bei Gassmann, Michael: Zwiespältig, wie der sich anwanzt. Thomas Eickhoff schildert die exemplarische Karriere des Komponisten Gottfried von Einem.* In: FAZ vom 28.07.1999.

<sup>10</sup> Siehe Quellenverzeichnis.

<sup>11</sup> Fuchs, Ingrid: *Einem, Gottfried von.* In: MGG, Personenteil, Bd. 6, 2001, Sp. 164-170.

<sup>12</sup> Levi, Erik: *Einem, Gottfried von.* In: Grove, Volume 8, p 28-30.

<sup>13</sup> Langrock, K.: *Einem, Gottfried von.* In: *Das neue Lexikon der Musik*. In vier Bänden. Stuttgart 1996, Bd 1, S 758.

<sup>14</sup> Hrsg. Vinton, John: *Dictionary of Twentieth-Century Music.* London, 1974, S 202f.

<sup>15</sup> Griffiths, Paul: *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20<sup>th</sup>-Century Music,* New York, S 68.

<sup>16</sup> Hrsg. Music Austria/Vie Musicale Autrichienne: *Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts. Eine Auswahl,* Wien 1968, S 7.

- Lexikon der Neuen Musik<sup>17</sup>
- Stuckenschmidt<sup>18</sup>, oder
- Brosche<sup>19</sup>

in denen zumeist auch kurze Biografien enthalten sind.

In allen Opernführern und den meisten Konzertführern ist GvE enthalten.

In den Enzyklopädischen Werken über Chormusik, etwa in

- Harenberg Chormusikführer<sup>20</sup>,
- Reclams Chormusik- und Oratorienführer<sup>21</sup>,
- Oratorienführer von Leopold und Scheideler<sup>22</sup>, oder
- A Conductor's Guide to Choral- and Orchestral Works, Twentieth Century<sup>23</sup>

wird GvE nicht genannt.

### 1.1.1.1.3 Monografien

Bestimmte Ereignisse aus GvEs Leben wurden in vertiefter Form von der Musikwissenschaft beleuchtet, etwa der Beitrag, den GvE bei der Wiedereinrichtung der Salzburger Festspiele nach dem Krieg spielte<sup>24</sup>, der *Fall Brecht*<sup>25</sup>, der Opernskandal von op. 52 *Jesu Hochzeit*<sup>26</sup>, die Kontroverse um Friedrich Cerhas Vervollständigung Alban Bergs Oper *Lulu*<sup>27</sup> etc.

Als zeithistorische Studie sei Katers Buch über Musik und Musiker im NS-Staat erwähnt, die auf die Komponisten der damaligen Zeit und somit auch auf GvE eingeht<sup>28</sup>. Darüber hinaus gibt es viele Artikel über GvE und seinen Lehrer Boris Blacher.

<sup>17</sup> Prieberg, Fred K.: Lexikon der Neuen Musik. München, 1958, S 108.

<sup>18</sup> Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Die großen Komponisten unseres Jahrhunderts. Band 1 Deutschland und Mitteleuropa*. München 1971, S 148-155.

<sup>19</sup> Hrsg. Brosche, Günter: *Dokumente zu Leben und Werk zeitgenössischer Komponisten. Beiträge zur Musik der Gegenwart*. Band 17, Beitrag über Gottfried von Einem, Tutzing 1992, S165-196.

<sup>20</sup> Hrsg. Gebhard, Hans: *Harenberg Chormusikführer. Vom Kammerchor bis zum Oratorium*. Dortmund 2001.

<sup>21</sup> Oehlmann, Werner: *Reclams Chormusik- und Oratorienführer*. Stuttgart 1995.

<sup>22</sup> Hrsg. Leopold, Silke und Scheideler, Ullrich: *Oratorienführer*. Ulm, 2000.

<sup>23</sup> Green, Jonathan D.: *A Conductor's Guide to Choral- and Orchestral Works, Twentieth Century*. Landham et al., 1998.

<sup>24</sup> Siehe Kapitel: op. 26 *Das Stundenlied*.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Siehe Exkurs: *Biografische Beiträge*.

Die Rezeptionsanalyse Hrsg. Dietrich, Margret und Greisenegger, Wolfgang: *Pro und Kontra „Jesu Hochzeit“*. *Dokumentation eines Opernskandals*. Wien et al. 1980 enthält rund 100 Zeitungsausschnitte über das Geschehen rund um die UA.

<sup>27</sup> Siehe Kapitel: op. 67 *Gute Ratschläge*.

<sup>28</sup> Kater, Michael H.: *Die missbrauchte Muse. Musiker im dritten Reich*. München-Wien 1999.

### 1.1.1.1.3.1 Monografien zu einzelnen Werken und Werkgruppen GvEs

Mehr oder weniger ausführliche Werksbeschreibungen gibt es zu allen Werken in den Programmheften der einzelnen Aufführungen dieser Werke. Darüber hinaus wird in musikwissenschaftlichen Zeitschriften über einzelne Werke berichtet bzw. werden diese Werke analysiert. Eine besondere Stellung nimmt dabei die Wiener Musik-Zeitschrift ÖMZ ein.

Beispiele dafür sind:

- Über das Liedschaffen GvEs: Werba, Erik: *Der Lyriker Gottfried von Einem*. In: ÖMZ Jg. 38, 1983, S 394-397.
- Über den Symphoniker GvE: Klein, Rudolf: *Der Symphoniker Gottfried von Einem. Versuch einer Identitätsabgrenzung*. In: ÖMZ Jg. 33, 1978, S 3-9, Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem als Symphoniker*. In: Hrsg. Krones, Hartmut: *Die österreichische Symphonie im 20. Jahrhundert*. Wien et al. 2005, S 167-179 und Klein, Rudolf: *Gottfried von Einem: Bruckner Dialog für Orchester, op. 39*. In: ÖMZ Jg. 29, 1974, S 135-136.
- Über das Opernschaffen GvEs: Lezak, Konrad: *Das Opernschaffen Gottfried von Einems*. Dissertation an der Universität Wien, maschinschriftlich, 1987 und Hrsg. Grasberger, Franz: *Gottfried von Einem. Das dramatische Werk*. In: Katalog der Sonderausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek vom 24.05.1971-05.06.1971.
- Über die Werke GvEs für Orgel: Pach, Andrea: *Über Gottfried von Einems Werke für und mit Orgel*. In: *Ars Organi*. Jg. 46, 1998, Heft 3, S 149-158.
- Über die Chorwerke GvEs: Hilscher, Elisabeth Theresia: *Die Kantaten- und Chorwerke Gottfried von Einems*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003, S 72.
- Über das Liedschaffen GvEs: Schollum, Robert: *Die Klavierlieder Gottfried von Einems*. In: ÖMZ, Jg. 28/1973, S 80-86.
- Über zahlreiche Werke GvEs die Aufsätze FSs<sup>29</sup>

### 1.1.1.1.3.2 Monografien zum Kompositionsstil GvEs

An mehreren Stellen werden in der beschriebenen Literatur musikästhetische Betrachtungen über GvEs Stil angestellt<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Siehe Quellennachweis.

<sup>30</sup> Siehe dazu Kapitel: *Kompositionstechnik und -stil der Chormusik GvEs*.

#### 1.1.1.1.4 Pressemeldungen zu GvEs öffentlichem Wirken

GvEs Auftreten in der Öffentlichkeit, seine kulturpolitischen Funktionen und Aktivitäten, seine politischen Aktionen an der Schnittstelle Kunst und Politik (Umweltschutz, Tierschutz, Standespolitik) wurden von den Medien wachsam verfolgt und wiedergegeben. Dieses Segment der Berichterstattung ist sehr groß, wurde aber für die Zwecke dieser Arbeit nicht systematisch untersucht.

#### 1.1.1.1.5 Nachrufe

Die Berichterstattung in den Medien anlässlich des Todes von GvE am 12.07.1996 war enorm groß. Alle namhaften ausländischen Blätter des deutschen Sprachraums, die wichtigsten Zeitungen der USA, sämtliche inländischen Zeitungen, Musik-Fachzeitschriften berichteten zum Teil in großflächigen Artikeln über das Leben und das Schaffen GvEs<sup>31</sup>. Eine Zusammenschau der Inhalte der internationalen Nachrufe wurde von Otto Biba gefertigt<sup>32</sup>.

In all diesen Nachrufen wird GvE primär als Opernkomponist gesehen, manchmal wird auch auf das kammermusikalische Schaffen in späteren Lebensjahren hingewiesen. Die Orchesterwerke GvEs werden seltener, die Chorwerke nie erwähnt.

#### 1.1.1.1.6 GvE-Kongress 1998

Die vorläufig letzten musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen über GvE entstammen dem GvE-Kongress im Juni 1998 im Gottfried von Einem Saal der GdMFW, also 2 Jahre nach dem Tod des Komponisten, der neben Referaten auch ein künstlerisches Programm brachte. Der Kongressbericht<sup>33</sup> zeigt die große Spannweite der Referatsthemen von biografischen Berichten über musikästhetische Betrachtungen bis hin zu werkspezifische Analysen. Der Kongress war als Zusammenfassung allen musikwissenschaftlichen Wissens über GvE intendiert. Danach wurden bis heute kaum mehr musikwissenschaftliche Arbeiten veröffentlicht.

Gesamthaft gesehen scheint der Ausstoß an werksbezogener musikwissenschaftlicher Literatur über GvE nicht seiner (aufführungszahlmäßigen) Bedeutung gerecht zu werden. Darüber war er selbst enttäuscht, obwohl er stets am Kontakt mit Musikwissenschaftlern interessiert war, bereitwillig Interviews an Studenten der Musikwissenschaft, Dissertanten und Diplomanten gab, in Symposien auf Hochschulboden auftrat etc<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Siehe GvE-N Sonderbox Nachrufe. Dort sind geschätzt 200 Nachrufe gesammelt.

<sup>32</sup> Biba, Otto: *Zum Tod eines Weltbürgers. Auswahl aus internationalen Nachrufen auf Gottfried von Einem*. In: *Musikfreunde*. Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Nr. 9-10, 1996.

<sup>33</sup> Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003.

<sup>34</sup> Siehe zahlreiche diesbezügliche Korrespondenzstücke im GvE-N.

### 1.1.1.2 Primärquellen

Die wohl umfangreichsten Quellen von und über GvE stellen seine Korrespondenzen dar. GvE war ein intensiver Briefschreiber, seine Briefe widerspiegeln seine Beziehungskultur. Er formulierte meisterlich, mit dem Hintergrund seiner humanistischen Bildung und Mehrsprachigkeit. Mit vielen seiner Freunde verband ihn eine Art Seelenverwandtschaft und er schätzte sie in ihrer Profession und als Persönlichkeiten. In diesen Briefen bediente er sich einer eigenen Idiomatik, einer eigenen Agenda der Briefinhalte, prägte humorvolle Kürzel und Wortkreationen für Personen oder Situationen. Seine Briefpartner stellten sich oft ganz auf Briefstil, Wortwahl und Situationswitz GvEs ein. Der Leser des Briefwechsels GvEs mit seinen Briefpartnern hat daher auch immer die Aufgabe des Dechiffrierens von Anspielungen und Ausdrücken. Der Lohn dieser Arbeit ist jedoch groß: viele ausgezeichnete Informationen über GvEs Leben und Werk.

Inhaltlich brachte GvE stets seine ganze Persönlichkeit in die Briefe ein, seine momentanen Probleme und Projekte, oft mit viel Emotionalität und seiner eigenen Diktion. Was die Vielzahl seiner Briefe anbelangt, so schätzt er selbst die Zahl der in seinem Leben - fast ausschließlich handschriftlich - geschriebenen Briefe auf 30.000<sup>35</sup>. Dazu sagt er: „*Hab ich einen Kontakt zu dem Betreffenden, kriegt er einen Brief.*“<sup>36</sup> Ein Bruchteil dieser Briefe konnte im Verlauf dieser Arbeit eingesehen und ausgewertet werden. Der Biograf FS<sup>37</sup> hat geschätzt 1.000 - 2.000 dieser Briefe in Kopie gesammelt, die heute im FS-N liegen, und hatte stets den Wunsch, den Briefwechsel GvEs mit seinen wichtigsten Briefpartnern nachzuzeichnen, zumal in seiner *Einem-Chronik* nur ein Bruchteil dieser Korrespondenz verarbeitet wurde. Ein Großteil der Gegenbriefe seiner Briefpartner liegt im GvE-N. GvE erörterte mit FS zwar ein solches Projekt, gab es aber zur Durchführung nicht frei. Zweifellos würde ein solches Projekt den gegenwärtigen Wissensstand über GvE beträchtlich anreichern.

Im GvE-N liegen auch Kopien der Briefe GvEs an Dritte ab etwa 1992, die maschingeschrieben wurden, nachdem das händische Schreiben der Briefe für GvE schon zu beschwerlich war.

Einige der Korrespondenzen (mit ALH, BB, ChrB, KM, FD, FS, OK) konnte der Verfasser nachvollziehen und im Verlauf dieser Arbeiten auswerten.

---

<sup>35</sup> *Autobiografie*, S 378.

<sup>36</sup> GvE im Interview mit Günter Brosche am 26.11.1984. In: Hrsg. Brosche, Günter: *Dokumente zu Leben und Werk zeitgenössischer Komponisten. Beiträge zur Musik der Gegenwart*. Bd 17, Beitrag über Gottfried von Einem, Tutzing 1992, S187.

<sup>37</sup> Siehe dazu Exkurs: *Bekanntheit und Freundschaft GvEs mit Friedrich Saathen (FS) und Entstehung der Einem-Chronik*.

Eine weitere sehr wichtige Primärquelle sind die Autografen von Partituren und Klavierauszügen, in einzelnen Fällen von Korrektorexemplaren sowie die Skizzenbestände im GvE-N und in der ÖNB-MS.

Primärquellen sind GvEs Interviews und Äußerungen in den Medien, deren Gesamtvolumen sehr groß ist. Ein Bruchteil davon konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit verwendet werden.

GvE befeißigte sich in seinen mündlichen und schriftlichen Aussagen stets einer sehr direkten, zum Teil drastischen Sprache bei den Beurteilungen von Personen oder Situationen<sup>38</sup>. Seine Diktion hat er auch im direkten Kontakt mit diesen Personen nicht verändert. Hier gilt, was FS schreibt: „*Wennschon – dennschon, Einems Maxime vermutlich seit den ersten bewussten Auseinandersetzungen mit den Erfordernissen des Daseins, 'nur keine Halbheiten', anders ausgedrückt, diese gewagte Alles – oder – Nichts – Maxime, die sein Handeln oft bis in die letzte Konsequenz belangloser Alltagsgewohnheiten determiniert [...]*“<sup>39</sup> Er selbst belustigte sich öfters daran, etwa in einer Bemerkung an einen Interviewer: „*Lassen sie meine manchmal etwas bissigen Bemerkungen nicht weg. Alles andere können Sie ruhig streichen.*“<sup>40</sup>

Besonders in der Beurteilung von manchen Politikern, Künstlern und Verlegern war GvE sehr kritisch, wie ein Durchhören seiner in Summe etwa 15 Stunden dauernden Interviewserie mit FS aus den Jahren 1978-1980 zeigt<sup>41</sup>.

### 1.1.2 Quellenlage zu GvEs Chorwerken

Die Quellenlage zu GvEs Werken für Chöre ist ausgesprochen dünn. Außer dem 12-seitigen Artikel im Bericht zum GvE-Kongress auf der Basis des dort gehaltenen Referates von Elisabeth Theresia Hilscher<sup>42</sup> gibt es keine Gesamtbetrachtung der Chorwerke.

Zu den einzelnen Chorwerken gibt es Literatur zu op. 26 *Das Stundenlied* und op. 42 *An die Nachgeborenen*<sup>43</sup>. Der Grund dafür dürfte im Falle des op. 26 der zu dieser Zeit in der Öffentlichkeit noch immer präsente „*Fall Brecht*“, sowie der große Erfolg GvEs mit seinen Opern, insbes. von op. 6

<sup>38</sup> Beispiele dafür sind in *Autobiografie* und *Politische Dimensionen* nachzulesen.

<sup>39</sup> *Einem Chronik*, S165.

<sup>40</sup> Freund, René: *Von Einem – für alle*. In: Zf. Wann-was-wo Österreich, Heft?. Jg. ?, S 5-7.

<sup>41</sup> GvE-I. Siehe dazu auch Exkurs *Die Bekanntschaft und Freundschaft GvEs mit Friedrich Saathen* (FS) und die Entstehung der *Einem-Chronik*.

<sup>42</sup> Hilscher, Elisabeth Theresia: *Die Kantaten- und Chorwerke Gottfried von Einems*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003. S 72.

<sup>43</sup> Siehe Details in den Kapiteln: op. 26 *Das Stundenlied* und op. 42 *An die Nachgeborenen*.

*Dantons Tod*, aber auch der in den USA erfolgreichen Oper op. 14 *Der Prozess* gewesen sein. Für die Publizität von op. 42 *An die Nachgeborenen* mit seiner UA in New York bei der UNO gilt Gleiches.

Über die anderen Chorwerke gibt es lediglich kleinere Werksanalysen. Diese Werkanalysen sind zumeist Stimmungsbeschreibungen und haben jeweils nur einen kleineren Analyseteil.

Interessant ist, dass die Chorwerke weder in den angeführten GvE Biografien – mit Ausnahme von op. 26 *Das Stundenlied* und op. 42 *An die Nachgeborenen* – angeführt werden, noch von GvE bei seinen Selbstdarstellungen in seiner Autobiografie und in den Medien erwähnt werden.

### 1.1.3 Fazit

Als Fazit kann von den Primär- und Sekundärquellen über den zu den meistgespielten Komponisten seiner Zeit zählenden GvE gesagt werden:

- Die sehr große Quellenlage der Primärquellen ist bisher wenig verwertet.
- Der musikwissenschaftliche Anteil an den GvE-Sekundärquellen betrifft nur eher die im Licht der Öffentlichkeit stehenden Werksegmente und Lebensstationen.
- Seit dem GvE-Kongress kurz nach dem Tod des Komponisten entstand keine nennenswerte weitere musikwissenschaftliche Literatur über GvE.
- Das Werksegment „Chorwerke“ im Gesamtschaffen GvEs ist weder in den Primärquellen noch in der Sekundärliteratur entsprechend vertreten.

## 1.2 Vorgehensweise in dieser Arbeit

Den Ausgang für diese Arbeit stellte der Wunsch dar, ein vergleichsweise kleines und weniger im Zentrum der zum Teil außermusikalischen Berichterstattung in den Medien stehendes Werksegment GvEs, die neun Chorwerke, tiefer gehend zu analysieren, um auf diesem Weg einerseits Kompositionstechnik und Kompositionsstil GvEs besser fassen und beschreiben zu können, und damit einen Beitrag zur Beschreibung seines „Personalstils“ zu leisten. Andererseits war es das Bestreben, das Phänomen GvE mit seiner Individualität und der Interdependenz seines Lebens mit seinem Werk besser zu verstehen.

Methodisch wurde mit den *A-Capella*-Werken begonnen und die Arbeit schrittweise auf die besetzungstechnisch komplexeren und aufwendigeren Werken ausgebreitet. Auf Basis der Detailanalysen wurde sodann versucht, verschiedene Stileigenheiten GvEs zu beschreiben.

Es wurde angestrebt, jedes der neun Werke ganzheitlich wie ein Individuum zu betrachten, wie es auch GvEs Ansicht über seine Werke war. Jedes Werk nahm incl. der gedanklichen Konzeptarbeit bis hin zur UA bei GvE oft Jahre in Anspruch, zu jedem Werk gehören umfangreiche Korrespondenzen mit Partnern und jedes Werk bedeutet einen Teil der Biografie GvEs. Gleichzeitig steckt in jedem Werk sein ganzes Schaffen, und in jedem Lebensabschnitt steckt seine ganze Biografie; das ist jenes fraktale Denken, für das GvE viel übrig hatte<sup>44</sup>.

GvE hatte eine eigenartige Beziehung zu Regelmäßigkeit und Regellosigkeit. In jedem Werk stellte er Formprinzipien auf, durchbrach sie aber dann immer wieder selbst durch Ausnahmen. Somit wurde jedes seiner Werke ein eigenes Individuum, was auch bei der Analyse zu berücksichtigen ist. Das bedeutet die Notwendigkeit, die Analysemethode immer wieder zu überdenken und abzuändern. Dadurch wird die Gültigkeit genereller Aussagen für Leben und Werk GvEs abgeschwächt. Weiters hat GvE – obwohl in seinen persönlichen Beziehungen als auch in seinen Medienkontakten immer sehr kommunikativ – viele Bereiche seines Wirkens bewusst dem Blick von außen entzogen, z.B. den detaillierten Entstehungsprozess seiner Werke durch die Verschleierung der Skizzenphase und seine stilistischen Detailvorstellungen bzw. die Auslegung seiner Werke durch unklare Aussagen. GvE wollte sich offenbar generellen Beurteilungen entziehen.

Bei dieser Arbeit wurde viel Quellenmaterial von und über GvE sichtbar. Die Mengen sind überwältigend, die Zahl der Orte, an denen GvE-Briefe liegen ist nicht zu überschauen, sodass eine gewisse Vorsicht bei der Beurteilung des Quellenmaterials am Platz ist, weil immer nur ein Bruchteil des vorhandenen Materials beurteilt werden kann. Hier war es die Absicht, möglichst viel aus diesem Quellenmaterial zu zitieren, sowie auch Angaben über die Orte ihrer Archivierung zu liefern, um damit eine zukünftige Weiterarbeit zu erleichtern.

Was den Entstehungsprozess der neun Werke anbelangt, war es das Bestreben, diesen jeweils im Detail nachzuvollziehen, und zwar hauptsächlich auf der Basis von Korrespondenzstellen. Diese wurden nach Möglichkeit wörtlich zitiert, was manchmal etwas banal wirken mag, jedoch den Vorteil des tieferen Einblicks in die Person und den Arbeitsstil des Komponisten bietet. Soweit es möglich war, konnten auch noch Zeitzeugen dazu befragt werden. Dadurch gelang es, den Entstehungsprozess aller neun Werke im Detail nachzuzeichnen, der in der Literatur entweder überhaupt nicht oder verkürzt,

---

<sup>44</sup> Dem Thema der fraktalen Sichtweise der Welt, d.h. der strukturellen Ähnlichkeit von Teilen und ihrem Ganzen, widmete GvE sein op. 94 *Fraktale. Concerto Philharmonico*. Darüber gibt es ein 13-seitiges Typoskript von GvEs ehemaliger Kompositionsschülerin Sonntag, Brunhilde: *Gottfried von Einems Komposition in der Auseinandersetzung mit der Fraktale- und Chaostheorie*. [GvE-N]

manchmal unrichtig wiedergegeben wurde. Bei der Entstehung von op. 26 *Das Stundenlied* zeigte sich, dass es bereits erhebliche Sekundärliteratur zu diesem Thema gibt, bedingt durch die Aufarbeitung des Einbürgerungsskandals von BB. Hier war es das Bestreben, diese Literaturstellen im Einzelnen nachzuvollziehen, bzw. zu ergänzen und zu neuen Schlussfolgerungen zu gelangen.

Was die Aufführungsgeschichten der neun Chorwerke anlangt, gelang es durch vielfache Hilfestellung, eine weitgehend vollständige Erfassung aller Aufführungen der Chorwerke zusammen zu stellen. Eine komplette Erfassung aller Medienkritiken dieser Aufführungen war nicht beabsichtigt, das in den Archiven zugängliche Material wurde jedoch ausgewertet. Eine Sonderstellung nehmen die beiden Chorwerke op. 26 *Das Stundenlied* und op. 42 *An die Nachgeborenen* ein. Hier machte die Vielzahl der in den Archiven vorhandenen Presseauschnitte qualitativ-statistische Rezeptionsanalysen möglich, die zeigten, wie heftig Pro- und Contrastimmen einander widersprachen und die damit das in der Literatur aufgestellte Bild von einmütig positiver Aufnahme der Werke GvEs durchaus in Frage stellen.

### 1.3 Einleitendes zu den Chorwerken GvEs und ihrer Bedeutung

GvE hat neun Chorwerke geschrieben, die von der Besetzung her wie folgt in drei Gruppen eingeteilt werden können:

- Orchesterbegleitete Chorwerke (op. 12 *Hymnus*, op. 26 *Das Stundenlied*, op. 42 *An die Nachgeborenen*, op. 83 *Missa Claravallensis* und op. 104 *Tier-Requiem*)
- Von einzelnen Instrumenten begleitete Chorwerke (op. 41 *Träumende Knaben* und op. 67 *Gute Ratschläge*), sowie
- *A-capella* Chorwerke (op. 82 *Unterwegs* und op. 93 *Votivlieder*)

Danuser gibt für die Chormusik im 20. Jahrhundert vier verschiedene Hauptfunktionen an, nämlich das „umgangsmäßige Musizieren“ der Singbewegung, die Kirchenmusik, die Darbietungsmusik der bürgerlichen Chorkultur und die revolutionäre Arbeitermusikbewegung<sup>45</sup>. Wollte man die neun Chorwerke GvEs diesen Kategorien zuordnen, dann könnte dies – mit Einschränkungen - wie folgt geschehen:

- Die *A-capella* Chorwerke op. 82 *Unterwegs* und op. 93 *Votivlieder*, sowie die von Einzelinstrumenten begleiteten Chorwerke op. 41 *Träumende Knaben* und op. 67 *Gute Ratschläge* sind für das umgangsmäßige Musizieren geschaffen.
- Die drei orchesterbegleiteten Kantaten op. 12 *Hymnus*, op. 26 *Das Stundenlied* und op. 42 *An die Nachgeborenen* sind einerseits Darbietungsmusik. Allerdings wird die textliche Grundlage BBs in

<sup>45</sup> Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber 1984, S 257.

zweien dieser Werke mit ihrem Agitationsgehalt wohl kaum mit dem Adjektiv „bürgerlich“ versehen werden können.

- Die Zuordnung von op. 83 *Missa Claravallsensis* zur Kirchenmusik steht außer Frage.
- Das *Tier-Requiem* op. 104 ist nicht als klassenkämpferisches Werk im Sinne einer Arbeiterkantate zu verstehen, jedoch beinhaltet es durchaus politisch-revolutionäre Aussagen und -Parolen und trägt auch durch den Stakkatostil und den Ostinato-Sprechgesang – wenngleich nicht aggressiv - stilistisch Züge derselben.

GvEs erstes Chorwerk, op. 12 *Hymnus* wurde 1949 komponiert, sein letztes, op. 104 *Tier-Requiem* 1993, dazwischen liegen 44 Jahre. Seine Chorwerke sind also nahezu über sein ganzes kompositorisches Leben verteilt. Sie stehen in engem Zusammenhang mit seinem jeweiligen sonstigen Schaffen und den Ereignissen der jeweiligen Lebensphasen.

Es stellt sich die Frage nach der Bedeutung der Chorwerke im Rahmen des Gesamtschaffens von GvE. Von den 114 Opera des Werkverzeichnisses machen die 9 Chorwerke rd. 8% aus, von der Gesamtauführungsdauer aller Werke GvEs von etwa 40 Stunden betragen die Chorwerke mit etwa 3,5 Stunden ca. 9%, von der Gesamtzahl aller Aufführungen von Werken GvEs von 2.500 bis 3.000<sup>46</sup> nehmen die Chorwerke mit 146 Aufführungen etwa 6% ein.

In der Rezeption durch die Musikwelt – gemessen an den Nachrufen<sup>47</sup> - wird GvE in erster Linie als Opernkomponist, in weiterer Folge als Symphoniker, Kammermusik- und Liedkomponist, aber nicht als Komponist von Chorwerken gesehen.

FS schreibt in einem Aufsatz dazu: „Dass Einem nicht mehr für Chor geschrieben hat, ist immerhin bemerkenswert, weil das Vokalensemble in seinen Opern fast durchwegs tragende Rolle innehat und seine Behandlung stets, wie die des Orchesters, nicht nur die gute Hand sondern auch Herz und Hirn dessen erkennen lässt, der sich das Metier aus innerem Antrieb, und zwar vollständig, zueigen gemacht hat.“<sup>48</sup>

GvE selbst hat sich – außer im Zusammenhang mit Äußerungen zu einzelnen Chorwerken im Rahmen deren Entstehung oder deren Aufführung - kaum jemals zusammenfassend über sein Chorwerke-

---

<sup>46</sup> Schätzung des Verf.

<sup>47</sup> Siehe Abschnitt *Beurteilung der GvE-Quellenlage*.

<sup>48</sup> Saathen, Friedrich: 3-seitiges Typoskript oD und o.J. „Die träumenden Knaben“. [FS-N] Dieser Aufsatz dürfte vom ORF als Pressaussendung herausgegeben worden sein.

Schaffen geäußert. In seiner Autobiografie am Ende seines Lebens sagt er: „*Von meinen Liedern führt auch eine direkte Verbindung zu meinem Chorschaffen, vor allem von den Texten her, doch es handelt sich um ganz andere Formen. Ich habe einige Kantaten geschrieben, in denen auch Lieder vorkommen, basierend etwa auf Hölderlin, Sophokles und Brecht, und zwar für den Zyklus ‚An die Nachgeborenen‘. Wenn Stimme und Aussprache stimmen, habe ich Gesang wirklich sehr gerne.*“<sup>49</sup>

Ansonsten enthält die *Autobiografie* lediglich eine Schilderung des Auftragserhalts für die Kantate op. 42 *An die Nachgeborenen* durch den Generalsekretär der Vereinten Nationen anlässlich ihres 30-jährigen Bestandsjubiläums, sowie der UA dieses Werkes<sup>50</sup>. Die Erwähnung erfolgte wohl eher wegen des spektakulären internationalen und gesellschaftlichen Anlasses und wegen der politischen Kontroversen<sup>51</sup> und weniger wegen des musikalischen Erfolges.

In den großen Enzyklopädiën *MGG* und *Grove* werden wohl in den Werklisten jeweils alle 9 Chorwerke angeführt, zum Chorwerke-Schaffen wird jedoch nichts gesagt. In den Enzyklopädiën der Chormusik wird GvE nicht genannt. Die Biografien GvEs, incl. der detaillierten Biografie der *Gottfried von Einem Musik-Privatstiftung* sowie die sonstige musikwissenschaftliche Literatur nimmt die Chorwerke kaum zur Kenntnis<sup>52</sup>.

Diese scheinbare Bedeutungslosigkeit ist schwer erklärbar, wenn man die kompositorische Qualität, den Einfallsreichtum sowie Dramatik und Lyrik dieser Werke betrachtet.

Für GvE müssen die Chorwerke dennoch eine höhere Bedeutung gehabt haben. Schließlich begann er seine musikalische Karriere 1937 als 19-jähriger Korrepetitor an der Berliner Oper unter dem Generalintendanten Heinz Tietjen<sup>53</sup>, der den damaligen Chor-Kapellmeister Franz Alfred Schmidt mit der Betreuung des jungen GvE betraute<sup>54</sup>. Die Arbeit mit Chören war somit GvEs erste Berufserfahrung.

---

<sup>49</sup> *Autobiographie*. S 394.

<sup>50</sup> *Autobiografie*. S 397ff.

<sup>51</sup> Siehe dazu Kapitel: op. 42 *An die Nachgeborenen*.

<sup>52</sup> Siehe Abschnitt *Beurteilung der GvE-Quellenlage*

<sup>53</sup> Siehe Lebenslauf GvEs, hrsg. von der *Gottfried von Einem Musik-Privatstiftung* unter [http://www.einem.org/de/komp\\_II.htm](http://www.einem.org/de/komp_II.htm) (letzter Besuch 10.01.2010).

<sup>54</sup> *Einem-Chronik*, S 79.

#### 1.4 Gattungen der Chorwerke GvEs

Die Definitionen der gängigen Gattungsbegriffe im Chormusikbereich überschneiden einander und sind nicht eindeutig. Dies gilt umso mehr im Chormusikschaffen GvEs, der immer auf der Suche nach Form-Innovationen war, und der sich auch in der Bezeichnung seiner Werke nicht durch bestehende Gattungsbegriffe einengen ließ. In der Folge soll versucht werden, ausgehend von den von GvE für seine Chorwerke verwendeten Bezeichnungen eine definitorische Einordnung vorzunehmen:

- GvE hat drei seiner Werke ausdrücklich als *Kantaten* bezeichnet, nämlich op. 41 *Die Träumenden Knaben*, op. 42 *An die Nachgeborenen*, und op. 67 *Gute Ratschläge*. Dabei dürfte er die Konstituenten einer Kantate, nämlich Zyklizität, Bedeutsamkeit des Textes, flexible Formanlage (unwiederholbare formale Lösung) und wechselvolle rezitativische und ariose Melodik im Auge gehabt haben<sup>55</sup>. In diesem Sinn wären op. 41 *Die Träumenden Knaben* und op. 42 *An die Nachgeborenen* als Chorkantaten anzusprechen, op. 67 *Gute Ratschläge* als eine Solokantate, durchsetzt mit Chorliedern.
- Für sein op. 26 *Das Stundenlied* verwendet GvE manchmal in der Korrespondenz den Begriff Oratorium. Hier scheint er der gängigen Definition „umfangreicher geistlicher, und in der Regel nichtliturgischer Text auf mehrere Personen oder Personengruppen verteilt“<sup>56</sup> zu folgen. Dieses Werk könnte aber auch als *Passionsoratorium* bezeichnet werden, nachdem es „mit einem das Passionsgeschehen paraphrasierenden und/oder nachgedichteten Text“<sup>57</sup> von BB versehen ist.
- In op. 12 *Hymnus* verwendet GvE eben diesen Begriff, der auch dem Text von ALH überschrieben ist. Die Textgliederung folgt grundsätzlich der antiken dreigeteilten Form in *invocatio* (Anrufung), *Aretologie* (Erinnerung der Gottheit an seine Fähigkeiten und Wundertaten) und *preces* (Formulierung des konkreten Wunsches)<sup>58</sup>; GvE bildet diese – zusammen mit einem besonders apotheotischen Schluss – nach.
- Die Chorwerke op. 82 *Unterwegs*, op. 93 *Votivlieder* und die Chorstücke aus op. 67 *Gute Ratschläge* hat GvE mit keiner besonderen Bezeichnung belegt. Am besten würde man sie mit dem Begriff *Chorlieder* bezeichnen, nachdem sie die Konstituenten: Gemeinschaftssinn, Mehrstimmigkeit und Liedhaftigkeit (sprachliche und musikalische Einheit) auf dem 4-stimmigen Grundmodell mit und ohne Instrumentalbegleitung beruhend, in sich tragen<sup>59</sup>.

<sup>55</sup> Emans, Reinmar et al.: *Kantate*. In: MGG, Sachteil, Band 4, 1996, Sp. 1705-1773.

<sup>56</sup> Massenkeil, Günther et al.: *Oratorium*. In MGG, Sachteil, Band 7, 1997, Sp. 741-811.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Pöhlmann, Egert et al.: *Hymnus*. In: MGG, Sachteil, Band 4, 1996, Sp. 464-508.

<sup>59</sup> Siehe die Ausführungen zum Chorlied von Jost, Peter: *Chor*. In: MGG, Sachteil, Band 5, 1996, Sp. 1305.

- Für sein op. 104 *Tier-Requiem* verwendet GvE den Begriff *Requiem*. Dieser ist in der strengen Definition: „*Totenmesse oder Missa pro defunctis als einer der ältesten Teile der katholischen Liturgie*“<sup>60</sup> nicht zutreffend. GvE hat diese Bezeichnung aber auch nicht streng gemeint und hatte auch nicht die Absicht, das Werk in einem liturgischen Rahmen aufzuführen. Begrifflich müsste man eher von einer *Pseudo-Requiemvertonung*<sup>61</sup> sprechen. Für sein Projekt *Requiem*<sup>62</sup> allerdings verwendete GvE den Begriff *Requiem* zu Recht.

---

<sup>60</sup> Reichert, Ursula und Kneif, Tibor: *Requiem*. In: MGG, Sachteil, Band 8, Sp. 156-170.

<sup>61</sup> Ebd.

<sup>62</sup> Siehe Exkurs: *GvEs Projekt Requiem*.

## 1.5 Steckbriefe der Chorwerke GvEs

op	Werk	UA	Besetzung	Dauer	Widmung	Text	Verl.	Auff.	Charakterisierung
12	<i>Hymnus</i>	31.03.1951 Wien WKH	Gemischter Chor Altsolo Orchester	17min	Franz von Stöger- Marenpach	Alexander von Lernet-Holenia	UE	14	Op. 12 <i>Hymnus</i> ist das erste der Chorwerke GvEs und trägt die Züge der Opern und Orchesterwerke GvEs dieser Zeit, dh eine besondere Nähe zur Musiksprache von op. 6 <i>Dantons Tod</i> mit stark differenzierter Rhythmik. Der Chorsatz ähnelt dem seiner ersten Opern.
26	<i>Das Stundenlied</i>	01.03.1959 Hamburg	Gemischter Chor Orchester	40min	Ilse und Josef Kaut	Bertold Brecht	B&B	48	Op. 26 <i>Das Stundenlied</i> ist GvEs meist gespieltes sowie meist beachtetes Chorwerk und kann daher als das Wichtigste dieses Genres angesehen werden. Es ist sein zweites Chorwerk und trägt ebenfalls opernhafte Züge. Melodie und Harmonie treten stärker hervor als in op. 12 <i>Hymnus</i> .
41	<i>Die Träumenden Knaben</i>	23.09.1973 Wien ORF Zentrum	Gemischter Chor Klarinette, Fagott	16min	Elisabeth Furtwängler	Oskar Kokoschka	B&H	11	Op. 41 <i>Die Träumenden Knaben</i> ist GvEs erstes Chorwerk mit kleiner Instrumentenbesetzung. Lediglich zwei Holzbläser ergänzen den Chor, sodass man es fast als <i>A-capella</i> -Chorwerk ansprechen könnte. Stilistisch ist es durchkomponiert und trägt dem richtungslos fließenden Text Rechnung.
42	<i>An die Nachgeborenen</i>	24.10.1975 New York UNO Assembly Hall	Gemischter Chor Mezzosopran Bariton Orchester	53min	Lotti und Friedrich Dürrenmatt	Psalmen, Friedrich Hölderlin, Bertold Brecht, Sophokles	B&H	13	Op. 42 <i>An die Nachgeborenen</i> ist GvEs längstes und von der Besetzung her gesehen größtes Chorwerk. Durch die UA im Hauptquartier der UNO in New York sowie die zahlreichen Radioübertragungen in alle Welt ist es das „internationalste“ der Werke GvEs. Dennoch erreichte es keine großen Aufführungszahlen. Die Entstehung des Werkes ist in hohem Maße den außerordentlichen organisatorischen Fähigkeiten GvEs zuzuschreiben. Stilistisch trägt das Werk sowohl die Züge der Frühphase, dh. Dramatik und Spannung, als auch die Lyrik, z.T. Resignation späterer Werke.
67	<i>Gute Ratschläge</i>	05.03.1984 Wien GdMFW	Gemischter Chor Gitarre	16min	Keine Widmung	Christine Busta, Albert Einstein, William Blake, Le Corbusier, Theodor Storm, Niels Bohr, Hl. Augustinus	UE	5	Op. 67 <i>Gute Ratschläge</i> ist ein Zyklus von kurzen <i>A-capella</i> Chorstücken auf Busta-Texte und kurzen, gitarrebegleiteten Sololiedern, auf der Basis von Texten aus der Weltliteratur oder Sinnsprüchen bedeutender Autoren. Es ist einerseits kurzweilig durch die Verschiedenartigkeit der Stücke, andererseits durch musikalische Stilelemente zusammengehalten.

82	<i>Unterwegs</i>	20.01.1990 ORF-Studio Steiermark	Gemischter Chor <i>a- capella</i>	11min	Kurt Muthspiel	Christine Busta, Hans Schumacher, Lotte Ingrisch	D	30	Op. 82 <i>Unterwegs</i> ist als <i>A-capella</i> -Chorliederzyklus mit fünf kurzen Stücken das kleinste, schlichteste und besinnlichste der Chorwerke. Es ist leichter singbar und wurde demzufolge auch oft von Laienchören aufgeführt.
83	<i>Missa Claravallensis</i>	18.09.1988 Stiftkirche Zwettl	Gemischter Chor Bläserstimmen Schlagzeug	21min	Abt Bertrand Baumann	Lateinisches Messordinarium	D	8	Op. 83 <i>Missa Claravallensis</i> ist das einzige Werk auf der Basis eines liturgischen Textes. Diesem Umstand ist auch die strenge, geschlossene Form der Messe und ihrer einzelnen Teile zu verdanken. Stilistisch werden Merkmale des früheren, dramatischen Stils der Werke GvEs hörbar.
93	<i>Votivlieder</i>	06.03.1991 Wien, Palais Schwarzenberg	Frauenchor <i>a- capella</i>	11min	Tsugio Maeda	Christine Busta	D	13	Op. 93 <i>Votivlieder</i> sind neun kurze Chorlieder für 4-stimmigen Oberchor <i>a-capella</i> . Stilistisch steht das Werk in der Nähe des <i>A-capella</i> Chorzyklus op. 82 <i>Unterwegs</i> . Die textliche Grundlage stammt von ChB. Es sind Prosatexte aus Briefen ChrB an GvE bzw. an das Ehepaar GvE und LI. Die Interpretation ist jedoch schwieriger als op. 82. Das Werk wurde bisher fast ausschließlich durch den professionellen Frauenchor Tsugio Maedas gesungen und erlebte durch ihn eine beachtliche Verbreitung im Fernen Osten.
104	<i>Tier-Requiem</i>	30.05.1996 Wien WKH	Gemischter Chor Mezzosopran Sprecher (Bariton) Orchester	30min.	„Allen geschundenen Kreaturen dieser Erde“	Lotte Ingrisch	D	4	Op. 104 <i>Tier-Requiem</i> ist GvEs letztes Chorwerk und eines der letzten Werke seines Lebens. Durch die Rollenverteilung der Vokalstimmen und deren intensive Wechselrede ist es ein Musikdrama, während der Spannungsgehalt nicht an die dramatischen Frühwerke herankommt. Stilistisch ist es das Lyrischeste seiner Werke Chorwerke mit dem höchsten Anteil an Tonalität.
				total Ca. 3,5 Std.				total 146	

## 1.6 Wichtige Lebensdaten GvEs in Verbindung mit in dieser Arbeit angesprochenen Ereignissen

Jahr	Wichtige Ereignisse in der Biografie GvEs	In dieser Arbeit angesprochene Ereignisse
1918	Geburt von GvE in Bern am 24.01.1918	
1921	Übersiedlung der Familie nach Schleswig-Holstein	
1924	Erster Musikunterricht	
1928	Gymnasium in Schleswig Holstein bis 1937	
1938	Korrepetitor an der Berliner Staatsoper und in Bayreuth bis 1943	
1941	Studium bei Boris Blacher in Berlin bis 1943	
1943	Berater an der Dresdner Staatsoper UA op. 2 <i>Capriccio für Orchester</i>	Um 1943 lernt GvE Alfred Schlee kennen Wechsel des Verlages zu Universal Edition
1944	Übersiedlung in die Ramsau/Stmk. UA op. 1 <i>Prinzessin Turandot</i>	Etwa 1944: erste Inverlagnahme durch Bote&Bock
1945	Kontrapunktstudium bei Johann Nepomuk David in Salzburg	
1946	Heirat mit Lianne von Bismarck Mitglied des Direktoriums der Salzburger Festspiele bis 1951	
1947	UA op. 6 <i>Dantons Tod</i> Einmietung der Familie im „Turm“ in Salzburg	GvE lernt Alexander Lernet-Holenia kennen
1949		200. Geburtstag Goethes Brecht dichtet einen Stundenlied-Text für GvE
1948	Geburt des Sohnes Caspar	GvE lernt Oskar Pfister kennen GvE lernt Bertolt Brecht kennen
1951	Der „Fall Brecht“, Entlassung aus dem Direktorium der Salzburger Festspiele	UA op. 12 <i>Hymnus</i> Wechsel zum Verlag Schott
1952		Etwa 1952: Rückkehr zum Verlag Bote&Bock
1953	Erste USA Reise UA op. 14 <i>Der Prozess</i> Familie übersiedelt nach Wien	
1954	Übernahme des Vorsitzes im Kunstrat der Salzburger Festspiele bis 1962	
1956		Bertolt Brecht stirbt
1960	Mitbegründung der Wiener Festwochen	
1961	Ostasienreise UA op. 28 <i>Erste Symphonie</i>	Etwa 1961: Beginn einer langen Zusammenarbeit mit dem Verlag Boosey&Hawkes
1962	Ehefrau Lianne von Bismarck stirbt Tod von Caspar Neher	
1963	Professor an der Wiener Musikhochschule bis 1972	
1964	Tod der Mutter Gerta Louise von Einem	
1965	AKM-Präsident bis 1970	
1966	Heirat mit Lotte Ingrisch	
1967		GvE lernt Friedrich Dürrenmatt kennen Erscheinen der ersten GvE-Biografie von Dominik Hartmann
1969	Mitbegründung des Carinthischen Sommers	Rudolf Wagner-Régeny stirbt
1971	UA op. 35 <i>Der Besuch der Alten Dame</i>	

Jahr	Wichtige Ereignisse in der Biografie GvEs	In dieser Arbeit angesprochene Ereignisse
1972	Zweite USA Reise	
1973		UA op. 41 <i>Die Träumenden Knaben</i>
1975	Tod Boris Blachers Mitglied des Direktoriums der GdMFW	UA op. 42 <i>An die Nachgeborenen</i> in New York
1976	UA op. 45 <i>Erstes Streichquartett</i>	
1977	Übergabe des „Vorlasses“ an das Archiv der GMFW GvE und Lotte Ingrisch ziehen ins Waldviertel	Rückkehr zum Verlag Bote& Bock Erste Idee zur Komposition eines Requiems
1980	UA op. 52 <i>Jesu Hochzeit</i> , Operskandal	
1982		Präsentation der <i>Einem-Chronik</i> Beginn der Freundschaft mit Christine Busta GvE lernt Kurt Muthspiel kennen
1983		Etwas 1983: Rückkehr zum Verlag Universal Edition
1984		UA op. 67 <i>Gute Ratschläge</i>
1988	UA 4. (letzte) Symphonie	UA op. 82 <i>Unterwegs</i> UA op. 83 <i>Missa Claravallensis</i> Ab 1988: Inverlagnahmen durch Doblinger
1990	Wien wird wieder der Hauptwohnsitz von GvE und Lotte Ingrisch	Friedrich Saathen verkauft seinen „Vorlass“ an die Stadt Wien.
1991		UA op. 93 <i>Votivlieder</i>
1992	UA 5. (letztes) Streichquartett	
1993		Langer Spitalsaufenthalt Komposition von op. 104 <i>Tier-Requiem</i>
1994	Mehrere Spitalsaufenthalte	
1995		Erscheinen der <i>Autobiografie</i>
1996	GvE stirbt am 12.07.1996	UA op. 104 <i>Tier-Requiem</i>
1998		Erscheinen von Eickhoffs <i>Politische Dimensionen</i> Gottfried von Einem-Kongress 1998

## 2 Op. 12 *Hymnus*. Für Altsolo, gemischten Chor und Orchester. Text von Alexander von Lernet-Holenia

Op. 12 *Hymnus* ist GvEs erstes Chorwerk, für große Besetzung gesetzt und trägt stilistisch die musikdramatischen Züge der beiden ersten Opern GvEs. Die Rezeption dieses Werkes war ausnahmslos positiv.

### 2.1 Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile

#### 2.1.1 Bekanntschaft GvEs mit Alexander von Lernet-Holenia (ALH) und die Idee zur Hymne

Eine erste Zusammenarbeit GvEs mit ALH<sup>1</sup> fand anlässlich der Salzburger Festspiele 1947 statt. Zu ALHs Bühnenstück *Frau des Potiphar* schrieb GvE damals die Bühnenmusik.<sup>2,3</sup>

ALHs *Hymnus an Goethe* entstand auf Veranlassung der *Wiener Goethegesellschaft* anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr von Goethes Geburtstag am 28.08.1949<sup>4</sup>.

Wenngleich sich der Bekanntheitsgrad ALHs hauptsächlich auf seine Romane gründet, so lag ihm seine Lyrik ganz besonders am Herzen: *„Ich bin im Wesen Lyriker; und eigentlich nur, um das Leben, das zu führen ich gewohnt gewesen bin, nicht ganz aufgeben zu müssen, habe ich weite Strecken meiner Zeit der Epik und dem Theater gewidmet. [...] Ich habe auf meine wenigen Gedichtbände unvergleichlich mehr Arbeit verwendet, als auf meine übrigen vielen Bücher.“*<sup>5</sup>

Innerhalb der Lyrik hatte ALH eine ganz besondere Beziehung zu Hymnen, von denen er in seiner starken Zuwendung zur Geisteswelt der Antike der Meinung war, sie hätten sich aus den Chören antiker Tragödien heraus entwickelt<sup>6</sup>. Er wollte die Kunst der antiken Hymnendichtung in der heutigen Zeit wiederbeleben. Seine Hymnen *„sind Schiedssprüche, mit denen er sich nach Ende des zweiten Weltkrieges an die Nation gewandt hat, um ihr die vergessenen oder, besser, die verdrängten Werte wieder ins Bewusstsein zu rufen.“*<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Alexander von Lernet-Holenia, österreichischer Dichter (1897-1976).

<sup>2</sup> Dieses Werk ist noch im Werkverzeichnis der *Einem-Chronik*, S 369ff, zusammen mit weiteren 7 Bühnenmusiken enthalten. Im GvE-WV sind die Schauspielmusiken allerdings nicht mehr enthalten.

<sup>3</sup> Das Autograf dieser Bühnenmusik liegt im GvE-N. Es wurde für ein Bühnenorchester von 8 Instrumentalisten geschrieben und umfasst 17 Partiturseiten.

<sup>4</sup> Programmheft des WKH der UA vom 31.03.1951.

<sup>5</sup> Roček, Roman: *Die Lyrik – Summe des Lebens*. Vorwort zu Lernet-Holenia, Alexander von: *Das lyrische Gesamtwerk*. Hrsg. von Roman Roček. Wien 1989. S9ff.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd.

Über die Hymnen ALHs sagt die österreichische Dichterin Hilde Spiel: „*Sie sind antikische Verse [...], die gleich denen Hölderlins eine letzte Vollendung erreichen über die hinaus die Lyrik nicht mehr vordringen kann.*“<sup>8</sup>

Nach ALHs Meinung müsse eine Hymne eine bedeutende Länge, d.h. nicht unter 100 Zeilen<sup>9</sup> sowie das „Strömende“ haben<sup>10</sup>.

Die Idee einer vertonten Hymne von ALH muss die beiden Künstler ALH und GvE wohl schon einige Zeit beschäftigt haben, denn in einem Brief an GvE schreibt ALH 1948: „*Nun auch für Sie eine seltsame Zumutung, die fast ein Rat ist, - und, aus der Perspektive eines möglichen Erfolgs, kein ungeschickter. Ich habe vor Jahren eine olympische Hymne<sup>11</sup> geschrieben, von 180 meist sehr kurzen Zeilen. Wollen Sie sie für Chöre, mit der Möglichkeit für Tänze, vertonen? Wann, wenn nicht jetzt, gäbe es eine dergleichen Chance, auch die Oberflächlichen einzufangen.*“<sup>12</sup>

GvE war sicherlich von dem Gedanken angetan, eine so außergewöhnliche dichterische Form, wie es eine Hymne darstellt, in Musik zu setzen und dafür ebenfalls geeignete, neue musikalische Formen zu finden.

### 2.1.2 ALHs Dichtung *Hymnus an Goethe*

ALH dichtete den Hymnus „[...] auf Veranlassung der Wiener Goethe Gesellschaft anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr von Goethes Geburtstag.“ Diese Veranlassung wird aus verschiedenen Briefen ALHs klarer ersichtlich<sup>13</sup>.

Im April 1948 dankt ALH - wahrscheinlich den Ausschussmitgliedern des *Wiener Goethe-Vereins* - für die Aufforderung, die Hymne zu verfassen<sup>14</sup>. Dabei ging ALH davon aus, dass die Hymne vertont werde<sup>15</sup>. Es scheint, dass ursprünglich seitens des *Goethe-Vereins* geplant war, den Komponisten Joseph Marx mit der Komposition zu beauftragen, denn im selben Brief schreibt ALH „*Nun sollte man aber, meine ich, Herrn Professor Marx erst fragen, ob er, im Prinzip, eine solche Komposition*

<sup>8</sup> Spiel, Hilde: *Welt im Widerschein*. München 1960.

<sup>9</sup> Der Hymnus an Goethe hat 169 Zeilen.

<sup>10</sup> Lernet-Holenia, Alexander von: *Das lyrische Gesamtwerk*. Hrsg. von Roman Roček. Wien 1989. Anmerkungen S 663.

<sup>11</sup> Erschienen in der Zeitschrift *Philobiblon. Zeitschrift für Bücherliebhaber*. Jg. 8, 1935, Heft Nr. 1. Wien et al. 1935, Beilageheft.

<sup>12</sup> Brief ALH an GvE vom 14.01.1948. [Kopie des Briefes im FS-N]

<sup>13</sup> Diese Briefe befinden sich in der Autografensammlung von Anton Dermota (1910-1989) und werden näher beschrieben in: Hrsg. Zeman, Herbert: *Literarische Autographen aus der Sammlung von Anton Dermota*. In: Hrsg. Zeman, Herbert: *Jahrbuch des Goethe-Vereins. Band 86/87/88 – 1982/1983/1984*. Wien 1984. S387-569.

<sup>14</sup> Brief ALH vom 08.04.1948, Hrsg. Zeman, Herbert a.a.O. S 562.

<sup>15</sup> Programmheft des WKH der UA vom 31.03.1951.

vornehmen will. Denn gewiss würde er, im Falle der Zustimmung, bestimmte Vorstellungen in bezug auf die Länge und die Art des Textes haben.“<sup>16</sup> ALH legte sich auf eine Länge von etwa 100 Zeilen fest und sagte dem Goethe-Verein eine Fertigstellung etwa Ende September 1948 zu<sup>17</sup>.

Entgegen seiner eigenen Zeiteinschätzung war ALH jedoch bereits eine Woche später mit dem Gedicht fertig, denn er berichtete, wahrscheinlich einem Ausschussmitglied des Goethe-Vereins: „[...] ich habe nun das Gedicht zur Goethe-Feier geschrieben. Ich werde es in den nächsten Tagen kopieren lassen und Ihnen dann vorlegen.“<sup>18</sup>

Am gleichen Tag schreibt ALH an GvE: „[...] zeige ich Ihnen an, dass ich die Hymne fertig geschrieben habe und dass ich sie bald kopieren und Ihnen senden lassen will. Das Unterrichtsministerium habe ich gleichfalls von unserem Vorhaben ins Bild gesetzt.“<sup>19</sup>

Offenbar war die geplante Einigung zwischen dem Goethe-Verein und dem Komponisten Joseph Marx nicht zustande gekommen, denn ALH hat selbst die Initiative ergriffen und schreibt im Brief vom 13.08.1948: „In Salzburg habe ich Gottfried von Einem gesprochen. Ich schlage vor, dass er das Gedicht komponiert. Er ist damit einverstanden. Ich gestatte mir, diesen Vorschlag zu machen, weil auch der Gedanke, statt einen Prolog sprechen zu lassen, ein Chorwerk aufzuführen, von mir ausgegangen ist. Legen wir uns, a priori, auf Einem fest, so haben wir damit nicht nur die Gewähr für eine vorzügliche Komposition, sondern wir ersparen uns auch die Umstände und die Kosten eines musikalischen Preisausschreibens. [...] Die Hymne umfasst 106 Zeilen, - sie zu komponieren ist also eine größere Angelegenheit, und ich bin nicht gewiß, dass Komponisten von Rang sich à fond perdu der Aufgabe mit Sorgfalt unterzögen. Erhielte dagegen Einem den bindenden Auftrag, so kann man der Sorgfalt der Ausführung sicher sein.“<sup>20</sup>

### 2.1.3 Zusammenarbeit ALHs mit GvE

Im Herbst 1948 hat sich GvE nicht nur mit Skizzen zum *Hymnus* befasst, sondern bereits konkret an der Komposition gearbeitet und es muss zwischen ALH und ihm einen intensiven Diskurs über des Schluss des Textes der Hymne im Hinblick auf die Komponierbarkeit gegeben haben, denn etwa 2 Wochen nach dem Versand der ersten Version an GvE übersendet ALH an GvE einen komplett überarbeiteten

<sup>16</sup> Hrsg. Zeman, Herbert, a.a.O. S 557.

<sup>17</sup> Brief ALH vom 13.08.1948 an einen nicht näher bezeichneten „Ministerialrat“ (wahrscheinlich Dr. Konrad Thomasberger, Ministerialrat im Unterrichtsministeriums und Vizepräsident des *Wiener Goethe-Vereins*), a.a.O. S 557.

<sup>18</sup> Brief ALH an einen nicht benannten Ministerialrat vom 21.08.1948. Hrsg. Zeman, Herbert, a.a.O. S 557.

<sup>19</sup> Brief ALH an GvE vom 21.08.1948. [GvE-N]

<sup>20</sup> Obiger Brief ALH an einen nicht benannten Ministerialrat vom 21.08.1948. Hrsg. Zeman, Herbert, a.a.O. S 558.

Schluss: „*Ich freue mich über die Schnelligkeit im Fortschreiten der Komposition! Wenn sich nur inzwischen auch das Unterrichtsministerium melden wollte! Aber ich meine, sie flüstern dort noch unterdrückt durch Salmhofer. (Zum Film „Der 20. Juli“, der unter dem Titel „Das andere Leben“ läuft, hat er einen erstaunlichen Kitsch von ideenloser Musik gemacht*“). [Franz Salmhofer, 1900-1975.

Komponist und damals Leiter der Wiener Staatsoper. Der Verf.] *Vielleicht erleichtert Ihnen die neue Fassung des Schlusses den Schluss. Ich füge sie bei. Sie werden entdeckt haben, dass hier Reime hinzutreten. Überdies sind jetzt drei achtzeilige Strophen der Schluss. Das alles bedeutet, dass es am Ende ins eigentlich Hymnenartige, Glänzende, alles Zusammenfassende gehen soll. (Ein paar der Verse, die den Schluss beschwert haben, sind hingegen herausgestrichen).*<sup>21</sup>

Bemerkenswert ist, dass ALH im beigelegten neuen Text eine Folge von Randbemerkungen gemacht hat, die offenbar für GvE Kompositionsanleitungen sein sollten („*Bedeutend und Wichtig*“, „*Beginn des Finale in drei Strophen*“, „*Herausarbeitung des Hymnischen, Glänzenden*“, „*Ritardando*“, „*Wiederaufnahme des Hymnischen, sehr stark.*“). GvE hat in diesem Text seine eigenen Bemerkungen gemacht, insbes. hat er die Rhythymisierung der letzten 4 Zeilen notiert. Darüber hinaus finden sich Abschnittsdatierungen 20.05.1949 und 22.05.1949 sowie das Kompositionsende mit „*Beendet 28.5.1949*“.<sup>22</sup> [Gemeint ist das Kompositionsende des Klavierauszuges. Der Verf.]

Dass GvE auf die Änderung des Textes gedrängt haben muss, ergibt sich aus einem Schreiben ALHs an GvE zweieinhalb Jahre später: „*Erinnern Sie sich noch, wie Sie mich gezwungen haben, das Ende davon recht akustisch umzudichten?*“<sup>23</sup>

Einen Tag nach der Übersendung des neuen Schlusses an GvE berichtet ALH GvE mit einem gewissen Sarkasmus, dass sein Text nun im Unterrichtsministerium „*jetzt offenbar von Befugten geprüft*“ werde<sup>24</sup>.

Drei Tage später schreibt er: „*Ich freue mich, dass der neue Schluss der Goethe-Hymne Ihnen Vergnügen macht.*“<sup>25</sup> Über die unklaren Verhältnisse beim Auftraggeber meint er: „*In Wien, meine ich, flüstert Thomasberger noch immer mit Salmhofer, wie in der Edda Odhin mit Mimirs Haupt. Aber sowie ich etwas höre, schreibe ich Ihnen sofort.*“<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Brief ALH an GvE vom 06.09.1948. [GvE-N]

<sup>22</sup> Damit war der Klavierauszug gemeint (siehe Goethe Jahrbuch S 536), siehe auch Klavierauszug im GvE-N. Partiturende 12.07.1949, dh. bereits 15 Tage später.

<sup>23</sup> Brief ALH an GvE vom 02.12.1950. [GvE-N]

<sup>24</sup> Brief ALH an GvE vom 07.09.1948. [GvE-N]

<sup>25</sup> Brief ALH an GvE vom 10.09.1948. [GvE-N]

<sup>26</sup> Ebd.

Mittlerweile dürfte im Ministerium die Rezitation der Hymne durch Albin Skoda ohne Musik in Diskussion gekommen sein, denn ALH schreibt etwa eineinhalb Monate später an GvE: *„Nicht nur, dass unser Jahrhundert keine große Kunstform mehr hat, es wehrt sich auch, als ginge es um´s Leben, gegen jeden Versuch, sie zu schaffen. Aber mir ist´s im Grunde, gleich. Sage denn Skoda die Sache auf, wie bei einer Maturafeier den ‚Taucher‘ von Schiller. (Nur, hätte ich gewollt, dass es zuletzt doch jemand aufsagt, ich hätte das Ding anders geschrieben). Um wenigstens den Versuch zu machen, die Minister in der ersten Reihe nicht ganz einschlafen zu lassen (denn was Skoda sagt, wird keiner verstehen), schlage ich vor, dass Skoda gewisse Stellen rezitiert, die anderen Stellen aber von einem Sprechchor gesprochen werden, der im Hintergrund entweder sichtbar oder, besser, unsichtbar ist. Welche Stellen auf Skoda und welche auf den Sprechchor fallen, sei dem Arrangeur der Sache überlassen.“*<sup>27</sup>

Weitere zwei Wochen später schreibt ALH an GvE: *„Ich bin damit einverstanden, dass die Hymne auf Goethe in Salzburg, etwa von Skoda gesprochen wird.“*<sup>28</sup> *Damit der Vorgang aber amüsanter werde, habe ich vorgeschlagen, dass gewisse Partien von einem (unsichtbaren) Chore, sozusagen im Wechselgespräch mit dem sichtbaren Skoda, gesprochen werden. Die Wirkung wäre dann ungefähr wie in den Abendmahlsszenen des Parsifal, wo an den Tischen Amfortas sich über sein vom Speere empfangenes Sexualeiden beklagt und andere dergleichen Vorgänge sich abspielen, während in der Kuppel, unbekümmert um seine Pusteln, die unsichtbaren Engel behaupten, dass die Taube schwebe und der Glaube lebe; bis denn im dritten Akte Parsifal, durch das Speerserum oder hochgradige Verdünnung des Gifts, die Lues heilt. Denn die Wunde, lieber Herr von Einem, schließt der Speer nur, der sie schlug. Wir wollen nicht dasselbe vom Nationalsozialismus hoffen. Soweit dieses. Inzwischen habe ich die sogenannte endgültige, das heißt reichlich erweiterte Fassung der Hymne an das Festspielkonsistorium nach Salzburg geschickt. Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie bei Ihren Mitkonsistorialräten die Idee, die Hymne auf Sprecher und Sprechchor aufzuteilen, propagieren wollten. Was die Angelegenheit in Wien anlangt, so freue ich mich sehr, dass Sie an dem Gedanken des Komponierens festhalten. Wir wollen hoffen, dass Thomasberger keine törichten Beschlüsse fasst. Ich höre von ihm gar nichts.“*<sup>29</sup>

#### 2.1.4 GvEs Komposition

In der weiteren Folge dürfte sich wieder die Vertonungsvariante durchgesetzt haben, denn sechs Monate später schreibt ALH an GvE: *„Die zweite Hälfte der vorletzten Strophe soll lauten wie folgt:*

<sup>27</sup> Brief ALH an GvE vom 28.10.1948. [GvE-N]

<sup>28</sup> Brief ALH an GvE vom 14.11.1948. [GvE-N]. Ob damit eine zusätzliche oder eine alternative Aufführung der Hymne in Salzburg gemeint ist, bleibt offen.

<sup>29</sup> Ebd.

*Glorreich der Klang der Gestirne  
in der Nacht, die Dich pflanzte!  
Widerhallten die Hohen  
schon den Donner der Sonne?  
Segen dem Schoß, der Dich trug!*

„Nun komponieren Sie das recht schön, und mit der Zeit sende ich Ihnen auch noch die letzte Strophe, die noch akustischer und daher vollkommen blödsinnig werden wird.“<sup>30</sup>

Eine Woche später schreibt GvE an einen ihm bekannten Dirigenten: „[...] beiliegend sende ich Ihnen den Text meines neuesten Opus. Er stammt von Lernet-Holenia, leider fehlt noch die letzte Strophe; an der aber brütet er noch, denn ich wollte das Ende quasi in C-Dur, das heisst bis zur höchsten Steigerung des hymnischen Elementes [...].“<sup>31</sup> GvE kümmerte sich also bereits während der Komposition um weitere Aufführungsmöglichkeiten: „Hätten Sie Lust und Möglichkeit, das irgendwo an repräsentativer Stelle zu machen, so wäre das eine ebenso große Ehre und Freude. Goethes 200. Geburtstag [am 28.08.1949, d.h. in 3 ½ Monaten. Der Verf.] wäre ein schöner Anlass. Schade nur, dass ich das Stück so spät begonnen habe.“<sup>32</sup>

Zwei Tage später schickt ALH die letzte Fassung: „Nun habe ich mir das neue Ende der Hymne also erdacht und teile es Ihnen auf dem beiliegenden Blatte mit. Die vorletzte Strophe hat wiederum Veränderungen erfahren, auch die ‚Wege der Sterne‘ müssten bleiben, weil jetzt ihr ‚Klang‘ in der vorletzten Zeile vorkommt; und die verschwenderisch verpulverte Sonne musste wieder heraus und steht nun unmittelbar vor dem Schlussvers der letzten Strophe. Sie werden zugeben, dass es so richtiger ist.“<sup>33</sup>

Das Kompositionsende des Klavierauszuges hat GvE mit 28.05.1949 vermerkt. Kurz zuvor muntert ALH GvE bei dessen Kompositionsarbeit auf: „Plagen Sie sich nur mit der Hymne, ich habe mit Ihnen gar kein Mitleid, Sie haben mir genug angetan.“<sup>34</sup>

Eineinhalb Monate später lag die fertige Partitur vor<sup>35</sup>. Der Ablauf zeigt die enorme Geschwindigkeit, mit der GvE arbeitete, wenn ihn eine Arbeit begeisterte.

<sup>30</sup> Brief ALH an GvE vom 03.05.1949. [GvE-N]

<sup>31</sup> Brief GvE an einen unbekanntem Dirigenten vom 10.05.1949. [Kopie im FS-N]. Dass der Adressat ein Dirigent sein muss, ergibt sich gegen Ende des Briefes: „Ich freue mich, zu hören, dass Sie an der Scala dirigieren werden. Was hörten Sie von Karajan?“

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Brief ALH an GvE vom 12.05.1949 an GvE. [GvE-N]

<sup>34</sup> Brief ALH an GvE vom 25.05.1949 an GvE. [GvE-N]

<sup>35</sup> Partitur Enddatum 12.07.1949. [GvE-N]

Eine formelle Beauftragung GvEs zur Komposition konnte weder durch die *Goethe Gesellschaft*, noch durch einen Veranstalter oder eine andere Institution oder Person gefunden werden. Falls es keine vorherige schriftliche Beauftragung und damit auch keine Honorarvereinbarung gegeben hat, dann war das ein Ausnahmefall in der von GvE immer wieder offen ausgesprochenen Geschäftspolitik, nicht ohne Auftrag zu arbeiten.

### 2.1.5 Festakt zu Goethes 200. Geburtstag

Drei Monate später fand der Festakt mit der Bezeichnung *Feier der Österreichischen Bundesregierung zu Goethes 200. Geburtstag am 28. August 1949, unter dem Ehrenschutz des Herrn Bundespräsidenten im Grossen Musikvereinssaal in Wien* statt.<sup>36,37</sup> Dabei wurde die Hymne ALHs weder rezitiert noch in der in Musik gesetzten Form von GvE gebracht. Es hatten sich offenbar die Vertreter der anderen Aufführungsideen durchgesetzt. Als musikalische Umrahmung wurde Ludwig van Beethovens „*Ouvertüre zum Schauspiel Egmont*“ und Richard Wagners „*Faust-Ouvertüre*“ von den Wiener Symphonikern unter dem Dirigenten Rudolf Moralt in Vertretung des erkrankten Staatsoperndirektors Franz Salmhofer gespielt. Ein Prolog von Max Mell wurde von Ewald Balsler gesprochen. Ansprachen des Bundespräsidenten, des Unterrichtsministers und des Präsidenten des *Wiener Goethe-Vereins* bildeten den Kern der Veranstaltung, sowie Lesungen von Goethe-Texten durch die Burgschauspielerin Liselotte Schreiner und den Kammerschauspieler Ewald Balsler<sup>38</sup>.

### 2.1.6 UA von GvEs op. 12 Hymnus

Es dauerte noch lange Zeit, bis das Werk uraufgeführt wurde. Im Dezember 1950 schrieb ALH an GvE: „*Ich freue mich, dass unsere Hymne zu Ende März ans Licht treten soll.*“<sup>39</sup>

Die UA des op. 12 *Hymnus* fand erst anlässlich der Eröffnung des *IV. Internationalen Musikfestes 1951*, am 31.03.1951, also fast zwei Jahre nach Goethes 200. Geburtstag im Großen Saal des WKH statt. Es sang die Wiener Singakademie, Choreinstudierung Reinhold Schmid, es spielten die Wiener Symphoniker, die Altistin war Res Fischer, der Dirigent der Aufführung war Fritz Lehmann. GvEs *Hymnus* war eingebettet zwischen Werken von Alfred Uhl und Richard Strauss.

In der Werkbeschreibung zum Konzertprogramm der UA sagt GvE: „*Das Stück ist als Feier eines großen Menschen in einer Zeit der ängstlichen Schnelllebigkeit gedacht. Die künstlerische*

<sup>36</sup> Programmheft der Feier der Österreichischen Bundesregierung zu Goethes 200. Geburtstag am 28. August 1949, unter dem Ehrenschutz des Herrn Bundespräsidenten im Grossen Musikvereinssaal in Wien.

<sup>37</sup> Gleichzeitig lief bis Mitte Oktober 1949 eine Goethe-Ausstellung in der Österreichischen Nationalbibliothek. [Ebd.]

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Brief ALH an GvE vom 02.12.1950. [GvE-N]

*Beschäftigung mit dem Werk und Sein eines großen Mannes macht ihn uns nicht nur interessant, sondern lebendig und zum eigentlichen Besitz.“<sup>40</sup>*

Später, anlässlich der beiden Aufführungen im Mai 1969 schrieb GvE: *„Der Hymnus an Goethe von Alexander Lernet-Holenia entstand 1949 zur Feier des 200sten Geburtstages. Das Stück wurde im Konzerthaus uraufgeführt, wahrt durchaus zeitwidrig die Tonalität und gibt der Solistin, dem Chor und dem Orchester was sie verlangen: Aufgaben. Es ist am Dirigenten, mit Überzeugungskraft aus den Noten das entstehen zu lassen, das ich zu schreiben beabsichtigte: Musik.“<sup>41</sup>*

Die Freundschaft GvEs mit ALH blieb bis ans Lebensende ALHs bestehen. Als ALH in Not gerät, bietet ihm GvE – wie auch immer wieder anderen seiner Freunde – Hilfe an: *„Mein lieber Alexander, krank sein ist kein Vergnügen, im Krankenhaus festgehalten zu werden noch weniger. Ich denke oft mit guten Wünschen an Dich und möchte Dich bitten, mich wissen zu lassen, mit was ich Dir helfen kann. Möchtest Du in ein anderes Spital, oder in die Hofburg [ALH hatte eine Wohnung in der Wiener Hofburg. Der Verf.] oder nach St. Wolfgang oder an einen anderen Platz, wo Dich niemand behelligt. Lass es mich bitte wissen, ich werde mit aller Kraft versuchen, Deine Situation zu verbessern, da ich sehe, dass es andere nicht tun. [...]“<sup>42</sup>*

### 2.1.7 Inverlagnahme

Zur Zeit der Kompositionsfertigstellung von op. 12 *Hymnus* hatte die UE bereits 8 Werke GvEs in Verlag genommen. Nur die ersten Werke waren von B&B verlegt worden<sup>43</sup>. Dennoch muss sich GvE zunächst an B&B gewandt und das Werk dort angeboten haben. Der Grund ist wahrscheinlich in der ständigen Sorge GvEs zu sehen, von UE übervorteilt zu werden, sowie der daraus resultierende Wunsch, unter den Verlagen den Wettbewerb um seine Werke zu steigern<sup>44</sup>. Die Antwort war überraschend negativ. Der dort zuständige und mit GvE befreundete Verlagsleiter Kurt Radecke lehnte mit folgenden Worten ab: *„Der Text von Lernet-Holenia ist unserer Ansicht nach unmöglich und in Deutschland heute in keiner Weise zu verwenden. Wir bedauern sehr, dass Sie nicht selbst zu der Überzeugung gekommen sind, dass man einen solchen Text in der heutigen Zeit nicht komponieren sollte. Hinzu kommt, dass die Besetzung leider heute in Deutschland eine Verwertung in größerem Umfange unmöglich macht. Das deutsche Chorwesen, das früher eine bedeutende Rolle gespielt hat, ist nach seiner fast völligen*

<sup>40</sup> Programmheft des WKHG vom 31.03.1951.

<sup>41</sup> Kopie eines Manuskriptes, undatiert und ohne Referenz. [FS-N]

<sup>42</sup> Brief GvE an ALH vom 11.04.1976, d.h. 3 Monate vor dem Tod ALHs. [Wienbibliothek, Handschriftensammlung]

<sup>43</sup> Siehe dazu Anhang F *Inverlagnahmen der Werke GvEs*.

<sup>44</sup> Siehe dazu Kapitel: op. 67 *Gute Ratschläge*, die häufigen diesbezüglichen Äußerungen im GvE-I sowie Exkurs: GvEs *Arbeitsweise*.

*Vernichtung erst langsam wieder im Aufbau. Die finanziellen Mittel, die den Chorvereinigungen, die sich jetzt wieder neu bilden, zur Verfügung stehen, sind so beschränkt, dass sich diese bereits an den Verband der Musikverleger gewandt haben, um besonders ermäßigte Preise für ihre Mitglieder durchzusetzen. [...] Wir bedauern daher sehr, [...] dass wir mit diesem Werk nichts anfangen können und bitten, uns nicht zu verübeln, wenn wir Ihnen das Manuskript wieder zurückreichen.*<sup>45</sup>

Auch beim Verlag Schott muss GvE nachgefragt haben, denn es findet sich folgende Briefstelle in der Korrespondenz: *„Wegen des ‚Hymnus‘ kratzen wir uns noch etwas auf dem Kopf. Die Leute haben sich derart überfressen mit solchen Dingen, dass ich fürchte, wir würden mit einem Nachzügler heute einen Schlag ins Wasser tun.*“<sup>46</sup>

Danach scheint er mit Alfred Schlee, dem damaligen Verlagsleiter von UE übereingekommen sein, die Inverlagnahme doch wieder bei UE durchzuführen. Davon zeugt der folgende Brief GvEs an Alfred Schlee: *„Lieber Fred, hier ist die Partitur und der Klavierauszug. Ich bitte Dich nur für eines zu sorgen, dass ich nach der Abschrift die beiden Originale zurückbekomme und dass ich eine Korrektur lesen kann. Die Auff. ist, wie Du weißt, im März, der Chor muss entsprechend vorstudiert werden, folglich müssen rechtzeitig die Stimmen vorliegen.“*<sup>47</sup>

Die Lieferungen der Drucke der UE erfolgten zu folgenden Daten:<sup>48</sup>

- Chorstimmen: 14.12.1950
- Klavierauszug: 29.03.1951
- Partitur: 15.06.1972
- Instrumentalstimmen: keine Aufzeichnung vorliegend

Warum die Partitur erst 21 Jahre (sic!) nach dem Druck des Klavierauszuges erfolgte, kann nicht mehr eruiert werden. Die Tatsache wird jedoch durch eine Eintragung im Autograf der Partitur, noch vor dem Werkstitel: *„Lichtpause. Für den Druck korrigiert. 4.8.69. Ramsau.“*<sup>49</sup> bestätigt. In der Aufführungsliste<sup>50</sup> ist festzustellen, dass im Jahre 1957 die Aufführungen dieses Werkes ins Stocken geraten sind und ab 1969 sich wieder belebt haben.

<sup>45</sup> Brief B&B an GvE vom 05.05.1950. [FS-N]

<sup>46</sup> Brief von Wilhelm Strecker, Verlag Schott an GvE vom 31.01.1950. [GvE-N]

<sup>47</sup> Brief GvE an Alfred Schlee vom 19.06.1950. [UE-A]

<sup>48</sup> Freundliche Mitteilung von Ronald Kornfeil der UE vom 30.03.2009.

<sup>49</sup> Partiturotograf im GvE-N.

<sup>50</sup> Siehe Anhang B *Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs.*

Die Erscheinungsweise der einzelnen Drucke kann im Archiv der UE wie folgt nachvollzogen werden<sup>51</sup>:

- Druck der Chorstimmen am (UE Nr. 12017) 14.12.1950
- Das Stimmenmaterial (UE Nr. 12015) ging am 16.02.1951 zum Kopieren
- Der Klavierauszug (UE Nr. 12016) erschien am 29.03.1951
- Die Studienpartitur (UE Nr. 12014) wurde am 06.12.1957 als druckreif freigegeben, kam aber aus heute nicht mehr nachvollziehbaren Gründen erst im Mai 1972 heraus

### 2.1.8 Autografensituation

Bei der Einsichtnahme in die Autografen des Klavierauszugs und der Partitur<sup>52</sup> sowie bei einem Vergleich der Autografen mit den gedruckten Versionen<sup>53</sup> können folgende Wahrnehmungen gemacht werden:

#### 2.1.8.1 Autograf des Klavierauszuges

Das Autograf ist kein Klavierauszug im herkömmlichen Sinn, sondern ein Particell, in dem bis zu vier Stimmen je Notensystem eingetragen sind. Dies gilt auch für die Druckversion.

Titelblatt und Notenschrift entsprechen weitestgehend der gedruckten Version. Das betrifft die Taktnummerierung, die Vortrags- und Artikulationszeichen, bis hin zu den Legatobögen, Sforzati, etc. die dynamischen und die Tempoanweisungen, incl. der Metronomzahlen. Dasselbe gilt auch für den Text der Singstimmen.

Unterschiedlichkeiten zeigen sich lediglich:

- Im Chor sind Sopran und Alt, sowie Tenor und Bass jeweils in einem Notensystem eingetragen
- Vereinzelte Veränderungen in Dynamik und Tempoangaben
- In T064-067 des ersten Satzes gibt es Radierungen bzw. Korrekturen
- Vereinzelt werden zusätzlich Schlagwerkinstrumente eingezeichnet
- Im 3. Satz ist im Autograf das Taktmass 2/2, im Druck *alla breve* angegeben
- Überklebungen in T078-085

<sup>51</sup> Freundliche Mitteilung von Ronald Kornfeil der UE vom 01.04.2009.

<sup>52</sup> Die Autografen von Partitur und Klavierauszug befinden sich im GvE-N.

<sup>53</sup> G. v. Einem: *Hymnus für Alt-Solo, Chor und Orchester op. 12*. Partitur. Universal Edition Nr. UE 12 014. Wien 1972, und Gottfried von Einem: *Hymnus*. Klavierpartitur. Universal Edition Nr. UE 12 016. Wien 1951.

### 2.1.8.2 Autograf der Partitur

Auch hier stimmt das Autograf bis ins Detail – von einigen Ausnahmen abgesehen – mit dem Druck überein. Ganz selten sind mit anderer Tinte – also nachträglich – Dynamik, Tempoangaben bzw. andere Zeichen nachgetragen, die sich im Druck wieder finden. Dasselbe gilt auch für den Text der Singstimmen.

Im Partitur-Autograf sind etwas mehr nachträgliche Veränderungen vorgenommen worden.

Unterschiedlichkeiten zeigen sich:

- Oktavierungen im Autograf werden im Druck ausgeschrieben
- Gewisse Zuteilungen der Melodie an Piccolo und 3. Flöte wurden verändert, in der Tuba wurden Passagen hinzugefügt, Trompetenläufe wurden hinzugefügt. (Veränderungen gab es nur bei den Bläsern, die Streicherstimmen dürften von Anfang an klar gewesen sein)
- Vorschläge werden im Autograf immer im Vortakt, im Druck dann im Folgetakt geschrieben.

Interessant ist eine Änderung, die GvE erst nach dem Druck des Klavierauszuges durchgeführt hat. Es handelt sich dabei um die Streichung der T079-082 im 3. Satz vor der Schlussgruppe. Diese 3 Takte sind ein triolisches orchestrales Einschwingen vor einem triolischem Aufwärtslauf. Dieses Einschwingen war ursprünglich in beiden Autografen enthalten und ist auch im Druck des Klavierauszuges enthalten. Nach dem Druck des Klavierauszuges muss GvE den Beschluss gefasst haben, diese 3 Takte zu streichen. Der Grund ist nicht eruierbar. Eine mögliche Erklärung könnte darin bestehen, dass GvE den Spannungsaufbau in der Schlussgruppe nicht durch eine Vorwegnahme schmälern wollte. GvE hat sodann die Streichung im Partitur-Autograf durch Durchkreuzung vorgenommen und dies dann nachträglich durch Überklebung im Autograf des Klavierauszuges nachvollzogen. Im Archivexemplar des Klavierauszuges in der UE wurden die 3 Takte durchgekreuzt<sup>54</sup>.

Datierungen:

Im Klavierauszug-Autograf finden sich folgende Datierungen:

Ende 1. Satz: Ramsau, 1.V.49

Ende 2. Satz: Ramsau 4.5.1949

Ende 3. Satz: St. Jakob 28.5.1949

Im Partitur-Autograf finden sich folgende Datierungen:

Ende 1. Satz: Ramsau 1.5.49, St. Jakob 27.6.49

Ende 2. Satz: Ramsau 4.5.49, St. Jakob 3.7.49

---

<sup>54</sup> Freundliche Mitteilung von Ronald Kornfeil/UE, vom 30.03.2009.

Ende 3. Satz: St. Jakob 28.5.49, St. Jakob 12.7.49

Daraus lassen sich mehrere Schlüsse ziehen:

- Die Datierungen sprechen dafür, dass GvE überlappend in Klavierauszug und Partitur gearbeitet hat. Eine sequenzielle Vorgehensweise hätte bedeutet, dass er für die Partiturreinschrift des 2. Satzes 6 Tage, für die des 3. Satzes 9 Tage gebraucht hätte.
- Nachdem er ALH schon im Herbst 1948 gemeldet hatte, an der Komposition zu arbeiten<sup>55</sup>, muss die Komposition lange vor der Niederschrift im Autograf in seinem Kopf und auf Skizzen gereift sein.

### 2.1.8.3 Ein Skizzenblatt

Im Skizzenkonvolut GvEs im GvE-N liegt ein Skizzenblatt, welches beidseitig beschriftet ist und bei der Aktion der Skizzenzuordnung 1981 dem op. 12 *Hymnus* zugeordnet wurde. Die Vorderseite lässt unschwer die T094-098 des 3. Satzes erkennen, wobei Violin- und Violoncellostimme fast ident mit der nachfolgenden Komposition sind. Die 4 Chorstimmen weichen jedoch erheblich von der Komposition ab.

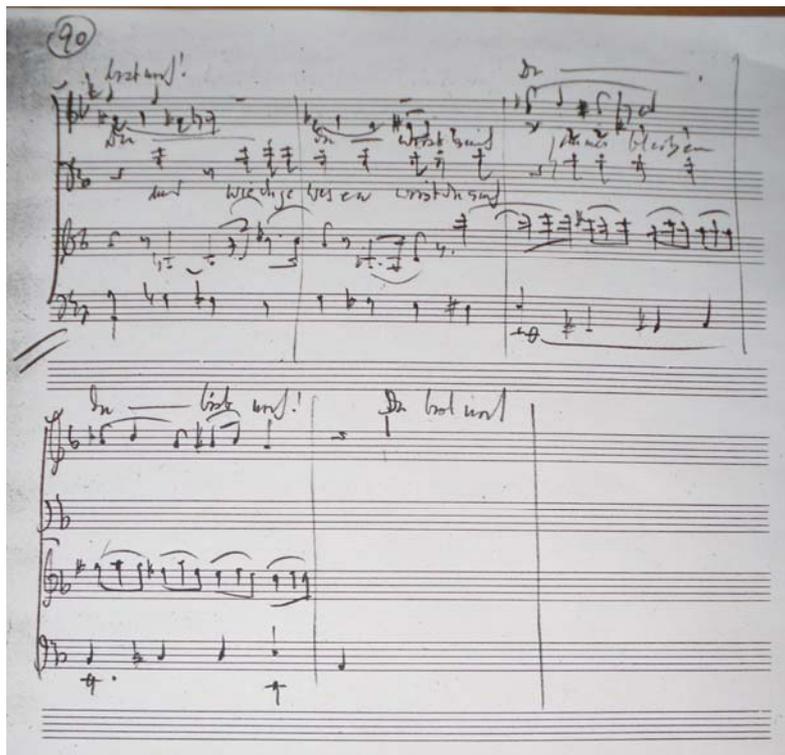


Abbildung 1 Skizzenblatt zum 3. Satz, Vorderseite

Die Rückseite ist kaum mehr zuordenbar. Lediglich im mittleren Notensystem sind in den ersten beiden Takten die Orchesterstimmen (Violine und Violoncello) der T092 und T093 ansatzweise zu erkennen. Alles andere ist nicht zuordenbar.

<sup>55</sup> Brief ALH an GvE vom 06.09.1948. [GvE-N]



Abbildung 2 Skizzenblatt zum 3. Satz, Rückseite

Es ist dies das einzige Skizzenblatt aus dem Skizzenkonvolut des GvE-N, das – zumindest teilweise – einem Chorwerk zuordenbar ist, wenn man von den Klavierauszügen (Particells) absieht.

### 2.1.9 Widmung

Das Werk ist einem gewissen Direktor Franz Stöger-Marenpach gewidmet, dessen Beziehung zu GvE nicht ergründet werden konnte. Lediglich zwei Korrespondenzstücke Stöger-Marenpachs finden sich im GvE-N<sup>56</sup>. Es ist davon auszugehen, dass der Kontakt nicht sehr tiefgehend war, wenn man die Dichte der Korrespondenz späterer Widmungsträger mit GvE damit vergleicht. Stöger-Marenpach war Direktor, später Generaldirektor der Österreichischen Nationalbank<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Postkarte undatiert aus dem Jahre 1949, sowie Brief Stöger-Marenpachs an GvE vom 14.03.1951. [GvE-N]

<sup>57</sup> Im Archiv der Österreichischen Nationalbank (OeNB) findet sich ein kurzer Lebenslauf Stöger-Marenpachs wie folgt:

- Geboren am 16.01.1899 in Wien, Promotion zum Doktor juris
- Juli 1920 Eintritt in die Oesterreichisch-Ungarische Bank, später Überleitung in die OeNB
- 1938 Überleitung in die Deutsche Reichsbank
- 1939-45 aus politischen Gründen außer Dienst gestellt
- 01.07.1946 Direktor-Stellvertreter der OeNB
- 01.02.1956 Generaldirektor der OeNB
- Verstorben am 15.6.1963 in Wien

### 2.1.10 Entstehung von op. 12 *Hymnus* – Ecktermine

<b>1947</b>	Salzburger Festspiele, erste Zusammenarbeit GvE mit ALH
<b>1948</b>	Jänner 1948: ALHs Idee der Komposition einer seiner Hymnen durch GvE April 1948: Auftrag zum Gedicht der Goethegesellschaft an ALH August 1948: Gedicht Version 1 fertig, sofortiger Kompositionsbeginn GvE September 1948: Neue Schlussversion von ALH auf Veranlassung von GvE
<b>1949</b>	Mai 1949: Neuerliche Änderung der Schlussversion durch ALH Ende Mai 1948: Ende Komposition Klavierauszug Juli 1949: Ende Komposition Partitur August 1949: Goethe Fest findet ohne die Hymne von ALH und GvE statt
<b>1950</b>	Mai 1950: B&B lehnt die Inverlagnahme des Musikwerkes ab Juni 1950: Inverlagnahme des Musikwerkes durch UE, Übersendung des Autografs
<b>1951</b>	31. März 1951: Uraufführung im Wiener Konzerthaus

## 2.2 Analyse des Werkes bzw. seiner Teile

### 2.2.1 Textversionen

Im Folgenden soll versucht werden, die einzelnen Textversionen chronologisch so zu ordnen, dass am Ende der Chronologie der von GvE vertonte Text steht.

- Version 1: Die erste Version ALHs ist Beilage eines Schreibens an den *Wiener Goethe-Verein*. ALH erfüllt mit diesem Text den ihm erteilten Auftrag. Der Text ist in drei mit römischen Ziffern überschriebene Abschnitte gegliedert und besteht incl. Titel und Abschnittsnummern aus 106 Zeilen<sup>58</sup>. Diese Version übersandte ALH gleichzeitig auch an GvE.
- Version 2: Bald danach arbeitete ALH diese Version gründlich um und erweiterte sie erheblich für Zwecke der Veröffentlichung im Rahmen eines Gedichtbandes<sup>59</sup>, der 1949 im Erasmus Verlag herauskam und - handschriftlich-faksimiliert - 27 Gedichte herausbrachte. Diese Version wurde später von der Literaturwissenschaft offenbar als die authentische Version betrachtet und erschien in Roman Ročeks Gesamtausgabe des lyrischen Werkes von ALH<sup>60</sup>. Diese Version ist nicht mehr in drei Abschnitte, sondern in 12 unterschiedlich lange Strophen gegliedert und umfasst etwa 170 Zeilen. Der Fertigstellungstermin dieser Version lässt sich nicht mehr feststellen. Diese bzw. weitere Versionen für die Zwecke der Vertonung dürfte ALH nicht mehr dem *Goethe-Verein* gesandt haben, sondern direkt mit den Buchverlagen bzw. mit GvE abgehandelt haben.
- Version 3: Aus der Feder ALHs kam eine weitere Version zum Zwecke der Vertonung im September 1948 heraus<sup>61</sup>. Diese Version betraf nur die Veränderung des dritten Abschnittes, der die Version 2 um weitere 13 Zeilen verlängerte. Diese 13 Zeilen gehen eindeutig auf die kompositorischen Vorstellungen GvEs zurück und mussten ALH abgerungen werden. Die Gesamtheit der GvE vorliegenden Texte war nun bereits von einem gewaltigen Umfang und daher in ganzer Länge für die Komposition ungeeignet.
- Zu dieser Version kamen noch weitere kleinere Änderungen von ALH<sup>62</sup>, die bei GvE keine Berücksichtigung mehr fanden, hatte er doch bereits die von ihm gewünschte Textierung des letzten Abschnittes erhalten und die Gesamtkomposition begonnen.
- Version 4 ist jene Selektion aus allen vorherigen Versionen, die sich GvE – ob in Absprache mit ALH oder nicht, lässt sich heute nicht mehr feststellen – für seine Komposition erstellte. Dabei wählte GvE wie immer die Textteile nach dem Kriterium der guten Komponierbarkeit aus. Es scheint dabei sein Bestreben gewesen zu sein, die Aussage der Dichtung bei vollem Sinn- und

<sup>58</sup> Beilage zum Brief von ALH an einen nicht benannten Ministerialrat (wahrscheinlich Dr. Konrad Thomasberger, Ministerialrat im Unterrichtsministeriums und Vizepräsident des *Wiener Goethe-Vereins*) vom 22.08.1948. [Autografensammlung Anton Dermota]

<sup>59</sup> Lernet-Holenia, Alexander: *Das Feuer*. Gedichte. Wien 1949.

<sup>60</sup> Lernet-Holenia, Alexander: *Das lyrische Gesamtwerk*. Herausgegeben von Roman Roček, 1989. S530-535.

<sup>61</sup> Brief ALH an GvE vom 06.09.1948. [GvE-N]

<sup>62</sup> Brief ALH an GvE vom 03.05.1949. [GvE-N]

Stimmungserhalt auf die verständlicheren Teile zu komprimieren, sowie die Sprachmelodie ALHs gut zum Ausdruck zu bringen. Abschnitt I der Version 1 wurde vollständig in Musik gesetzt. Der umfangreiche Abschnitt II der Version 1 bzw. seine gewaltige Ausdehnung in Version 2 fiel zu großen Teilen der Selektion zum Opfer. Aus dem Abschnitt III, der in Version 3 zu 5 Strophen völlig umgearbeitet wurde, wurden 4 Strophen in die Komposition übernommen.

Dabei wird ersichtlich, dass sich GvE nicht dem Gedanken ALHs anschließt, den Hymnus, praktisch wie einen Zyklus, mit den Anfangsworten ausklingen zu lassen, wie es in den beiden Versionen 1 und 2 der Fall ist, sondern dass er einen dramatischen Finaleffekt durch die mehrfache Verwendung des Wortes „Heil“ erzielen wollte. Dazu musste er ALH erst gewinnen bzw. bedrängen. Am Schluss kommt der Text *„Heil dem kommenden Lichte, Heil dem Tosen der Lohe, Heil dem Donner der Sonne! Heil dem Tage der Welt!“* zweimal, sodann mit verkleinerten Notenwerten mehrfach nur mehr die Worte *„Lichte, Lohe, Sonne, Welt“*, sodann dreimal *„Heil!“* in Haltenoten und ein letztes Mal *„Heil!“* unisono mit dem obligaten Orchester-Fanfarenstoß. GvEs Absicht wird musikalisch auch durch die sprechchorartige, ostinate Chorbehandlung umgesetzt.

Aus dem Briefwechsel zwischen GvE und ALH ist ersichtlich, dass ALH anfangs von der Annahme ausging, dass sein Text mit sprachlich hohem Niveau automatisch auch nach der Komposition eine ebensolche Wirkung erzielen müsse. GvE war gegenteiliger Auffassung, aber es gelang seiner großen Durchsetzungskraft, vom Dichter einen Text nach seinen Vorstellungen zu erhalten, noch dazu Verständnis – und nicht Verärgerung – bei ALH zu erzielen: die Freundschaft war nicht getrübt worden. Dass dieses Verständnis bei ALH jedoch nicht vollständig gegeben war, zeigt die humorvolle Bemerkung: *„[...] mit der Zeit sende ich Ihnen auch noch die letzte Strophe, die noch akustischer und daher vollkommen blödsinnig werden wird.“*<sup>63</sup> Ein paar Tage später bemerkt er mit einer gewissen Verwunderung: *„Sowas akustisches habe ich sonst nie geschrieben.“*<sup>64</sup> Schließlich sei hier auch eine Bemerkung in einem viel späteren Brief an den Freund zitiert: *„Erinnern Sie sich noch, wie Sie mich gezwungen haben, das Ende davon recht akustisch umzudichten?“*<sup>65</sup>

Die nachfolgende Zusammenfassung zeigt, aus welchen Quellen sich der tatsächlich vertonte Text zusammensetzt.

<sup>63</sup> Brief ALH an GvE vom 03.05.1949. [GvE-N]

<sup>64</sup> Brief ALH an GvE vom 12.05.1949. [GvE-N]

<sup>65</sup> Brief ALH an GvE vom 02.12.1950. [GvE-N]

Sätze in der Komposition GvEs	Textquelle bei ALH
1. Satz: Allegro	Ist bis zu den kleinsten Interpunktionszeichen eine exakte Übernahme des Abschnitts I der Textversion 1
2. Satz: Adagio	Version 2, Strophe 5 ( <i>Unermessliches Leid....</i> ) Version 1, Teile des Abschnitts II ( <i>Woher bist Du zu uns gekommen....</i> ) Version 2, Teile der Strophe 7 ( <i>Wissen wir denn noch....</i> )
3. Satz: Allegro	Version 1, Abschnitt III, Strophen 1-3 ( <i>Denn Edle und Bauern...</i> ) Version 2, Strophe 10, unverändert ( <i>Du auch, der Du zu den Schatten ....</i> ) Version 3, Abschnitt III, Strophe 4 teilweise und Strophe 5 vollständig ( <i>Glorreich die Wege der Sterne.....</i> )

### 2.2.2 Allgemeine Aussagen zur Musik

Op. 12 *Hymnus* ist das erste Werk GvEs nach der Oper op. 6 *Dantons Tod*, in dem ein Chor als Klangkörper vorkommt. Zwischen der Komposition des *Danton* und des *Hymnus* liegen nur 3 Jahre, und die Ähnlichkeit der Chorbehandlung und des Choreinsatzes, aber auch der anderen Klangkörper, sowie die Verwendung der unterschiedlichsten Stilmittel als Dramatisierungsinstrumente ist unüberhörbar. Der in weiten Passagen ruhig fließende Text wird durch GvE emotional und dramatisch umgesetzt. Während die Rhythmik als Dramatisierungsmittel reich ausgestaltet ist, findet sich Melodienreichtum eher in manchen Instrumentalstimmen und weniger im Chor. Dort dominiert der Ostinatostil, d.h. das Rezitieren auf einem oder nur wenigen Tönen, bzw. der „Stakkatostil“<sup>66</sup>.

Op. 12 *Hymnus* hat eine Dauer von etwa 17min und ist in drei Sätze gegliedert, von denen jeder wiederum eine strenge, kontrastreiche Binnengliederung aufweist. Die beiden Ecksätze im *Allegro* sind Chor – Orchestersätze, im kantablen Adagio – Mittelsatz kommt zusätzlich ein Altsolo hinzu. Der Chor hat die Funktion des Vortrages der dramatischen, festlichen, apothetischen Partien, während das Altsolo besinnlichere, ausdrucksvolle Lyrik vorträgt.

Die Chöre sind fast ausschließlich deklamatorisch – homophon, syllabisch rezitierend, oft auch in einer Art als akzentuierter, homorhythmischer Sprechgesang gesetzt. Polyphonie im Chor kommt seltener vor. Große melodische Bögen werden vermieden, der Chor bewegt sich zumeist in kleinen und

<sup>66</sup> Siehe dazu Kapitel: *Kompositionstechnik und -stil der Chormusik GvEs*.

kleinsten Intervallschritten. Die Betonung der Worte und Silben wird genauestens eingehalten bzw. wird durch häufigere Taktmaßänderungen und Rhythmisierungen erwirkt. So kommt *„der Text gut zur Geltung, deutlich beeinflusst von Carl Orff. Rhythmische und klangliche Prägnanz.“*<sup>67,68</sup> Im Programmheft aus 1980 wird dazu ausgeführt: *„Der Chorpart hat klassische Vorbilder, er besticht durch syllabisch, intensive Deklamation, einprägsame Rhythmik in der Art alter Versmasse. Der Schlussteil nimmt die Stimmung des Beginns wieder auf und gipfelt schließlich nach mächtigem Aufschwung in strahlender D-Dur Apotheose.“*<sup>69</sup>

GvE setzt in op. 12 *Hymnus* viele der ihm in dieser Zeit eigenen Stilmittel ein. Erwähnt seien davon der „Fanfarenstoß“, das „Harmoniependel“ zwischen Dominantseptakkordklang und Tonika, Synkopierungen und Polyrythmik, ostinate Figuren, insbes. motorisch ostinate Achtelbewegungen, Melodiefiguren mit größeren Intervallen in den Holzbläsern, Orgelpunkte und den „Stakkatostil“.<sup>70</sup>

Das ganze Werk ist im Wesentlichen homophon, Polyphonie kommt lediglich als Scheinpolyphonie z.B. bei Mini-Imitationen vor.

### 2.2.3 Besetzung

Die große Besetzung ist dem Anlass entsprechend gewählt:

Chor: vierstimmig gemischt

Orchester:

3 Flöten (Flöte 3 wechselt manchmal auf Piccolo)

2 Oboen

2 Klarinetten in B

2 Fagotte

4 Hörner in F

3 Trompeten in C

3 Posaunen

Tuba

Pauken

Große Trommel

Militärtrommel

Becken

Xylophon

Streicher

<sup>67</sup> Programmheft vom 22.05.1969 der GdMFW.

<sup>68</sup> GvE war mit Carl Orff befreundet. Bereits 1940 besuchte Orff GvE häufiger in dessen Berliner Wohnung (*Einem-Chronik*, S 99). Orff zählte für GvE ebenso wie Blacher und Wagner-Régeny zu jenen Komponisten, mit denen er die Absicht hatte, der modernen Oper in Salzburg nach dem 2. Weltkrieg eine Bresche zu schlagen. [*Einem-Chronik*, S 146]

<sup>69</sup> Programmheft vom 23.04.1980 der GdMFW.

<sup>70</sup> Siehe dazu Kapitel: *Kompositionstechnik und –stil der Chormusik GvEs.*

## 2.2.4 Charakterisierung der drei Sätze

### 2.2.4.1 Satz 1, *Allegro*

Text

*Volk, aus den Ländern der Waage der Welt,  
von den Rebenhängen am Strome  
und den Treppen des Alpengebirgs,  
neige den Manen dich nun des größten der Deutschen,  
dem auch dein edelster Kaiser, dein menschlichster Fürst noch gebot.  
Wie schatteten einst die Schwingen des doppelten Adlers weit,  
wie war ihm der Erdball in die Fänge gegeben, wie klirrten die weissen Heere weithin,  
wie rauschten die Flotten!  
Nun verstört uns längst ein gewaltiges Schicksal und erschüttert das Herz uns;  
längst auch schon sind uns die Stäbe der Macht aus den Händen gewunden,  
und leer von Lorbeer und Kronen neigt sich die Stirne.  
Dir aber beugt sich noch immer die Welt.  
Heiliges Haupt in einsamer Öde!  
Ferneher nur, wie ein Gebirge des Mondes glänzt, steinern Dante im Süden,  
funkelt Homer gegen den Aufgang der Sonne,  
ragt Ossian, verhüllt von Gewölken, am Regenmeere.  
Dazwischen, unendlich, schimmert der Äther.  
Und in der Tiefe, endlos, mit eisernen Ebenen dehnt sich die Erde*

Der 1. Satz besteht aus einer 7 taktigen Einleitung *Allegro*, einem *poco meno*-Teil, einem kurzen 9-taktigen langsameren Zwischenteil *Meno* und einem *Allegro*-Endteil.

Die Einleitung *Allegro* T001 ist hochdramatisch und beginnt mit einem fortissimo  $D_{\text{unis}}$  Fanfarenstoß, gefolgt von einer Anrufung im Stakkato-Stil und endet mit einem  $D_{\text{unis}}$  Fanfarenstoß. Das *d* am Anfang wird aufgespalten „Tonspaltung“, indem Sopran und Tenor am *d* verweilen, während Alt und Bässe diatonisch in D-Moll nach unten bis zur Dominante *a*, schreiten.

Das Metrum ist die punktierte Viertel, um jeweils 3 Achtel in der raschen Rezitation zusammenfassen zu können. Natürlich hätte GvE auch als Metrum die Viertel wählen und sodann eine triolische Dreiteilung vornehmen können, was jedoch den gewünschten Stakkato-Effekt nicht gewährleistet hätte. Der vorliegende Text macht erforderlich, dass nahezu jeder Takt ein anderes Taktmass, d.h. ein anderes Vielfaches der punktierten Viertel hat (15/8, 9/8, 12/8, 24/8, etc.)<sup>71</sup>.

Die Stimmung ist aufgeregt, es agieren die Chorstimmen, die Instrumentalstimmen beschränken sich auf die Fanfarenstöße.

Die Einleitung ist in D-Moll gehalten, geht einmal kurz in das terzverwandte H-Dur und endet wieder in D-Moll. Ähnlichkeiten mit dem „*Aeterna fac*“ aus Anton Bruckners Hymnus „*Te Deum*“ sind unüberhörbar.

<sup>71</sup> Hier sind Ähnlichkeiten zu Boris Blachers „variablen Metren“ erkennbar. [siehe dazu Blacher, Boris: *Über variable Metrik*. In: ÖMZ, 1951, Jg. 6, S 919-922.

Nun folgt der Abschnitt *poco meno* (T008), der sich in der Stimmung etwas von der Einleitung abhebt. Als Metrum bleibt die punktierte Viertelnote. Im Untergrund vollführen die Streicher durchgehende unruhige Oktavpendelbewegungen in Achteln auf a. Der Chor rezitiert im Stakkato und wird abschnittsweise von Blechbläsersequenzen unterbrochen, die einerseits das Geschehen strukturieren, andererseits harmonische Füllung bieten. Dieses Geschehen verdichtet sich zu einer immer rascheren Antiphonie bei dynamischer Steigerung bis zum *ff*. Den Schluss bildet ein instrumentaler D-Dur Bläser-Fanfarenstoß, bei dem – rhythmisch kompliziert – ein Teil der Bläser aufwärtsgerichtete Melodielinien, der andere Teil abwärtsgerichtete Melodielinien spielt.

Im nun folgenden kurzen Mittelteil *Meno* (T023) geht der Komponist auf das ruhigere Metrum der Viertelnote über, die dynamische Stufe ist *p*. Der Chor singt praktisch *a-capella* im *Legato* mit mehreren Melismen und lyrisch–kantablem Gestus. Harmonische Klänge, vornehmlich in G-Moll, werden durch den Chor gebracht, die Streicher steuern nur einige punktuelle Akzente bei.

Der Schlussteil des ersten Satzes *Allegro* (T034) nimmt die erregte Stimmung der Einleitung wieder auf und beginnt mit einem Fanfarenstoß  $G_{\text{unis}}$  mit zahlreichen Sekundschärfungen, sodass ein G7 Klangeindruck entsteht, der alsbald durch einen C-Moll Klang abgelöst wird. Chor und Orchester wechseln in raschen Stößen ab, aus denen ein C-Dur (H-Dur) Klang entsteht. Die Spannung steigt durch erhöhten Dissonanzenreichtum und durch den unruhigen Einsatz der Schlaginstrumente (Große Trommel, Militärtrommel, Xylophon). Verschiedene Lautmalereien beleben das Bild, z.B. Sphärenklänge (d.h. Chromatik, lange Notenwerte, tiefe Streicher, Sekundverschleierungen) bei „Äther“, Posaune im Pedalton (Kontraoktave) auf „Tiefe“ und lange Notenwerte auf „Endlos“.

Das Metrum ist wieder die Viertelnote und das Taktmaß ändert sich häufig mit den verschiedenen Vielfachen  $2/4$ ,  $6/4$ ,  $3/4$  etc). Dreiklangsharmonien können nicht mehr ausgemacht werden. Das Geschehen verlangsamt sich immer mehr gegen den Schluss des Satzes. Zunächst laufen die Blechblasinstrumente aus, dann die Schlaginstrumente, die Streicher reduzieren sich auf Celli und Bässe, die Dynamikstufe reduziert sich auf *pp*, alle Bläser schweigen und der Chor singt einen mehrtaktigen D-Moll Akkord auf „Erde“. Schließlich wird der Satz durch einen *ff*-Fanfarenstoß auf  $D_{\text{unis}}$  beendet, der jedoch aufgrund der Vorbereitung wie D-Moll klingt.

### 2.2.4.2 Satz 2, Adagio

Text

*Unermessliches Leid tragen die Dichter.  
Denn gewaltiger fühlen sie als sonst die Menschen, wengleich das Gleiche.  
Es diene uns nämlich der Schmerz, dass wir die Schöpfung fühlen.  
Alles Geschaffene hat unfertige Ränder von Schmerzen.  
Den Dichtern allein ist eine Macht zu vollenden gegeben  
und Unvollendetes hinabzustürzen, mit richtenden Worten, Boten des Hochdonnernden gleich.  
Woher bist Du zu uns gekommen, Genius der Menschheit?  
Wohin wendest Du wieder das Antlitz?  
Wen erwählst Du?  
Wen nicht?  
Wissen wir denn noch, woher wir sind und was wir wirklich sind?  
Wir wissen nur, dass wir so wenig wissen,  
woher wir kommen, wie, wohin wir gehen  
und daß nur eines unser ist, Das Leben,  
und daß nur eines sicher ist, der Tod,  
und dass nur eines alles ist, der Mensch,  
und eines unabwendbar, das Geschick!*

Der ruhig-lyrische Mittelsatz in trauriger Stimmung und in G-Moll/G-Dur Atmosphäre gehalten, bringt den Einsatz des Alt-Solos, und besteht aus fünf einzelnen Blöcken, in der Art von Einzelszenen, die gegeneinander kontrastieren. Das Metrum sind Viertel- und Achtelnoten bei häufiger wechselnden Taktmaßen.

Im ersten Abschnitt (T001) wird zuerst die Stimmung über abwärtsschreitende Achteln aufgebaut, bevor die Sängerin mit „*Unermessliches Leid*“ ihr Solo beginnt. Das Hauptmotiv sind Seufzer, in die schrittweise nahezu alle Instrumente einfallen, sodass am Ende dieses Abschnitts ein gemeinsames „Atmen“ im Rhythmus dieser Seufzer stattfindet, welche durch einen  $G_{\text{unis}}$ -Stoß beendet wird.

Im nächsten Abschnitt (T026) rezitiert der Chor homophon den Text, während der Orchesterapparat zumeist längere stufenförmig abwärtsgerichtete Melodielinien im *Legato* spielt. Dieser Abschnitt schwillt bis zu einem *fff* an und endet in G-Moll.

Der folgende Abschnitt ist mit *molto tranquillo* (T047) überschrieben und wieder dem Altsolo vorbehalten. Er ist dünner instrumentiert. Der Gestus der stufenförmig abwärts schreitenden Achtelnoten-Girlanden bleibt in den Holzbläsern erhalten, insbes. Flöte und Piccolo schweben hoch über dem Altsolo.

Nun folgt ein Abschnitt *Doppio Movimento* (T075), der den Seufzer-Gestus in den

Instrumentalstimmen wieder aufnimmt, allerdings in geänderter und stark rhythmisierter Form mit Sechzehntel-Notenwerten und Sechzehntel-Triolen. Die harmonische Basis wird eindeutig und zwar G-Moll. Die Bässe bleiben auf einer Art Orgelpunkt auf d liegen und es findet ein ständiges harmonisches Pendeln zwischen G-Moll und seiner Moll- bzw. Durdominante statt. Dabei rezitiert der Chor im Stakkato-Stil und das Altsolo macht die Einwüfe „Das Leben“, „Der Tod“, „Der Mensch“ und „Das Geschick“. Das Geschehen steigert sich rhythmisch (*poco piu mosso*) und dynamisch und gipfelt in einem jazzartigen Bläsersatz im *ff* mit einer D-Dur/G-Dur-Pendelbewegung. Schließlich beruhigt sich dieser Instrumentalteil durch rhythmische Viertel in den Streichern und nur mehr vereinzelte kurze Seufzer in den Bläsern.

Den Abschluss dieses Mittelsatzes (T094) bildet nochmals der resignative Text „*Wir wissen nur, dass wir so wenig wissen...*“ Diesmal wird er durch die Altstimme vorgetragen, und der Chor bringt die jeweils harmonisch dissonanten Einwüfe „Das Leben“, „Der Tod“, „Der Mensch“ und „Das Geschick“. „Das Geschick“ wird dreimal vorgetragen, wobei sich – offenbar in der Vorstellung GvEs von einem möglichen gnädigen Geschick – das letzte Mal das G-Moll zu einem G-Dur wandelt. Den Abschluss des Mittelsatzes bildet ein über mehrere Takte ausgehaltenes  $G_{\text{unis}}$  im Chor, lediglich die Altstimme singt die Dur-Terz h. Abschließend erfolgt ein instrumentaler Fanfarenstoß  $G_{\text{unis}}$ .

### 2.2.4.3 Satz 3, *Allegro*

Text

*Edle und Bauern, wandern die Völker auch weit, wohnen in ewigen Sitzen,  
nach ihren Kriegen, nach ihren Ernten kehren sie wieder auf ihre Höfe,  
Immer denselben Ahnen und Enkeln, stehen dieselben Stühle bereit.  
Erst in die Städte der Heimatlosen zieht, gewaltig, das Schicksal  
Erst auf die Schwelle des Bürgers tritt die allmächtige Zeit.  
Erst in den Toren der Toten ist Unsterblichkeit.  
Du auch, der zu den Schatten gegangen und in Trauer der Welt das Haupt verhüllte, aus dem du sie  
gebarst, du bist noch!  
Und wie du gewesen, wirst du auch immer bleiben,  
und wie du sein wirst, warest du längst bevor du warst!  
Glorreich die Wege der Sterne in der Nacht, die dich pflanzte!  
Wie erklangen die Hohen!  
Segen dem Schoss der dich trug!  
Widerhallte der Himmel?  
Schon das Schnauben der Rosse, schon den rollenden Wagen?  
Schon im Morgenwinde wehte das Sternenzelt.  
Heil dem kommenden Lichte,  
Heil dem Tosen der Lohe,  
Heil dem Donner der Sonne!  
Heil dem Tage der Welt!  
Heil!*

Der dritte Satz *Allegro* entspricht im Gestus dem ersten Satz bzw. steigert diesen zu einer spannungsreichen und langen, effektvollen Apotheose. Dieser Satz ist ebenfalls in kleine und gegeneinander kontrastierende Szenen (Nummern) gegliedert und hat neben den Chorszenen auch drei Instrumentalteile. Die verschiedensten musikalischen Dramatisierungsmittel werden zur Gestaltung des Spannungsverlaufes eingesetzt.

Den Anfang *Allegro* macht eine instrumentale Einleitung (T000), ausgelöst durch einen mit Wechselnote ausgestatteten Fanfarenstoß auf  $A_{\text{unis}}$ , als Dominante für die kommende D-Moll Atmosphäre. Streicher, Holzbläser und Hörner spielen in scharf akzentuierter Polyrhythmik: die Hörner halten sich an das vorgezeichnete Taktmaß, während Streicher und Holzbläser jeweils  $3/8$  Bindungen vollführen, sodass das jeweils 9. Achtel in den nächsten Takt überhängt. Die Dynamik wird gesteigert und endet in einem Fanfarestoß mit Aufwärtsläufen in Achtel-Triolen.

Mit *Poco meno* (T025) folgt der erste Chorsatz, der dem Thema des ersten Satzes mit seiner Tonaufspaltung in D-Moll entspricht. Harmonisch folgen ein D-Moll/A-Dur Pendel, ein C-Dur/G-Dur-Pendel und wieder ein D-Dur/A-Dur Pendel, bevor ein D-Dur Akkord diesen Teil beendet.

Es folgt ein kurzes instrumentales Zwischenspiel (*sehr energisch*) (T050) in D-Moll Atmosphäre mit triolischen Holzbläsern, Achtelnoten in den hohen Streichern und marschartig schreitenden tiefen Streichern signalisieren Unruhe.

Der nun folgende Chorsatz (T059) steht im tänzerischen  $3/2$ ,  $6/4$ ,  $5/2$  Takt. Harmonisch findet ein zweifaches Pendeln zwischen G-Moll und seiner Dominante  $D7$  statt, die jedoch immer  $f$  und  $fis$  gleichzeitig enthält, also bitonal ist. Die Frauenstimmen singen den fortlaufenden Text, während die Männerstimmen immer wieder den Einwurf „*Gewaltig*“ skandieren. Das Geschehen zerfließt und läuft in den letzten beiden Takten in kurzen Phrasen einzelner Instrumente im  $p$  aus.

Nun setzt ein kurzer Entspannungsteil (T073) in D-Moll mit Sept- und Nonenschärfungen ein, die sphärenhafte Klänge ergeben. Dabei gesteht der Komponist dem Chor dreimal ausdrücklich freie Rezitation zu und schreibt den Instrumenten *colla parte* vor. Triolische Aufwärtsläufe in allen Instrumenten mit der Anweisung „*in tempo, vorwärts*“ bis zu einem Fanfarenstoß im  $D_{1Q}$ -Akkord beenden diesen Abschnitt<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Hier sei auf die Wahrnehmungen bei der Analyse der Autografen zu op. 12 *Hymnus* verwiesen. Der ursprünglich um 3 Takte länger komponierte Spannungsaufbau wurde gekürzt, offenbar um den Schlusseffekt nicht zu schmälern.

Ein rascher Teil *molto allegro* (T080) beginnt die lange Schlussgruppe. Alt, Tenor und Bass rezitieren den Text ostinat, während der Sopran mehrfach „*Du bist noch*“ singt, die Streicher vollführen schreitende Stufenbewegungen, die Klarinette umspielt hüpfend das Geschehen. Aus dem ursprünglichen D-Dur wird ein mehrfaches F-Dur/C-Dur-Pendeln. Immer wieder strukturieren Fanfarenstöße den Verlauf. Aus den schreitenden Streichern wird durch Punktierungen ein jazzartig wirkender Rhythmusapparat.

Ein letzter Instrumentalteil (T130) läutet mit einem dissonanten Fanfarenstoß endgültig den Schlussteil ein. Dieser Teil ist eine kollektive Abwärtsbewegung aller mittleren und höheren Instrumente, während die Bässe aufwärts schreiten.

Ein  $D_{\text{unis}}$ -Fanfarenstoß der Instrumente und ein  $D_{\text{unis}}$  aller Chorstimmen auf dem Wort „*Heil*“ lassen den raschen Schlussteil *Presto* (T136) beginnen. Dabei singt der Chor im Stakkato-Stil ein  $D_{\text{unis}}$  und jeweils die Worte „*Lichte*“, „*Lohe*“, „*Sonne*“ und „*Welt*“ in der Harmonisierung mit C-Dur, Cis-Dur, H-Dur und Es-Dur. Bei der folgenden textlichen Wiederholung wird musikalisch nur mehr auf rasche Viertelnoten im scharfen Stakkato im G-Moll/H-Dur Pendel verdichtet. Das zum H-Dur terzverwandte D-Dur beschließt das Werk. Dabei singt der Chor dreimal ein lang ausgehaltenes „*Heil*“ in vier 12/4 Takten. Letztlich beendet ein Gesamt-Fanfarenstoß  $D_{\text{unis}}$  in den Instrumenten und ein „*Heil*“ im Chor im D-Dur das Werk.

## 2.3 Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes

### 2.3.1 UA am 31.03.1951 im WKH

Die UA des op. 12 *Hymnus* fand im Rahmen des Eröffnungskonzertes *des IV. Internationalen Musikfestes 1951*<sup>73</sup> im WKH statt. Die Eröffnung wurde durch Ansprachen des Präsidenten der Wiener Konzerthausgesellschaft, Manfred Mautner-Markhof, des Bürgermeisters der Stadt Wien, Theodor Körner und des Bundesministers für Unterricht, Felix Hurdes vorgenommen<sup>74</sup>. Als weitere Stücke standen Werke von Alfred Uhl und Richard Strauss am Programm.

Gesungen hat der Chor der Wiener Singakademie, Choreinstudierung Reinhold Schmid, das Altsolo sang Res Fischer, es spielten die Wiener Symphoniker, Dirigent der Aufführung war Fritz Lehmann.

In der Presse wurde die Aufführung wie folgt bejubelt: „[...] *eine wahrhaft musikfestliche Komposition, die ihrerseits einen Hymnus verdient. Es ist das beste und stärkste Werk, das der so begabte Komponist bisher geschaffen hat. Lyrische, lebendige, originelle Musik. Man fühlt sich gleich von den gewaltigen Orchestereinschlägen gepackt, durch welche die in kräftigen Akkorden deklamierenden Chorstimmen ausgelöst werden; man fühlt sich ebenso von dem prächtig durchgefühlten Klagemotiv angesprochen, das dem zweiten Teil der Komposition seinen Charakter verleiht; und stimmt schließlich entschlossen mit ein in die jubelnde Schlusssteigerung, um eine Musik zu begrüßen, die neu und eigenartig und gleichzeitig fasslich und ansprechend ist, die im Bewusstsein ihrer inneren Sicherheit den Mut hat, einfach und natürlich, naiv und pathetisch zu sein. Den Text der Komposition bilden Dichterworte von Alexander von Lernet-Holenia, die so schön, so stark, so inspiriert sind, dass sie beinahe zwangsläufig inspirierte Musik hervorrufen müssen*“.<sup>75</sup>

### 2.3.2 Konzerte am 16.01.1952 und am 17.01.1952 im WKH

Veranstalter des Konzertes am 16.01.1952 war die MJÖ, Veranstalter des Konzertes am 17.01.1952 war die WKHG. Beide Konzerte wurden von Mario Rossi dirigiert, es sang der Chor der Wiener Singakademie, das Altsolo sang Rosette Anday. Es spielten die Wiener Symphoniker<sup>76</sup>. Neben GvEs op. 12 wurde das *Concerto I per orchestra (1934)* von Goffredo Petrassi (Österreichische EA) und das *Stabat mater* von Gioachino Rossini zur Aufführung gebracht.

<sup>73</sup> Ziel des Internationalen Musikfestes war es, „[...] zu beweisen, dass die ‚Hochburg des Konservativismus‘ es nicht bei der Pflege der Standardwerke bewenden lässt, sondern den Wunsch hegt, manche in neuerer Zeit entstandene Schöpfung in den Kreis der letzteren aufzunehmen“. [Die Presse vom 31.03.1951]

<sup>74</sup> Programmheft des WKH vom 31.03.1951.

<sup>75</sup> Die Presse vom 03.04.1951.

<sup>76</sup> Programmheft des WKH vom 16. und 17.01.1952.

### 2.3.3 Konzert am 21.02.1952 im Deutschen Museum München

Im Rahmen dieses Konzertes fand die Deutsche EA von GvEs op. 12 *Hymnus* statt. Der Dirigent der Aufführung war Georg Solti, neben GvEs Werk wurden noch zwei Werke von Ludwig van Beethoven gebracht: das Konzert für Violine, Violoncello, Klavier und Orchester in C-Dur op. 56 sowie die 3. Symphonie in C-Moll (Eroica) op. 55. Interpreten des op. 12 *Hymnus* waren der Lehrergesangsverein München, Choreinstudierung Jürg Popp, die Altistin Hanne Münch, sowie das Bayrische Staatsorchester<sup>77</sup>.

### 2.3.4 Konzert im November 1957 im Großen Sendesaal des Österreichischen Rundfunks

Dieses Konzert des Großen Wiener Rundfunkorchesters fand im Großen Sendesaal des Österreichischen Rundfunks unter der Leitung des damals noch jungen Grazer Dirigenten Miltiades Caridis statt, gesungen hat der Rundfunkchor, Einstudierung Gottfried Preinfalk, die Altistin war Ira Malaniuk. Am Programm standen neben GvEs op. 12 *Hymnus* Haydns Sinfonie „*La Reine*“, Hob.I:85, Richard Strauss: Concertino für Klarinette und Fagott und Béla Bartók „*Drei Dorfszenen*“.

Der *Neue Kurier* schrieb über GvEs Komposition: *„Einems Werk, eine eruptive Musik von beachtlicher dramatischer Temperatur, besonders reizvoll durch den Kontrast zwischen heftig skandierten Deklamationsrhythmen und emphatischem Arioso, gibt im ruhigen, alle Kräfte zum hymnischen Finale sammelnden Mittelteil auch einem Mezzo Chancen zu bemerkenswerter Entfaltung von Stimme und Gefühl. Ira Malaniuk nützte die Chance zur Entfaltung ihrer ganzen, durchaus monogamen Persönlichkeit: sie diente nur Einem. Orchester, Chor und Solisten, der Dirigent und zuletzt auch der Komponist hatten für ausreichenden Beifall zu danken.“*<sup>78</sup>

Das *Neue Österreich* schrieb dazu: *„Gottfried Einems „Hymnus“ für Altsolo, Chor und Orchester war der rechte Abschluss: der mit Reflexion bedachte, dem Genius Goethes huldigende Text von Alexander Lernet-Holenia ist in eine lapidare Dramatik umgesetzt, die von den deklamatorisch gefassten Chorsätzen ebensoviel Schlagkraft bezieht, wie von der Dur und Moll hart neben- und übereinander stellenden Orchesterbegleitung. Ira Malaniuks Prachtstimme hatte Mühe, sich Geltung zu verschaffen – so sehr ist das Werk mit Dynamit geladen“.*<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Programmheft der Musikalischen Akademie e.V. – Bayrisches Staatsorchester vom 21.02.1952.

<sup>78</sup> *Neuer Kurier* vom 29.11.1957.

<sup>79</sup> *Neues Österreich* vom 29.11.1957.

### 2.3.5 Konzerte am 22.05.1969 und am 23.05.1969 in der GdMFW

Veranstalter der beiden Konzerte am 22.05.1969 und 23.05.1969 war die MJÖ. Der Dirigent beider Aufführungen war Carl Melles, es sangen der Wiener Jeunesse Chor sowie die Altistin Iliana Bruckmann, es spielte das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester. Neben GvEs op. 12 *Hymnus* kamen das Te Deum in C-Dur, Hob. XXIIIc:2 ("für Kaiserin Marie Therese") von Joseph Haydn und der „*Psalmus Hungaricus*", op. 13 von Zoltán Kodály zur Aufführung.

Der *Kurier* schrieb über GvEs Werk: „*Der Jeunesse Chor, zur Zeit wohl der Wiener Chor mit dem interessantesten Repertoire, hat seinen von der Queens A.G. ermöglichten Jubiläums-Zyklus abgeschlossen: mit einem glanzvollen Konzert im Musikverein, das von Carl Melles impulsiv, voll Freude an klanglichem Luxus, geradezu mit Theatergespür geleitet wurde.[...] Gottfried von Einems Hymnus ‚An Goethe‘ (op. 12) wurde ernst, sehr verhalten vorgetragen. Ein Werk, in dem der Komponist den Sängern gibt, was ihrer ist, und sich allen Stilfragen unbekümmert entzieht. Resultat: Reine Freude an Musik.*“<sup>80</sup>

### 2.3.6 Konzert am 26.11.1975 im Österreichischen Rundfunk, Studio Niederösterreich

Dieses Konzert umfasste neben GvEs op. 12 *Hymnus* noch Beethovens Klavierkonzert Nr. 1 op. 15 und Johann Nepomuk Davids 3. Symphonie. Gesungen hat der Wiener Jeunesse Chor und die Altistin Ingeborg Springer, gespielt hat das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester. Dirigent war Thomas Christian David. Das Konzert wurde im Sendesaal für Publikum gespielt und aufgenommen und am 04.11.1976 in einer Radiosendung wiedergegeben<sup>81</sup>.

### 2.3.7 1977: ein Konzert in Duisburg und zwei Konzerte in Mühlheim

Nach einer diesbezüglichen Ankündigung der UE<sup>82</sup> sollte GvEs op. 12 *Hymnus* am 11.05.1977 in einem Konzert in Duisburg mit dem Sinfonieorchester Duisburg und in zwei Wiederholungen des gleichen Konzertes am 12.05.1977 und am 13.05.1977 aufgeführt werden. Ob diese Konzerte jedoch stattgefunden haben, ist ungewiss. Anfragen bei den betreffenden Veranstaltern blieben ohne Antwort.

### 2.3.8 Konzert am 23.04.1980 in der GdMFW

Die vorläufig letzte Aufführung des op. 12 *Hymnus* fand am 23.04.1980 im Großen Saal der GdMFW statt. Dabei handelte es sich um ein Chor- und Orchesterkonzert des Musikgymnasiums Wien VII. Der Dirigent der Aufführung war (wie schon 23 Jahre zuvor) Miltiades Caridis, es sangen zwei Chöre: der

<sup>80</sup> *Kurier* vom 29.05.1969.

<sup>81</sup> Konzertprogramm Österreichischer Rundfunk, Studio Niederösterreich vom 26.11.1975.

<sup>82</sup> Siehe Musikvorschau der UE, Nr. 35 für die Monate April- Mai – Juni 1977, S 16.

Chor des Wiener Musikgymnasiums nach Choreinstudierung durch Herbert Ortmayr und Karl Schnürl, und der Kammerchor der Universität Montana nach Choreinstudierung durch Donald Carey. Das Altsolo sang Margaretha Hintermeier, es spielte das Orchester des Wiener Musikgymnasiums. Neben GvEs op. 12 *Hymnus* wurde das Violinkonzert in G-Moll von Max Bruch und die 4. Symphonie op. 60 von Ludwig van Beethoven zur Aufführung gebracht<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> Programmheft der GdMFW vom 23.04.1980.

### 3 Op. 26 *Das Stundenlied*. Für gemischten Chor und Orchester. Text von Bertolt Brecht

Das *Stundenlied* op 26 ist GvEs meist gespieltes<sup>1</sup> sowie meist beachtetes<sup>2</sup> Chorwerk und kann daher als das Wichtigste dieses Genres angesehen werden. Es ist sein zweites Chorwerk nach op. 12 *Hymnus*, und trägt - so wie dieses - opernhafte Züge (zuvor wurden die Opern op. 6 *Dantons Tod* und op. 14 *Der Prozess* geschrieben).

#### 3.1 Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile

##### 3.1.1 GvE in Salzburg und der *Fall Brecht*<sup>3</sup>

GvEs Interesse an BB wurde bereits in der NS-Zeit sowohl durch Boris Blacher als auch durch Caspar Neher, einen engen Freund des damals im amerikanischen Exil lebenden BB geweckt. GvE konnte das damals schwer erhältliche Werk „*Mutter Courage und ihre Kinder*“<sup>4</sup> lesen, in das die Textgrundlage für das *Stundenlied* später durch BB eingearbeitet wurde. GvE, der mit der Komposition von *Dantons Tod* - ein Auftragswerk der Dresdner Staatsoper - noch in der Zeit des NS-Regimes Anfang 1943 begonnen hatte, war mit Caspar Neher seit Anfang der 1940er Jahre bekannt und hatte in dieser Zeit auch das Versprechen Nehers bekommen, seine Oper auszustatten<sup>5</sup>.

Unmittelbar nach Ende des NS-Regimes begann GvE seinen Einfluss auf namhafte Entscheidungsträger in Kunst und Politik auf- und auszubauen, fungierte bereits ab Februar 1946, damals erst 28 Jahre alt, als Berater des Salzburger Festspieldirektoriums. Dieses bestand damals aus

<sup>1</sup> Siehe Anhang B *Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs*.

<sup>2</sup> Siehe Abschnitt: *Qualitativ-statistische Rezeptionsanalyse und ihre Ergebnisse*.

<sup>3</sup> Dieses Thema wird in drei der vier GvE Biographien (in der Biografie von Dominik Hartmann wird dazu nur am Rand berichtet) sowie in verschiedenen Monografien behandelt, wenn auch mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung und unterschiedlicher Beurteilung. Das Thema wird - in chronologischer Ordnung - behandelt bei:

- *Einem-Chronik*, S 159ff.
- Palm, Kurt: *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich*. Wien-München 1983.
- Dümling, Albrecht: *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*. München 1985. S 542.
- Gallup, Stephen: *Die Geschichte der Salzburger Festspiele*. Wien 1987.
- Willaschek, Wolfgang: *Erinnerungs-Prozesse. Gottfried von Einem im Gespräch mit Wolfgang Willaschek*. In: Programmheft der Salzburger Festspiele vom 23.08.1988.
- Schmid, Manfred: *Einem und Brecht*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003. S 223-229.
- *Autobiografie*, S 163ff.
- *Politische Dimensionen*, S 128ff und S 209ff.

Das Thema BB und GvE wird wohl am quellenmäßig fundiertesten in der Monografie von Palm behandelt. Von den GvE-Biografien wird das Thema einzig bei Eickhoff [*Politische Dimensionen*] wissenschaftlich behandelt, in den anderen biografischen Schriften eher erzählerisch.

<sup>4</sup> In der Folge nur *Mutter Courage* genannt.

<sup>5</sup> *Politische Dimensionen*, S 88 und *Autobiografie*, S 123.

Baron Heinrich von Puthon, Bernhard Paumgartner und Egon Hilbert<sup>6</sup>. GvE wurde im Herbst 1946 in dieses Gremium auf Veranlassung von Puthon aufgenommen<sup>7</sup>, womit sich nun „sein Einfluss auf die Programmplanung für die Zukunft auszuwirken“ begann<sup>8</sup>. „Während der nächsten vier Jahre war er der eigentliche künstlerische Leiter der Festspiele, und nutzte diese Position, sein lebhaftes Interesse an zeitgenössischer Musik im Rahmen der Festspiele zu verwirklichen.“<sup>9</sup> Sein Bestreben war u.a. „geeignete zeitgenössische Opern zu finden und diese in Salzburg aufführen zu lassen“<sup>10</sup>, aber auch die „Erneuerung des Sprechtheaters“<sup>11</sup>.

Musikalisch standen auf GvEs Vormerkliste die Komponisten Schoenberg, Strawinski, Orff, Blacher, Hindemith, Milhaud, Krenek, Petrassi, Bartók, Wagner-Régeny, Berger, Prokofieff, Honegger und Messiaen<sup>12</sup>.

GvE vertrat bei dieser Reform der *Salzburger Festspiele* die Idee, die *Florentiner Camerata*<sup>13</sup> aus dem 16./17. Jahrhundert<sup>14</sup> zu restituieren, eine Idee von Hermann Bahr um 1900, die später durch Max Reinhardt weiter getragen wurde. Ein in „gedeihlichem Nebeneinander“ arbeitender Künstlerkreis sollte Musik und Theateraufführungen „ohne Klassenschranken“ und nicht mehr nach dem „Starsystem“ hervorbringen<sup>15</sup>. Er dachte dabei u.a. an Carl Orff, Werner Egk, Rudolf Wagner-Régeny, Oskar Fritz Schuh und Caspar Neher. Zu diesem Kreis sollte auch der Dramatiker BB gewonnen werden<sup>16</sup>.

In der Zwischenzeit ging am 06.08.1947 die UA von GvEs Oper op. 6 *Dantons Tod* in Salzburg glanzvoll über die Bühne. Dirigent der Aufführung war Ferenc Fricsay, die Regieführung hatte Oskar Fritz Schuh, die Bühnenausstattung machte – vereinbarungsgemäß - Caspar Neher. Gesungen haben in den Solopartien Paul Schöffler, Julius Patzak und Maria Cebotari, also eine Spitzenbesetzung.

---

<sup>6</sup> Willaschek, Wolfgang: *Erinnerungs-Prozesse. Gottfried von Einem im Gespräch mit Wolfgang Willaschek*. In: Programmheft der Salzburger Festspiele vom 23.08.1988.

<sup>7</sup> *Autobiografie*, S 123 und *Politische Dimensionen*, S 95.

<sup>8</sup> Gallup, Stephen: *Die Geschichte der Salzburger Festspiele*. Wien, 1987, S 198.

<sup>9</sup> Gallup, Stephen: a.a.O. S 194.

<sup>10</sup> Willaschek, Wolfgang: a.a.O.

<sup>11</sup> *Politische Dimensionen*, S 127.

<sup>12</sup> *Einem-Chronik*, S 169.

<sup>13</sup> Unter *Camerata* wird eine „Gruppe von Freunden und Kollegen“ verstanden. Die *Florentiner Camerata* des 16. Jhdts. vereinte Dichter und Musiker. Siehe dazu Palisca, Claude V.: *Camerata*. In: MGG, Sachteil, Band 2, Sp. 361-364. Allerdings war der bevorzugte Diskussionsgegenstand der Florentiner Camerata die griechische Musik der Antike, während GvE an die Modernisierung der Oper dachte.

<sup>14</sup> Über diese Idee spricht GvE im GvE-I.

<sup>15</sup> *Politische Dimensionen*, S 114f.

<sup>16</sup> *Politische Dimensionen*, S 136.

BB kam im November 1947 aus den USA nach Europa zurück<sup>17</sup>. Er wollte zwar Berlin weiterhin zu „seinem Ziel“ machen, aber gleichzeitig auch „eine residence außerhalb Deutschlands“ haben<sup>18</sup>. Erst wollte er „die Entwicklung in den deutschen Besatzungszonen abwarten und sich offen für eine Tätigkeit außerhalb von Deutschland halten.“<sup>19</sup> Zunächst ließ er sich provisorisch am 05.11.1947 mit Helene Weigel in Zürich nieder, traf dort sofort Caspar Neher und wollte sich „mit der Möglichkeit einer Wiederaufnahme der künstlerischen Arbeit an verschiedenen Wirkungsstätten vertraut machen.“<sup>20</sup>

Als GvE von Caspar Neher über die Ankunft BBs in Zürich erfährt, fasst er den Beschluss, diesen dort sofort aufzusuchen. Er wurde von Neher, der BB über GvE berichtet hatte, darauf aufmerksam gemacht, dass BB erwarte, dass sich GvE mit seinen guten Kontakten zu hochrangigen österreichischen Entscheidungsträgern dafür einsetzt, dass BB einen österreichischen Pass erhalte, weil seine Staatenlosigkeit aufgrund der mangelnden Reisemöglichkeiten ein Hindernis für seine künstlerische Entfaltung darstelle<sup>21</sup>. BB selbst legt seine Absichten in einem Brief an Helene Weigel offen: „Ich hatte inzwischen schon über von Einem in Salzburg den Versuch angefangen, einen österreichischen Pass zu bekommen. Solch einer gälte dann auch für Dich und Barbara und wäre zumindest ein Papier, mit dem man reisen kann. Die Aussichten sind nicht schlecht, und ich muss ja versuchen, den Zugang zu so vielen deutschsprachigen Bühnen wie möglich zu behalten. Arbeiten können wir ja dann, wo wir wollen.“<sup>22</sup>

Am 15.02.1948 besuchen Caspar Neher und GvE BB in Feldmeilen bei Zürich und die beiderseitigen Erwartungen wurden erörtert. BB verlangte, ihn „in Österreich anzusiedeln“ und wollte dafür „etwas schreiben“.<sup>23</sup> „Je ein [...] Stück, vorzugsweise von Brecht, sollte alljährlich ins Programm der Festspiele aufgenommen werden. Auch eine Zusammenarbeit mit dem Wiener Burgtheater wurde erwogen“.<sup>24</sup>

GvE sagt dazu später: „Brechts Situation war katastrophal, er saß in Zürich, geldlos, heimatlos, ohne Papiere [...] Er sollte jedes Jahr ein Stück vorbereiten für die Salzburger Festspiele, sei es inszenatorisch, sei es gedichtet und inszeniert, und wenn es nicht im Programm unterzubringen war, galt die Vorschrift, die wir uns gesetzt hatten, als Option fürs Burgtheater.“<sup>25</sup>

<sup>17</sup> Politische Dimensionen, S 129.

<sup>18</sup> Politische Dimensionen, S 159.

<sup>19</sup> Dümling, Albrecht: *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*. München 1985, S 542.

<sup>20</sup> Politische Dimensionen, S 129.

<sup>21</sup> Politische Dimensionen, S 159f.

<sup>22</sup> Brief BB an Helene Weigel vom 21.04.1949. [Brecht, Bertolt: *Briefe. Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser*. Band 1, Frankfurt a.M. 1981, S 598.]

<sup>23</sup> Willaschek, a.a.O.

<sup>24</sup> *Einem-Chronik*, S 160.

<sup>25</sup> GvE im Interview mit Ursula Deutschenberg. Sendung „In eigener Sache: Gottfried von Einem“ am 18.02.1984 im WDR.

Die Korrespondenz von BB an GvE und umgekehrt ist in dieser Zeit dicht<sup>26</sup>. Im Mai bestätigt BB aus Zürich nochmals: „*Nach wie vor habe ich die feste Absicht zu kommen, wenn sich von Salzburg aus die Sache machen lässt. Ich denke, wir könnten gut arbeiten dort.*“<sup>27</sup>

Daraufhin erkundete GvE in Österreich bei politischen und künstlerischen Entscheidungsträgern die Möglichkeit einer Arbeit BBs in Österreich. BB galt zwar als bedeutender Schriftsteller, in manchen Kreisen jedoch auch als verpönt wegen seiner politischen Orientierung<sup>28</sup>. Der damalige Salzburger Landeshauptmann Rehrl, der GvE sehr gut gesinnt war, meinte, „*das würde nicht einfach werden, [...] denn Brecht sei Kommunist*“.<sup>29</sup> GvE plante daher, BBs Stellung abzusichern, indem BB zum Dramaturgen des Salzburger Landestheaters ernannt würde und von verlässlichen Personen umgeben gewesen wäre<sup>30</sup>.

Beharrlich insistierte BB auf dem österreichischen Pass: „*Glauben Sie mir, ich bin so interessiert wie je, eher mehr noch. Sie müssen mir helfen. Es hängt soviel davon ab für die künstlerische Arbeit (und Zusammenarbeit), da ja viele Länder, darunter eventuell auch einmal Westdeutschland ohne Papier unbereisbar werden können [...]*“<sup>31</sup>

GvE setzte sich intensiv bei österreichischen Bundes- und Landesbehörden für BBs Einbürgerung ein. Auffallend ist die Vielzahl von einflussreichen Personen, z.B. hochrangigen Beamten<sup>32</sup> oder bedeutenden Künstlern<sup>33</sup>, die GvE für diese Angelegenheit mobilisiert. Letztlich schreibt BB an den Unterrichtsminister und an den Salzburger Landeshauptmann Ansuchen, die von GvE aufgesetzt worden waren, unter Verwendung textlicher Vorgaben von Egon Hilbert, dem damaligen Chef der Bundestheater und damit einer der maßgeblichen Bezugspersonen von GvE<sup>34,35</sup>.

<sup>26</sup> Im GvE-N gibt es eine Sonderbox „*Bertolt Brecht*“. Darin liegen 17 Briefe BBs sowie mehrere Briefe Helene Brecht-Weigels an GvE im Original. Darüber hinaus liegen dort zahlreiche Schriftstücke und Kopien von Schriftstücken, Ansuchen, Eingaben und Dokumenten im Zusammenhang mit den Bemühungen GvEs um die österreichische Staatsbürgerschaft von BB. Weiters finden sich in dieser Box 5 Kopien von Briefen GvEs an BB bzw. seine Witwe.

<sup>27</sup> Brief BB an GvE vom 23.05.1948. [GvE-N].

<sup>28</sup> Willaschek, Wolfgang: a.a.O.

<sup>29</sup> BB gehörte keiner Partei an, lebte aber streng nach seiner marxistischen Lebensauffassung. Ebd.]

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Brief BB an GvE vom 19.05.1950 aus Berlin [GvE-N].

Siehe auch Brecht, Bertolt: *Briefe. Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser*. Band 1, Frankfurt a.M. 1981, S 636f.

<sup>32</sup> Z.B. Dr. Peter Lafite, Beamter in der Staatlichen Kunstverwaltung im Bundesministerium für Unterricht und gleichzeitig Herausgeber der ÖMZ, der den erforderlichen Aktenlauf genau beschreibt [Brief Peter Lafite an GvE vom 21.06.1949. [GvE-N]

<sup>33</sup> Z.B. Fritz Wotruba [Telegramm Fritz Wotruba an GvE o.D. GvE-N].

<sup>34</sup> *Politische Dimensionen*, S 139.

Die Intensität, mit der GvE für BB eintrat beschreibt der Biograf Hartmann: „[...] ist er der aufopferndste Freund, unermüdlich in seiner Bereitschaft zu helfen, ohne dabei an die eigenen Interessen zu denken. Das kam ihm mehrfach teuer zu stehen und trug ihm manche Enttäuschungen ein, die ihn umso tiefer verletzten, als sie ihn in seiner Arglosigkeit völlig unvorbereitet trafen, wie es in der unglücklichen Brecht-Affaire der Fall war [...]“<sup>36</sup> Dieser intensive, uneigennützig Einsatz GvEs wird in allen Literaturstellen, incl. der GvE Biografien einstimmig beurteilt.

BB bekam am 24.05.1949 „von der Bundespolizeidirektion Salzburg die Aufenthaltserlaubnis für Österreich, am selben Tag stellte er auch das Ansuchen um Verleihung der österreichischen Staatsbürgerschaft an das Amt der Salzburger Landesregierung“.<sup>37</sup> Die Urkunde über die Verleihung der Staatsbürgerschaft durch die Republik Österreich, ausgestellt durch die Salzburger Landesregierung trägt das Datum 12.04.1950<sup>38</sup>. Anfang November 1950 dürfte BB den österreichischen Pass erhalten haben<sup>39</sup>. Zu diesem Zeitpunkt war er bereits Bürger der DDR.

Auf der realpolitischen Ebene ergaben sich inzwischen wichtige Veränderungen: war Landeshauptmann Josef Rehl noch ein Befürworter der Modernisierungspläne GvEs für die Salzburger Festspiele, so trat der neue Landeshauptmann, Josef Klaus, Mitte 1950 sein Amt an und verstärkte den politischen Einfluss auf die Salzburger Festspiele. Er war Protektor von Herbert von Karajan und somit Vertreter einer konträren „festspielpolitischen Linie zu GvE, der als Förderer neuer Musik den restaurativen Vorstellungen Karajans entgegengetreten war und sich auch [...] gegen die Pläne des neuen Landeshauptmannes und späteren Bundeskanzlers aussprechen sollte“.<sup>40</sup> GvE hatte ab nun mit sich verstärkendem Gegenwind bei der Durchsetzung seiner Vorstellungen zu kämpfen.

Anfang Oktober 1951 setzte in den österreichische Massenmedien eine breit angelegte Kampagne ein, die sich gegen die für die Einbürgerung BBs politisch Verantwortlichen, gegen BB selbst und besonders gegen GvE richtete. Zahlreiche Zeitungen beteiligten sich daran<sup>41</sup>.

---

<sup>35</sup> Die Entwürfe GvEs für die Briefe BBs an den Bundesminister für Unterricht Felix Hurdes und den Salzburger Landeshauptmann befinden sich im GvE-N. Daneben finden sich Entwürfe für Behördenanträge, Ausfüllung von Formularen etc. in BBs Passangelegenheit.

<sup>36</sup> Hartmann, Dominik: *Gottfried von Einem*. Wien 1967, S 21.

<sup>37</sup> Palm, Kurt: *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich*. Wien-München 1983, S 72.

<sup>38</sup> Palm, Kurt: a.a.O. S 79 und Abbildung der Urkunde im vorderen Einschlagblatt.

<sup>39</sup> Palm, Kurt: a.a.O. S 80.

<sup>40</sup> *Politische Dimensionen*, S 151.

<sup>41</sup> *Politische Dimensionen*, S 158.

GvE berichtet darüber später: „*Torberg und Weigel haben gegen mich geschrieben, weil sie früher vielleicht selbst sehr links waren*“.<sup>42</sup>

In einer Kuratoriumssitzung der Salzburger Festspiele unter dem Vorsitz des politisch unter Druck geratenen Landeshauptmannes am 31.10.1951<sup>43</sup> kam es über die „*Frage nach dem Anteil GvEs an der Verleihung der österreichischen Staatsbürgerschaft an Brecht*“ zum Eklat. Klaus warf GvE vor, „*eine Schande für Österreich zu sein*“<sup>44</sup>, worauf GvE hinaus stürmte und deshalb vom Kuratorium „*aufgrund seines unqualifizierten Benehmens gegen den Vorsitzenden und Landeshauptmann*“ seiner Funktion entbunden wurde“.<sup>45</sup> Der „*Fall Brecht*“ wurde im Sitzungsprotokoll im Zusammenhang mit GvEs Entlassung nicht erwähnt. Später wurde dieser politische Streit auch im Salzburger Landtag und letztlich im österreichischen Nationalrat weitergeführt, in dem rechte Abgeordnete den Vorwurf der „*Verhöhnung abendländischer Kulturwerte und der ‚planmäßigen kommunistischen Infiltration Österreichs‘*“ erhoben<sup>46</sup>.

1952 fanden Schlichtungsversuche statt. GvE entschuldigte sich schriftlich bei Klaus, der die Entschuldigung annahm. Das Festspielkuratorium nahm dies zur Kenntnis und beschloss gleichzeitig die Aufnahme GvEs neuer Kafka Oper op. 14 *Der Prozess* ins Programm, „*wodurch Einem rehabilitiert sei*“.<sup>47</sup> Ein Zurück in das Direktorium, wie es GvE anstrebte, gab es allerdings nicht mehr, hingegen wurde GvE bis 1962 Mitglied des beratend agierenden Kunstrates der Salzburger Festspiele, ab 1954 dessen Vorsitzender<sup>48</sup>.

Ingesamt steht bei allen Autoren außer Zweifel, dass GvEs Beitrag zur Erneuerung der Salzburger Festspiele ein sehr großer war. Der GvE mit wissenschaftlicher Distanz gegenüberstehende Biograf Eickhoff bezeichnet in seinem Nachruf auf GvE dessen Tätigkeit als Festspiel-Funktionär „*das vielleicht rühmlichste Kapitel seiner musikpolitischen Vita.[...] Verdienstvoll war nicht nur der Einsatz für die Moderne, sondern auch seine Erneuerungsbestrebungen, die unbeirrt vom ‚Kalten Krieg‘ vorsahen, den vielerorts missliebigen Bertolt Brecht als Festspiel-Dramatiker zu gewinnen [...]*“.<sup>49</sup>

<sup>42</sup> Sendung im WDR 1984, a.a.O.

<sup>43</sup> Einladung des Landeshauptmannes zur Kuratoriumssitzung vom 22.08.1951 sah den Tagesordnungspunkt „*Angelegenheit Bert Brecht*“ vor. [GvE-N]

<sup>44</sup> Gallup, Stephen: a.a.O. S 218.

<sup>45</sup> Palm, Kurt: a.a.O. S 90.

<sup>46</sup> Palm, Kurt: a.a.O. S 88f.

<sup>47</sup> Zitat in *Politische Dimensionen*, S 174.

<sup>48</sup> *Politische Dimensionen*, S 179.

<sup>49</sup> Eickhoff, Thomas: *In memoriam. Komponist und Kulturpolitiker Gottfried von Einem (1818-1996)*. In Zeitschrift *Musica*, Kassel et al., Jg. 50, 1996, Heft 5, S 380-381

### 3.1.2 GvEs Interessenlage am Dichter Bertolt Brecht (BB)

GvEs selbst nach den Turbulenzen ungebrochen großes Interesse am Dichter BB war zweigeteilt<sup>50</sup>:

- einerseits wollte GvE ihn als Stückeschreiber für die Salzburger Festspiele, ev. auch für andere österreichische Bühnen, gewinnen,
- andererseits wollte GvE als Komponist selbst zu Texten des ihn als Dichter ansprechenden BB kommen.

#### 3.1.2.1 Dichtungen und Inszenierungen für die Salzburger Festspiele

Der *Salzburger Totentanz*<sup>51</sup> war wohl das konkreteste Projekt BBs für die Salzburger Festspiele. Er sollte als Nachfolge des als überaltert angesehenen *Jedermann* auf dem Salzburger Domplatz aufgeführt werden. BB äußerte sich zu diesem Vorhaben erstmals im September 1948 und hatte über die Realisierung bereits vor Ort konkretere Vorstellungen entwickelt<sup>52</sup>.

Dazu sagt GvE in einem späteren Interview: „Er [BB. Der Verf.] wollte den ‚Totentanz‘ spielen lassen. In dem Hof neben dem Toscaninihof. [...] Und zwar hatte er sich vorgestellt, dass er den Zuschauerblock in die Mitte stellt, dass rundherum gespielt wird und ich fragte ihn natürlich, wie er sich das vorstellt, wie die Leute ihre Hälse drehen sollen. Da sagte er, das werde man mit Drehsesseln schon schaffen. Leider ist dieser Totentanz nach meinem Rauswurf aus dem Festspieldirektorium dann nicht weiter geschrieben worden“.<sup>53</sup>

Zum Inhalt sagt GvE in einem Interview: „Es wäre ein Stück gewesen auf dieser klassischen mittelalterlichen Fabel basierend, der Tod kommt nach Salzburg, was sich dann abspielt unter den Bürgern, etwas nicht Ungefährliches, und ob die Bürger das so gern gesehen hätten, da bin ich nicht so ganz gewiss, doch es hätte ihnen zweifellos gut getan, es zu sehen.“<sup>54</sup>

An GvE schreibt BB im April 1949: „Lieber von Einem. Ich sitze hier mit Cas [gemeint ist Caspar Neher. Der Verf.] und wir haben über das Festspiel [gemeint ist der „Salzburger Totentanz“. Der Verf.] gesprochen, und es sieht so aus, als ob das ginge. Ich weiß jetzt auch ein Äquivalent, mehr für mich

<sup>50</sup> Schmid, Manfred, a.a.O. S 224.

<sup>51</sup> Den Inhalt gibt BB in einem Brief an GvE kurzgefasst wie folgt an: „Kontrakt des Kaisers mit dem Tod, im kommenden Krieg die Opfer zu begrenzen und ihn und seine Nächsten zu verschonen, wenn sie das vereinbarte Zeichen machten, Vergessen des Zeichens durch den vielbeschäftigten Tod. Moral: Mit dem Tod kann man keine Geschäfte machen“. [Brecht, Bertolt: *Briefe. Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser*. Band 1, Frankfurt a.M. 1981, S 607f.

<sup>52</sup> *Politische Dimensionen*, S 138 und S 219.

<sup>53</sup> Dreiseitiges Typoskript eines Interviews mit GvE, Datum und Interviewer unbekannt. Ebenso, ob dieses Interview veröffentlicht wurde oder nicht, und wenn ja, wo. [FS-N].

<sup>54</sup> GvE im Interview mit Franz Zoglauer, in einem Porträt GvEs von Otto Schwarz anlässlich einer ORF Sendung zum 90. Geburtstag von GvE im Januar 2008, Datum des Interviews und Datum der Sendung unbekannt.

wert als Vorschuß irgendwelcher Art; das wäre Asyl, also ein Pass“.<sup>55</sup> Nach Auskunft von GvE war eine Vertonung des *Salzburger Totentanzes* durch ihn selbst nicht vorgesehen<sup>56</sup>. Dieses Projekt zog sich aber dann in die Länge und stockte schließlich. In einem Brief aus dem Januar 1951 an GvE kann BB nur über einen Handlungsentwurf berichten und entschuldigt sich für die Verzögerung: „*Die Arbeit am TOTENTANZ kommt nicht recht in Fahrt.*“<sup>57</sup> Selbst Caspar Neher gelang es nicht, BB in einem Gespräch 1952 zur Weiterarbeit und Ablieferung des „*Salzburger Totentanzes*“ zu bewegen<sup>58</sup>. Diese Arbeit ist nur bis zu einem 12seitigen Typoskript gekommen, das BB an GvE sandte<sup>59</sup>.

Bei Lucchesi und Shull wird dies wie folgt begründet: „*Die Aufführungspläne scheiterten schließlich ganz, als in Salzburg Brechts Niederlassung in der DDR bekannt wurden.*“<sup>60</sup>

Palm wiederum ist überzeugt, dass der „*Salzburger Totentanz* „praktisch keine Chance gehabt hätte, anstelle des ‚*Jedermann*‘ aufgeführt zu werden, weil die Festspielleitung wenig Interesse hatte, dieses Stück zu ersetzen<sup>61</sup>.

Dümling sagt dazu: „*Brechts eigentliches Interesse galt bald weniger der künstlerischen Zusammenarbeit als vielmehr einem österreichischen Paß. [...] Wohl vor allem zur Förderung der Paßangelegenheit entwickelte er im Oktober bei Einem in Salzburg umfangreiche Pläne*“.<sup>62</sup>

Gallup sagt: „*Die Ironie daran ist, dass sein [Brechts. Der Verf.] Interesse für sein Salzburger Projekt genau zu dem Zeitpunkt zu schwinden begann, als seine Staatsbürgerschaft zu einer brisanten politischen Frage wurde.*“<sup>63</sup>

Eickhoff zieht den Schluss, dass „*Brechts Interesse an Salzburg offensichtlich nicht derart ausgeprägt war, als dass er übermäßig viel Zeit und schriftstellerische Mühen investiert hätte, um das Projekt des ‚Totentanzes‘ bis zur in Aussicht gestellten Festspielaufführung zügig voranzubringen, wie der Arbeitsverlauf am Stück erkennen lässt.*“<sup>64</sup>

<sup>55</sup> Brecht, Bertolt: *Briefe. Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser*. Band 1, Frankfurt a.M. 1981, S 604f.

<sup>56</sup> Lucchesi, Joachim und Shull, Ronald K.: *Musik bei Brecht*. Frankfurt am Main, 1988, S 925.

<sup>57</sup> Brief BB an GvE vom 07.01.1951 [GvE-N], siehe auch Brecht, Bertolt: *Briefe. Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser*. Band 1, Frankfurt a.M. 1981, S 649.

<sup>58</sup> *Politische Dimensionen*, S 222.

<sup>59</sup> Typoskript, 12-seitig „*Totentanz*“, o.D., übersandt mit einem Begleitbrief BBs o.D. an GvE. [GvE-N]

<sup>60</sup> Lucchesi und Shull, a.a.O. S 925.

<sup>61</sup> Palm, Kurt: a.a.O. S 75.

<sup>62</sup> Dümling, Albrecht: a.a.O. S 543.

<sup>63</sup> Gallup, Stephen: a.a.O. S 221.

<sup>64</sup> *Politische Dimensionen*, S 220.

Das große Interesse GvEs am ‚Salzburger Totentanz‘ ist ein Beweis dafür, dass GvE primär an die Modernisierung des Programms der Salzburger Festspiele dachte, auch wenn – wie in diesem Fall - er selbst keine Vertonung vorgesehen hatte<sup>65</sup>.

GvE erinnerte sich später in ähnlicher Weise an die Vorgänge des Kennenlernens BBs sowie auch der „Übereinkunft“ mit BB „*Ich traf also Brecht und meinte, wir könnten zu einer Übereinkunft [gemeint ist die Passausstellung. Der Verf.] kommen, wenn er bereit wäre, für Österreich bzw. für die Festspiele etwas zu schreiben. Brecht war damit einverstanden.*“<sup>66</sup>

In der Frage, ob BB tatsächlich künstlerisches Interesse an der Zusammenarbeit mit Salzburg hatte, gehen die Meinungen auseinander. GvE trat mit Entschiedenheit der Ansicht entgegen, BB hätte nur seinen österreichischen Pass im Auge gehabt. FS, dessen *Einem-Chronik* zum großen Teil auf den langen Gesprächen mit GvE basierte<sup>67</sup>, schreibt: „*Indessen war nicht zu bezweifeln, dass Brecht [...] fest entschlossen war, sich dem österreichischen Theater nützlich zu machen, in Salzburg Quartier zu nehmen und zeitweilig hier, gegebenenfalls auch in Wien, zu arbeiten.*“<sup>68</sup> In einem Interview im Jahr 1981 sagt GvE: „*Ich bin mit Brecht herumspaziert in der Stadt [gemeint ist Salzburg. Der Verf.] und er hat sich angeschaut Plätze, wo er gerne wohnen würde [...].*“<sup>69</sup>

An späterer Stelle widerspricht sich FS jedoch selbst: „*Dieses magere Ergebnis einer rund vier Jahre langen Bemühung [...] bekräftigt den ersten Eindruck, dass Brecht keine Lust hatte.*“<sup>70</sup>

GvE resumiert 1957 in einem Interview BBs Haltung Salzburg gegenüber wie folgt: „*Das ganze hat sich in die Länge gezogen. BB war natürlich nicht in der Lage, in Ö zu existieren. Wovon? War mittellos, Leider kam er im Verlauf der Ereignisse in den Osten und blieb dort.*“<sup>71</sup>

In seiner *Autobiografie* – Jahrzehnte später - führt GvE den Umstand, dass BB keine Leistungen an Salzburg erbrachte, nicht auf Interesselosigkeit BBs zurück, sondern auf den „*erbitterten Widerstand der*

<sup>65</sup> Lucchesi und Shull führen aber an, BB schiene - wegen seiner Notizen über eine musikalische Besetzung - an eine Vertonung gedacht zu haben, und fügen hinzu: „*Ob Brecht eine Vertonung durch Gottfried von Einem erhoffte, ist unklar.*“ [Lucchesi und Shull, a.a.O. S 925]

<sup>66</sup> *Autobiografie* S 182.

<sup>67</sup> Siehe GvE-I.

<sup>68</sup> *Einem-Chronik*, S 172.

<sup>69</sup> Kaindl-Hönig, Max: *Eine legendäre Gestalt*. In: Salzburger Nachrichten vom 20.07.1996. In diesem Artikel gibt Kaindl-Hönig sein Interview mit GvE vom 16.05.1981 wieder.

<sup>70</sup> *Einem-Chronik*, S 177.

<sup>71</sup> Interview mit GvE zu „Brecht“ im Rahmen eines Selbstporträts, aufgenommen 1957. Enthalten auf der DVD: *Licht in den Ohren. Der Komponist Gottfried von Einem, 1918-1996. Materialien und Konzepte für den Musikunterricht*. Hrsg. vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur - Wien, 2008.

*Brecht-Gegner unter der Führung von Friedrich Torberg und Hans Weigel [...] die auch einen jahrelangen Brecht-Boykott durchsetzen konnten.*<sup>72</sup> Weiter kann man lesen: *„Manchmal wird die Meinung vertreten, dass Bert Brecht von Anfang an nur die Staatsbürgerschaft haben wollte und an der Einlösung seines Versprechens das Stück zu schreiben und sich längerfristig an Salzburg zu binden, kein Interesse gehabt hätte. Es stimmt nicht, dass er von vornherein fix mit der Übersiedlung nach Ostberlin und damit in die DDR geliebäugelt hatte“.*<sup>73</sup> Zum Beweis führt GvE zwei BB-Briefe an, die BBs Absichten untermauern sollen: *„Nach wie vor habe ich vor, als meinen ständigen Wohnsitz Salzburg zu betrachten“.*<sup>74</sup> Im anderen Brief heißt es: *„Wenn ich den Pass habe, werde ich über einen Sonntag nach Salzburg kommen, [...] Dann können wir die Salzburger Festspielpläne besprechen, ich habe [...] den Dezember als Arbeitsmonat verabredet“.*<sup>75</sup>

Manfred Schmid, der Aufzeichner der *Autobiografie* GvEs, spricht jedoch in einem Vortrag 1998, also zwei Jahre nach dem Tod GvEs von „*Hinhaltetaktik*“ BBs, und sagt: *„Gottfried von Einem hat seinem Kollegen [gemeint ist BB. Der Verf.] offenbar weiterhin glauben wollen [...]“.*<sup>76</sup>

Somit muss die Frage, ob BB ernsthaft die Absicht hatte, in Salzburg tätig zu werden, oder ob er seine Zusagen auf seine Tätigkeit lediglich im Hinblick auf die Möglichkeit, einen österreichischen Pass zu erhalten, gemacht hat, offen bleiben. Der Verfasser neigt zu der Meinung, dass BB anfangs doch erhebliches künstlerisches Interesse an der Tätigkeit in Salzburg hatte, welches durch GvEs einflussreiches Wirken und seinen Reformwillen gestützt wurde. BB könnte darin nach seiner Rückkehr aus dem Exil primär seine erste große Betätigungschance gesehen haben, verbunden mit dem sekundären Nutzen des österreichischen Passes. In der weiteren Folge taten sich ihm aber andere und größere Betätigungsfelder auf, während er gleichzeitig seine Akzeptanz in Österreich schwinden sehen musste.

### 3.1.2.2 Texte für GvEs Kompositionen

Was die Interessenslage GvEs als Komponist von Vokalwerken an Texten von BB anlangt, so war die Ausbeute ebenso dürftig. Die konkreteste Projektidee war wohl das Anbot BBs an GvE, seinen „*Lukullus*“-Stoff zu vertonen.

---

<sup>72</sup> *Autobiografie*, S 187.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Brief BB an GvE o.D. [GvE-N].

<sup>75</sup> Brief BB an GvE vom 14.09.1950, Brecht, Bertolt: *Briefe. Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser*. Band 1, Frankfurt a.M. 1981, S 620.

<sup>76</sup> Schmid, Manfred: a.a.O. S 227.

BB schrieb dieses Stück 1939 als Reaktion auf den Ausbruch des 2. Weltkrieges, bot den Text 1943 Paul Dessau zur Vertonung an, der jedoch Bedenken äußerte. Auch Strawinski lehnte die Vertonung ab. BB vergab den Text nun dem Komponisten Roger Sessions, dessen *Lukullus*-Oper im April 1947 erfolglos in San Francisco aufgeführt wurde. Jetzt erst fragte BB bei GvE an. Dieser fand zwar Gefallen an dem Text, wollte ihn aber mit dem Stoff aus dem „Prozess“ Kafkas vereinen, an dem sich GvE zu dieser Zeit gerade beschäftigte<sup>77</sup>. Einem solchen Projekt gegenüber verhielt sich BB jedoch skeptisch. So kam eine Zusammenarbeit nicht zustande. GvE widmete sich ausschließlich dem „Prozess“ nach Kafka, dessen Text letztlich von Boris Blacher und Heinz von Cramers als Opernlibretto für GvE eingerichtet wurde, während BB seinen *Lukullus*-Text nochmals Dessau anbot, der seine bisherigen Bedenken fallen ließ und die Oper nun komponierte<sup>78,79</sup>.

Was GvEs Gespräche mit BB über sein damaliges Projekt „Der Prozess“ nach Kafka betrifft, so berichtet er in seiner *Autobiografie*, dass er BB das von Blacher eingerichtete Libretto zeigte, der meinte, „das Ganze sei wohl ganz falsch angelegt, und wir [gemeint sind GvE und Blacher. Der Verf.] würden da offensichtlich eine christliche Maxime herauslesen“. BB „gab mir dann den Text zum ‚Prozess‘ stark umgearbeitet zurück. Es war alles sehr merkwürdig verändert, stark verfremdet. Ich hätte das Stück so nie komponiert“.<sup>80</sup>

Ein weiterer Ansatzpunkt für eine Zusammenarbeit scheint der von BB 1948 neuerlich aufgenommene Stoff „Freuden und Leiden der kleineren Seeräuber“ gewesen zu sein, „[...] um ihn für eine Oper zu verwenden, zu der Gottfried von Einem die Musik schreiben sollte“.<sup>81</sup>

In einer Notiz BBs werden Rudolf Wagner-Régeny und GvE im Zusammenhang mit „Der kaukasische Kreidekreis“ erwähnt. Die Musik hatte BB ursprünglich Carl Orff zugeordnet. Als dieser wegen anderer Verpflichtungen die Komposition ablehnte, wurde Boris Blacher in Erwägung gezogen. Letztlich komponierte Paul Dessau die heute autorisierte Musik<sup>82</sup>.

---

<sup>77</sup>Dümling, Albrecht: a.a.O. S 542.

<sup>78</sup> *Politische Dimensionen*, S 209ff.

<sup>79</sup> GvE sah den Suchprozess BBs nach einem Komponisten für seinen *Lukullus*-Stoff anders, wenn er sagt: „Brecht kannte keine Skrupel, wenn er von etwas überzeugt war. So schlug er mir z.B. die Vertonung des ‚Lukullus‘ vor, zu einer Zeit, als Paul Dessau sie schon fertiggestellt hatte.“ [Willaschek, a.a.O.]. Dies wurde jedoch von Eickhoff widerlegt [*Politische Dimensionen*, S 213.].

<sup>80</sup> *Autobiografie*, S 197.

<sup>81</sup> Lucchesi und Shull, a.a.O. S 652f.

<sup>82</sup> Lucchesi und Shull, a.a.O. S 853.

In einem Notizbuch BBs von 1948/49 findet sich im Zusammenhang mit einem Filmprojekt BBs der Vermerk „*Hoffmanns Erzählung für Einem*“.<sup>83</sup> Auch in diesem Punkt gab es keine Zusammenarbeit, ebenso wenig wie bei anderen Opernprojekten.

Eickhoff weist nach, dass BB bei GvE – wie beim *Lukullus*-Projekt, so auch bei der Komposition der Theatermusik zum „*Kaukasischen Kreidekreis*“ - erst nach Absage Wagner-Régenys, Boris Blachers und Carl Orffs 1952 anfragte, und BB diese Musik letztlich durch Paul Dessau schreiben ließ<sup>84</sup>. Eickhoff zieht daraus den Schluss, „*dass Brecht nicht vorrangig von Einem für die Vertonung eigener Texte und für die Komposition von Bühnenmusik in Erwägung zog.*“<sup>85</sup>

### 3.1.3 Gründe für das Nichtzustandekommen einer Zusammenarbeit mit BB

Der Dichter BB hat GvE Zeit seines Lebens interessiert. Er selbst sagt dazu: „*Schon während des Krieges hatte ich mit Caspar Neher viele Gespräche über Brecht geführt, wobei Neher immer wieder den Wunsch äußerte, dass wir nach Ende des Krieges in dieser oder jener Form mit Brecht zusammenarbeiten sollten.*“<sup>86</sup>

Für das große und andauernde Interesse GvEs ist möglicherweise Dümlings Aussage eine Erklärung: „*Was Komponisten wie Kurt Weill, Paul Hindemith, Hanns Eisler und Paul Dessau zu Brecht hinzog, war, dass der Dichter seine Texte spürbar auf Musik hin konzipierte, ohne doch dabei die Komponisten einzuengen. Mit seinen Texten gab Brecht der Musik nicht allein inhaltliche und formale, sondern auch funktionale Rahmenbedingungen vor. Gerade die Einbeziehung des Wirkungszusammenhanges zeichnete ihn von allen anderen Dichtern seiner Zeit aus.*“<sup>87</sup>

War eine Zusammenarbeit mit dem Dichter BB für GvE von höchstem Interesse, so stand GvE als Komponist für BB nicht in der ersten Reihe und es stellt sich die Frage, was der Grund dafür gewesen sein könnte, zumal keine atmosphärischen Störungen im Verhältnis der beiden Persönlichkeiten erkennbar sind.

<sup>83</sup> Zitiert bei Lucchesi und Shull, a.a.O. S 889.

<sup>84</sup> *Politische Dimensionen*, S 224f und Dümling, a.a.O. S 564ff.

<sup>85</sup> *Politische Dimensionen*, S 224.

<sup>86</sup> Palm, Kurt: ‚*Verschiedene Pläne waren schon sehr weit gediehen*‘. Gespräch mit Gottfried von Einem. In: *Notate. Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR*, Jg. 10, März 1987, Heft 2, S 14, zitiert in *Politische Dimensionen*, S 127.

<sup>87</sup> Dümling, Albrecht: a.a.O. S 15.

So ist es wohl zulässig, den Grund für das Nichtzustandekommen in der unterschiedlichen Auffassung der beiden Künstler über verschiedene, möglicherweise unüberbrückbare Differenzen in theater- und opernästhetischen Grundsatzfragen zu suchen.

### 3.1.3.1 Die Frage der Priorität von Wort oder Musik

Zum einen ist es die Frage nach der Priorität von Wort oder Musik, die seit Jahrhunderten die Musikausübenden und die Musiktheoretiker beschäftigt hat. Zwischen BB und GvE entzündete sich ein Dissens bei der Erörterung der Zusammenarbeitsmöglichkeiten bei dem aus 1946, also aus der Exilzeit BBs stammenden Stoff *„Die Freuden und Leiden der größeren und kleineren Seeräuber“*.<sup>88</sup> In seinen Erinnerungen sagt GvE *„[...] war Brecht der gegenteiligen Meinung von Mozart [...]; er wollte, dass die Musik die gehorsame Tochter des Wortes sei“*.<sup>89</sup> An anderer Stelle schreibt GvE: *„Brecht bestand hartnäckig darauf, das Publikum müsste jedes einzelne Wort deutlich verstehen. Ich entgegnete, dies wäre nur bei fortschreitender Handlung notwendig. An allen übrigen Stellen bliebe es der Kunstfertigkeit der Sänger überlassen. Umso mehr, als die Musik ohnehin die Funktion des Wortes übernimmt. Brecht war böse.“*<sup>90</sup>

Obwohl GvE dies nie so klar ausgedrückt hat, war für ihn die Musik zumindest gleichwertig wie das Wort, während er der Ansicht war, die Musik werde bei BB instrumentalisiert, d.h. müsse dem Stück dienen: *„Durch ihn [BB. Der Verf.] wurde die Musik vor völlig neue Aufgaben gestellt. Sie konnte diese Texte nicht ‚vertonen‘, nicht umschmelzen; sie konnte sich nur unter sie stellen, um sie dadurch völlig zu realisieren.“*<sup>91</sup>

Nach Ansicht von Dümling scheint das aber nicht die Intention BBs gewesen zu sein: *„Sein [BBs. Der Verf.] Plädoyer für die Selbständigkeit der Einzelkünste in der Oper war kein Plädoyer für leeren Formalismus oder für die Beziehungslosigkeit der Teile; vielmehr machte er durch Trennung der Elemente den Inhalt ‚zu einem selbständigen Bestandteil....., zu dem Text, Musik und Bild sich verhalten.“*<sup>92</sup>

### 3.1.3.2 Theater- und opernästhetische Grundsatzfragen

Ein anderer Grund für das Nicht-Zustandekommen einer Zusammenarbeit der beiden Künstler könnte die unterschiedliche Auffassung über die Aufgabe des Theaters und die Funktion der Musik darin

<sup>88</sup> *Politische Dimensionen* S 214 und Dümling, a.a.O. S 414.

<sup>89</sup> Zitiert bei Lucchesi und Shull: a.a.O. S 58.

<sup>90</sup> Einem, Gottfried von: *Gespräche mit Brecht und Dürrenmatt*. Essay o.D. und o.O., [FS-N]

<sup>91</sup> Dümling, Albrecht: a.a.O. S 542.

<sup>92</sup> Dümling, Albrecht: a.a.O. S 222.

gewesen sein. Dabei vertrat BB in seiner ästhetischen Konzeption des „*epischen Theaters*“ die Auffassung, die Identifikation des Publikums mit den Darstellern und den Handlungsgegebenheiten sei zu vermeiden, das Publikum sei der Illusion zu berauben. Das Mittel dazu sind für BB die Verfremdungseffekte (kurz V-Effekte), mit ihrer „*daraus resultierenden Aufschließungskraft und Verständnishilfe bei der Zerstörung konventioneller Sichtweisen, [...] die den Zuschauer in ein kritisch – beobachtendes Verhältnis zum Bühnengeschehen versetzen und die auf der Bühne gezeigten Verhaltensweisen als gesellschaftlich bedingt und daher veränderbar kennzeichnen soll*“.<sup>93</sup>

GvE hat sich zur Funktion des Theaters und seiner diesbezüglichen Ästhetik nie ganz klar geäußert und eher versucht, sich alle Möglichkeiten offen zu lassen. Dennoch dürfte er die theaterästhetischen Grundsätze BBs nicht geteilt haben. Als Indiz dafür kann eine Untersuchung von Klemens Kaatz dienen, die GvEs Oper *Dantons Tod* nach Georg Büchner daraufhin analysiert hat, inwieweit die Charakteristika des „*epischen Theaters*“ zutreffen.

Eine Zusammenfassung seiner Erkenntnisse ergibt folgendes Bild:

- „*Bei Büchner angelegte Elemente der Verfremdung, z.B. die fragmentarische Kürze der Szenen und der oft krasse Wechsel der Szenen, wurden eliminiert*“
- „*Die Form des Dramas wurde einer aristotelischen wieder angenähert*“
- Die Musik GvEs „*hat reine affekt-steigernde Funktion*“
- „*Identifizierungsmöglichkeiten wurden vergrößert oder gar erst geschaffen*“
- „*Die Möglichkeit, die im Libretto zunächst angelegte Form der Nummernoper in den Dienst einer anti-illusionistischen Dramaturgie zu stellen*“, wurde „*nicht genutzt*“
- „*Die Komposition in der naturalistischen Sprechmelodik und dem Realismus der Darstellung*“ zeigt „*deutlich Merkmale des nachahmenden Illusionstheaters*“.<sup>94</sup>

Wenn auch dieses Verdikt – nach Ansicht des Verf. - graduell übertrieben erscheint, so wird doch klar, wie weit GvE mit seiner Betonung der dramatischen Seite des Theaters von der Ästhetik des *epischen Theaters* BBs entfernt liegt.

Das dürfte bereits Hartmann in seiner ersten GvE-Biografie erkannt haben: „*Dass der Künstler Einem von der Persönlichkeit des Dichters [BB. Der Verf.] fasziniert war, wenngleich er mit ihm weder in seinen*

<sup>93</sup> siehe dazu Wetzel, Christoph: *Bertolt Brecht*. In: Hrsg. Harenberg: *Harenberg Schauspielführer*. Dortmund 1997. S 135f. Sinngemäß auch Brauneck, Manfred und Schneilein, Gérard: *Theaterlexikon I, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hamburg 2007, S 337, S 349 und S 1158ff.

<sup>94</sup> Kaatz, Klemens: *Eine Hinrichtung Büchners: Dantons Tod von Gottfried von Einem*. In: Hrsg. Petersen, Peter und Winter, Hans-Gerd: *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. et al. 1997. S 156.

*Theorien noch in seinen politischen Anschauungen übereinstimmte, ist nicht verwunderlich. Dieser Faszination sind auch andere [...] Künstler erlegen.“<sup>95</sup>*

Zu den Auffassungsdifferenzen sind sicherlich die Ansichten der Beiden über die Oper der Zukunft zu zählen. Während BB die Oper als „*Mausoleum einer sterbenden Musikkultur*“<sup>96</sup> bezeichnete und nicht an ihre Erneuerungsfähigkeit glaubte<sup>97</sup>, gab GvE der Oper unter der Bedingung der Erneuerung große Zukunftschancen<sup>98</sup>.

GvE äußerte sich auch grundsätzlich skeptisch zum „*epischen Theater*“, etwa in einem Brief an Oskar Fritz Schuh: „[...] *Ich rate Dir, nicht auf Caspars [gemeint ist Caspar Neher. Der Verf.] Steckenpferd brechtscher Provenienz vom epischen Theater einzugehen. Es stimmt nicht. Wir müssen einen humanistischen, völlig konkreten Nenner bringen, dann haben wir gesiegt. Wärme gegen V-Effekt. Versteh mich recht. Nicht Rührseligkeit, wohl aber Eros, Teilnahme und vor allem dramatische Wahrhaftigkeit.[...]*“<sup>99</sup>

Viele Jahre später sagt GvE in einem Interview: „*Brechts Idee der Verfremdung des Theaters scheint mir in bezug auf die Oper durch den Klang ad absurdum geführt. Die von Brecht verlangte Selbstkontrolle des Darstellenden und des Publikums, die ständige Frage: ‚was wird von mir verlangt?‘ – lässt sich nur im intellektuellen Bereich isolieren und beantworten. [...] Der Beruf des Komponisten hat unerschöpfliche Möglichkeiten, das Publikum zu beeinflussen, seine Seele anzusprechen, ohne dass dieses sich davon Rechenschaft gibt. Ein einziger Ton an der rechten Stelle, ein einziges Pizzikato kann den intellektuellen Sinn eines Satzes modifizieren. Ein Publikum, das dieses zu kontrollieren vermöchte, gibt es nicht.“<sup>100</sup>*

Diese Quellen zeigen, dass GvE sowohl in seinem Denken, als dann auch im kompositorischen Schaffen nahezu konträr zur Auffassung BBs lag, und dass daher – noch dazu bei der Hartnäckigkeit, die beiden Personen eigen war – eine gedeihliche Zusammenarbeit nicht möglich gewesen sein dürfte.

<sup>95</sup>Hartmann, Dominik: *Gottfried von Einem*. Wien 1967, S 22.

<sup>96</sup> Zitiert bei Dümling, Albrecht: a.a.O S 220.

<sup>97</sup> Ebd.

<sup>98</sup> Siehe beispielsweise das folgende Zitat: „[...] *da ich im Widerspruch zu der Ansicht vieler meiner Zeitgenossen gar nicht der Meinung bin, dass die Oper als Kunstform eine überholte Angelegenheit ist. Sie scheint mir im Gegenteil gerade dasjenige Instrument zu sein, mit dem sich die geistigen, politischen und religiösen Spannungen unserer Zeit für einen Musikdramatiker am besten ausdrücken lassen.“* [Einem, Gottfried von. *Der Prozess*. In: ÖMZ, Jg. 8, 1953, Heft 7, S 198]. An anderer Stelle spricht GvE vom „*Geschwätz über die absterbende Oper*“ [Brief GvE an Oskar Fritz Schuh 1951. Zitiert in Willaschek, Wolfgang: a.a.O.]

<sup>99</sup> Brief GvE an O.F. Schuh vom 21.02.1951, zitiert in *Politische Dimensionen*, S 216.

<sup>100</sup> Klein, Rudolf: „*Überzeugen – nicht überreden*“. *Rudolf Klein sprach mit Gottfried von Einem*. In: *Oper 1973* (Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt) S 26.

Gleichzeitig zeigen die Beispiele der intensiven Zusammenarbeit BBs mit den drei wichtigsten Komponisten seiner Werke Curt Weill, Hanns Eisler und Paul Dessau deren Übereinstimmung in politischen und theaterästhetischen Fragen<sup>101</sup>.

### 3.1.4 Weitere positive Haltung GvEs zu BB

Die Kontakte GvEs mit BB verebten etwa im Jahre 1952<sup>102</sup>. Obwohl also die Bedeutung GvEs für BB stetig nachgelassen hat, war GvE umgekehrt immer an den Dichtungen BBs und an einer Zusammenarbeit mit ihm interessiert<sup>103</sup>, spürte dessen Schriften mithilfe seiner Freunde nach<sup>104</sup> und es war ihm auch ein Bedürfnis, seinen Kompositionsschülern das literarische Schaffen BBs nahezubringen<sup>105</sup>. GvE selbst sagte Jahrzehnte später über BB: „[...] *Ein ungeheuer schwieriger Mann, unbeschreibliche Phantasie und Begabtheit, ohnegleichen, mit viel scharfem Humor, er liebte Mozart, und war selbst von großer Musikalität, es war eine Wonne!*“<sup>106</sup>

In GvEs und FSs Äußerungen wird ein reges Interesse BBs am Schaffen GvEs und eine beständige Freundschaft suggeriert. Dies kommt auch in GvEs *Autobiografie* zum Ausdruck. Dass dies aber eher ein Wunschdenken angesichts der „*Hinhaltetaktik*“ BBs war, brachte der Aufzeichner der *Autobiografie* GvEs, Manfred Schmid in einem Vortrag am GvE-Kongress 1998, also zwei Jahre nach dem Tod GvEs zum Ausdruck<sup>107</sup>.

Dümling sagt über die Beziehungen GvEs zu BB: *“Trotz abweichender ästhetischer und politischer Anschauungen wollte Einem die Verbindung zu Brecht aufrechterhalten, auch als er ab Herbst 1951 wegen seiner Vermittlung in Brechts Paßangelegenheit in der Öffentlichkeit heftig angegriffen wurde und seinen Sitz im Salzburger Direktorium verlor. Umso enttäuschter war er über Brechts andauerndes Desinteresse“*.<sup>108</sup>

Eickhoff arbeitet die Einseitigkeit der Beziehung wie folgt heraus: *„Verglichen mit dem Umfang und der Intensität dieser Korrespondenzen bezüglich künstlerischer Fragen [mit anderen Künstlerkollegen. Der Verf.] scheint die Einschätzung durchaus angemessen, die Kürze und relative Belanglosigkeit des Brechtschen Briefes [gemeint ist der Brief BBs an GvE vom 01.08.1952. Der Verf.] spiegle auch die zu*

<sup>101</sup> Siehe dazu: Dümling, Albrecht: a.a.O. zu Weill S 136ff, zu Eisler S 271ff und zu Dessau S 493ff.

<sup>102</sup> *Einem-Chronik*, S 177 und *Politische Dimensionen*, S 227

<sup>103</sup> *Politische Dimensionen*, S 218.

<sup>104</sup> *Politische Dimensionen*, S 229.

<sup>105</sup> *Politische Dimensionen*, S 231.

<sup>106</sup> GvE im Interview mit Ursula Deutschenberg. Sendung „*In eigener Sache: Gottfried von Einem*“ am 18.02.1984 im WDR.

<sup>107</sup> Schmid, Manfred: a.a.O. S 226.

<sup>108</sup> Dümling, Albrecht: a.a.O. S 544.

diesem Zeitpunkt nur noch geringfügige Bedeutung des Komponisten für den Schriftsteller wider“.<sup>109</sup> In seinem Nachruf auf GvE zieht Eickhoff das folgende Fazit: “[...] die künstlerische Seite der Begegnung mit Brecht [hatte] kaum tiefergehende Spuren hinterlassen und stand damit in einem disproportionalen Verhältnis zum Aufwand, den von Einem für den sehnlichst als Textautor gewünschten Dichter betrieben hatte.“<sup>110</sup>

### 3.1.5 Musikwerke GvEs mit Bezug zu BB

Die positive Haltung GvEs dem Dichter BB gegenüber dokumentiert sich auch in der Vertonung bzw. in der Vertonungsabsicht von folgenden Texten:

- Op. 26 *Das Stundenlied*, Komposition 1958
- Zentraler 4. Satz „An die Nachgeborenen“ aus der Kantate op. 42 *An die Nachgeborenen*, UA 1975<sup>111</sup>
- 2 Solo-Gesänge aus einem Zyklus op. 30 *Von der Liebe. Lyrische Phantasien für Gesang und Orchester*, UA 1961
- Ein Skizzenblatt zu BBs Ballade „Kaukasischer Kreidekreis“ aus 1949.

Darüber hinaus gibt es Bezüge zu BB in folgenden 2 Werken:

- Widmung eines Liedes aus op. 15 *Japanische Blätter* an BB, UA 1951
- Musikalische Porträtierung BBs in op. 109 *Sieben Portraits*, UA 1998.

#### 3.1.5.1 Ein Skizzenblatt

Im GvE-N findet sich ein auf drei Seiten beschriebener Skizzenbogen zur Vertonung von BBs Ballade „Kaukasischer Kreidekreis“, auf der 2. Seite datiert mit 18.10.1949, also gerade aus jener Zeit, in der sich GvE für die Einbürgerung BBs einsetzte. Es könnte eine Komposition als Klavierlied oder als Orchesterlied für eine Sopran- oder Mezzosopranstimme beabsichtigt gewesen sein. Eine Vertonung hat jedoch nie stattgefunden. Näheres dazu ist weder aus der Literatur noch aus den Briefen in Erfahrung zu bringen.

<sup>109</sup> *Politische Dimensionen*, S 226.

<sup>110</sup> Eickhoff, Thomas: *In memoriam. Komponist und Kulturpolitiker Gottfried von Einem (1818-1996)*. In Zeitschrift *Musica*, Jg. 50, 1996, Heft 5, S 380-381.

<sup>111</sup> Siehe Kapitel: *Op. 42 An die Nachgeborenen*.

Abbildung 3 Vorderseite einer Kompositionsskizze zu BBs Ballade "Kaukasischer Kreidekreis"

### 3.1.5.2 Widmung eines Liedes aus op. 15 *Japanische Blätter* an BB

Die Lieder aus op. 15 „*Japanische Blätter*“ (UA 1951) wurden auf Texte verschiedener japanischer Dichter komponiert. Das schlichte Lied Nr. 2 trägt den Titel „*An einen Freund*“ auf den Text des japanischen Dichters Mitsune ist BB gewidmet.

Der Text lautet:

„Du kommst nur, um die Blumen blühen zu sehen bei meinem Hause,  
Sind sie erst verwelkt, so weiss ich wohl,  
dass ich mich Tag für Tag umsonst nach deinem Kommen sehnen werde.“

Es fällt wohl nicht schwer, aus diesen Zeilen Enttäuschung, vielleicht Wehmut über die Einseitigkeit der Beziehung zu BB herauszulesen. Eickhoff vermeint, diese Stimmungslage GvEs auch musikalisch herauszulesen<sup>112</sup>.

### 3.1.5.3 Das musikalische Portrait BBs in op. 109 *Sieben Portraits*

GvE schuf in seinem vorletzten Lebensjahr *Sieben Portraits für Klavier*, op. 109<sup>113</sup>, in denen er sieben verstorbene und ihm nahe stehende Künstler musikalisch porträtierte. Diese Personen sind: Karl Christina Jensen<sup>114</sup>, Boris Blacher, Caspar Neher & Oscar Fritz Schuh, Bert Brecht, Agnes Muthspiel, Fritz Wotruba und Carl Zuckmayer. Der Klavierzyklus hat gemäß GvE-WV keine eigenen Widmungserklärungen. Deshalb kann angenommen werden, dass die sieben Porträts den jeweils Porträtierten zugeordnet waren.

Das Portrait Nr. 4 *Bert Brecht* ist mit *Moderato* überschrieben und hat 36 Takte. Es ist in E-Moll-Atmosphäre gehalten, durchgehend triolisch und in 5 kurze Abschnitte gegliedert, wobei ein diatonisch stufenförmiger Abgang von vier *unisono*-Trillern das Hauptmotiv darstellt, welches am Anfang, in der Mitte und am Ende gebracht wird. Dazwischen werden zweimal kontrastierende weit ausladende Legatostellen eingeschoben.

Der Pianist der posthumen UA und der CD-Einspielung – Robert Lehrbaumer – charakterisiert das Stück wie folgt: „*Bert Brechts Widerborstigkeit und stilistische Trivialität wird in herzerfrischender Deutlichkeit mit unruhigen Trillern und kantigen Akkorden musikalisch gezeichnet – in der Mitte könnte man einen ‚Brecht-Song‘ angedeutet hören*“.<sup>115</sup>

Schmid sagt – in offensichtlicher Anspielung auf BBs Persönlichkeit: „*Es beginnt mit großmächtigen Viertelnoten mit Trillern, die herunterschreiten, zwischendurch tut sich sehr wenig in der Musik, am Schluss stehen wieder drei große Ankündigungen, denen jedoch nichts mehr folgt*“.<sup>116</sup>

### 3.1.6 Das Horenlied in BBs Bühnenwerk *Mutter Courage*.

Im dritten Bild von BBs Bühnenwerk *Mutter Courage* geraten Mutter Courage und ihre Kinder in die Gefangenschaft der katholischen Truppen unter Tilly, und ihr „redlicher“ Sohn, der die Regimentskasse

<sup>112</sup> *Politische Dimensionen*, S 229.

<sup>113</sup> Gottfried von Einem: *Sieben Porträts für Klavier*, op. 109. Doblinger Verlags Nr. 0 640, Wien-München 1998.

<sup>114</sup> Schuldirektor aus GvEs Gymnasialzeit. [*Einem-Chronik*, S 55f.].

<sup>115</sup> Lehrbaumer, Robert: *Wegweiser des Pianisten. Zum Erleben der Klavierwerke Gottfried von Einems*. In: Begleitheft zur CD: Gottfried von Einem. *Die Soloklavierwerke*. ORF Edition Zeitton. LC-5130, 1998.

<sup>116</sup> Schmid, Manfred: a.a.O. S 229.

in Sicherheit bringen will, wird ertappt und abgeführt, später erschossen. Der Feldprediger spricht zu Mutter Courage: „Solche Fäll, was einen erwischt, sind in der Religionsgeschichte nicht unbekannt. Ich erinnere an die Passion von unserem Herrn und Heiland. Da gibt es ein altes Lied darüber.“ Daraufhin singt er das *Horenlied*<sup>117</sup>.

Der Feldprediger, der sein Geschäft „Seelsorgerei“ nennt, ist jene Figur, „mit deren Hilfe Brecht vor allem die Verbindung von Kirche und Militär, genauer die ideologische Unterstützung des Militärs durch die Religionsvertreter, sowie die Verbrämung eines Machtkrieges als Glaubenskrieg sichtbar machen will.“<sup>118</sup> Der Feldprediger will durch das *Horenlied* das dem redlichen Sohn zugefügte Unrecht offenbar durch Parallelisierung mit der Passion Jesu erhöhen, es heiligen und von den tatsächlichen Ursachen ablenken<sup>119</sup>.

### 3.1.6.1 Die Bedeutung des *Horenliedes* für BB

In der Chronologie der Ereignisse stellt sich die Frage, welches die besondere Bedeutung ist, die das *Horenlied* für BB gehabt hat. Erst lange nach der Dichtung und der UA 1941 fügte er es in die *Mutter Courage* ein, streicht es sodann heraus und fügte es später wieder ein. Es ist bekannt, dass BB durch die erste Reaktion des Publikums auf seine *Mutter Courage* unzufrieden war, weil er erkennen musste, dass das Stück anders rezipiert wurde, als er es intendiert hatte. Gegen die Absicht BBs hatte sich das Publikum mit der Hauptdarstellerin Mutter Courage identifiziert und sie bemitleidet, anstelle sie zu verurteilen, weil sie kommerziellen Nutzen aus dem Krieg zieht<sup>120</sup>. Ob die spätere Dichtung des *Horenliedes* helfen sollte, diese „Fehlrezeption“ beseitigen zu helfen, bleibt offen.

Wäre das *Horenlied* von BB als essentieller Werksbestandteil betrachtet worden, dann wäre es schon in die erste Fassung, spätestens jedoch in die „Modellinszenierung“ 1949 aufgenommen worden. Einerseits ist das *Horenlied* eng mit der Handlung verknüpft, da es dem Feldprediger in den Mund gelegt wird und ihn damit charakterisiert und es eine Brücke zwischen Religion und Krieg schlägt. Andererseits wollte BB seine Lieder als „Einlagen“ verstanden wissen, also aus Werkteilen, die nicht eindeutig aus dem Handlungszusammenhang herauswachsen. Sie waren dazu angetan, die Geschlossenheit des Gesamtkunstwerkes zu sprengen, die Einfühlung in das Kunstwerk zu verhindern und – im Gegenteil – dem Zuschauer die Möglichkeit der Urteilsbildung zu geben<sup>121</sup>.

<sup>117</sup> Brecht Bertolt: *Mutter Courage und ihre Kinder*. Frankfurt a.M. 1963, S 46.

<sup>118</sup> Große, Wilhelm: *Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder*. Königs Erläuterungen und Materialien, Band 318. Hollfeld, 2002, S 32.

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Große, Wilhelm: a.a.O. S 13.

<sup>121</sup> Thiele, Dieter: *Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder*. Frankfurt am Main, 1997, S 12.

Funktion und Bedeutung des *Horenliedes* bleiben somit unklar. Dies ergibt sich auch aus den eingesehenen Werkseinführungen. Bei Dieter Thiele werden in einem eigenen Kapitel 12 wichtige Inszenierungen der *Mutter Courage* in Deutschland und in der Schweiz aus den Jahren 1941 bis 1988 ausführlich beschrieben und dabei das *Horenlied* nie erwähnt<sup>122</sup>. In der Hörspielfassung des ORF vom 05.11.1972<sup>123</sup> wurde das *Horenlied* gestrichen.

### 3.1.6.2 Entstehung von BBs Textversion des *Horenliedes* für GvE

Schon bald nach dem ersten persönlichen Kennenlernen zwischen GvE und BB muss GvE den Wunsch nach einem Chortext an BB herangebracht haben, denn dieser schreibt an GvE in einem Brief aus dem April 1949: „Über den Chortext werde ich nachdenken. Am besten vielleicht eine einfache Zeitungsnotiz über ein aktuales Geschehnis, bei dem sich jemand löblich menschlich verhalten hat – was es immer noch gibt.“<sup>124</sup>

Schon einige Tage später schreibt BB: “[...] (Sehen Sie sich doch auch um nach einer Zeitungsnotiz, die Ihnen gefiele, dann könnte ich Ihnen bei der Stilisierung behilflich sein) [...]“<sup>125</sup>

In einem späteren Interview sagt GvE: „Ich besprach mit ihm ein Oratorium und zwar ein Oratorium ohne Solisten, ein reines Chor- und Orchesterstück und er fuhr damals von Salzburg über Prag nach Berlin und in Prag setzte er sich hin und schrieb. Er hat das Stück allerdings nie gehört. Ich hab das Stück ja erst nach seinem Tod geschrieben“.<sup>126</sup>

Wiederum nur einige Tage später traf bei GvE ein Brief BBs ein, der einen Vorschlag der Bearbeitung seines *Horenliedes* als Chorwerk enthielt, zusammen mit den musikalischen Vorstellungen BBs zur Vertonung außerhalb des ursprünglichen Theaterstückes.

„[...] nun zum Chorwerk:

Eventuelle erste Strophe:  
Als er aus dem Tempel stracks  
die Händler ausgewiesen

<sup>122</sup> Thiele, Dieter: a.a.O.

<sup>123</sup> Hörspiel: Bertolt Brecht. *Mutter Courage und ihre Kinder. Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*. Komponist Paul Dessau, Regie Edwin Zbonek, Musikalische Leitung Norbert Pawlicki, Sendetermine 05.11.1972 und 10.08.1996 [d.h. zum 40. Todestag BBs. Der Verf.].

<sup>124</sup> Brief BB an GvE vom April 1949. [GvE-N].

<sup>125</sup> Brief BB an GvE aus April – Mai 1949. Siehe Brecht, Bertolt: *Briefe. Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser*. Band 1, Frankfurt a.M. 1981, S 606f.

<sup>126</sup> Dreiseitiges Typoskript eines Interviews mit GvE, Datum, Interviewer unbekannt. Auch ob dieses Interview veröffentlicht wurde oder nicht, und wenn ja, wo. [FS-N].

*ward Jesus geholt eins Tags  
mit Schwertern und Spießsen.  
Vor der Veronica-Strophe:  
Um 2, wenn die Sonn' das All  
noch einmal beschienen  
tat Jesus den ersten Fall  
Wurd gestoßen von ihnen.*

*Was die unterbrechende Refrain-Strophe angeht, könnte es immer die gleiche sein (eine von den folgenden); aber man könnte auch wechseln.*

- a) *Laufts, ihr Leut, dort sehts ihn noch zwischen die  
Folterknecht!  
Weil er hat die Wahrheit g'sproch'n!  
G'schieht ihm recht! G'schieht ihm recht!*
- b) *Schauts, ihr Leut, dort wird er broch'n  
Von die Folterknecht! Weil er hat .....*
- c) *Schauts, ihr Leut, nur Haut und Knoch'n!  
und so große Folterknecht!  
Weil der Mensch die Wahrheit g'sproch'n"  
G'schieht ihm recht! G'schieht ihm recht!*
- d) *Schauts, jetzt hatte ihn derstoch'n"  
Schauts, der starke Folterknecht!  
Schauts, er hat die Wahrheit g'sproch'n!  
G'schieht ihm recht! G'schieht ihm recht!*

*Das ganze müsste ein wildes Stück sein [...]"<sup>127</sup>*

GvE erinnert sich später: „Brecht hatte damals kein Geld mehr, und ich auch nicht. Er lebte bei mir umsonst am Mönchsberg, und das bisschen, das ich hatte, teilte ich mit ihm. So etwas geht ja nicht lange. Er fuhr dann über Prag nach Berlin und schrieb für mich in Prag den Text für das ‚Stundenlied‘.“<sup>128</sup>

Wieso BB schließlich das *Horenlied*, drei Jahre nach seiner Dichtung, jedoch noch vor seiner Freigabe für Theateraufführungen der *Mutter Courage* für GvEs Chorwerk heranzog, bleibt unklar. Nach Auffassung des Verfassers könnten drei verschiedene Gründe dafür maßgeblich gewesen sein:

- möglich wäre erstens gewesen, dass sich BB angesichts des Insistierens GvEs der Einlösung seines Versprechens kurzerhand durch geringe Abänderung eines bereits bestehenden Textes entledigt hat.

<sup>127</sup> Brief BB an GvE vom 27.05.1949. [GvE-N]

<sup>128</sup> *Autobiografie*, S 199

- Es wäre zweitens möglich gewesen, dass BB das *Horenlied* an GvE „abgegeben“ hat, weil er über seine zukünftige Verwendung innerhalb der *Mutter Courage* unschlüssig war. Dies wird gestützt durch die Unklarheit darüber, was BB mit dem *Horenlied* wirklich vorhatte.
- Zum dritten könnte BB die Möglichkeit gesehen haben - die er im Theaterstück nicht hat - nämlich den Chor neben der Erzählerfunktion in den Strophen auch für eine drastische Darstellung einer hysterischen, zynischen, schadenfreudig gaffenden Menschenmeute heranzuziehen, zumal die ursprüngliche Stimmung des *Horenliedes* eher episch und nicht dramatisch war. Erst durch die Refrainstrophen wird der - eine ernste, meditative Ruhe und den alten Charakter eines *Horenliedes* vermittelnde Text - dramatisiert<sup>129</sup>. „Die Refrainstrophen leisten das, was er [BB. Der Verf.] ‚Verfremdung‘ nannte, sie lassen uns die Passionsgeschichte fremd erscheinen, weil wir gezwungen sind, sie mit den Augen anderer zu sehen. Mit den Augen des Schaulustigen, der das Schauspiel, die Folter genießt, des Rechtgläubigen, des Staatstreuen, und auch desjenigen, der darauf besteht, Jesus habe aber die Wahrheit gesprochen, - ein verwirrend dissonanter Chor, der die vertraute Geschichte zum Gegenstand einer provozierenden Diskussion macht.“<sup>130</sup> Die Vorstellung BBs, die Chorkomposition müsste ein „wildes Stück“ werden, spricht ebenfalls für die Annahme, dass BB dieses Ziel durch eben die Refrainzeilen erreichen wollte.

### 3.1.7 Komposition des *Stundenliedes* durch GvE

Warum GvE die Komposition erst acht Jahre später aufgenommen hat, als BB schon seit einem Jahr tot war, lässt sich heute nicht mehr klären. Vielleicht war es das enorme Arbeitspensum, das GvE in diesen Jahren bewältigte, d.h. die Leitungsaufgaben bei den Salzburger Festspielen, die Komposition der Bühnenmusiken, die Auftragskompositionen, sogar die Übersetzung einer englischen Strawinski-Biografie für den Hamburger Claasen Verlag<sup>131</sup>.

Über die Kompositionsarbeit des „*Stundenliedes*“ macht die *Einem-Chronik* keine detaillierteren Angaben, sondern bleibt vage: „Das ‚*Stundenlied*‘ war eine schwere Geburt, von finsternen Phantasien und bitteren Gefühlen [FS spricht hier den Verlust einiger guter Freunde GvEs durch den Tod an. Der Verf.] begleitet. Frau Bareiss [eine mütterliche Freundin des Komponisten, die ihm in Zürich oft Quartier gab. Der Verf.], die in ihrem Schützling manchmal immer noch den traurigen ‚*Epheben*‘ von einst sah,

<sup>129</sup> Goergen, Peter: *Bert Brecht, Das Stundenlied. Theologisch gelesen*. Zeitschrift *Imprimatur*, Trier, Heft 2/1998, Imprimatur Extra. Erschienen auf <http://www.phil.uni-sb.de/projekte/imprimatur/1998/imp980206.html> [letzter Zugriff 11.09.2009]. Die Druckversion ist heute nicht mehr erhältlich.]

<sup>130</sup> Goergen, Peter: a.a.O.

<sup>131</sup> *Einem-Chronik*, S 172 ff.

musste mehrmals zur Besonnenheit ermahnen, setzte dem Herrn aber mitunter auch energisch zu, indem sie ihm gebot, sich auf den Hosenboden zu setzen und konzentriert zu arbeiten“.<sup>132</sup>

Wie die Autografendatierungen (Schloss Rastenberg, Zürich, Wien) zeigen, war GvE in dieser Zeit viel auf Reisen, was auch in der *Einem-Chronik* zum Ausdruck kommt<sup>133</sup>. Erwähnt wird Schoss Rastenberg bei Krems, dessen Herrin Gräfin Elsa Thurn-Valsassina, eine alte Freundin der Familie Einem, GvE auch im Sommer 1958 beherbergte<sup>134</sup>. Über diese Zeit der Komposition des „*Stundenliedes*“ sagt Stuckenschmidt: „*Einem hatte durch die Brecht-Affaire in Salzburg so viele Unannehmlichkeiten bekommen, dass er die Festspielstadt seit seiner Übersiedlung nach Wien [Herbst 1953<sup>135</sup>] mied. Er reiste nun viel, lebte gelegentlich in der Ramsau, nicht allzu weit von Salzburg, zeitweise in Zürich und bei Blacher in Berlin, kehrte aber immer in seine Wiener Wohnung zurück*“.<sup>136</sup>

### 3.1.8 Zusammenfassende Chronologie der Dichtungen *Horenlied* und *Lied von der Bleibe* von BB und der Komposition *Das Stundenlied* von GvE

1938/1939	Das Theaterstück <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i> <sup>a</sup> wurde von BB im Exil in Schweden 1938/39 geschrieben <sup>137</sup> , zunächst ohne das <i>Horenlied</i>
10.04.1941	Am 19.04.1941 findet die UA der <i>Mutter Courage</i> im Zürcher Schauspielhaus in der ersten Fassung ohne das <i>Horenlied</i> , mit Hilfe emigrierter deutscher Schauspieler statt <sup>138</sup> . Die dabei verwendete Bühnenmusik stammte von Paul Burkhard <sup>139</sup>
14. Jhdt.	Die erste Basis des <i>Horenliedes</i> findet sich in der lateinischen Vorlage des Egidius von Colonna ( <i>Patris sapientia</i> ) aus dem 14. Jhdt <sup>140</sup> . Die Leidensstationen Jesu am Karfreitag werden verteilt auf die sieben <i>horae canonicae</i> , die Tageszeiten des klösterlichen Stundengebets
1520	Auf dieser Basis entstand um 1520 das 8-strophige Kirchenlied <i>Christus, der uns selig macht</i> von Michael Weiße <sup>141</sup>

<sup>132</sup> *Einem-Chronik*, S 251.

<sup>133</sup> *Einem-Chronik*, S 243.

<sup>134</sup> *Einem-Chronik*, S 243.

<sup>135</sup> *Einem-Chronik*, S 197.

<sup>136</sup> Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Die großen Komponisten unseres Jahrhunderts. Band 1 Deutschland und Mitteleuropa*. München 1971, S 153.

<sup>137</sup> Große, Wilhelm: a.a.O. S 12ff.

<sup>138</sup> Große, Wilhelm: a.a.O. S 13.

<sup>139</sup> Dümling, Albrecht: a.a.O. S 555f.

<sup>140</sup> *Politische Dimensionen*, S 234.

<sup>141</sup> Hrsg. Ameln, Konrad: *Ein new Geseng buchlein. Michael Weiße*. Originalgetreuer Nachdruck [der Ausgabe Jungbunzlau 1531]. Kassel et al. 1957, DIII.

1870	Die Kirchenlieder Michael Weißes wurden zusammen mit anderen Kirchenliedern der Original-Sprachweise in Philipp Wackernagels Sammlung deutscher Kirchenlieder <sup>142</sup> aufgenommen.
1946	Auf diese Ausgabe greift BB. Er streicht die erste und die achte Strophe, die nicht direkt eine bestimmte Tagesstunde betreffen, sowie auch die siebente Strophe, die das Tagesende betrifft. Der Grund für die Streichungen mag darin liegen, dass diese Verse BB zu religiös durchdrungen geklungen haben mögen, während BB besonders die Chronologie der Ereignisse über den Karfreitag herausarbeiten wollte. Die verbleibenden Verse werden textlich umgearbeitet. Alle altertümlichen Wendungen, Schreibweisen und auch die altertümliche Orthografie bleiben erhalten; ihre Erhaltung wird von BB in der Druckvorlage sogar ausdrücklich verlangt <sup>143</sup> und auch bei den neu getexteten Versen und Zeilen eingehalten. So entstand 1946 im amerikanischen Exil BBs <i>Horenlied</i> für die <i>Mutter Courage</i> , während er zusammen mit Paul Dessau das Theaterstück im Hinblick auf eine Neuvertonung der ehemaligen Kompositionen Paul Burkharths überarbeitete <sup>144</sup> . Das <i>Horenlied</i> entstand mit 10 vierzeiligen Strophen <sup>145</sup> und beinhaltete noch nicht die <i>Veronica Strophe</i> (Legende der hl. Veronica <sup>146</sup> ). Diese wird erst nach dem Erstdruck durch Paul Dessau (offenbar im Auftrag von BB. Der Verf.) handschriftlich hinzugefügt <sup>147</sup> . Auf dieser Basis komponierte Paul Dessau eine Musik zu <i>Mutter Courage</i> in engster Zusammenarbeit mit BB <sup>148</sup> . Darunter befand sich auch eine Vertonung des <i>Horenliedes</i> <sup>149</sup> , welches aber von BB zunächst noch nicht freigegeben wurde.
1946	Für das 10. Bild der <i>Mutter Courage</i> vertonte Dessau auch das Lied <i>Uns hat eine Ros ergetzet</i> , welches bereits Teil der ersten Fassung der <i>Mutter Courage</i> war. Dieses Lied mit 2 siebenzeiligen Strophen wird ab nun <i>Lied von der Bleibe</i> <sup>150</sup> genannt. Im Jahre 1954 bearbeitet Dessau seine ursprüngliche Komposition des <i>Liedes von der Bleibe</i> für dreistimmigen Chor <i>a-capella</i> <sup>151</sup> .

<sup>142</sup> Wackernagel, Philipp: „Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII Jahrhunderts. Band 3 Die Lieder des ersten Geschlechts der Reformationszeit bis zum Tode Martin Luthers. 1523-1546. Leipzig 1870, S 259.

<sup>143</sup> Brecht, Bertolt: *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller.* Band 6. Stücke 6. Frankfurt a.M., Berlin, Weimar 1989. Zeilenkommentar S 405, 406 und 409.

<sup>144</sup> Brecht, Bertolt: *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller.* Band 14, Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928-1939. Frankfurt a.M. 1993, Zeilenkommentar S 415.

<sup>145</sup> Brecht, Bertolt: *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe von Werner Hecht, Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt.* Band 15, Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956. Frankfurt a.M. 1993. S 176, bzw. in nahezu unveränderter Form enthalten in Brecht Bertolt: *Mutter Courage und ihre Kinder.* Frankfurt a.M. 1963, S 46f.

<sup>146</sup> Siehe Lukas 23,27.

<sup>147</sup> Brecht, Bertolt: *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe von Werner Hecht, Jan Knopf und Brigitte Berheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt.* Band 14. Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928-1939. S 447 sowie Zeilenkommentar S 681f.

<sup>148</sup> Dessau, Paul: *Notizen zu Noten.* Leipzig 1974, S 52ff.

<sup>149</sup> Beschreibung des Liedes bei Dessau, Paul: *Notizen zu Noten.* Leipzig 1974, S 55f.

<sup>150</sup> Brecht, Bertolt: *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller.* Band 6. Frankfurt a.M., Berlin, Weimar 1989. Zeilenkommentar S 409.

<sup>151</sup> Brecht, Bertolt: *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe von Werner Hecht, Jan Knopf und Brigitte Berheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt.* Band 14. Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928-1939. S 447 sowie Zeilenkommentar S 682.

11.01.1949	Unter der Regieführung BBs erlebte die <i>Mutter Courage</i> ihre Deutsche EA am 11.01.1949 am Deutschen Theater in Berlin. Dieses Ereignis „gehört zu den größten Theatererfolgen der Nachkriegszeit.“ <sup>152</sup> Auch zu diesem Zeitpunkt wurde das <i>Horenlied</i> in der <i>Mutter Courage</i> noch nicht gesungen, denn BB war der Meinung, dass man „bei dem gegenwärtigen stand des ruinentheaters [noch] an der aufnahmefähigkeit des Publikums zweifeln [müsste].[...] Wir werden das lied wahrscheinlich zurückstellen müssen, aber bei jeder wiederaufnahme des stücks wird die diskussion, ob das horenlied gespielt werden kann, deutlich anzeigen, wie hoch oder wie niedrig der standard des theaters eben ist“. <sup>153</sup> Diese Aufführung betrachtete BB für das Stück als modellhaft; Details dazu sind im sog. „ <i>Courage-Modell</i> “ dokumentiert <sup>154</sup> .
27.05.1949	Am 27.05.1949 übersendet BB an GvE aus Prag jene Version, die GvE für sein Chorwerk op. 26 verwendet <sup>155</sup> . Diese Version setzt die <i>Veronica</i> -Strophe als integrierenden Bestandteil und als bekannt voraus und beinhaltet erstmalig einen Refrain in vier verschiedenen Formen. Die „ <i>unterbrechende Refrainstrophe</i> “ war also – entgegen der Darstellung bei Goergen <sup>156</sup> – ausschließlich für GvEs Chorwerk gedichtet worden.
1949	Ebenfalls 1949 bestand BB auf der Musik von Paul Dessau im Theaterstück <i>Mutter Courage</i> und verfügte das sogar urheberrechtlich <sup>157</sup> . Bis zu diesem Zeitpunkt war von verschiedenen Theatern die Bühnenmusik Paul Burkharths verwendet worden <sup>158</sup> .
1951	Erst 1951 wird das <i>Horenlied</i> mit der Musik von Paul Dessau erstmalig in einer Inszenierung übernommen <sup>159</sup> . BB hat also die <i>Horenlied</i> version für GvE noch v o r der ersten Aufführung der <i>Mutter Courage</i> mit dem ursprünglichen <i>Horenlied</i> angefertigt.
1957-1959	1958 komponiert GvE sein <i>Stundenlied</i> op. 26 unter Verwendung des ursprünglichen <i>Horenliedes</i> , der zusätzlichen <i>Veronicastrophe</i> , der <i>Refrainstroph</i> en sowie des <i>Liedes von der Bleibe</i> .
31.03.1959	UA von op. 26 <i>Das Stundenlied</i> in Hamburg.

<sup>152</sup> Palm, Kurt: a.a.O. S 555.

<sup>153</sup> Brief BB an Paul Dessau vom 01.01.1949, [siehe Brecht, Bertolt: *Briefe. Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser*. Band 1, Frankfurt a.M. 1981, S 573.].

<sup>154</sup> Thiele, a.a.O. S 12.

<sup>155</sup> Brief BB an GvE vom 27.05.1949. [GvE-N]

<sup>156</sup> Goergen, Peter: a.a.O.

<sup>157</sup> Dümling, Albrecht: a.a.O. S 556 und S 558.

<sup>158</sup> Dümling, Albrecht: a.a.O. S 556.

<sup>159</sup> *Politische Dimensionen*, S 234.

### 3.1.9 GvEs Einrichtung der Textversion BBs für die Komposition des *Stundenliedes*.

GvE hat die einzelnen Quellen für die Komposition seines Chorwerkes folgendermaßen eingerichtet:<sup>160</sup>

Die Grobgliederung durch GvE erfolgt in 9 Abschnitten, d.h. musikalischen „Sätzen“, wobei sich 8 dieser Abschnitte aus den 10 vierzeiligen Strophen<sup>161</sup> des *Horenliedes* der 3. Szene aus *Mutter Courage* in der Fassung BBs für ein Chorwerk aus dem Brief BBs an GvE aus dem Mai 1949 ableiten, ein Abschnitt entspricht dem Lied *Uns hat eine Ros´ ergetzet* aus der 10. Szene der *Mutter Courage*<sup>162</sup>, welches vom Text her gesehen stimmungsmäßig in völligem Kontrast zum *Horenlied* steht. Es erklingt aus einem Bauernhaus, als Mutter Courage und ihre Tochter vorbeigehen und suggeriert inmitten des Krieges plötzlich „*idyllisch-friedliche Häuslichkeit*“<sup>163</sup>.

GvE hat diese Interpolation völlig eigenständig vorgenommen. FS sagt dazu: „[...] und zwar an einer dem Formkonzept nach signifikanten Stelle. Sie bringen die dramatisch bewegte Leidensgeschichte [...] zum Stillstand und stellen der Vision des Todes eine [...] Vision der Liebe gegenüber“.<sup>164</sup> Die erwähnte „signifikante Stelle“ ist genau die Werksmitte, d.h. eine Art Symmetrieachse als Abschnitt V des *Stundenliedes*, nach dem hochdramatischen Abschnitt IV mit Geißelung und Verhöhnung Christi, und vor dem Abschnitt VI, der stimmungsmäßig gedämpften *Veronica-Strophe*. Es kann keinen Zweifel darüber geben, dass GvE noch einen lyrischen Haltepunkt vor Eingang in die Drastik der zweiten Werkhälfte einbauen wollte.

GvE bildete Abschnitte<sup>165</sup> mit jeweils einer Strophe und einem Refrain. Die Strophen beinhalten abwechselnd 2 oder 4 Verszeilen. Als Refrain bildete GvE jeweils Zweizeiler, die aus dem Angebot BBs der „unterbrechenden Refrain-Strophen“ vom Mai 1949 bezogen wurden.

<sup>160</sup> Hier wird im Wesentlichen der Beschreibung in *Politische Dimensionen* S 234f gefolgt, die jedoch in mehreren Punkten weiter detailliert wird.

<sup>161</sup> Die 10 Strophen werden im folgenden mit Großbuchstaben A-J bezeichnet.

<sup>162</sup> Insofern ist Luccesi/Shull zu widersprechen, die behaupten: „Auf Gottfried von Einems Bitte um einen Text für ein Chorwerk erweiterte Brecht 1949 das *Horenlied* auf einundzwanzig Strophen“. (Lucchesi-Shull S 709.) Dies wurde schon bei *Politische Dimensionen*, S 235 festgestellt.

<sup>163</sup> Große, Wilhelm: a.a.O. S 37.

<sup>164</sup> *Einem-Chronik*, S 249.

<sup>165</sup> Gefolgt wird dem Text auf der ersten Seite des Notendruckes: Gottfried von Einem: *Das Stundenlied*. Klavierauszug. Bote&Bock Verlags Nr. 21525. Berlin 1959, 1987.

Eine Übersicht zeigt die Herkunft der einzelnen, von GvE in seiner Komposition verwendeten Textbestandteile:

Abschnitte bei GvE <sup>166</sup>	Form	Herkunft
I	Strophe 2-zeilig	Die Strophe entspricht BBs „ <i>Eventuelle erste Strophe</i> “ aus dem Brief vom Mai 1949 <sup>167</sup> . (Änderung: zusätzliches Wort „ <i>mit</i> “) <sup>168</sup>
	Refrain 2-zeilig	Refrainvariante a) aus dem Brief vom Mai 1949. (Änderung: „ <i>schon</i> “ anstelle von „ <i>noch</i> “)
II	Strophe 4-zeilig	Die Strophe setzt sich zusammen aus den Strophen A und B des <i>Horenliedes</i> (Änderung: „ <i>unschuldig</i> “ anstatt „ <i>unschuldig</i> “)
	Refrain 2-zeilig	Refrainvariante a) aus dem Brief vom Mai 1949. (Änderung: „ <i>noch</i> “ entfällt.)
III	Strophe 2-zeilig	Die Strophe dichtet BB für GvE und schlägt vor, sie vor die <i>Veronica Strophe</i> zu setzen (Brief vom Mai 1949), was GvE aber nicht machte
	Refrain 2-zeilig	Refrainvariante b) aus dem Brief vom Mai 1949
IV	Strophe 4-zeilig	Die Strophe setzt sich zusammen aus den Strophen C und D des <i>Horenliedes</i> (Änderungen: <ul style="list-style-type: none"> <li>• „<i>Um</i>“ anstelle von „<i>umb</i>“,</li> <li>• zusätzliches „<i>ward</i>“,</li> <li>• „<i>musste</i>“ anstatt „<i>musst</i>“)</li> </ul>
	Refrain 2-zeilig	Refrainvariante wie im Abschnitt III
V	Strophe 12-zeilig	Die Strophe setzt sich zusammen aus beiden Strophen des „ <i>Liedes von der Bleibe</i> “ aus der 10. Szene der <i>Mutter Courage</i> (Änderungen: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Wegfall der siebten Zeile in beiden Strophen, die Wiederholungszeilen sind.</li> <li>• „<i>einen</i>“ statt „<i>ein</i>“)</li> </ul>
VI	Strophe 2-zeilig	Die <i>Veronica-Strophe</i>
	Refrain 2 zeilig	Refrainvariante a) aus dem Brief vom Mai 1949. (Änderung: „ <i>noch</i> “ entfällt)
VII	Strophe 4-zeilig	Die Strophe setzt sich zusammen aus den Strophen E und F des <i>Horenliedes</i> (Änderungen: <ul style="list-style-type: none"> <li>• „<i>Um</i>“ statt „<i>Umb</i>“,</li> <li>• „<i>ans</i>“ statt „<i>an das</i>“)</li> </ul>
	Refrain 2-zeilig	Refrainvariante c) aus dem Brief vom Mai 1949.

<sup>166</sup> Abschnitte durch römische Ziffern gekennzeichnet, gemäß Autografen und Druckausgaben für Partitur und Klavierauszug GvEs.

<sup>167</sup> Brief BB an GvE vom 27.05.1949.

<sup>168</sup> Die Änderungen betreffen jeweils die Version GvEs in Abweichung gegenüber BB.

VIII	Strophe 4-zeilig	Die Strophe setzt sich zusammen aus den Strophen G und H des <i>Horenliedes</i> (Änderung: „schreit“ statt „schrie“).
	Refrain 2-zeilig	Refrainvariante a) aus dem Brief vom Mai 1949 (Änderung: „und so viele Folterknecht“ statt „zwischen die Folterknecht“).
IX	Strophe 4-zeilig	Die Strophe setzt sich zusammen aus den Strophen I und J des <i>Horenliedes</i> (Änderungen: <ul style="list-style-type: none"> <li>• „daraus“ statt „doraus“,</li> <li>• „rann“ statt „ran“).</li> </ul>
	Refrain 2-zeilig	Refrainvariante d) aus dem Brief vom Mai 1949 (Änderungen: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Entfall eines „schaut’s“,</li> <li>• Entfall des zweimaligen „G’schieht ihm recht!“,</li> <li>• Hinzufügung von „Wahrheit“ als letztes Wort des Liedes.</li> </ul>

Bemerkenswert ist, in welcher intensiver Weise GvE den Text formte und gestaltete und damit erst die Grundlage für die Komposition schuf. Auf die Freiheit, sich Texte vor ihrer Komposition entsprechend „aufzubereiten“, hat GvE immer großen Wert gelegt<sup>169</sup>.

### 3.1.10 Beauftragung durch den Norddeutschen Rundfunk

Rolf Liebermann, den GvE noch aus der Zeit seiner Arbeit beim Schweizer Rundfunk nach dem Krieg kannte, war Musikchef beim Norddeutschen Rundfunk geworden. Er „wollte ein Chorwerk von ihm [GvE. Der Verf.], zum Einstand quasi“.<sup>170</sup> GvE hatte zuvor 1955 in Zürich im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks sein op. 20 *Konzert für Klavier und Orchester* komponiert, das seine UA durch die Frau seines Freundes Boris Blacher, Gerty Herzog am 01.03.1959 in Hamburg unter Hans Schmidt-Isserstedt erlebte<sup>171</sup>. Nun erhielt er einen Folgeauftrag. FS berichtet, dass 1962 Liebermann GvE sogar die Stelle des Musikchefs des Norddeutschen Rundfunks GvE angeboten hat. Aber GvE bat, „sich den Gedanken aus dem Kopf zu schlagen“.<sup>172</sup>

Die UA fand am 31.03.1959 in der Laisz-Halle in der Musikhalle Hamburg statt. Es sangen bzw. spielten der Chor und das Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks unter der Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt.

<sup>169</sup> Siehe dazu Exkurs *GvEs Arbeitsweise*.

<sup>170</sup> *Einem-Chronik*, S 241. Siehe auch Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Die großen Komponisten unseres Jahrhunderts. Band 1 Deutschland und Mitteleuropa*. München 1971, S 151f.

<sup>171</sup> Stuckenschmidt a.a.O. und *Einem-Chronik* S 223

<sup>172</sup> *Einem-Chronik*, S 260.

### 3.1.11 Inverlagnahme

Das Werk wurde bei B&B verlegt, GvEs erstem Verlag. Die genaueren Umstände sind heute nicht mehr zu erheben<sup>173</sup>. Es war dies die 14. Inverlagnahme eines GvE-Werkes bei diesem ihm sehr vertrauten Verlag<sup>174</sup>. Dennoch dürfte er sich auch bei anderen Verlagen um eine Inverlagnahme umgesehen haben. Der Verlag Schott schreibt bereits 1949: „*Ich empfehle Ihnen noch, eine schriftliche Abmachung zu treffen [...] wenn es irgendwie geht, auch eine solche mit Bert Brecht; sein Name zahlt sich bestimmt zu Gunsten des Werkes aus.*“<sup>175</sup>

### 3.1.12 Englische Übersetzung

GvE hatte 1953 die USA erstmals bereist, dort an der Aufführung seines op. 9 *Orchestermusik* in der Carnegie Hall unter Dimitri Mitropoulos teilgenommen, über die amerikanische EA seiner Oper op. 14 *Der Prozess* verhandelt, zahlreiche neue Freunde und Kontakte gewonnen und als Ergebnis dieser Reise Aufträge über vier Orchesterwerke nach Hause genommen<sup>176</sup>. Daher war es natürlich, dass der große Erfolg der UA des op. 26 *Das Stundenlied* beim Publikum dazu führte, dass sich GvE und sein Verlag B&B sofort Gedanken über eine internationale Verwertung, insbes. in Amerika machten.

Kurze Zeit nach der UA findet sich ein Brief des späteren Dirigenten der amerikanischen Erstaufführung Peter Herman Adler<sup>177</sup>: *„Lieber Gottfried, habe mir das ‚Stundenlied‘ noch einmal gründlich angeschaut und kam zu folgender Überzeugung: Richtig angepackt, kann dies hier nicht ein Erfolg sondern ein Schlager werden. Mehr noch wie beim ‚Prozess‘, hinsichtlich TV, fühle ich ganz stark, dass es auf der ganz klaren Text-Verständlichkeit beruht. ‚Laufft’s! Laufft’s! Ihr Leut....‘, ‚Schaut’s! Schaut’s! Ihr Leut’....‘, ‚Jesus schreit’..I.’. Das ist ja keine absolute Musik, das ist, wie der Janacek, auf die Wortmelodie, höchst eindrucksvoll geschrieben, muss herauskommen. Ich möchte es vielleicht mit unserer Besetzung im benachbarten Washington machen, vielleicht auf eine kurze Tour in der Umgegend, wenn es richtig wird. Also bitte: selbst sofort mit dem Sohn von Brecht in Verbindung setzen, wenn der blöde Vertrag das nicht richten kann. Das ist doch eine Formsache, warten die Brecht-Erben vielleicht auf einen Hollywood-Vertrag oder ein Broadway-Play? Ich kann keinen ernsten Grund sehen, warum die sich verweigern sollten. Ihr Übersetzer soll schnell eine Rohübersetzung machen, wir werden es dann hier anpassen, wir haben doch darin Routine – wenn Sie es nicht selbst machen wollen – was ich nicht rate*

<sup>173</sup> Eine Einsichtnahme des heute gemeinsamen Archivs von B&B und B&H in Berlin erbrachte kein Ergebnis. Der Verf.

<sup>174</sup> Siehe dazu Anhang B *Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs*.

<sup>175</sup> Brief von Wilhelm Strecker, Geschäftsführer bei Schott’s Söhne Mainz an GvE vom 06.12.1949, also kurz nach dem Erhalt der BB-Textvorschläge, jedoch noch lange vor deren Komposition. [GvE-N]

<sup>176</sup> Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einems ‚Eroberung‘ Amerikas*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem-Kongress*. Wien 1989. Kongressbericht. Tutzing 2003, S 275-292.

<sup>177</sup> Peter Herman Adler, Dirigent, 1899-1990.

- es ist eine Sache der Erfahrung, und doch sehr heikel. Wie z.B. die zweisilbige ‚Wahrheit‘ am Schluss herauszukriegen ist, weiß ich noch nicht, aber man muss es doch anpacken.“<sup>178</sup>

GvE setzte sofort alle Hebel in Bewegung, korrespondierte mit einem Übersetzer Eric Bentley, der bereits das *Horenlied* aus BBs *Mutter Courage* übersetzt hatte<sup>179</sup>. Mit Adler wurde eine amerikanische EA in Baltimore im Frühjahr 1962 geplant<sup>180</sup>. Die weitere sehr umfangreiche Korrespondenz gestaltete sich wegen der rechtlichen Fragen kompliziert, sodass die geplante Aufführung vorerst nicht stattfinden konnte. Die Witwe BBs sowie Adler sprechen sich für Wystan Auden als Übersetzer aus<sup>181</sup>. Der Sohn BBs, Stefan Brecht, der sich anfänglich gegen eine englische Übersetzung ausgesprochen hatte<sup>182</sup>, gibt nun seine ausdrückliche Zustimmung, lehnt aber den von GvE kontaktierten Eric Bentley als Übersetzer ab<sup>183</sup>. Auf diesem Brief hat GvE handschriftlich vermerkt: *„keine literarische sondern eine musikalische Übersetzung. Den im Klavierauszug eingetragenen Text übersenden und nicht ohne Noten.“*<sup>184</sup> Es werden nun Rechtsanwälte eingeschaltet und erörtern die Rechtsprobleme, sodass auch die nächste mögliche Aufführung im Frühjahr 1963 nicht stattfinden konnte. Zu dieser Zeit hatte sich Stefan Brecht wie folgt festgelegt: *„Die Familie Brecht freut sich wirklich über Ihre Musifizierung und [...] ist ganz dafür, dass der Text englisch gebracht wird. Entweder man lässt meiner Mutter u./oder mir zwei Kopien der Übersetzung geraume Zeit vor der Darbietung zukommen und wir sagen dann entweder ja oder nein zu ihr; oder Sie schauen sie sich persönlich an, schicken uns zwei Kopien und schreiben uns gleichzeitig, dass Sie sie gut finden. Im letzteren Fall acceptieren wir Ihr Urtheil. Noch ein dummes technisches Detail: das Copyright an der Übersetzung muss mir gehören.“*<sup>185</sup>

Der Verlag B&B hatte in dieser Sache stets die Meinung vertreten, die Aufführung solle in deutscher Originalsprache erfolgen, und hatte dabei primär die hohen Kosten der Übersetzung und der drucktechnischen Ausfertigung im Auge, nachdem der amerikanische Verlagspartner APM keine Garantie für die Zahl der amerikanischen Aufführungen geben konnte<sup>186</sup>.

Die umfangreiche Korrespondenz über eine englische Übersetzung reißt 1964 ab. Die beiden amerikanischen Aufführungen in Baltimore und New York fanden im März 1965 statt und zwar in

<sup>178</sup> Brief eines Peter Hermann Adler an GvE vom 11. August o.J. [FS-N]

<sup>179</sup> Brief B&B an GvE vom 04.08.1959. [GvE-N]

<sup>180</sup> Hinweis im Brief B&B an den amerikanischen Verlagspartner Associated Music Publishers Inc. (APM) vom 04.09.1961. [GvE-N]

<sup>181</sup> Brief B&B an GvE vom 15.02.1960 und Brief 24.07.1961 Peter Herman Adler an GvE vom 24.07.1961. [GvE-N]

<sup>182</sup> Brief B&B an GvE vom 04.09.1961. [GvE-N]

<sup>183</sup> Brief Stefan Brecht an GvE vom 29.08.1962. [GvE-N]

<sup>184</sup> Ebd.

<sup>185</sup> Brief Stefan Brecht an GvE vom 24.03.1963. [GvE-N]

<sup>186</sup> Brief B&B an GvE vom 30.01.1964. [GvE-N]

deutscher Sprache. Das Programmheft beinhaltet jedoch neben dem deutschen Text auch eine englische Übersetzung<sup>187</sup>.

### 3.1.13 Widmung

Das Werk wurde Ilse und Josef Kaut gewidmet. Josef Kaut (1904-1983) war Schriftsteller, Journalist, sozialistischer Kultur-Landesrat in Salzburg und von 1971-1983 Präsident der Salzburger Festspiele<sup>188</sup>.

Kaut vertrat einen offenen kulturpolitischen Kurs der Festspiele, setzte sich – wie GvE - für die Einbeziehung moderner Werke bei den Festspielen ein und unterstützte GvE während seiner Tätigkeit im Direktorium der Salzburger Festspiele. Als GvE Kaut kennen lernte, war dieser Chefredakteur des Salzburger „*Demokratischen Volksblattes*“ und Kritiker der Salzburger Festspiele. Aus der anfänglich misstrauischen Beziehung wurde später eine enge Freundschaft<sup>189</sup>. FS schreibt dazu: *„Aber nicht, dass der einstige Widersacher zum Mitstreiter wurde, ist der Clou, sondern dass der prominente Sozialist (Kaut wurde später Landesrat) in das eher der politischen Gegenseite geneigte Festspieldirektorium Einzug hielt, [...]“*.<sup>190</sup>

Kaut unterstützte GvE in verschiedenen kritischen Situation, etwa als GvE die Aufführung von Bergs „*Wozzek*“ durchsetzte, die schlecht besucht war und heftige Gegenreaktionen hervorrief<sup>191</sup>. Oder aber in der Kontroverse GvE – Herbert von Karajan, als es um den Bau des neuen Festspielhauses ging<sup>192</sup>.

GvE bewirkte, dass Kaut als fünftes Mitglied im Direktorium aufgenommen wurde<sup>193</sup>. Im Jahre 1971 übernahm Kaut – in der Nachfolge Bernhard Paumgartners – die Präsidentschaft der Salzburger Festspiele<sup>194</sup>.

Gallup beurteilt die Präsidentschaft Kauts wie folgt: *„Während seiner Präsidentschaft erlebte Salzburg ein Jahrzehnt künstlerischer und finanzieller Hochblüte wie nie zuvor.“*<sup>195</sup>

---

<sup>187</sup> Diese Übersetzung könnte jene sein, die im Brief B&B an GvE vom 20.05.1969 angesprochen wird: *„[...] und die Agentin Bertha Case hatte einen Übersetzer, Mr. Prideaux, empfohlen, der offenbar auch schon eine Übersetzung gefertigt hatte, von der uns AMP schrieb, sie habe die begeisterte Zustimmung von Adler gefunden. Damals platzte die ganze Geschichte daran, dass der Übersetzer \$500 Honorar verlangte, das nach Deinem eigenen Vorschlag in einem Brief vom 8. Februar 1964 aufgeteilt werden sollte in 50% Brecht Erben, und je 25% Du und wir. Diesen Vorschlag hatte Stefan Brecht abgelehnt.“* [GvE-N]

<sup>188</sup> Hrsg. Killy, Walter und Vierhaus, Rudolf: *Deutsche Biographische Enzyklopädie*. Band 5, München 1995.

<sup>189</sup> Autobiografie S 137, Willaschek, Wolfgang: *Erinnerungs-Prozesse. Gottfried von Einem im Gespräch mit Wolfgang Willaschek*. In: Programmheft der Salzburger Festspiele vom 23.08.1988.

<sup>190</sup> *Autobiografie*, S 170.

<sup>191</sup> *Politische Dimensionen*, S 154ff.

<sup>192</sup> *Politische Dimensionen*, S 123ff.

<sup>193</sup> Gallup, Stephen: a.a.O. S 219 und *Autobiografie*, S 138.

<sup>194</sup> Gallup, Stephen: a.a.O. S 257.

Seit Sommer 1971 verhandelte GvE mit Kaut die Salzburger UA einer neuen Oper. Aus den zur Diskussion gestellten Stoffen entschied sich GvE für Schillers „*Kabale und Liebe*“. Kaut setzte sich dafür als Präsident im Direktorium ein. Es gelang ihm, das Direktorium von diesem Plan zu überzeugen, der jedoch daran scheiterte, dass GvE sich weigerte, erst einmal die ganze Oper vorzuspielen, ehe definitiv über Annahme oder Ablehnung entschieden werden soll<sup>196</sup>. Die Oper wurde am 17.12.1976 an der Wiener Staatsoper uraufgeführt.

Kaut unterstützte auch den damals jungen Schriftsteller Thomas Bernhard, bis hin zum Angebot, seine Stücke bei den Salzburger Festspielen aufzuführen, obwohl dessen Theaterstücke nicht selten boshafte Anspielungen auf die Festspiele enthielten. Dem Andenken Kauts ist in Salzburg die Josef-Kaut-Straße im Stadtteil Aigen gewidmet.

### 3.1.14 Autografensituation

#### 3.1.14.1 Autograf des Klavierauszuges<sup>197</sup>

Der Vergleich des Autografs mit dem Notendruck<sup>198</sup> zeigt, dass das Autograf nahezu ident mit dem späteren Druck ist. Das gilt im Detail für Titelblatt, Widmung, Notenschrift, Tempo- und Dynamikangaben, Taktzählung, Vortrags- und Artikulationszeichen, Texte der Chorstimmen. Wie so oft bei GvE-Werken, ist auch hier kein Skizzenmaterial auffindbar.

Das Autograf ist mit blauer Tinte sehr gut leserlich, mit nur wenigen Radierungen bzw. Korrekturen geschrieben. Danach erfolgte ein Arbeitsgang mit Ausbesserungen und Ergänzungen mit schwarzer Tinte, die fast alle im Druck umgesetzt wurden. Schließlich erfolgte ein weiterer Arbeitsgang mit sehr wenigen Korrekturen und Ergänzungen mit Rotstift, die nicht alle im Druck umgesetzt wurden. Daneben gibt es noch Vermerke mit Bleistift.

Was die Datierung anlangt, so rückt GvE diesmal von seiner sonstigen Gewohnheit ab, Sätze, und sogar Abschnitte, einzeln zu datieren. Die einzigen Datierungen sind:

- Am Titelblatt mit Bleistift der Vermerk „korr. vE. 14.3.59“
- Am Ende de 5. Satzes mit blauer Tinte „Rastenbergl 3.2.58“

---

<sup>195</sup> Ebd.

<sup>196</sup> *Einem-Chronik*, S 327f.

<sup>197</sup> Die Autografen des Klavierauszuges und der Partitur befinden sich im GvE-N.

<sup>198</sup> Gottfried von Einem: *Das Stundenlied*. Klavierauszug. Bote&Bock Verlags Nr. 21525. Berlin 1959, 1987.

Folgende Auffälligkeiten sind zu bemerken:

- Im 2. Satz ist eine Passage von 9 Takten ab T090 durchgestrichen und dahinter neu komponiert worden. GvEs ursprünglicher Plan war offenbar, die Männerstimmen abwechselnd den Einwurf „*Sehts ihn dort*“, und die Frauenstimmen in fugierter Form den Text „*weil er hat die Wahrheit gesprochen*“ singen zu lassen. Diese Stelle wurde – obwohl zuerst fertig gestellt – später gestrichen. Nachdem GvE normalerweise vor dem Notieren bereits klare Vorstellungen hatte, scheint diese Ausnahme bemerkenswert.
- In den Sätzen IV und V fällt auf, dass GvE die Instrumentierung fülliger machen wollte und daher die Akkorde angereichert hat, beispielsweise in Satz IV ab T042, wo im Terz- bzw. Dezimabstand zu den Violinläufen noch mit schwarzer Tinte Läufe für Violoncello und Kontrabass hinzukommen.
- Grundsätzlich fällt auch die polyphone Denkungsweise von GvE auf, wenn bei einzelnen Stimmlinien, die zu Akkorden zusammengefasst werden, auch deren Pausen notiert sind, was auch so im Druck umgesetzt wurde.
- Die Wiederholung im Satz VII ist im Autograf als Wiederholung *da Capo* geschrieben, im Druck allerdings ausgeschrieben.
- Im Satz VIII T029 ist in allen Stimmen das Wort „*Da*“ durch das Wort „*Bald*“ mit Rotstift ausgebessert. Das wurde im Druck so realisiert.
- Im *Adagio* des VIII. Satzes ab T057 hat GvE den Klaviersatz nicht auskomponiert, sondern nur den Vermerk „*Der Klaviersatz genau wie bei der 2. Nummer des I. Teils*“ gemacht. Im Druck ist das selbstverständlich ausgeschrieben.
- Das Autograf endet im Satz IX mit T 093. Dort läuft das Wort „*Wahrheit*“ der Singstimmen nach den Achtelläufen des Klaviers in einem A-Dur Akkord aus. Mit Bleistift, fast unmerklich, hat GvE später den letzten T093 mit dem A-Dur Akkord durchgekreuzt und daneben Taktstriche für die T093-T095 eingefügt, aber nicht ausgeschrieben. Der endgültige Schluss mit dem *a-capella* „*Wahrheit*“ in A-Dur muss also ganz am Ende ersonnen worden sein, denn es wurde im Klavierauszug gar nicht im Detail ausgearbeitet.

### 3.1.14.2 Autograf der Partitur

Das Autograf der Partitur wurde mit der Studienpartitur<sup>199</sup> verglichen und ist noch perfekter geschrieben als der Klavierauszug. Es gibt Stellen mit anderer Tinte, keine Radierungen und nur kleinste Korrekturen mit rotem Stift. Die meisten Korrekturen im Klavierauszugs-Autograf wurden im Partiturautograf verarbeitet. Jede Seite der sorgfältig paginierten und mit Taktzählung versehenen

<sup>199</sup> Gottfried von Einem: *Op. 26. Das Stundenlied*. Partitur. Bote&Bock Verlags Nr. 21684. Berlin 1959, 1961.

Partitur hat die vollständige Instrumentenbesetzung angeführt, mit Ausnahme der reinen *A-capella* Stellen. Ansonsten beinhaltet jede Seite ein einziges Gesamt-Notensystem. Andererseits finden sich mit Bleistift verschiedene Angaben darüber, wann welche Werksteile im Zuge des Korrekturprozesses zum Verlag gingen und wieder zurückkamen. Das Autograf ist nahezu ident mit dem späteren Druck, das bedeutet Titelblatt, Widmung, Notenschrift, Tempo- und Dynamikangaben, Taktzählung, Vortrags- und Artikulationszeichen, Texte der Chorstimmen, ja sogar an wichtigen Stellen bei den Streicher die Notierung von Auf- und Abstrichen.

Folgende Auffälligkeiten sind zu bemerken:

- Die Änderungen im II. Satz ab T090ff im Klavierauszug wurden zeitgleich im Partiturotograf durchgeführt. Männer- und Frauenstimmen wurden vertauscht, in den Instrumentalstimmen finden Oktavierungen, Verlegung von Melodielinien in andere Instrumente etc. statt. Diese Stelle ist nicht im Partiturotograf gestrichen und neu komponiert und sodann nachträglich auch im Klavierauszug geändert worden. Dies ist bemerkenswert, weil es zeigt, dass GvE die beiden Autografen – zumindest in bestimmten Partien - nicht sukzessive sondern in etwa simultan erstellt haben muss, was sich auch zwingend aus den Datumsangaben ergibt.
- Wie sich der mehrstufige Korrekturablauf mit dem Verlag abgespielt hat, kann aufgrund der unvollständigen und z.T. unleserlichen Vermerke und Datierungen nicht nachvollzogen werden. Lediglich für den Zeitraum Jänner–März 1959 finden sich verschiedene Datierungen der Korrekturphase.
- Für das *Adagio* des VIII. Satzes gilt das beim Klavierauszug Gesagte.
- Der Schluss des Werkes im IX. Satz ist durch die mehrstufige Abänderung besonders interessant:
  - Zuerst komponierte GvE einen kurzen Schluss (siehe Autograf des Klavierauszuges) und das Werk endete mit T093, nachdem auf das Wort „*Wahrheit*“ des Chores nach Achtelläufen in T090-T092 ein A-Dur Akkord im T093 folgt.
  - Sodann entschloss er sich, den Schluss offenbar zur Wirkungsverstärkung um zwei Takte während Haltenoten zu verlängern. Diese Verlängerung realisiert er nicht mehr im Klavierauszugsautograf sondern skizziert sie dort nur mit Bleistift. Im Partiturotograf hingegen realisiert er diese Änderung vollständig, womit dieses nun 95 Takte für den IX. Satz hat.
  - Zuletzt entscheidet er sich zu dem vom Chor *a-capella* skandierten Wort „*Wahrheit*“ auf die letzten zwei Viertels am Ende des letzten Taktes. Diese letzte Änderung realisiert er aber weder im Klavierauszugsautograf noch im Partiturotograf, sondern skizziert sie nur mit

Bleistift im Partiturotograf und setzt hinzu den Vermerk: „*Dieser Schluss ist verbindlich!*“ und dann noch ein Bleistiftvermerk „*Ausführen*“.

- Sowohl im Druck des Klavierauszuges als auch im Druck der Partitur wurden diese Anweisungen GvEs realisiert.
- Hinzuzufügen ist noch ein Irrtum bei der Taktzählung am Ende des Werkes im Partiturotograf (nicht im Klavierauszugsotograf), in dem das Werk fälschlicherweise mit T096 endet.

Aus den einzelnen Datierungen in den Autografen können folgende Ecktermine zusammengefasst werden:

03.02.1958	Fertigstellung des V. Satzes des Klavierauszugsotograf auf Schloss Rastenberg
10.09.1958	Fertigstellung des V. Satzes des Partiturotograf in Zürich
18.10.1958	Fertigstellung des Klavierauszugsotograf in Zürich
04.02.1959	Fertigstellung des Partiturotograf in Wien
18.01.1959 bis 14.03.1959	Korrekturen Versendungen und Rücksendungen

Bei der zügigen Arbeitsweise GvEs kann angenommen werden, dass der Beginn der Kompositionsarbeiten im Jahre 1957 lag. Die Arbeitsbeginne der Sätze in Klavierauszug und in Partitur können heute nicht mehr eruiert werden. Auch die Frage, ob GvE die Sätze bzw. Abschnitte zuerst im Klavierauszug vollständig konzipierte und dann instrumentierte, oder ob er simultan an den beiden Autografen arbeitete (wie es wohl bei der Änderung im II. Satz gewesen sein muss), kann nicht letztgültig beantwortet werden.

Das Druckdatum kann heute nicht mehr rekonstruiert werden, doch könnte es im Jahr 1961 gewesen sein.<sup>200</sup>

<sup>200</sup> Mögliche Ziffernkombination in der gedruckten Partitur.

### 3.1.15 Entstehung von op. 26 *Das Stundenlied* - Ecktermine

<b>1946</b>	Herbst 1946: GvE wird Direktoriumsmitglied der Salzburger Festspiele 1946: BB dichtet das <i>Horenlied</i> für <i>Mutter Courage</i>
<b>1947</b>	06.08.1947 UA von GvEs <i>Dantons Tod</i> mit großem Erfolg bei den Salzburger Festspielen
<b>1948</b>	15.02.1948: erstes Zusammentreffen GvEs mit BB
<b>1949</b>	27.05.1949 BB sendet GvE eine Textversion des <i>Horenliedes</i> für ein Chorwerk.
<b>1950</b>	November 1950: BB erhält einen österreichischen Pass
<b>1951</b>	Oktober 1951: Entlassung GvEs aus dem Direktorium der Salzburger Festspiele durch Landeshauptmann Klaus
<b>1952</b>	
<b>1953</b>	
<b>1954</b>	
<b>1955</b>	
<b>1956</b>	
<b>1957</b>	1957 Beginn der Kompositionsarbeiten von op. 26 <i>Das Stundenlied</i> .
<b>1958</b>	18.10.1958: Fertigstellung des Autografs des Klavierauszuges von op. 26 <i>Das Stundenlied</i> .
<b>1959</b>	04.02.1959: Fertigstellung des Autografs der Partitur von op. 26 <i>Das Stundenlied</i> . 01.03.1959: Uraufführung von op. 26 <i>Das Stundenlied</i> .

## 3.2 Analyse des Werkes bzw. seiner Teile

### 3.2.1 Allgemeine Aussagen zur Musik

Das Werk ist eine Passionsmusik in neun Chorsätzen, die sich musikalisch deutlich an den barocken Passionen orientiert. Darüber hinaus beinhaltet es in der Dramaturgie viele opernhafte Stilelemente GvEs.

Dem Chor hat GvE eine dreifache Rolle zugeordnet:

- erstens hat er die epische Funktion des Erzählers, in der Art des Evangelisten, der die Handlung in den einzelnen Stunden des Leidens Christi am Karfreitag darlegt,
- zweitens drückt er dramatisch die Stimmung des gehetzten und verhetzten Volkes aus. Diese letzteren Chöre - in den barocken Oratorien als *Turbae*<sup>201</sup> bezeichnet - charakterisieren die direkt involvierten und emotionalisierten Menschenmassen, und
- drittens übernimmt er die ariose Funktion, die in den großen Oratorien die Solisten haben, auf die jedoch GvE hier verzichtet hat.

Das Orchester hat einerseits eine Begleitfunktion, andererseits ist es Teil eines übergeordneten Gesamt-Dramatisierungskonzeptes. Wesentlich ist auch die Beisteuerung von Klangfarben sowie von Lautmalereien.

Das Werk gehört zu den ausdrucksstärksten Werken dieses Genres des Komponisten. Es dauert etwa 45 min und ist gemäß den Abschnitten des Gedichtes (und seinen Änderungen durch GvE) in 9 Sätze gegliedert. Jeder Satz – mit Ausnahme des V. Satzes) besteht aus einer oder zwei vierzeiligen Strophen, nach der eine Art Refrain folgt. GvE komponiert zumeist Strophe und Refrain formal deutlich getrennt, manchmal gibt es auch eine formale Trennung zwischen den einzelnen Zeilen. Die formale Trennung zwischen Strophe und Refrain sowie zwischen den einzelnen Zeilen fehlt im letzten Satz, der offenbar als großes, durchgehendes Finale gedacht war und nicht durch zu tiefe Binnengliederung zerteilt werden sollte.

Die verwendete Melodik ist eingängig, durchgehende melodische Motive verbinden die einzelnen Werkteile. Zur melodischen Seite des Werkes sagt FS: „*Der melodische Duktus der Musik ist einfach,*

---

<sup>201</sup> Turba ist „a term strictly referred only to those words in the Passion spoken by more than one person [...] In a broader sense it has come to include all direct address except the words of Christ.“ Fischer, Kurt von: *Turba*. In: Grove, volume 25, p. 897.

*kräftig, mitunter hart wie die Linie eines Holzschnitts und insofern dem Ton des Gedichts sehr angemessen“.*<sup>202</sup>

Das musikalische Hauptmotiv, das *Wahrheitsmotiv*<sup>203</sup> (fallender Sextabgang, unterstützt durch eine V>I Harmonik), kommt in allen Sätzen, mit Ausnahme des V. Satzes, vor. Im letzten Satz fehlt dem *Wahrheitsmotiv* die harmonische Wendung, wohl um sich Effekte für das Finale aufzusparen.

GvE arbeitet mehr als in seinen anderen Chorwerken mit durchgehenden Motiven (*Wahrheitsmotiv*, *Rosenmotiv* und *Schadenfreudemotiv*. Daneben gibt es viele melodische und rhythmische Figuren, die der Barockmusik entnommen scheinen und sich durch die einzelnen Sätze ziehen.

Die von GvE gewählte strenge Form des Werkes als Gesamtes manifestiert sich u.a. in einer gewissen Symmetrie, was die Lage der lyrischen Strophe in der Mitte, d.h. in der Symmetrieachse, die Verwendung der gleichen musikalischen Kriterien in den beiden Ecksätzen (Tonart, Tempo, Rhythmik, Charakter, Instrumentierung etc.), den Tonartenplan, die durchgehenden Motive und Figuren etc. anlangt. Musikalisch gibt es weiters Verklammerungen, indem ganze Passagen musikalisch ident sind, etwa der Refrain des ersten Satzes mit dem Refrain des achten Satzes, oder die beiden, auch textlich gleichen Strophen des VII. Satzes.

Der Forderung BBs: „Das ganze müsste ein wildes Stück sein“<sup>204</sup> hat GvE „insofern entsprochen, als sich in den Allegro-Ecksätzen [...] durch die motorisch-ostinaten Achtelbewegungen im Orchesterpart und in der häufig streng deklamatorisch gesetzten Chorpartie gleichwohl eine Ausdruck von ‚Wildheit‘ einstellen mag“.<sup>205</sup>

Wie in der Tonsprache GvEs üblich, werden in diesem Werk vielfach Effekte und Lautmalereien verwendet<sup>206</sup>, wie

- Wortwiederholungen in mehreren Sätzen, (Beispiele: „*Unschuldig*“ im II. Satz, „*gestossen*“, im III. Satz, „*Gottessohn*“ im IV. Satz, „*geschlagen*“ im V. Satz, „*betet*“ im VII. Satz, „*Jesus*“ und „*schreit*“ im VIII. Satz, „*gestochen*“ im IX. Satz,
- Chromatik und scharfe Dissonanzen zur Charakterisierung der Wut der Menge,

<sup>202</sup> *Einem-Chronik*, S 250.

<sup>203</sup> Bezeichnungen der Motive durch den Verf.

<sup>204</sup> Zitiert bei *Politische Dimensionen*, S 237.

<sup>205</sup> Ebd.

<sup>206</sup> FSs Behauptung: „[...] andererseits bringen häufige Wortwiederholungen und vielfältige Ornamentik dem Stück ein hohes Maß an Stilisierung ein, das über den artifiziellen Reichtum der Barockmusik noch hinausgeht [...]“ scheint jedoch übertrieben. [*Einem-Chronik*, a.a.O. S 250.]

- Seufzer und stufenartiges Fallen in vielen Sätzen,
- den GvE eigenen „Fanfarenstoß“, instrumental und/oder vokal, zumeist *unisono*. Diese Stöße haben bei GvE aber immer auch gliedernde Funktion<sup>207</sup>.
- Instrumentaleinwürfe und Vokaleinwürfe (z.B. „*Gschieht ihm recht*“ in den verschiedensten Formen, bes. im Tenor im VIII. Satz).

Besonders reichhaltig ist die rhythmische und metrische Gestaltung in diesem Werk zum Zwecke des Spannungsverlaufes. Rhythmische Figuren und Motive (Reiterrhythmus, lombardischer Rhythmus etc.), Synkopierungen und Akzentverschiebungen, Taktwechsel (z.B. 5/4 Takt), Tempoverdopplungen etc. durchziehen die Sätze.

Die Chorbehandlung ist in diesem Werk stärker als in den anderen Chorwerken GvEs auf den polyphonen Partien aufgebaut. Mehr als in den anderen Chorwerken spielt GvE „[...] *seine Kenntnis des Kontrapunktes und strengen Satzes in einem lebendigen und ausdrucksstarken Chorstil, verbunden mit einer expressiven Orchestergestaltung aus [...]*“<sup>208</sup> Nach FS scheint im Klangbild der Vokalstimmen „[...] *bisweilen das polyphone Muster der großen Oratorien Bachs durch*“.<sup>209</sup> In der Tat kommen kleinere Fugen bzw. fugierte Abschnitte häufig vor. Darüber hinaus wechselt GvE die polyphonen Abschnitte stets mit homophonen Partien ab, in der der Chor textdeutlich, oft im Stakkatostil, oft auf einer Note skandierend eindrucksvoll eine gehetzte Stimmung transportiert. Oft beginnt ein Abschnitt polyphon und wird dann im Zuge der dramatischen Steigerung homophon, syllabisch, und/oder skandierend im Stakkato Stil.

Der Tonartenplan der Vorzeichnungen bei den Satzanfängen sieht wie folgt aus:

I.	Satz	A-Moll
II.	Satz	C-Moll
III.	Satz	A-Moll
IV.	Satz	D-Moll
V.	Satz	E-Dur
VI.	Satz	D-Moll
VII.	Satz	C-Moll
VIII.	Satz	G-Moll
IX.	Satz	A-Moll (das Werk klingt in A-Dur aus).

<sup>207</sup> Siehe dazu Kapitel: *Op. 12 Hymnus*.

<sup>208</sup> Hilscher, Elisabeth Theresia: *Die Kantaten- und Chorwerke Gottfried von Einems*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem-Kongress. Kongressbericht*. Wien 1989. Tutzing, 2003, S 77.

<sup>209</sup> *Einem-Chronik*, S 250.

Eine gewisse Symmetrie der Vorzeichnungen um die Symmetrieachse des V. Satzes scheint gegeben. Die hauptsächlich verwendeten Tonarten entsprechen den Tonarten in den großen Barock-Oratorien. Der von GvE eigenmächtig eingebaute und völlig akonforme V. Satz hat auch in der Tonart seinen eigenen Ausdruck gefunden.

Die im Tonartenplan dominierenden Molltonarten hellen sich häufig kurzzeitig zu Durdreiklängen auf, z.B. als A-Dur am Werkschluss. Vielfach sind auch Dur/Moll Bitonalitäten feststellbar.

Die von Eickhoff<sup>210</sup> und FS<sup>211</sup> darüber hinaus erwähnten, weitergehenden Symmetrien in den Tonartenbeziehungen lassen sich jedoch nicht nachweisen.

Harmoniependel  $V > I$  kommen häufig vor, ebenso wie die Verwendung von Terzverwandtschaften (in einem Fall sogar als Abfolge von 7 Terzwechsel im VII. Satz.).

Heraus hörbar sind Anklänge an Bach, Mahler (bes. im Refrain des III. Satzes), Bruckner (Blocksatz, Terzverwandtschaften in allen Sätzen), und Händel (im Finale des IX. Satzes).

### 3.2.2 Hätte sich BB mit der Musik GvEs identifizieren können?

Es stellt sich die Frage, ob die Art der Vertonung durch GvE die Vorstellungen BBs getroffen hat und ob BB sich „richtig“ interpretiert gesehen hätte. Die Frage ist aus Sicht des Verfassers eher zu verneinen, und zwar mit folgenden Argumenten.

- Zunächst ist festzuhalten, dass es GvE bei seinen Vertonungen nie um eine genaue wörtliche Textausdeutung im Sinne des Textdichters ging<sup>212</sup>.
- Weiters muss vorausgeschickt werden, dass BB bei Komposition durch GvE bereits drei Jahre tot war und auf die Vertonung keinen Einfluss nehmen konnte.
- Wenn man den musikalischen Stil des BB-Partners Curt Weill betrachtet, ist GvE geradezu opulent, und barock. Dazu sagt FS: „[...] andererseits bringen häufige Wortwiederholungen und vielfältige Ornamentik dem Stück ein hohes Maß an Stilisierung ein, das [...] sicher nicht in Brechts Konzept passt“.<sup>213</sup>
- die Länge des Werkes, die häufige Wiederholung des Refrains, das eingängige *Wahrheitsmotiv*, die opulente Ausstattung etc. wären für BB möglicherweise Momente gewesen, die er als Wurzeln für

<sup>210</sup> A.a.O S 237.

<sup>211</sup> *Einem-Chronik*, S 250.

<sup>212</sup> Siehe dazu Kapitel: *Texte der Chorwerke GvEs*.

<sup>213</sup> *Einem-Chronik*, S 250.

Missverständnisse durch das Publikum (Einfühlung, unerwünschte Identifikation) gedeutet hätte.

Von BB stammt das Wort von der „*Entmelodisierung des Refrains*“.<sup>214</sup>

- Unzweifelhaft ist, dass GvE die politische Provokation Brechts sowohl textlich als auch musikalisch entschärft<sup>215</sup> hat, und zwar durch folgende Maßnahmen:
  - Die Refrainstrophe ist oft lieblich komponiert bzw. hat kantilenenartige *dolce*-Stellen, die der Textaussage zuwiderzulaufen scheinen. Diese Passagen werden aber andererseits oft abrupt und dissonant unterbrochen, sodass letztlich die Schärfe des Textes durch diesen Kontrast vielleicht plastischer wird.
  - Der eigenmächtige Einbau der lyrischen Mittelstrophe durch GvE.
  - Das Auslassen des Textes „*G´ schieht ihm recht, g´ schieht ihm recht*“ im Refrain des letzten Satzes, sowie die Beendigung des Werkes mit dem Wort „*Wahrheit*“.
  - Die Verwendung des *Wahrheitsmotivs* auf den Namen „*Jesus*“ im IX. Satz. Diese kompositorische Freiheit des zwar kirchenkritischen, jedoch nicht ungläubigen GvE<sup>216</sup> hätte der Atheist BB möglicherweise nicht goutiert.

Als Fazit scheint, als hätte GvE sich der Tendenz mancher Regieführungen von BBs Stücken angeschlossen, BB zu entschärfen ihn zu „verniedlichen“, ihn „verdaubarer“ zu machen<sup>217</sup>, und sich dabei in Wirklichkeit von BB zu entfernen. Daraus könnte geschlossen werden, dass GvE die Stilvorstellungen BBs nicht voll erfüllt hätte.

### 3.2.3 Besetzung

Die große Chor- und Orchesterbesetzung ist bis auf das bescheidener besetzte Schlagwerk identisch mit op. 12 *Hymnus*, und besteht aus<sup>218</sup>:

Chor: vierstimmig gemischt

Orchester:

3 Flöten (Flöte 1, Flöte 2 und Piccolo)  
 2 Oboen  
 2 Klarinetten in B  
 2 Fagotte  
 4 Hörner in F  
 3 Trompeten in C

<sup>214</sup> Dümling, a.a.O. S 559.

<sup>215</sup> Ähnliche „Entschärfungen“ und damit „Verfälschungen“ des Büchner-Textes wurden GvE bei seiner Oper op. 6 *Dantons Tod* vorgeworfen: „*Die Ausschweifungen Dantons und seiner Freunde, die sich aus deren hedonistischer Einstellung ergeben, sind ihrer sexuellen Seite beraubt. Offenbar wurde versucht, Danton und seine Freunde im Sinne der bürgerlichen Moral in ‚reinerem‘ Licht erscheinen zu lassen.*“ [Kaatz, Klemens: a.a.O. S 137.].

<sup>216</sup> Siehe dazu Exkurs: *Biografische Beiträge*.

<sup>217</sup> Siehe Beispiele bei Palm, Kurt: a.a.O. S 93, S 96, S 104 und S 225f.

<sup>218</sup> Siehe Autograf der Partitur im GvE-N.

3 Posaunen  
Tuba  
Pauken

Streicher

### 3.2.4 Charakterisierungen der 9 Sätze

#### 3.2.4.1 Satz I, *Allegro*

Text

*Als er aus dem Tempel stracks  
Die Händler ausgewiesen  
Ward Jesus geholt eins Tags  
Mit Schwertern und Spießern.*

*Laufts, ihr Leut, dort seht´s ihn schon  
Zwischen die Folterknecht!  
Weil er hat die Wahrheit gsprochn!  
Gschieht ihm recht! Gschieht ihm recht!*

Der Kopfsatz besteht aus einer ersten Textstrophe und dem Refrain mit den exponierten Motiven. Die beiden Teile sind durch die Tonarten (A-Moll und G-Moll) und durch ihre Stimmung klar von einander abgegrenzt.

Der Satz wird mit einem von GvE verwendeten *unisono*-Fanfarenstoß eingeleitet, hier auf e, dem unruhige, abwärts führende Streicherläufe in Achteln und ein *unisono*-Fanfarenstoß auf a folgt. Danach setzt der Chor fugiert ein, doch schon nach 8 Takten verfällt der Chor in ein aufgeregtes, syllabisches, homophones Skandieren des Textes. Die hauptsächlich verwendeten Tonarten dabei sind A-Moll, C-Dur und F-Dur. Dieser Stil wird zweimal durch kantable Legatostellen mit sparsamer Orchesterbegleitung unterbrochen, die für eine gewisse Beruhigung sorgen, bevor in einem großen Finaleffekt bei Aufwärtsbewegung aller Instrumente ein *unisono*-Fanfarenstoß auf a erreicht wird.

Davon grenzt sich der folgende Refrain ab: er steht in G-Moll und hat die Bezeichnung *Adagio*. Im *p* grundiert die Pauke das Geschehen punktiert, die Frauenstimmen und Pizzikatostringer folgen leise und bedrohlich auf d, danach folgen lediglich einige Einwürfe in den Holzbläsern. So wird eine Erwartungshaltung erzeugt, die dann 8 Takte später durch die Männerstimmen in einer kleinen Fuge erfüllt wird. Im *f* und bei Tempoverdopplung wird das *Wahrheitsthema*<sup>219</sup> als stufenförmiger Abgang in Achteln von den Bässen vorgetragen, sodann folgen Alt und Sopran, zuerst in Moll und sodann wird das *Wahrheitsthema*, wie es in fast allen Sätzen vorkommen wird, hier in der Wendung B7>Es-Dur, exponiert.

---

<sup>219</sup> Bezeichnung durch den Verf.

T074

Bass

*f* Weil er hat die Wahr-heit g'spro-chn

Abbildung 4 Wahrheitsthema

In diese absteigenden Linien kommen scharf punktierte Einwürfe des *Schadenfreude-Motivs* und kontrapunktieren das *Wahrheitsthema*. Dadurch entsteht der Eindruck, das Volk sei zweigeteilt: in die Einen, die auf Seiten Jesus stehen, seine Botschaften als wahr empfinden, und sein Schicksal bedauern, und die Anderen, die voller Schadenfreude sein Schicksal begrüßen.

T075

Tenor

*ff* G'schieht ihm recht!

Abbildung 5 Schadenfreude-Motiv

Langsam wird der ganze Chor- und Orchesterapparat davon ergriffen und zu einem Finale geführt, bei dem die Vokalstimmen, Streicher und Holzbläser wellenförmige Auf- und Abwärtsbewegungen ausführen, während die Blechbläser die Rhythmik vorgeben. Im *fff* beendet ein *D<sub>unis</sub>*-Fanfarenstoß diesen Satz.

### 3.2.4.2 Satz II, *Moderato*

Text

*In der ersten Tagesstund  
Ward der Herr bescheiden  
Als ein Mörder dargestellt  
Pilatus dem Heiden.*

*Der ihn unschuldig fand  
Ohn Ursach des Todes  
Ihn deshalb von sich sandt  
Zum König Herodes.*

*Lauff's ihr Leut, dort seht ihr ihn  
Zwischen die Folterknecht!  
Weil er die Wahrheit gsproch'n!  
G'schieht ihm recht!*

Die beiden Strophen des II. Satzes sind mit C-Moll vorgezeichnet und im 3/4 -Takt durchkomponiert. Wie häufig bei Chorsätzen von GvE gibt eine kurze Orchestereinleitung Rhythmus und Stimmung des Satzes vor. Hier sind es die Streicher, die durch Pizzicati bzw. taumelnd–schleifende Achtelbindungen zwischen den einzelnen Vierteln eine bedrohende tänzerische Atmosphäre im *p* schaffen. Lange Haltenoten, Vokalisieren im Sopran und Exposition des Textes in den anderen drei Vokalstimmen, pendelartige Einwüfe von Klarinette und Oboe geben dem Geschehen eine trügerisch-heitere Note. Sobald der Text zu dem Wort „*Unschuldig*“ kommt, wird dieses Wort 7-fach textlich wiederholt und musikalisch sequenziert, gesteigert und mündet in einer Tutti-Passage in C-Dur/C-Moll Bitonalität mit vielen Seufzermotiven in mehreren Instrumentalstimmen über 6 Takte. Eine Art Reprise bringt die Stimmung des Satzanfanges zurück und das Geschehen läuft mit Haltenoten des Chores und einigen wenigen kantablen Bläserfiguren langsam auf C<sub>unis</sub> aus.

Der Refrain ist – wie der Refrain des I. Satzes im 4/4 Takt und in G-Moll komponiert und übernimmt dessen Beginn in D<sub>unis</sub>, das sich zu einem D-Dur entwickelt. Wiederum folgt eine Tempoverdopplung und die Bässe singen die Umkehrung des *Wahrheitsthemas* (D7>G-Dur, dann G7>C-Moll), während in den anderen Stimmen die Einwüfe „*Seht´s ihn dort*“, später augmentiert, bis das *Wahrheitsthema* in der Originalform (B7>Es-Dur, und D7>G-Dur) folgt. Eine 3-taktige „*Calmo*“-Stelle beruhigt homophon, bevor die vorige polyphone Stimmung weiter folgt. Dieser fugenähnliche Teil mit vielfacher Wendung D7>G-Dur wird abrupt durch einen C-Moll Fanfarenstoß unterbrochen. Dieser leitet eine Art Coda ein, die auf D7>G<sub>unis</sub> endet.

### 3.2.4.3 Satz III, *Allegro*

Text

*Um zwei, wenn die Sonn das All  
Noch einmal beschienen  
Tat Jesus den ersten Fall  
Ward gestoßen von ihnen.*

*Schauts, ihr Leut, dort wird er brochn  
Von die Folterknecht!  
Weil er die Wahrheit gsprochn!  
Gschieht ihm recht! Gschieht ihm recht!*

Der III. Satz ist in A-Moll vorgezeichnet und in einem tänzerischen 6/4 Takt gehalten. Ein C<sub>unis</sub> in den Instrumenten macht den Anfang, bevor die Soloflöte eine beschwingt anmutende Melodie spielt. Damit ist eine bestimmte Stimmung für den folgenden Satz vorgegeben. Die Chorstimmen setzten mit Legato-Stufenmelodien ein, deren Abspaltungen und Umkehrungen nacheinander einsetzen, immer wieder im G7>C-Dur Schönklang. Dieser wird plötzlich durch einen terzverwandten E-Dur Fanfarenstoß

unterbrochen, der zu einer A-Moll Atmosphäre überleitet („*Ward gestoßen von ihnen*“), homophon und im Stakkatostil, das Wort „gestoßen“ kommt 13 mal hintereinander vor. Die Szene endet mit stufenförmiger Abwärtsbewegung melismatisch auf „*Fall*“. Dadurch wird in Chor und Orchester eine tumultartige Szene ausgelöst, die an ein „Taumeln“ erinnert. Das ist der Höhepunkt an Dichte dieses Satzes. Das Ende des *Allegro*-Abschnittes ist ein  $G_{\text{unis}}$ , das als Dominante für das folgende C-Moll dient.

Der Refrain dieses Satzes steht in C-Moll, ist mit *Larghetto* im 4/4 Takt überschrieben und beginnt stimmungsmäßig in Anlehnung an Mahler mit einer klagenden Solooboe über langsamen Streicherpizzikati. Die Figuren der Oboe könnten aus Bachoratorien stammen. Schrittweise setzen die Chorstimmen mit „*Schaut´s ihr Leut*“ ein. Danach kommen zwei eintaktige Abschnitte mit Tempowechsel auf 3/2-Takt in jeweils einer Wendung C-Moll>G-Moll, bzw. C-Moll>G-Dur auf die Worte „*Weil er hat die Wahrheit g´sprochn*“, mit dem *Wahrheitsmotiv*, bzw. seiner Umkehrung. Eine D-Dur>G-Moll-Kadenz beendet diese dramatische Stimmung und führt zu einem *dolce espressivo*-Abschnitt mit kantablen Melodien auf Solovioline und Solooboe über Streicherpizzikati und leisen Hörnern. Diese Stimmung wird nach 8 Takten durch *ff* Einwüfe „*G`schieht ihm recht*“ der Tenöre gestört. Diese Einwüfe sind stets stilisierte V>I Kadenzen und Variationen des *Schadenfreudemotivs*. Der Satz klingt in der Gleichzeitigkeit von Lieblichkeit und den schneidenden Einwüfen „*G`schieht ihm recht*“ auf  $C_{\text{unis}}$  *a-capella* in den Singstimmen aus.

#### 3.2.4.4 Satz IV, *Allegro*

Text

*Um drei ward der Gottessohn  
Mit Geißeln geschmissen  
Weil er die Wahrheit gsprochn!  
Ihm sein Haupt mit einer Kron  
Von Dornen zerrissen.*

*Gekleidet zu Hohn und Spott  
Ward er sehr geschlagen  
Und das Kreuz zu seinem Tod  
Mußte er selber tragen.*

*Lauffs ihr Leut, dort wird er brochn  
Von die Folterknecht!  
Gschieht ihm recht!  
Weil er die Wahrheit gsprochn!  
Gschieht ihm recht! Gschieht ihm recht!*

Der IV. Satz ist mit *Allegro* überschrieben, im *alla breve* Takt und mit D-Moll vorgezeichnet. Die Stimmung ist – von einzelnen kontrastierenden Stellen abgesehen – drängend.

Die Einleitung bilden mehrere Fanfarenstöße im Orchester in Akkorden der terzverwandten Tonarten D-Dur, G-Moll, Es-Moll, C-Moll und A-Dur. Danach singen die Chorstimmen unterschiedliche, entgegengesetzte melismatische Achtelläufe und heizen damit die Stimmung auf. Nun folgt ein durch die Blechbläser vorgegebener, drängender, militärmarschartiger Rhythmus, vom Piccolo unterstützt, der von allen Stimmen übernommen wird und in einer langen dynamischen und chromatischen Steigerung (in den Sopranen von *des* bis *gis*) mündet, die mit Gis-Dur endet und den Ausgang für das *Wahrheitsthema* (Gis-Dur>Cis7>Fis-Dur) bildet. Warum in die ansonsten 4-zeilige Strophe eine zusätzliche Zeile „*Weil er hat die Wahrheit g'sprochn*“ eingeschoben ist, die sonst immer Teil des Refrains ist, bleibt unklar. Das Ende dieser Phase kommt abrupt mit einem A-Moll-Fanfarenstoß.

Die zweite Textstrophe beginnt mit einem Fanfarenstoß auf  $D_{unis}$  und bringt ähnliche drängende Stimmung; das rhythmische Muster sind nun Viertelnoten. Das dabei vorkommende Wort „*geschlagen*“ kommt 17 mal, teils homophon, teils polyphon vor. Danach entwickelt sich die Strophe auf „*Und das Kreuz zu seinem Tod*“ im Wesentlichen homophon über die Tonarten F-Moll>D-Dur>G-Moll>E-Moll>A-Moll>Fis-Dur>H-Dur>E-Moll und beendet die zweite Textstrophe in A-Dur.

Im Unterschied zu den anderen Sätzen geht in diesem Satz der Text völlig nahtlos und kaum merkbar in den Refrain über, d.h. Tonart, Rhythmus, Stimmung etc. bleiben unverändert. Der Refrain ist vollkommen homophon gesetzt. Den Beginn macht D-Moll, das sich logisch aus dem vorherigen A-Dur ergibt. Danach folgt ein D-Moll/G-Moll Pendel mit Dur/Moll Bitonalitäten. Die weitere Erhitzung der Atmosphäre bringt zweimalig die Wendung Des-Dur>G-Dur auf die Worte „*von die Folterknecht*“, wobei vor dem Wort „*Folterknecht*“ jeweils zwei Takte *stentato* (d.h. mühsam) vorgeschrieben sind, bevor *a tempo* „*Folterknecht*“ kommt. Eine lange Phase der Steigerung steht in G7, das sich zum terzverwandten H-Dur, und sodann zum ebenfalls (klanglich) terzverwandten Es-Dur, und dieses dann zu ebenfalls terzverwandten G-Tonarten auflöst. Das aufgeheizte „*G'schieht ihm Recht*“ (abgewandeltes *Schadenfreudemotiv*) wird plötzlich durch eine *dolce*-Stelle im *p* in den Streichern und der Flöte mit dem *Wahrheitsmotiv* (C7>F-Dur) unterbrochen, ein abermaliges *G'schieht ihm Recht* wird wieder von einer *dolce*-Stelle mit dem *Wahrheitsmotiv*, jedoch mit verdoppelten Notenwerten gefolgt.

*Poco a poco accelerando* folgt als letzte Steigerung durch Rückung von F-Dur nach Es-Dur eine 10-taktige Coda, völlig homophon im raschen Tempo, endend mit D-Moll>G-Moll.

### 3.2.4.5 Satz V, Adagio

Text

*Uns hat eine Ros' ergetzet  
Im Garten mittenan  
Die hat sehr schön geblühet  
Haben sie im März gesetzt  
Uns nicht umsonst gemühet  
Wohl denen, die einen Garten han'*

*Und wenn die Schneewind wehen  
Und blasen durch den Tann  
Es kann uns wenig g'sehen.*

*Wir haben's Dach gerichtet,  
mit Moos und Stroh verdichtet,  
Wohl denen, die ein Dach jetzt ha'n.*

Dieser Mittelsatz als Symmetrieachse des ganzen Werkes ist in jeder Hinsicht anders als die sonstigen Sätze:

- Die Tonart E-Dur ist im ganzen Werk einmalig,
- der Satz hat 3 Textstrophen und keinen Refrain, und
- die Stimmung ist lyrisch und bar jeder Hetze durch das Volk.

Der Satz ist mit *Adagio* überschrieben, verläuft langsam im 4/4-Takt und hat kaum eine innere Gliederung, sondern fließt ruhig in zumeist punktiertem Rhythmus dahin.

Wichtigstes Element ist das *Rosenthema*, eine aufsteigende diatonische punktierte Melodie.

Sopran

dolce T001

*p* Uns - hat ei-ne Ros - - er-get - zet - - im Gar-ten mit-ten-an - -

Abbildung 6 Rosenthema

In den ersten beiden Textstrophen wird das *Rosenthema* zuerst durch Sopran, dann durch Alt, sodann schrittweise durch die Holzbläser und letztlich durch die Männerstimmen exponiert. Auch die dritte Textstrophe baut auf dem *Rosenthema* auf, und zwar homophon, mit vollere Orchesterapparat und vielen Ausschmückungen durch Läufe und Einwüfe auf die langsamen Viertelnoten des Chores.

Über weite Partien pendelt die Harmonisierung zwischen H7 und E-Dur und läuft schließlich durch die Chormittelstimmen in Terzen auf ein H<sub>unis</sub> mit Fermate hinaus. Sodann wird nach C-Dur gerückt und der Satzschluss „*Wohl denen, die ein Dach jetzt han*“ mit einer – für GvE unüblichen - funktionsharmonisch langen Kadenz endet in reinem E-Dur.

Der direkte Schritt von C-Dur nach E-Dur wäre für GvE als häufiger Verwender von Terzverwandtschaften eine übliche kompositorische Maßnahme. In diesem Fall hat er jedoch eine angemessen lange Schlusskadenz incl. einer - ebenfalls bei GvE unüblichen - Modulation gewählt.

In C-Dur	I	V	IV	VI			
	C-Dur	G-Dur	F-Dur	A-Moll			
In E-Dur					IV	V	I
					A-Moll	H-Dur	E-Dur

### 3.2.4.6 Satz VI, *Moderato*

Text

*Um vier hat ihm eine Frau  
Ihr Brusttuch angeboten,  
Drauf ist ihr geblieben vom Angstschweiß  
Ein Gesicht wie von eim Toten.*

*Laufts, ihr Leut, dort seht's ihn  
Zwischen die Folterknecht!  
Weil er hat die Wahrheit gsprochn!  
Gsieht ihm recht! Gsieht ihm recht!*

Der VI. Satz (*Veronica*-Strophe) kehrt wieder in das Schema der ersten 4 Sätze zurück, wobei die Eigenart dieses Satzes darin besteht, dass die vierzeilige Strophe in der Art Einleitung zum Refrain komponiert ist.

Die Strophe ist mit *Moderato* vorgezeichnet, Taktmaß 3/2, steht in D-Moll und ist nur 31 Takte lang. Sie ist vollkommen polyphon und wird durch das Fagott Solo eingeleitet, mit dem *Veronicathema*, welches 9 Takte lang fortgesponnen wird.

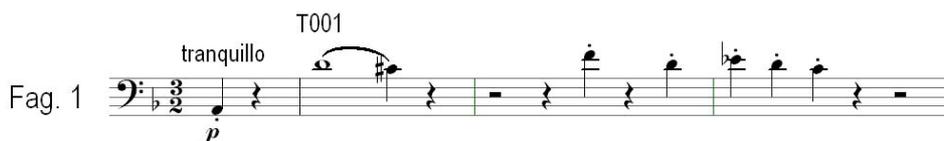


Abbildung 7 Veronica-Thema

Sodann setzt die Altstimme mit einer 21-taktigen auskomponierten Melodie auf Basis des *Veronicathemas* in T011 ein, diese Melodie wird ab T015 durch den Sopran, ab T019 durch den Tenor, ab T023 durch den Bass und ab T027 durch die drei Holzbläser Flöte, Klarinette und Fagott imitiert. Diese Imitationen sind notengetreu und finden alle 4 Takte statt, stellen also einen 5-stimmigen Kanon dar. Die Länge der Melodie kürzt sich bei T031 auf 17 Takte im Alt, 13 Takte im Tenor, 9 Takte im Bass und 5 Takte in den Holzbläsern. Solche lange Imitationen sind bei GvEs anderen Chorwerken nicht zu finden.

Harmonisch pendelt dieser Abschnitt stets zwischen G-Moll und D-Dur.

Der Übergang in den mit *poco piu mosso* überschriebenen Refrain ist nahtlos, weswegen die Strophe auch als Einleitung zum Refrain betrachtet werden könnte. Dieser Refrain beschleunigt sich bis zum großen Finale ständig und beginnt mit Viertel-Paukenschlägen und Viertel-Ostinati auf d in den Streichern, sodann folgen fugierte Einsätze der Gesangsstimmen mit sparsamen Einwüfen der Bläser, bis zu einem neuen rhythmischen Muster mit Punktierungen auf „Weil er hat die Wahrheit g'sprochen“, welches in der Wendung A7>D-Dur gebracht wird. Damit setzt sich die Steigerung fort und mündet im zweimaligen *Wahrheitsmotiv*, harmonisiert D7>G-Dur. Dieser gehetzte Abschnitt endet in C-Dur und danach Es-Dur. Nun folgt - mit *tranquillo* überschrieben - eine Art Coda *pp* auf „Lauff's ihr Leut“ mit gedämpften Blechbläsern mit der Kadenz B-Dur>Es-Dur als neapolitanischer Sextakkord der II. Stufe von D-Moll, und sodann A-Dur>D-Moll (funktionsharmonisch VI>II<sub>N</sub>>V>I). Die letzte Wendung V>I erfolgt in *fff*. Immer wieder kommen in diesem Satz Teile des *Veronikamotivs* sowie seiner Umkehrung vor.

### 3.2.4.7 Satz VII, Adagio

Text

*Um sechs ward er nackt und bloß  
An das Kreuz geschlagen  
An dem er sein Blut vergoß  
Betet mit Wehklagen.*

*Die Zuseher spotten sein  
Auch die bei ihm hingen,*

*Bis die Sonn auch ihren Schein  
Entzog solchen Dingen.*

*Um sechs ward er nackt und bloß  
An das Kreuz geschlagen  
An dem er sein Blut vergoß  
Betet mit Wehklagen.*

*Schauts, ihr Leut, nur Haut und Knochn!  
Und so große Folterknecht!  
Weil der Mensch die Wahrheit gsprochn!  
Gschieht ihm recht!*

Dieser Satz besteht aus zwei Textstropfen A und B, einer Wiederholung der ersten Strophe A, sowie dem Refrain. Die Strophen A und B stehen in C-Moll, der Refrain in A-Moll.

Die Strophe A ist mit *Adagio* überschrieben und im rhythmisch eigenartigen 5/4-Takt komponiert, der eine bedrohliche Unruhe in das Geschehen trägt, weil die Betonungen ständig zwischen den einzelnen Taktteilen wechseln, bzw. nie ganz klar festliegt. Schrittweise und fugiert setzen Holzbläser, Gesangsstimmen und dann der ganze Orchesterapparat ein und verfallen rasch in homophone Textdarstellung, die den schwerfälligen und schmerzvollen 5/4-Rhythmus durch einheitliche Betonungen des ersten und fünften Taktteils zur Wirkung bringt. Der Schmerz drückt sich bei GvE durch die mehrfache Wendung des Neapolitaners in Wendungen wie  $II_N > V > I$  aus. Bei „*ans Kreuz geschlagen*“ werden lautmalerische Sechzehntel-Vorschläge wie Hammerschläge gesetzt. Harmonisch wird oftmals zwischen C-Moll und C-Dur gependelt. Bei den wiederholten Worten „*Betet mit Wehklagen*“ findet eine stufenförmige Abwärtsbewegung im Chor und in den Instrumenten statt. Diese Textstelle wird öfters wiederholt und mündet letztlich in einem viermaligen „*betet*“. Der Schluss dieser Strophe ist eine rasche Abfolge von den terzverwandtschaftlichen Akkordschritten C-Dur>F-Dur>D-Dur>H-Dur>G-Dur>E-Dur>Cis-Dur>A-Dur>F-Dur>D-Dur, während sich Sopran und Orchester chromatisch hinaufschrauben.

Die folgende Strophe B im 6/4-Takt ist mit *pesante* (schwer, schwerfällig) überschrieben, obwohl sie von der Metronomzahl schneller zu spielen ist als das *Adagio* und dieses durch den 5/4-Takt besonders schwerfällig wirkt. Diese Strophe erscheint somit leichter. Sie ist mit C-Moll vorgezeichnet. Mit der Bezeichnung *pesante* wollte GvE möglicherweise die Betonung jeder einzelnen Viertelnote einfordern. Diese Strophe ist als eine Art kurzes Intermezzo zwischen zwei identen Abschnitten komponiert. Sie kontrastiert mit der Strophe A durch einen runden, tänzerischeren Rhythmus, durch homophone Chorgestaltung und spielerische Holzbläser Soli.

Sodann wird die Strophe A in exakter Weise wiederholt. Dies stellt innerhalb der Chorwerke GvEs wiederum einen seltenen Fall dar, der ein zweites Mal nur bei op.82 Nr. 4, dem Chorlied *Musik ist Licht in den Ohren* vorkommt.

Der Refrain ist ein schneller Satzteil, mit *Allegro* überschrieben. Vorgezeichnet ist A-Moll und ein *alla breve*-Takt. Der Refrain wird durch rasche, und punktiert-hüpfende Melodien in Holzbläsern, Hörnern und Streichern eingeleitet, die vorerst eine oberflächliche Heiterkeit vermitteln. Der Chorsatz ist homophon, in A-Moll>F-Dur, sodann E-Moll>H-Dur Atmosphäre. Plötzlich wird durch die Pauke eine Dramatisierung eingeleitet: ein homophon skandierender Chor, die häufige Wiederholung des Wortes „*Folterknecht*“, gehetzte punktierte hohe Streicher, Pizzikati in den tiefen Streichen, eine brucknerisch anmutende chromatisch und dynamische Steigerung bis zu einem E7. Dann folgt das *Wahrheitsmotiv* in A7>D7>G-Dur, sodann B7>Es-Dur, mit mehrfachen Einwüfen des *Schadenfreudemotivs* durch die Männerstimmen. Das *Schadenfreudemotiv* wird in kurzen Kadenz gebracht (D-Dur>G-Dur, C7>D-Moll). Ein Orgelpunkt auf g führt in den Schlussteil des Satzes. Die letzten vier Takte bestreiten nur mehr Holzbläser, Hörner und Streicher mit dem treibenden punktierten Rhythmus in C-Dur Atmosphäre, endend auf C<sub>unis</sub>.

### 3.2.4.8 Satz VIII, Grave

Text

*Jesus schreit zur neunten Stund  
Klaget sich verlassen,  
Bald ward Gall in seinen Mund  
Mit Essig gelassen.*

*Da gab er auf seinen Geist  
Und die Erd erbebet.  
Des Tempels Vorhang zerreißt,  
Mancher Fels zerkluebet.*

*Schauts, ihr Leut, dort sehts ihn  
Und so viele Folterknecht!  
Weil der Mensch die Wahrheit gsprochn!  
Gschieht ihm recht! Gschieht ihm recht!*

Im Satz VIII gibt Jesus seinen Geist auf. Er ist mit *Grave* überschrieben, besteht aus zwei vierzeiligen Textstrophen und dem Refrain. Text und Refrain stehen in G-Moll.

Im ersten Teil der ersten Strophe singt der Chor grundsätzlich *a-capella* im *p*, jedoch kommt auf das Wort „*schreit*“ jeweils ein Fanfarenstoß in *ff* des gesamten Orchesters, zuerst in G-Moll, dann in Es-Moll und letztlich in C-Moll.

Danach folgt eine Steigerung bis zum Strophenende. Diese Steigerung wird kompositionstechnisch durch die folgenden Mittel erreicht:

- Steigerung der Dynamik von *pp* bis *ff*,
- Steigerung der Besetzung von reinem *a-capella* bis zum vollen *tutti* aller Vokal- und Instrumentalstimmen, incl. der Pauken.
- Steigerung der Tonhöhen in Chor- und Orchesterstimmen.
- Textliche Steigerung durch die Wiederholungen, „*Jesus schreit*“ zweimal, danach nur mehr der Name „*Jesus*“ sieben mal.
- Steigerung von polyphoner Chorführung zu durchgehender Homophonie im Chor- und Orchesterapparat, bis hin zum Chor-Stakkato und -Ostinato.
- Die harmonische Führung am Schluss durch die rasch hintereinander folgenden Akkorde C-Moll>G-Moll>As-Dur>F-Moll>Des-Dur>G-Dur>C-Moll stellt sich als lange funktionsharmonische Kette von C-Moll heraus (I>V<sub>m</sub>>VI>IV>II<sub>N</sub>>V>I), was bei GvE selten ist.

Der Gestus des zweiten Teils der ersten Strophe, die nach dem G-Dur Ende des ersten Teils „logisch“ und unmittelbar in C-Moll beginnt, ist rhythmisch vorwärts drängend, obwohl GvE den Abschnitt in Vorzeichnung, Tempobezeichnung und Taktmaß nahtlos weiterlaufen lässt. Chor und Orchester gehen nun auf Achtel-Triolen über, die einerseits einen tänzerischen Gestus im 12/8-Takt vermitteln, andererseits durch ihre Geschwindigkeit gehetzt wirken. Dies könnte als eine groteske, walzerartige Verfremdung gedeutet werden. Dieses Drängen wird weiter verstärkt, indem Pauken, Posaunen und Trompeten den Viertelrhythmus „hämmern“, während andere Chor- und Instrumentalstimmen sich zwar an den triolischen Rhythmus halten, jedoch oft den ersten Triolenton der ersten und der dritten Triole auslassen. Der Chor wechselt zwischen Polyphonie und Homophonie. Die erste Strophe klingt im *fff* und Stakkatorhythmus ostinat auf D<sub>unis</sub> aus.

Die zweite Strophe „*Da gab er seinen Geist auf*“ wird eingeleitet durch eine 7-taktige *a-capella* Partie mit langen Notenwerten, pendelnd zwischen G-Dur und G-Moll und endet in einem verkürzten neapolitanischen Sextakkord in Des-Dur, als Schmerzsymbol. Dieser Satz wird schlicht, homophon, in absteigender Linie und ohne Wiederholung komponiert. „*Des Tempels Vorhang*“ ist wieder in demselben triolischen Rhythmus aus der ersten Strophe komponiert. Anfänglich bringt eine hüpfende Soloklarinetten-Melodie das tänzerische Element in diesem Rhythmus zur Geltung, bis schließlich wiederum eine längere Steigerung auch mit zuletzt Aufwärts-Sechzehntel-Sextolenläufen in den Instrumenten auf einem D<sub>unis</sub> Fanfarenstoß im *ff* endet. Danach folgt noch eine schlichte, homophone *a-*

*capella*-Coda mit dem nochmaligen Text „*Da gab er auf seinen Geist*“. Diese führt zum neapolitanischen Sextakkord von G-Moll, der Grundtonart dieses Satzes. Letztlich endet der Satz *pp* auf G<sub>unis</sub> mit Streicherpizzikato.

Der Refrain ist mit *Adagio* überschrieben, steht ebenfalls in G-Moll und hat das Taktmaß 4/4. Er ist vollständig ident mit dem Refrain des ersten Satzes. Lediglich textlich steht „*Schaut´s, ihr Leut*“ dem „*Laufft´s, ihr Leut*“ des ersten Satzes gegenüber.

### 3.2.4.9 Satz IX, *Allegro*

Text

*Da hat man zur Vesperzeit  
der Schechr Bein zerbrochen,  
Ward Jesus in seine Seit´  
Mit ei´m Speer gestochen.*

*Doraus Blut und Wasser rann.  
Sie machten´s zum Hohne.  
Solches stellen sie uns an  
Mit dem Menschensohne.*

*Schauts, jetzt hat er ihn derstochn!  
Schauts, der starke Folterknecht!  
Schauts, er hat die Wahrheit gsprochn!  
Wahrheit!*

Der Finalsatz besteht zwar aus zwei vierzeiligen Strophen und dem Refrain, ist aber musikalisch kaum in sich gegliedert, sondern durchkomponiert als eine einzige große Steigerung. Der Satz ist – wie der erste Satz – mit *Allegro* überschrieben, in A-Moll gesetzt und hat das Taktmaß *alla breve*. Selbst die Metronomzahl 92 für die halbe Note entspricht dem ersten Satz.

Den Beginn macht auch hier ein Fanfarenstoß auf E<sub>unis</sub>, danach folgen ebenfalls die Achtelläufe in den Streichern, die jedoch diesmal aufwärts gerichtet sind und auf Gis<sub>unis</sub> – als Leitton zum A-Moll des Satzes - münden. Daran schließt sich eine teils homophon im Stakkatostil und teils fugiert gesetzte Passage in der Art wie im ersten Satz an, harmonisch zumeist als A-Dur/D-Dur-Pendel. Auf das Wort „*Jesus*“ kommt eine Abspaltung des *Wahrheitsmotivs*, jedoch in D-Dur und ohne den harmonischen V>I Effekt.

Die zweite Strophe schließt sich nahtlos an die erste an, lediglich ein Sprung vom F-Dur in das terzverwandte D-Dur als Gliederungsmittel lässt den Übergang in die zweite Strophe erkennen. Der Chorsatz ist fast ausschließlich marschartig homophon und endet auf C-Dur.

Der Refrain schließt sich ebenso nahtlos an, mit einem E<sub>unis</sub>-Fanfarenstoß. Unter Achtelläufen in Streichern springt der Chor zweimal von einem E<sub>unis</sub> auf einen Cis-Dur-Akkord mit dominantem gis, der dann den Ausgang bildet für die letzte, triumphale, marschartige Verkündigung des *Wahrheitsmotivs*, unterstützt durch Pauken und den ganzen Orchesterapparat, harmonisiert durch A-Dur>D7>G-Dur, sodann G7>C-Dur, sodann A7>D-Dur>G-Dur>C-Dur>F-Dur. Unterschwellig klingt das „*Hallelujah*“ aus Händels *Messias* durch, inwieweit von GvE intendiert, kann nicht gesagt werden. Sodann kommen fünf stilisierte Abspaltungen des *Schadenfreudemotivs*, jedoch nicht mehr gesungen sondern nur mehr instrumental, die eine Tonzentrierung auf e bewirken, aus der sich E-Dur für die Schlusskadenz E-Dur>A-Dur entwickelt. Am Schluss skandiert der Chor das Wort „*Wahrheit*“ als A-Dur-Akkord *a-capella*.

### 3.3 Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes

#### 3.3.1 Qualitativ-statistische Rezeptionsanalyse und ihre Ergebnisse

Mit 48 nachgewiesenen Aufführungen (hinzukommen die wahrscheinlichen Aufführungen sowie die Rundfunksendungen) ist op. 26 *Das Stundenlied* das mit Abstand meist gespielte Chorwerk GvEs. Der Widerhall in den Medien war groß, besonders bei den ersten Aufführungen. Die große Zahl der Aufführungen macht es unmöglich, jede Aufführung einzeln anzuführen, wie dies bei den anderen Chorwerken geschehen ist. Umgekehrt wird dadurch eine statistische Rezeptionsanalyse ermöglicht.

GvE hat die Zusendung von Zeitungskritiken zwar nicht aktiv betrieben, aber er hat sie immer wieder von Verlagen, Veranstaltern, Interpreten, Freunden etc. bekommen. Daher liegt im GvE-N eine Mappe mit zahlreichen Zeitungsausschnitten über die vielen Aufführungen dieses Werkes. Eine weitere Sammlung befindet sich im B&H-A. Jene 39 Zeitungsausschnitte, die das Werk qualitativ beurteilen, wurden in einer Rezeptionsanalyse erfasst.

Die Zeitungsausschnitte wurden chronologisch geordnet und den einzelnen Aufführungen zugeordnet, was lückenlos gelang. Die wichtigsten Passagen der einzelnen Rezensionen wurden zum Zwecke einer qualitativen Rezeptionsstatistik in einer Tabelle angeordnet<sup>220</sup>.

In der Folge wurden 5 qualitative Einstufungen gebildet, je nach dem, wie der einzelne Kritiker dem Werk gegenüber steht:

<sup>220</sup> Siehe Abschnitt: *Qualitativ-statistische Rezeptionsanalyse und ihre Ergebnisse*.

Ausnahmslos positiv	Der Kritiker bringt nur positive Argumente, und beurteilt einzelne Aspekte im Detail
Überwiegend positiv	Der Kritiker bringt überwiegend positive Argumente, schränkt aber bei einzelnen Aspekten ein. In diese Gruppe wurden auch Kritiken eingereiht, die zwar ausschließlich positiv berichten, die aber nur kurz und pauschal argumentieren und auf kein Detail des Werkes eingehen
Neutral	Entweder halten sich positive und negative Argumente die Waage, oder es handelt sich um wenig konkret wertende Urteile
Überwiegend negativ	Der Kritiker bringt überwiegend negative Argumente, findet aber auch vereinzelt Positives
Ausnahmslos negativ	Der Kritiker bringt nur negative Argumente bzw. lehnt das Werk ab.

Die Einstufung durch die einzelnen Kritiker ergab folgendes Ergebnis.

Einstufung	Anzahl der Kritiken	Prozentsatz
Ausnahmslos positiv	19	23%
Überwiegend positiv	30	36%
Neutral	12	15%
Überwiegend negativ	8	10%
Ausnahmslos negativ	13	16%
Summe	82	100%

Das Ergebnis zeigt zwar ein Überwiegen der positiven Beurteilungen, jedoch überraschenderweise auch einen hohen Anteil der negativ-kritischen Stimmen. Weiters fällt der hohe Anteil der extremen Meinungen auf. Daher wurde versucht, die einzelnen Argumente zu Gruppen zusammenzufassen und ihr Gewicht abzuschätzen.

Positive Argumente, geordnet nach ihrer Häufigkeit:

Positive Argumente	Häufigkeit
Hohe Spannung, packend, dramatisch, bildhaft	39
Kunstvolle Verarbeitung, Könnerschaft, Variantenreichtum, Tonsprache, Orchestrierung, Originalität, stilistischer Eigenwert	33
Effektvoll, eindrucksvoll, starke Wirkung,	17

Positive Argumente	Häufigkeit
Textkonformität, Wort-Tonverhältnis, Textverstärkung	8
Rhythmische Gestaltung und harmonische Prägnanz	9
Ergriffenheit, Lyrik, Besinnlichkeit	7
Formkonzept, Formale Geschlossenheit des Werkes, Symmetrien, Knappheit, Verdichtung	7

Negative Argumente, geordnet nach ihrer Häufigkeit:

Negative Argument	Häufigkeit
Effektsuche, bombastisch, opernhafte, „raffinierte Meisterschaft“, nicht asketisch, sentimental	27
Musik wird dem Text nicht gerecht	20
Einfallsarm, handwerklich unzureichend, nicht abwechslungsreich, Wiederholungen	14
„Sammelsurium an Stilen“, „Ablagerungen der Musikgeschichte“, Kaleidoskopstil, wenig musikalische Substanz	9
Mangelnde Religiosität, keine religiöse Anteilnahme (Dieses Argument wird auch gegen BBs Text verwendet), kein Bekenntnis	5
Rhythmisch vertrackt, schlichte Harmonisierung	3
Gefälligkeit, Opportunismus	2

Ergebnisse der qualitativ-statistischen Rezeptionsanalyse:

- Es überrascht die unerwartet hohe Zahl an negativen Kritiken. Einerseits wird in der *Einem-Chronik* die Rezeption fast ausschließlich positiv dargestellt und die negativen Kritiken wurden übergangen<sup>221</sup>. Umgekehrt scheint auch Eickhoffs Feststellung „Die insgesamt zwiespältige bis überwiegend negative Aufnahme des Werkes [...]“<sup>222</sup> nicht gerechtfertigt. Die qualitativ statistische Analyse zeigte ein differenzierteres Bild.
- Als meist gebrachtes Argument der positiven, wie auch der negativen Kritiken wird die Dramatik des Werkes genannt. Bei den positiven Kritiken wird sie gelobt, bei den negativen Kritiken wird sie als „opernhafte“, „bombastisch“ etc. angesehen, kurz als unangebracht. Darin, dass GvE primär Dramatiker ist, werden wohl beide Gruppen übereinstimmen.

<sup>221</sup> *Einem-Chronik*, S 251. FS steht GvE stets positiv gegenüber. Zu den Gründen dafür siehe den Exkurs: *Die Bekanntschaft und Freundschaft GvEs mit Friedrich Saathen (FS) und die Entstehung der Einem-Chronik*.

<sup>222</sup> *Politische Dimensionen* S 239. Eickhoff steht GvE meist mit wissenschaftlich kritischer Distanz gegenüber [Der Verf.].

- Ein häufiges Argument sind auch die kompositorisch-handwerklichen Fertigkeiten GvEs. Die positiven Kritiken loben diese, die negativen sprechen sie GvE entweder ab, oder sie verwenden ihr Vorhandensein als Argument gegen GvE („*raffinierte Meisterschaft*“), wohl um darzulegen, dass sie nur zur Erzeugung von Effekten eingesetzt werden, womit ein Mangel an Inhaltlichem des Werkes impliziert wird.
- Was Effekte und Wirkungen anlangt, so wird deren Vorhandensein allseits bemerkt, jedoch sehr unterschiedlich bewertet.
- Ein sehr wichtiger Teil der Kritiken, in dem sich die Beurteilungen scheiden, befasst sich mit der Frage, ob die Musik GvEs dem Text BBs gerecht wird oder nicht. Diese Frage wäre jedoch richtigerweise zweizuteilen:
  - Würde BB die Musik als nützlichen Beitrag für seine Botschaft ansehen? Einige der Kritiken bejahen diese Frage, andere verneinen sie<sup>223</sup>.
  - Ist die Musik geeignet, den Text BBs in einer anderen Weise, beispielsweise in der Sichtweise GvEs, zu interpretieren?
- Es fällt auf, dass anlässlich der UA lange und fast ausschließlich positive Rezensionen erfolgten. Nur eine einzige, völlig ablehnende, heftig negative Kritik konnte gefunden werden. Die negativen Kritiken beziehen sich fast ausschließlich auf die Folgeaufführungen.
- Es fällt auf, dass die Länge der Kritiken mit dem Abstand zur UA abnimmt.
- Weiters fällt auf, dass anlässlich der letzten Aufführungen des Werkes in den Presseberichten fast ausschließlich die Interpretation des Werkes und nicht mehr das Werk selbst rezensiert wird. Eventuell ließe sich das mit dem Argument begründen, das Werk sei bereits ausreichend bekannt, vielleicht sogar bereits Teil des „Standardrepertoires“.
- Schließlich fällt auf, dass der Anteil an negativen Kritiken des Werkes in den österreichischen Medien größer ist als in den ausländischen. Eine genaue Quantifizierung dieses deutlich erkennbaren Phänomens kann leider nicht vorgenommen werden, weil einige der Zeitungsausschnitte den Zeitungsnamen bzw. den Erscheinungsort nicht beinhalten. GvE war sich dieses besonderen Effektes bewusst, nahm ihn aber als ein Wiener- und nicht als ein österreichisches Phänomen wahr<sup>224</sup>.

---

<sup>223</sup> Zur Meinung des Verf. in dieser Frage siehe den Abschnitt: *Hätte sich BB mit der Musik GvEs identifizieren können?* in diesem Kapitel.

<sup>224</sup> Dokumente im FS-N.

### 3.3.2 Beurteilung der Rezeption durch den Verlag B&B und durch GvE

Für B&B und für GvE war das op. 26 *Das Stundenlied* wegen seiner Aufführungshäufigkeit bzw. wegen seiner Chancen, die Aufführungszahl noch weiter zu steigern, ein sehr wichtiges Werk, wofür man sich auch einsetzte. In einer Internen Notiz B&Bs über einen Besuch von GvE findet sich folgende Bemerkung: „Von seinen bei uns erschienenen Werken glaubt er [gemeint ist GvE. Der Verf.] dass für das ‚Stundenlied‘ noch mehr herauszuholen ist. Die Schwierigkeiten, das Werk zu verkaufen, sind ihm bekannt. Kirchlichen Veranstaltern gegenüber könnten wir damit operieren, dass der ehemalige Berliner Kardinal Döpfner die Aufführung, die unter Fricsay vorgesehen war, seinerzeit ausdrücklich, nach anfänglichen Bedenken, lizenziert hat. Wir sollten versuchen, das Werk an wenigen Stellen, aber desto hartnäckiger, durchzusetzen: Tommer in Aachen sei ihm für ein Werk im Wort, außerdem sollten wir doch den Stuttgarter Rundfunk versuchen.“<sup>225</sup>

In einem Brief an GvE schreibt B&B: „Gestern war also ‚Das Stundenlied‘ hier in Berlin als krönender Schlussteil des sehr ausgewogenen Konzertes mit Schmidt-Isserstedt, an dessen Beginn Lutoslawskis Konzert für Orchester, vor der Pause Britten ‚Les Illuminations‘ mit Phillis Curtin als Solistin standen. Ich glaube, wir können uns keine bessere Interpretation wünschen als durch Schmidt-Isserstedt, die Chöre von Arndt und der Hochschule für Musik und das Radio Symphonie-Orchester, das sehr gut in Form war. Obwohl das Publikum gerade in den Mittelteilen spürbar beeindruckt war und das *Stundenlied* ja auch in seinem Modernitätsgrad in keiner Weise außerhalb des sonstigen Rahmens des Konzertes stand, waren am Schluss 2 Buh-Rufe zu hören, die aber wieder nicht kräftig genug waren, um Gegenapplaus anzuheizen. Im Grunde sollte man bei diesem Stück überhaupt nicht klatschen, sondern es als sakrale Musik, wenn auch ungewohnten Formates, akzeptieren. Anbei die ersten leider sehr kritischen Kritiken. Bitte nicht ärgern!“<sup>226</sup>

B&B betrachtete das *Stundenlied* immer als einen gemeinsamen Erfolg des Komponisten und des Verlages. Deshalb wurde GvE zu seinem 75. Geburtstag, als er bereits viele Jahre seine Neukompositionen bei MD in Verlag gab, als Geschenk eine gebundenen Luxusausgabe der Partitur des *Stundenliedes* überreicht.<sup>227</sup>

<sup>225</sup> Interne Notiz bei B&B über einen Besuch von GvE am 08.02.1966. [FS-N]

<sup>226</sup> Brief B&B an GvE vom 23.03.1966. [FS-N]

<sup>227</sup> Brief B&B an GvE vom 22.01.1993. [FS-N]

## 4 Op. 41 *Die Träumenden Knaben*. Für gemischten Chor, Klarinette und Fagott

Op. 41 *Die Träumenden Knaben* ist GvEs erstes Chorwerk mit kleiner Instrumentenbesetzung.

Lediglich zwei Holzbläser ergänzen den Chor, sodass man es fast als *A-capella*-Chorwerk ansprechen könnte. Stilistisch trägt es dem richtungslos fließenden Text Rechnung.

### 4.1 Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile

#### 4.1.1 Die Beauftragung durch den ORF

Der Auftrag zur Komposition der *„Cantata für vierstimmigen Chor, Klarinette und Fagott ‚Die träumenden Knaben‘* nach Worten von Oskar Kokoschka (OK) wurde GvE vom ORF für den ORF-Chor anlässlich der Eröffnung der neuen ORF-Zentrale auf dem Wiener Küniglberg erteilt<sup>1</sup>. Diese Eröffnung wurde zeitgleich und im Rahmen eines Kongresses *„50 Jahre Musik im Rundfunk“*<sup>2</sup> veranstaltet.

Von der Auftragserteilung zeugt ein launiger Brief Gerd Bachers, des damaligen Generalintendanten des Österreichischen Rundfunks an GvE: *„Mit großer Freude und eittem Stolz höre ich, dass unser a-capella-Vorhaben klappt und Du irgendwann einige Noten für den ORF verlieren wirst. Nicht im Sinne eines schriftliche Revisionsversuches, sondern um die Gewichtungen pro futuro zurechtzurücken, drängt es mich, Dir mitzuteilen, dass das Honorar von S 100.000.-- für Sertls und meinen Schwachsinn spricht, Dir dagegen den Ausweis gleichermaßen musischer wie merkantiler Genialität erbringt. Erwinnere Dich, bitte, dieser Zeilen und halte mir diesen Kalkulationsfehler bei künftigen Geschäften nicht vor.“*<sup>3</sup>

Wer allerdings die Idee hatte, den Text der *Träumenden Knaben* zu vertonen und das Werk als UA anlässlich des ORF-Festes darzubringen, bleibt im Dunkeln. Es ist zu vermuten, dass GvE einerseits den Wunsch der Vertonung gerade dieses Textes damals in sich verspürte, andererseits die Gelegenheit einer Beauftragung und Aufführung erkannte und zielsicher ausnützte.

Der eigentliche Vertrag mit dem ORF dürfte einige Monate später ausgestellt worden sein, denn im April 1972 besteht GvE schriftlich auf den Details der Honorarzahlung und gibt sein Bankkonto bekannt<sup>4</sup>.

Offenbar war zum damaligen Zeitpunkt noch eine Kantate mit Chor und Orchester im Gespräch, denn Otto Sertl schreibt an GvE betreffend die Räumlichkeit der UA: *„Ein Orchester ist dort allerdings nicht*

<sup>1</sup> *Einem-Chronik*, S 312.

<sup>2</sup> Brief ORF/Otto Sertl an GvE vom 18.04.1972 [FS-N]. Otto Sertl war zu dieser Zeit Direktor des Österreichischen Rundfunks.

<sup>3</sup> Brief des Generalintendanten des ORF Gerd Bacher an GvE vom 26.11.1971. [GvE-N]

<sup>4</sup> Brief GvE an den ORF vom 14.04.1972. [FS-N]

*sinnvoll zu placieren. Dagegen wäre ein Acapella-Chor mit wenig Instrumenten wahrscheinlich für diese Gelegenheit ideal. Auch könnte ich mir kein attraktiveres Publikum als die Teilnehmer dieses Kongresses vorstellen.*<sup>5</sup>

#### 4.1.2 Bekanntschaft GvEs mit Oskar Kokoschka (OK)

Als GvE den OK-Text vertonte, war er 54 Jahre alt, OK jedoch bereits ein alter Mann von 86 Jahren, der das Gedicht *Träumende Knaben* bereits vor über 60 Jahren niedergeschrieben hat.

Beide Künstler kannten einander bereits seit der Salzburger Zeit GvEs und waren durch Wilhelm Furtwängler miteinander befreundet<sup>6</sup>. GvE war damals Vorsitzender im Kunstrat der Salzburger Festspiele<sup>7</sup>; OK war von den Salzburger Festspielen beauftragt worden, die Wilhelm Furtwängler zugesprochene Aufführung der *Zauberflöte* im Mozart-Jubiläumsjahr 1956 bühnen- und kostümbildnerisch auszustatten. Furtwängler war jedoch 1954 gestorben und Herbert von Karajan war im Begriff, die Nachfolge Furtwänglers anzutreten. OK erklärte daraufhin, „[...] *alle Arbeiten zurückzunehmen, wenn ein Dirigent antrete, der sich Furtwängler gegenüber durch feindliche Gesinnung exponiert habe.*“<sup>8</sup> In der skeptischen Haltung Karajan gegenüber waren sich OK und GvE einig.

Der erste auffindbare Brief GvEs an OK<sup>9</sup> stammt aus dem Jahr 1962, kurz nach dem Tod von GvEs erster Frau. GvE beschreibt darin seine seelische Befindlichkeit nach dem schweren Verlust, an dem OK, seine Frau Olda Kokoschka sowie die mit den Beiden befreundete Witwe Furtwänglers, Elisabeth Furtwängler, innigen Anteil genommen haben dürften. Die ersten auffindbaren Briefe OKs an GvE stammen aus 1964<sup>10</sup>. Im Stil der Briefe OKs an GvE spiegelt sich Zuneigung und Anerkennung für den jüngeren und erfolgreichen Komponisten wider, aus den Briefen GvEs an OK spricht Bewunderung und Verehrung für den Maler. In einem Brief, den OK an GvE im Jahre 1966 schrieb<sup>11</sup>, bezeichnet er ihn als „*Lieben Freund*“.

<sup>5</sup> Brief ORF/Otto Sertl an GvE vom 18.04.1972. [GvE-N]

<sup>6</sup> *Autobiografie*, S 344 und S 372.

<sup>7</sup> Über GvEs Zeit bei den Salzburger Festspielen siehe das Kapitel op. 26 *Stundenlied*.

<sup>8</sup> *Einem-Chronik*, S 220. Siehe dazu auch Gallup, Stephen: *Die Geschichte der Salzburger Festspiele*. Wien 1987, S 230.

<sup>9</sup> Alle in der Folge zitierten Briefe GvEs an OK befinden sich im Original im OK-N in der Zentralbibliothek Zürich. Dort befinden sich 14 handschriftliche Briefe GvEs.

<sup>10</sup> Das erste Schreiben OKs an GvE stammt vom 08.08.1964.

<sup>11</sup> Brief OK an GvE vom November 1966, geschrieben aus New York. [GvE-N]

Nachfolgend eine Äußerung GvEs über die Bilder OKs: „[...] und es war uns der Unterschied zwischen Ihnen und (etwa) Picasso klar geworden. Das Ausgiessen oder das Verdrängen des Un- und Unterbewußten. Lieber, Welch humane Kraft stellen Sie vor!!!“<sup>12</sup>

Über OKs Autobiografie<sup>13</sup> sagt GvE: „Wie eine Ihrer großen Landschaften, wie eines der ungeheuerlichen, gewaltigen Portraits ist diese Prosa [...] Der Mut, sich nie ins Gesicht zu schauen und schminkelos sich dazu zu bekennen, der befähigt, andere zu erkennen und zu durchschauen. Dieser Synopsis bedarf das Portrait. Sie drückten sich nie um das menschliche Gesicht, wie es schon zwei Maler-Generationen scheinbar ungestraft tun. (Bemerkt niemand die Verödung des seelischen Bezirkes, die daraus resultiert?). Sie lebten und leben, daraus resultiert das Überleben. Ich bin dankbar, die Ausstellung in Wien vor der Lektüre des Buches erlebt zu haben.“<sup>14</sup>

Zum damaligen Zeitpunkt gab es in Österreich eine Diskussion über die zögerliche Verfolgung von Kriegsverbrechern. OK übersendet GvE einen Artikel aus der New York Times zu diesem Thema, in dem Simon Wiesenthal zitiert wird, der über die Vorgehensweise in Österreich klagt. Anlass war der Freispruch für Franz Novak, den für die Judentransporte unter Adolf Eichmann Verantwortlichen. Rund 1100 Österreicher, die in Massenmorden an Juden verwickelt gewesen seien, lebten - laut Wiesenthal - auf freiem Fuß. In dieser Frage waren beide Künstler gleichermaßen empört und vereinbarten offenbar die Unterstützung eines großangelegten Aufrufes durch ihre Unterschriften.

Zu den *Träumenden Knaben* sagt GvE: „Er [OK. Der. Verf.] schrieb ein einziges Gedicht in seinem Leben, die ‚träumenden Knaben‘, eine sehr merkwürdige, erotische Szene, in wunderbare Sprache gefasst.. [...] Als ich einmal für Blacher [ Druckfehler, es sollte ‚Bacher‘ heißen, der der damalige Generalintendant des ORF war. Der Verf.] ein Stück für Chor schreiben sollte, erinnerte ich mich an diesen wunderbaren Text und wollte ihn dafür verwenden. [...] Ich erklärte ihm mein Vorhaben, erbat seine Zustimmung und schickte ihm meine gestrichene Fassung zur Ansicht.“<sup>15</sup> Dabei dürfte es sich um den folgenden Brief gehandelt haben: „Gestern schrieb mir Frau Furtwängler, dass ich in Gottes und Ihrem Namen mit dem Componieren Ihres schönen Textes von den ‚Träumenden Knaben‘ losschießen soll. Bevor ich das tue, möchte ich Ihnen die von mir gemachte Textauswahl vorlegen. Ist Ihnen das Recht? Oder wollen Sie lieber nix davon wissen und sich überraschen lassen. Nein! Es sei, ich wag‘ s;

<sup>12</sup> Brief GvE an OK vom 11.02.1962. [OK-N]

<sup>13</sup> Kokoschka, Oskar: *Mein Leben*. Wien 2008.

<sup>14</sup> Brief GvE an OK vom 27.09.1971. [OK-N]

<sup>15</sup> *Autobiografie*, S 372.

*hier ist der Entwurf. Ändern Sie bitte. Ich habe elf<sup>16</sup> Teile ausgewählt. Ein Liederzyklus für Mezzosopran. Geben Sie mir bitte ein Zeichen, auf das es los zum Schiessen gehen kann.<sup>17</sup>*

Daraufhin antwortet OK: *„Lieber Gottfried, war sehr gerührt, über Ihren Entschluss, meine ‚Träumenden Knaben‘ zu komponieren. Das hätte ich mir nicht träumen lassen, als ich sie vor mehr als 50 Jahren als einen Liebesbrief für Lilith [Lilith Lang.<sup>18</sup> Der Verf.] ausdachte. Das Fräulein Lilith hat das Buch nie gesehen, weil wir bös miteinander wurden, und Sie, lieber Freund, spielten damals noch auf einer himmlischen Harfe in den Wolken. Ich wünsche Ihnen viel Vergnügen zu Ihrem Vorhaben, was Sie ausgesucht haben, ist meiner Meinung nach, ein richtiges Ganzes. Wir alle sind sehr gespannt auf das was Ihnen zu dem Liebesbrief einfallen wird und wünschen Ihnen alles Glück und Freude. Ihre Oper war ein Erlebnis, hoffentlich kommen Sie Beide bald in unsere Nähe.*

*Mit herzlichen Grüßen und Wünschen*

*Ihr ergebener Oskar<sup>19</sup>*

Umgehend antwortet GvE: *„Herzlichen Dank für [.....] die freundliche Genehmigung, den ‚Träumenden Knaben‘ Klänge aus- und ein[zu]verleiben zu dürfen. Die Kenntnis, dass es sich um einen Liebesbrief handelte, macht mir die Unternehmung noch reizvoller. Sie werden nun über das Ganze einige Zeit nichts hören. Ich muss ‚klären‘. Ich weiss noch nicht, ob Orchesterlieder oder a-capella Chöre daraus werden sollen. Werden´s Chöre, so sollen sie von ein-eiigen Jungfrauen, ausschliesslich, gesungen werden. Oder? Kurz und gut: Ich freue mich auf die Arbeit.“<sup>20</sup>*

Zu dieser Zeit war allerdings bereits klar, dass es sich um ein Chorwerk ohne Orchesterbegleitung handeln sollte<sup>21</sup>.

Sofort darauf schreibt OK: *„[...] Ich wäre sehr gespannt, wie Sie meine Knabenliebe mitempfinden würden, nachdem so viel Zeit indessen verstrichen und die Welt ebenso wie der Mensch sich heute fast zur Unkenntlichkeit veränderten. Wie Sie da noch die Töne der törichten Liebe eines jungen Burschen, der längst ein fast hundertjähriger alter Stock geworden ist, nachempfinden wollen, der Sie, in der Vollblütthe des Lebens noch einer anderen Welt angehören, ist mir unbegreiflich. Aber selber wärme*

<sup>16</sup> GvE hatte tatsächlich ursprünglich 11 Textblöcke geplant, aber in der Komposition dann die Blöcke 2 und 3 zu einem Abschnitt zusammengefasst. Dies ist in der Textdarstellung im Notendruck ersichtlich.

<sup>17</sup> Brief GvE an OK vom 05.08.1971. [OK-N]

<sup>18</sup> Siehe dazu: Hrsg. Husslein-Arco, Agnes und Weidinger, Alfred: *Oskar Kokoschka. „Träumender Knabe“ und „Enfant Terrible“*. Wien 2008, S 64f.

<sup>19</sup> Brief OK an GvE vom 15.08.1971. [GvE-N]

<sup>20</sup> Brief GvE an OK vom 19.08.1971. [OK-N]

<sup>21</sup> Brief des Generalintendanten des ORF Gerd Bacher an GvE vom 26.11.1971. [GvE-N]

*auch ich mich gleichfalls an den Fragmenten menschlicher Aussagen, wie sie die Ausgrabungen griechischer Archäologen zu Tage fördern, wenn ich an der Gegenwart zu zweifeln versucht bin. Ihre junge Frau gefiel mir außerordentlich, bitte sagen Sie es ihr. Vielleicht kommen Sie beide doch wieder einmal vorbei, auch in meinem Herzen ist noch ein Verlangen nach Liebe und Leben.“<sup>22</sup>*

In den Monaten September und Oktober 1971 korrespondieren beide Freunde über die Urheberrechte am Text<sup>23</sup>.

Am 02.04.1972, am Tag nach der Beendigung der Komposition, berichtet GvE OK von der Fertigstellung: *„Sehr verehrter, lieber O.K., hiemit melde ich, dass die ‚Träumenden Knaben‘ seit gestern nicht mehr nackt, sondern in Musik (Chor und Clarinette samt Fagott) gewandet durch den Ramsauer Ostersegen spazieren können. Kurz und gut: Ihr Text ist komponiert. Ich muss Ihnen sagen, dass es mir große Freude gemacht hat, Ihren Text in Musik zu setzen. Sie haben gute, musikalische Ohren. Das merkt der Componist beim Componieren, wenn´s an die Vokale und deren Anordnung geht.“<sup>24</sup>*

Noch einmal kommt OK auf das Werk im April 1972 zu sprechen: *„Mein liebster Herr von Einem, Ich bin sehr stolz darüber, dass Sie mein Jugendwerk der Mühe wert gefunden haben, es in Musik zu setzen. Wir beide sind sehr neugierig, Ihre Bearbeitung zu hören.“<sup>25</sup>*

Im OK-N findet sich auch noch ein Schreiben GvEs aus 1974: *„Gestern schaute ich mir wieder Ihre Bilder zu den ‚Träumenden Knaben‘ an und war bezaubert. Welch ungeheuerliches Ahnungsvermögen, welche Kraft, das Überzeitliche zu erfassen und Jugend zu sublimieren!“<sup>26</sup>*

#### **4.1.3 OKs Dichtung *Träumende Knaben***

*Die Träumenden Knaben* stellen das wichtigste Werk OKs aus seiner frühen Schaffensphase dar<sup>27</sup>. Fritz Waerndorfer, ein Großindustrieller und Sponsor der *Wiener Werkstätte*, bestellte 1907 bei OK ein Kinderbuch. Der Inhalt waren acht Farblithografien mit den Maßen 25,9 x 29,2 cm, und einem seitlich rechts angebrachten Text, den OK selbst verfasste. Bei Bildern und Text handelt es sich um die

<sup>22</sup> Brief OK an GvE vom 24.09.1971. [GvE-N]

<sup>23</sup> Briefe GvE an OK vom 28.09.1971 und vom 14.10.1971. [OK-N]

<sup>24</sup> Brief GvE an OK vom 02.04.1972. [OK-N]

<sup>25</sup> Brief OK an GvE vom 14.04.1972. [GvE-N]

<sup>26</sup> Brief GvE an OK vom 03.05.1974. [OK-N]

<sup>27</sup> Ausführliche Werksbeschreibung und Werksdeutung bei: Weidinger, Alfred: *Oskar Kokoschka. „Träumender Knabe“ und „Enfant Terrible“*. Dissertation an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg, Salzburg 1997 und bei Hrsg. Husslein-Arco, Agnes und Weidinger, Alfred: *Oskar Kokoschka. „Träumender Knabe“ und „Enfant Terrible“*. Wien 2008, S74-107.

erotischen Träume eines Jünglings, wodurch die Verwendung für ein normales Märchenbuch natürlich nicht gegeben war: „[...] wenn es schließlich auch keines für Philisterkinder wurde.“<sup>28</sup> So entschloss sich Waerndorfer, das Buch im Selbstverlag der *Wiener Werkstätten* herauszugeben.



Abbildung 8 Widmungsblatt und Titelvignette der Erstausgabe der *Träumenden Knaben* von Oskar Kokoschka<sup>29</sup>

Der Text besteht aus einem Prolog und sieben Träumen. Er „fließt“ nahezu unstrukturiert und in Minuskeln, fortlaufend und ohne Satzzeichen. „Statt dessen setzte Kokoschka Virgeln, die eine willkürlich, von syntaktischen Regeln befreite Einteilung in rhythmische Einheiten und Sinnabschnitte erlauben und knüpfte damit an literarische Traditionen und alttestamentarische Gestaltungsmittel an.“<sup>30</sup> Auch eine genaue Zuordnung der einzelnen Träume zu den Bildern ist nicht gegeben. Den Träumen vorgeschaltet war ein Widmungsblatt für Gustav Klimt, dem OK verdankte, dass das Buch ohne Jury der Öffentlichkeit vorgestellt werden konnte<sup>31</sup>.

Inhaltlich geht es um die sexuellen Phantasien eines männlichen, anonym bleibenden „Ich“ – Erzählers, sein anfängliches „sinnloses Dahinkreisen“, die Suche nach Befriedigung, der Spannungsaufbau, die Erfüllungsphase und danach eine gewisse Leere. Der ganze Zyklus ist voll von Freudschen Symbolen. „Dem Gefühlston nach ist Kokoschkas Poem eine verkappte Liebeshymne, ein heimliches Loblied auf den eros der Jugend“.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Hrsg. Husslein-Arco, Agnes und Weidinger, Alfred: *Oskar Kokoschka. „Träumender Knabe“ und „Enfant Terrible“*. Wien 2008, S 74.

<sup>29</sup> Entnommen aus: Hrsg. Husslein-Arco, Agnes und Weidinger, Alfred: *Oskar Kokoschka. „Träumender Knabe“ und „Enfant Terrible“*. Wien 2008. S 79. © Copyright VBK/Wien.

<sup>30</sup> Hrsg. Husslein-Arco, Agnes und Weidinger, Alfred: a.a.O. S 80.

<sup>31</sup> Hrsg. Husslein-Arco, Agnes und Weidinger, Alfred: a.a.O. S 77.

<sup>32</sup> Saathen, Friedrich: *Die Träumenden Knaben*, o.D. 3-seitiges Typoskript. [FS-N]. Der Inhalt findet sich wieder in *Pressedienst des ORF*, o.D., im Programmheft des 9. Internationalen IMZ-Kongresses „50 Jahre Musik im Hörfunk“ Wien 1973, welches jedoch nicht mehr auffindbar ist, sowie in den Verlagsnachrichten von B&H Nr. 21, Februar 1975.

#### 4.1.4 GvEs Komposition *Die Träumenden Knaben*

GvE vertonte nur kleinere Abschnitte des Gedichtes von OK, insgesamt etwas weniger als ein Drittel des Originals<sup>33</sup>. FS sagt dazu: „*Der Text setzt sich aus mehreren kurzen, vereinzelt auch strophisch geschlossenen Exzerpten aus einem längeren Gedicht zusammen, [...]*“<sup>34</sup>

Welches die Kriterien waren, nach denen GvE die Auswahl traf, ist nicht überliefert. Zu vermuten ist, dass er – wie zumeist – nach den Kriterien der flüssigen Komponierbarkeit, der Sprachmelodie und nach dem Kriterium des Spannungsverlaufes vorging.

Die Arbeit dürfte ohne Zeitdruck erfolgt sein, denn die Autografendatierung mit 01.04.1972<sup>35</sup> lag nahezu 1 ½ Jahre vor der geplanten UA. Um den Jahreswechsel 1972 – 1973 korrespondierte GvE mit Gottfried Preinfalk, dem damaligen Chordirektor des Österreichischen Rundfunks über das Werk. Dabei äußert sich Preinfalk sehr positiv zum Werk „*[...] der größte Teil Ihres Werkes präsentiert sich bereits dem Zuhörer in klarer Schönheit. Sie haben uns, und besonders mir, der durch alle bitteren Gassen der modernen Exzesse getrieben wird, eine echte und große Freude bereitet. Ich darf nur hoffen, dass auch Sie an unserer Interpretation Gefallen finden werden*“.<sup>36</sup>

Nach diesem Termin hat GvE im letzten Abschnitt des Werkes, das sind die T259-280 die Klarinetten- und die Fagottstimme für den Notendruck völlig umgestaltet<sup>37</sup>.

Ebenfalls in 1973 finden sich Überlegungen, den Text OKs für eine englischsprachige Aufführung der Kantate zu übersetzen. GvE schreibt an OK: „*Nun eine praktische Frage: ist Ihr Gedicht ins Englische übersetzt worden? Sollte dem nicht so sein, bitte ich um Rat, wen man mit der Übersetzung betrauen könnte. Es sollte jemand sein, der etwas von Musik versteht, da die rhythmische Diktion der Musik eingehalten werden muss. Wissen Sie jemanden?*“<sup>38</sup> Offenbar gab es keine für GvE befriedigende Antwort, sodass er kurze Zeit danach wieder, diesmal an die Frau OKs schreibt: „*Die Schwierigkeit liegt bei der Übersetzung von O.K.'s Text nicht nur darin, den Wortsinn zu treffen, sondern die rhythmische Diktion, die ich dem Ganzen gegeben habe. Zu allem ist Eile geboten, weil das Stück in England und*

<sup>33</sup> *Einem-Chronik*, S 313.

<sup>34</sup> Saathen, Friedrich: *Die Träumenden Knaben*, o.D. 3-seitiges Typoskript. [FS-N]

<sup>35</sup> Siehe nachfolgender Abschnitt *Die Autografensituation*.

<sup>36</sup> Brief ORF/Gottfried Preinfalk an GvE vom 15.01.1973. [GvE-N]

<sup>37</sup> Siehe nachfolgender Abschnitt: *Autografensituation*.

<sup>38</sup> Brief GvE an OK vom 25.05.1973. [OK-N]

*Amerika in der kommenden Spielzeit aufgeführt werden soll. Wichtig wäre mir, dass O.K. die Übersetzung durchschaut.*<sup>39</sup>

Von der Aufführung in England konnten nahezu keine Details in Erfahrung gebracht werden, während in den USA die Details der drei Aufführungen bekannt sind<sup>40</sup>. Davon wurden die beiden Aufführungen in New York allerdings in deutscher Sprache gesungen<sup>41</sup>, bei der Aufführung in Philadelphia ist ebenfalls die deutsche Sprache anzunehmen.

#### 4.1.5 Autografensituation<sup>42</sup>

Im Autograf schreibt GvE grundsätzlich geteilte Stimmen in ein System, während im Notendruck manchmal - aber nicht immer - getrennte Systeme verwendet werden. Damit ist der Notendruck hinsichtlich des Einsatzes der Singstimmen missverständlich und nicht immer konsequent. Fast durchgehend ist das Autograf in Details wie Notensatz, Taktzahlen, Dynamik, Vorzeichensetzung, Artikulation, Tempoangaben, Ausdruckszeichen, Text etc. in beeindruckender Weise mit dem späteren Druck identisch, was – wie bei allen eingesehenen Autografen GvEs – den Schluss zulässt, dass es sich um eine finale Handschrift handelt. Auch hier sind Vorstufen, Skizzen, Entwürfe, Konzepte etc. nicht auffindbar. Der Schluss der Komposition ist handschriftlich am Ende des Autografs mit *Ramsau, I.IV.1972. datiert*, am Deckblatt findet sich die Datierung *28.III.1972*, darüber hinaus gibt es keine Abschnittsdatierungen.

Die wenigen Unterschiedlichkeiten zwischen Autograf und späterem Notendruck sind:

- vereinzelte, und irrtümliche Großschreibungen im Text
- fehlende Metronomzahlen bei den Abschnittsanfängen. GvE beriet sich bei solchen interpretationsnahen Fragen zumeist mit den Ausführenden<sup>43</sup>
- Kleinere rhythmische Verschiebungen in der Prosodie. Diese Verschiebungen gehen in der Regel zum Komplizierteren hin. Im Autograf steht in beiden Takten jeweils „*singende Menschen*“, im T024 kommt die Silbe „*schen*“ auf das vorletzte Viertel, im T025 auf das letzte Viertel. Offenbar waren für GvE die beiden Takte, obwohl sie melodisch anders verlaufen, in der Prosodie zu ähnlich, sodass er danach noch rasch vor Drucklegung den T024 als Melisma gestaltete und ihm daher einen anderen Text gab als im T025. Dies stützt einmal mehr die

<sup>39</sup> Brief GvE an Olda Kokoschka vom 04.07.1973. [OK-N]

<sup>40</sup> Siehe Anhang B *Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs*.

<sup>41</sup> Siehe dazu Email von Mark Shapiro an den Verf. vom 07.01.2009.

<sup>42</sup> Das Autograf befindet sich im GvE-N. Es wurde verglichen mit dem Notendruck: Gottfried von Einem: *Die träumenden Knaben. Cantata für vierstimmigen gemischten Chor, Klarinette und Fagott. Op. 41. Worte von Oskar Kokoschka*. Partitur. Boosey & Hawkes Nr. 20116. London et al. 1974.

<sup>43</sup> Siehe dazu Brief ORF/Gottfried Preinfalk an GvE vom 15.01.1973: „*Sie fragen, ob Sie Metronomzahlen angeben sollen. Ich antworte mit ‚Bitte ja‘. Obwohl ich eine exakt klare (fast hätte ich gesagt unverrückbar klare) Vorstellung der Tempi habe, interessiert es mich, wo und wie weit ich von Ihrer Idealvorstellung abgekommen bin.*“ [GvE-N]

These, dass GvE Gleichheiten oder stärkere Ähnlichkeiten vermied, wo er konnte<sup>44</sup>

- Kleinere Veränderungen von Tempoangaben, etwa im Abschnitt 3 „*Fliegend in 6*“ im Autograf, wurden in „*Fliegend in 3*“ im späteren Druck geändert.

Die einzige größere Änderung im Druck gegenüber dem Autograf findet sich im letzten Abschnitt: hier wurde die instrumentale Begleitung der Klarinette und des Fagotts vollständig geändert. An dieser Stelle steht bei beiden Stimmen im Autograf von GvEs Hand „*Die Instrumente streichen*“. Es muss bei GvE eine Unsicherheit über den grundsätzlichen Einsatz der Instrumente im Schlussteil der Kantate gegeben haben, denn im Februar 1973 schreibt Gottfried Preinfalk „*Die Entscheidung, ob am Ende des Werkes Klarinette und Fagott mitspielen sollen, möchte ich, wenn Sie gestatten, erst nach der Probe mit den Instrumenten entscheiden. Die Aufnahme des Stückes wird sicher vor dem 17. Juni über die Bühne gehen, sodass wir uns an Hand des fertigen Bandes noch einmal besprechen werden können.*“<sup>45</sup> Die Entscheidung muss danach für die Einbeziehung der Instrumente gelautet haben, jedoch nicht in der ursprünglichen Fassung des Autografs, sondern in geänderter Fassung.

Für den Schlussteil ergibt ein Vergleich der beiden Versionen eine erhebliche Veränderung der Instrumentalstimmen wie folgt:<sup>46</sup>

Version Autograf	Version Notendruck
Orgelpunkt im Fagott durchgehend	Orgelpunkt unterbrochen
Keine Bewegung im Fagott	Achtelläufe des Fagotts auf „ <i>wärwolf</i> “ und „ <i>taumelnder</i> “
Durchgehende Bewegung in der Klarinette	In den ersten Takten Beruhigung in der Klarinette, ansonsten keine Veränderung
Instrumente enden im Schlusstakt mit Vorschlag	Instrumente laufen im vierten Takt vor Schluss aus

Die Instrumentalstimmen sind durch diese Änderungen in Summe interessanter geworden und verschmelzen besser mit dem Chor. Die Unterbrechungen strukturieren das musikalische Geschehen klarer und das Auslaufen am Schluss, das sich bei GvE's Chorwerken häufiger findet, ist durch den vorzeitigen Ausstieg der Instrumente plausibler.

<sup>44</sup> Eine Wiederholung ganzer musikalischer Stellen zwischen Wiederholungszeichen wurde im Rahmen dieser Arbeit lediglich ein einziges Mal festgestellt, und zwar in op. 82 *Unterwegs*, Nr. 4 *Musik ist Licht in den Ohren*, weil es dort der Text der beiden Strophen erforderte.

<sup>45</sup> Brief ORF/Gottfried Preinfalk an GvE vom 20.02.1973. [GvE-N]

<sup>46</sup> Ebd.

#### 4.1.6 Inverlagnahme und Druck in London

Die Inverlagnahme von op. 41 *Die Träumenden Knaben* durch B&H dürfte von vornherein klar gewesen sein<sup>47</sup>. Sie lag in der Mitte einer 15 Jahre dauernden Phase (1961-1976), in der fast alle Werke GvEs bei B&H in Verlag genommen wurden.

Zwischen dem ORF als Auftraggeber und B&H als Verleger war ein eigenes Vertragswerk zu op. 41 *Die Träumende Knaben* erforderlich, für das GvE seine Vermittlungsdienste leistete: „*Ich bin wirklich froh, dass der ORF unseren Vertrag unterschrieben hat und danke Ihnen für die Retournierung unserer Vertragskopie.*“<sup>48</sup>

Die terminliche Situation des Druckens im Verlag B&H in London lässt sich aufgrund der laufenden Berichte von Leopold Spinner<sup>49</sup> aus London an GvE gut nachvollziehen:

- 22.6.72: „*Es könnte nun auch mit dem Stechen der Partitur der ‚Träumenden Knaben‘ begonnen werden. Bitte lassen Sie mich noch wissen, ob Sie welche Änderungen hätten, sodass ich diese noch, bevor die Arbeit beginnt eintragen kann.*“
- 24.08.1972: Leopold Spinner schickt die ersten Abzüge der Partitur.
- 24.11.72: „*Die Partitur ‚Die träumenden Knaben‘ habe ich, wie wir es besprochen haben, zum ersten Druck weitergegeben und die notwendigen Exemplare werden ab Dezember für die Proben eintreffen. Das ist natürlich nur eine vorläufige Ausgabe und keine Veröffentlichung.*“
- 06.07.73: „*Heute erhielt ich von Prof. Preinfalk die von Ihnen angesagte korrigierte Partitur ‚Die träumenden Knaben‘ und die zwei korrigierten Solostimmen.*“
- 19.07.73: „*Eine korrigierte Partitur ‚Die träumenden Knaben‘ und die 2 Stimmen gehen nächste Woche an Herrn Prof. Preinfalk ab. [...] Doch wäre es nicht besser, für die letzten Korrekturen und Druck der Partitur ‚Die träumenden Knaben‘ noch auf die Aufführung im September zu warten?*“
- 29.10.73: „*Mit den letzten Korrekturen zu der Partitur ‚Die träumenden Knaben‘ warte ich noch, bis ich Endgültiges über die englische Übersetzung von Ihnen höre, wie steht es damit?*“

<sup>47</sup> Das erste Korrespondenzstück von B&H an GvE stammt vom 31.05.1972 [GvE-N]

<sup>48</sup> Brief B&H, gez. Ampenhoff, an GvE vom 21.12.1972. [GvE-N]

<sup>49</sup> Leopold Spinner, geb. 1906 in Lwów, gest. 1980 in London. Musikwissenschaftler (Dr. phil.), Komponist (Schüler Anton Weberns) und Lektor. Spinners Musikalien-Nachlass liegt in der Musiksammlung der ONB. 1936 emigrierte Spinner nach London, dort war er Lektor bei B&H. GvE hat Spinner sehr geschätzt, was aus der Korrespondenz in den Korrekturphasen zu op. 41 *Träumende Knaben* und zu op. 42 *An die Nachgeborenen* ersichtlich ist. Nach Spinners Tod hat sich B&H um die Herausgabe eines Buches über ihn in der Reihe „*Musik in der Zeit*“ von B&H bemüht. Darüber gibt es zahlreiche Korrespondenzstücke von B&H an GvE. Daraus ist auch erkennbar, dass GvE in seiner Eigenschaft als Präsident der *Alban Berg Stiftung* einen Druckkostenbeitrag von 7.000 DM zur Ermöglichung des Buches über Spinner an GvE geleistet hat. [Brief B&H an GvE als Präsident der Alban Berg Stiftung vom 06.12.1984. GvE-N]. Über Leopold Spinner siehe auch Busch, Regina: *Leopold Spinner*. In: ÖMZ, Jg. 37, Heft 10, S 545-553.

- 06.12.1973: „*Ich bin der Meinung, dass wir das Werk nur mit deutschem Originaltext veröffentlichen sollen, sodass der Druck nicht verzögert wird.*“
- 18.12.73: „*Ich glaube, sie hatten recht, sich für eine deutsche Ausgabe der Partitur ‚Die träumenden Knaben‘ zu entscheiden; die letzten Korrekturen werden eben ausgeführt, und ich muss noch Probeabzüge sehen.*“
- 21.05.1974: Bericht über die Versendung von Studienpartituren an verschiedene Adressaten durch B&H.

Auch aus anderen Quellen ergibt sich, dass die drucktechnische Abwicklung in London in der zweiten Jahreshälfte 1973 und in der ersten Jahreshälfte 1974 stattgefunden hat<sup>50</sup>.

#### 4.1.7 Widmung

GvE hat das Werk Elisabeth Furtwängler, der Witwe des 1954 verstorbenen Dirigenten Wilhelm Furtwängler<sup>51</sup> gewidmet. Elisabeth Furtwängler war ausdauernd und intensiv damit beschäftigt, das künstlerische Erbe Wilhelm Furtwänglers zu verwalten und GvE unterstützte sie dabei<sup>52</sup>. Sie bewegte sich sehr viel im Freundeskreis von OK und seiner Frau Olda Kokoschka und machte viele Reisen mit den Beiden. Im April 1972, d.h. kurz nach Fertigstellung der Komposition schreibt sie an GvE: „[...] und dass an Einem - Kokoschka, ich, als Widmung verkleidet, mit teilnehme, finde ich sehr schön und nehme es dankbar an.“<sup>53</sup> Am Ende desselben Briefes schreibt sie: „Und ja, die Wahrheit, ich bin gerührt wegen der Widmung. Herzlich Ihre Elisabeth“.

<sup>50</sup> Brief GvE an FS vom 23.07.1973 über einen Fehler in der Partitur. [FS-N].

<sup>51</sup> GvE war mit Wilhelm Furtwängler seit etwa 1938 „*dank der mütterlichen Vorsorge*“ bekannt. [Einem-Chronik, S 76f]. Diese Bekanntschaft schlägt sich in einem intensiven Briefwechsel der beiden Künstler nieder [GvE-N, FS-N].

<sup>52</sup> Elisabeth Furtwängler und GvE pflegten ebenfalls einen regen Briefaustausch. Briefe von Elisabeth Furtwängler an GvE im GvE-N.

<sup>53</sup> Brief Elisabeth Furtwängler an GvE vom 10.04.1972. [GvE-N]

**4.1.8 Entstehung von op. 41 *Die Träumenden Knaben* - Ecktermine**

<b>1971</b>	August 1971: Zustimmung OK zur Vertonung durch GvE November 1971: Auftragsgespräche mit dem ORF
<b>1972</b>	April 1972: Fertigstellung der Komposition April 1972: Widmungsbrief an Elisabeth Furtwängler
<b>1973</b>	Mitte 1973: Notendruck 23.09.1973: UA in Wien

## 4.2 Analyse des Werkes bzw. seiner Teile

### 4.2.1 Allgemeine Aussagen zur Musik

Op. 41 *Die Träumenden Knaben* ist eine Kantate (GvE nennt sie *Cantata*) für vierstimmigen gemischten Chor, sowie zwei Begleitinstrumente, nämlich Klarinette<sup>54</sup> und Fagott. Das Werk hat eine Dauer von etwa 15 Minuten und ist in zehn, jeweils sehr unterschiedliche und in ihrer Stimmung und ihrer Faktur abwechslungsreiche Abschnitte gegliedert. FS nennt die Kantate „durchkomponiert“.<sup>55</sup>

Der fließende Strom und die Interpunktionslosigkeit des Textes von OK ermöglichten es GvE, seine Abschnittsbildung nach eigenem Gutdünken vorzunehmen: gliederte OK den Text in einen *Prolog* und sieben *Träume*, so bildete GvE für seine *Cantata* sehr frei dafür 10 Abschnitte.

Dass es sich lediglich um Abschnitte und nicht um Sätze handelt, wird durch die durchgehende Takt Nummerierung und durch die verwendeten Doppelstriche klar. Der Vortrag geschieht daher *attacca*. Die einzelnen Abschnitte haben aber jeweils kontrastierende Tempobezeichnungen, einige Male kontrastiert auch Taktmaß und Vorzeichnung. Eine Zyklizität dieser 10 Abschnitte wie auch durchgehende musikalische Gemeinsamkeiten sucht man vergebens. Es scheint, als wären Abwechslung und pulsierender Spannungsverlauf die Kompositionsprinzipien von GvE gewesen: Abwechslung zwischen ruhiger und bewegter Stimmung, Abwechslung in der Besetzung zwischen *A-capella*-Chorstellen und begleiteten Chorstellen, Abwechslung zwischen Frauen- und Männerstimmen und Abwechslung im instrumentalen Begleitmuster. So stellt das Werk eine Reihe von unzusammenhängenden Bildern dar, wie in einem Traum. Die Instrumentalstimmen sind sehr sparsam eingesetzt, lediglich als „*ornamentales Rankenwerk*“<sup>56</sup>, und zwar nur in jenen Abschnitten, in denen der Ich - Erzähler direkt zu Wort kommt. „*ich erkannte*“, „*und ich träumte*“, „*und ich fiel nieder*“, „*Ich war ein Wärfwolf*“.<sup>57</sup>

Was den Spannungsverlauf anlangt, so kann der OK-Text als Darstellung eines sich zunächst aufbauenden und nach Entladung suchenden Potentials, welches sich dann tatsächlich und gewalttätig entlädt, aufgefasst werden, durchaus auch im sexuellen Sinn<sup>58</sup>. Der eigentliche Höhepunkt ist aber weder textlich noch musikalisch erkennbar, vielmehr gibt es im Verlauf des Stückes mehrere

<sup>54</sup> GvE sagt zum Einsatz der Klarinette: „*Ich habe für viele verschiedene Instrumente und Besetzungen geschrieben. Es gibt Instrumente, die ich besonders liebe, es sind mir nicht alle gleich lieb. Mein Lieblingsinstrument ist aber die Klarinette.*“ [Interview auf DvD Musik ist Licht in den Ohren, Arbeitsmaterialien, op. 89 *Der einsame Ziegenbock. Suite für Klarinette solo*]. Auch in anderen Chorwerken GvEs merkt man den bevorzugten Einsatz der Klarinette. Der Verf.

<sup>55</sup> Saathen, Friedrich: *Die Träumenden Knaben*, o.D. 3-seitiges Typoskript. (FS-N, Box 18 Aufsätze). Dieser Aufsatz wurde von GvE autorisiert.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Siehe dazu: Hrsg. Husslein-Arco, Agnes und Weidinger, Alfred: a.a.O.

spannungsreiche Höhepunkte. Lediglich am Ende zieht friedliche Stimmung ein, die jedoch nicht mehr an den bereits spannungsreichen Anfang zurückkehrt. Das Werk ist somit eine farbenreiche Erzählung, ohne durchgehende Zielrichtung.

Im Gegensatz zu anderen Werken von GvE scheint bei op. 41 *Die Träumenden Knaben* keine oder nur eine grobe durchgehende Planung vor der Komposition vorgelegen zu sein. Dadurch gibt es auch kaum Wiederholungen von Motiven und Themen, keine Regelmäßigkeiten oder Symmetrien in der Tonartenfolge. Dies widerspricht etwas seiner eigenen Idee, Formfragen immer vor Inangriffnahme der Komposition zu lösen.

Die zumeist tonal wirkende *Cantata* beginnt tonartenmäßig in E-Moll und endet in E-Dur, dazwischen wechseln die verwendeten Tonarten (hauptsächlich Dur-Tonarten, Molldreiklänge kommen selten vor) sehr spontan ab. Die Handhabung der Tonarten bei den Übergängen zwischen den Abschnitten ist in der folgenden Analyse dargestellt:

Abschn.	Vorzeichnung	Abschnitts- übergang		Harmonischer Übergang		Interpretation des Überganges
		von	nach	von	nach	
1	G-Dur/E-Moll	1	2	reines Gis-Dur	Reines Cis-Moll	Der Ton Gis als Verbindung
2	G-Dur/E-Moll	2	3	reines H-Dur	Abfolge von G-Dur/Fis-Dur	Terzverwandtschaftlicher Übergang
3	G-Dur/E-Moll	3	4	reiner Fis7 Akkord	F-Dur/F-Moll Mischung	Chromatische Rückung
4	F-Dur/D-Moll	4	5	reines F-Dur	C-Dur/F-Dur Mischung	Bleibt in der Tonartensphäre
5	C-Dur/A-Moll	5	6	reines C-Dur	Einstieg unisono es, sodann wechselnd C-Dur/B-Dur	C-Dur trübt sich durch das Es ein, das Es leitet zum in diesem Abschnitt häufig vorkommenden B-Dur
6	C-Dur/A-Moll	6	7	reines G-Dur	Einstieg mit Ton e, sodann A-Dur mit Dominante E-Dur	Terzverwandtschaftliche Weiterführung mit E7, das dominantisch zu A-Dur führt

7	C-Dur/A-Moll	7	8	reines E-Dur	Einstieg mit Ton Es als Leitton zum E des C7, als Dominante von F-Dur	Terzverwandtschaftliche Weiterführung zu C7
8	C-Dur/A-Moll	8	9	H-Dur Sept-Nonakkord, mit kleiner Non als Leitton.	reines A-Moll, sodann E7	Chromatische Rückung
9	G-Dur/E-Moll	9	10	G-Dur, nach dem terzverwandten H-Dur verfließend	reines E-Dur	Logischer Übergang V>I

Als Fazit kann dazu gesagt werden:

- Die Abschnittschlüsse sind zumeist reine Dur-Akkorde, manchmal irisierende oder aufgeraute Klänge.
- Die Anfänge sind manchmal reine Durklänge, in den meisten Fällen entwickelt sich eine Anfangsharmonie aber erst aus einem Ton oder einem instrumentalen Begleitmuster heraus.
- Übergänge sind dominantische Übergänge, terzverwandtschaftliche Übergänge und Rückungen, oftmals mit den für GvE typischen „schwimmenden Harmoniefortschreitungen“ in andere Tonartensphären<sup>59</sup>.

Zusammenfassend seien in der Folge einige harmonische Charakteristika der einzelnen Abschnitte tabellarisch dargestellt:

<b>Abschnitt</b>	<b>Vorzeichnung</b>	<b>Anteil an Dreiklangsharmonik</b>	<b>Schlusswendung</b>
1	G-Dur/E-Moll	teilweise	Terzverwandte Schlusswendung: E-Dur (S und A) > > Gis-Dur H-Dur (T und B) >
2	G-Dur/E-Moll	weitgehend	Akkord (a-c-e-ais) > H-Dur Deutbar als: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Verfremdeter überm. Sextakkord der VII. Stufe, oder</li> <li>• Verfremdeter phrygischer Schluss VII &gt; I</li> <li>• Etc.</li> </ul>
3	G-Dur/E-Moll	weitgehend	E-Dur>Fis-Dur Deutbar als unvollkommene IV>V>I Kadenz in H-Dur.
4	F-Dur/D-Moll	weitgehend	A-Dur>Des-Dur>C>-Dur>F-Dur Deutbar als Großterz-Dreischritt mit vorgeschalteter Dominante C-Dur zwecks Kadenzwirkung V>I

<sup>59</sup> Siehe dazu Kapite: *Kompositionstechnik und -stil der Chormusik GvEs*.

5	C-Dur/A-Moll	weitgehend	G7>C-Dur Kadenz V>I
6	C-Dur/A-Moll	wenig	Es-Dur>D-Dur>G-Dur Deutbar als Großterzschritt mit zwischengeschalteter Dominante D-Dur zwecks Kadenzwirkung V>I
7	C-Dur/A-Mmoll	ausschließlich	H-Dur>E-Dur Kadenz V>I
8	C-Dur/A-Mmoll	sehr wenig	H-Dur Sept-Non-Akkord mit fehlender Quint und kleiner Non
9	G-Dur/E-Mmoll	weitgehend	G-Dur>übermäßigen Dreiklang auf h
10	H-Dur/Gis-Moll	ausschließlich	H7>E-Dur Kadenz V>I

Was die Textverständlichkeit anlangt, so ist sie bei den unisono Stellen, besonders bei syllabischer Rezitation sehr gut gegeben. Dies wird noch weiter gesteigert durch Rhythmisierungen, Punktierungen und Staccati. Bei melismatischen, polyphonen oder fugierten Stellen ist dies naturgemäß weniger der Fall. GvE operiert sehr bewusst mit der Erzeugung höchster Textverständlichkeit bei den ihm wichtig erscheinenden Textstellen. Rhythmus und Akzentuierung folgen genau der Prosodie. Die Textdeklamation ist meist rezitativisch und der Rhythmus dient oft auch als dramatisierendes Element.

Das Stück ist grundsätzlich homophon, mit dramatisierenden polyphonen Einsprengseln, Mini-Imitationen, kleineren Umkehrungen etc. Die Singbarkeit ist schwierig und nur von professionellen oder semiprofessionellen Chören bewältigbar.

Vier der 10 Abschnitte haben instrumentale Begleitung durch Klarinette und/oder Fagott (Abschnitte 3, 5, 8 und 10 des Ich-Erzählers). Die instrumentalen Begleitstimmen haben die Funktion, durch ihre großen Intervalle das vokale Geschehen etwas zu verschleiern, sowie durch ihre kleinen Notenwerte eine gewisse Beunruhigung zu erwirken. Die Begleitung folgt einem in jedem Abschnitt durchgehaltenen arabeskenhaften, ornamentalen Muster; vielfach sind es gebrochene Akkorde.

Im Unterschied zu manchen anderen Werken von GvE findet man in op. 41 *Die Träumenden Knaben* nur wenige lautmalerische Stellen, wiewohl sich bestimmte häufiger vorkommende Worte oder Textphrasen dafür angeboten hätten (z.B. „träumte“, „auf und nieder“ etc.). Manche dieser Stellen hätten sich auch für die Verwendung von „Leitmotiven“ angeboten. Das unterstützt die Theorie der spontanen und wenig vorgeplanten Komposition dieses Werkes. Wenn man Verknüpfungen zwischen verschiedenen Abschnitten sucht, so käme dafür in Frage:

- Die polyphonen, z.T. imitativen Läufe der Vokalstimmen in den Abschnitten 1, 2, 4 und 6

- Die Figuren in den Instrumenten in allen begleiteten Abschnitten
- Ein Thema mit einem „Aufwärts-Seufzer“ in den Abschnitten 2 und 9, möglicherweise eine beabsichtigte Symmetrie.

## 4.2.2 Charakterisierung der 10 Abschnitte

### 4.2.2.1 Abschnitt 1, *Bewegt*

Text

*rot fischlein / fischlein rot  
stech dich mit dem drei-  
schneidigen messer tot  
reiß dich mit meinen fingern  
entzwei /  
daß dem stummen kreisen  
ein ende sei /*

Der Abschnitt ist eine kurze, dreiteilige und sehr unruhige *A-capella*-Einleitung mit einem polyphonen und sehr effektvollen Beginn mit Sechzehntelläufen, der offenbar die Absurdität und das sinnlose Kreisen darstellen soll. GvE verwendet dazu eigene diatonische Skalen. (Diese Stelle bezeichnet FS als „*ein wenig schaurig, fast wie eine rituelle Geisterbeschwörung, wenn die Stimmen in einem Gewirr auf- und abjagender Laute herausfahren. Dieses Initialmotiv gegenläufiger Skalen kehrt später, etwas modifiziert, in regelmäßigen Abständen wieder* [Abschnitte 2, 4, 5, und 6. Der Verf.], *verflüchtigt sich aber zuletzt in einer anmutigen Arabeske des Instrumentalklanges* [Abschnitt 10. Der Verf.].“<sup>60</sup> Eine Assoziation der Läufe mit dem Fließen von Wasser bzw. dem Dahinschnellen von Fischen im Wasser ist denkbar. Diese Läufe sind Vokalisieren auf die Vokale a, i, e und u mit ihren verschiedenen Farbtönen<sup>61</sup>. Danach folgt ein homophoner Mittelteil und darauf wieder ein polyphoner Schluss in – durch *sforzati* - abgehackten Achtelläufen und Abwärtsstufung in den Frauenstimmen, sowie Aufwärtsstufung in den Männerstimmen. Männer- und Frauenstimmen bewegen sich jeweils im Terzabstand. Die Männerstimmen entlang einer E-Dur Skala, die Frauenstimmen entlang einer H-Dur Skala. Der polyphone Anfang und das polyphone Ende sind wirkungsvoll „konstruiert“, wie solche „konstruierte Stellen“ öfters in den Werken GvEs vorkommen<sup>62</sup>. Der Text wird unisono syllabisch vorgetragen und in der Art eines Sprechchores artikuliert.

<sup>60</sup> Saathen, Friedrich: *Die Träumenden Knaben*, o.D. 3-seitiges Typoskript. [FS-N]

<sup>61</sup> In den Chorwerken GvEs finden sich häufiger Vokalisieren, zB in op. 82 *Unterwegs* und op. 83 *Missa Claravallensis*.

<sup>62</sup> Siehe dazu Kapitel: *Kompositionstechnik und –stil der Chormusik GvEs*.

#### 4.2.2.2 Abschnitt 2, *Ruhiger*

Text

ein wind zieht in die ver-  
gessene stadt / in deren ver-  
schlossenen zimmern sin-  
gende menschen wie in  
vogelkäfigen hängen /  
in mir träumt es und meine  
träume sind wie der norden /  
wo schneeberge uralte mär-  
chen verbergen / durch mein  
gehirn gehen meine ge-  
danken und machen mich  
wachsen / wie die steine  
wachsen / niemand weiß da-  
von und begreift /

Es handelt sich um einen lyrischen, zumeist homophon verlaufenden, wohlklingenden *A-capella*-Abschnitt in fließendem, wiegendem Rhythmus, der in drei Teile gegliedert ist. GvE hält sich bei dieser Gliederung jedoch nicht an die textliche Gliederung OKs.

Verwendet wird zu Beginn ein kantables, nahezu „süßes“ Thema, das „Windthema“<sup>63</sup> in Gis-Dur, welches auch im Abschn. 9 in E-Dur wieder zu finden ist, was eine beabsichtigte Symmetrie zwischen dem 2. und dem vorletzten Abschnitt sein könnte.

Ruhiger (in 3)  $\text{♩} = 58$

s. *p*  
ein wind zieht in die ver-ges - - - se - ne

Abbildung 9 Windthema

In diesem romantisch klingenden Abschnitt wird viel Chromatik verwendet, schwebende Harmonien erinnern an Stellen bei Gustav Mahler. Harmonisch ist zwar G-Dur/E-Moll vorgezeichnet; diese Tonarten kommen jedoch kaum vor. Vielmehr werden die Tonarten Gis-Dur, C-Dur, Fis-Dur, F-Dur, Cis-Dur, G-Dur, G-Moll, A-Dur und H-Dur verwendet. GvE macht ausgiebigen Gebrauch von seiner Technik des langsamen Hinübergleitens von einer Tonart in eine fernere Tonart durch Leittöne und Vorhalte, d.h. der „schwimmenden Harmoniefortschreitung“<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Bezeichnung durch den Verf.

<sup>64</sup> Siehe Kapitel: *Kompositionstechnik und -stil der Chormusik GvEs*.

Der Abschnitt klingt in einer Coda aus gegenläufigen Sechzehntelläufen aus, ähnlich wie am Ende des Abschnittes 1, allerdings im *decrescendo*, offensichtlich als Illustration des Weghuschens der Gedanken. Die Schlusswendung ist mehrfach deutbar und zeigt den Komponisten in seiner Vielfalt bei der Erzeugung dominantischer Wirkungen: entweder als verfremdeter phrygischer Schluss VII>I oder als verfremdeter übermäßiger Sextakkord der VII. Stufe, jeweils nach H-Dur.

#### 4.2.2.3 Abschnitt 3, *Fließend*

Text

*ich erkannte  
mich und meinen körper /  
und ich fiel nieder und  
träumte die liebe /*

Dies ist der erste instrumental begleitete Abschnitt. Er ist ebenfalls sehr ruhig, klingt lieblich und verläuft in weitgehender Homophonie, sieht man von einigen Imitationen ab. Das begleitende Fagott hat ein rufartiges Motiv mit großen Intervallen, welches in Aufwärtssprüngen endet.



Abbildung 10 Rufartiges Motiv

Dieses Motiv kommt zu Beginn als Einleitung und unterbricht auch immer wieder die Chorstellen bzw. umspielt sie in Achteln und Sechzehnteln. Das Fagott begleitet den Chor bis zum Abschnittsende und liefert dort den Grundton fis.

Die Chorstimmen sind ausschließlich im Terzabstand geführt. Die Abfolge der Singstimmen ist gestaffelt. Nach der Fagott-Einleitung beginnt die zweigeteilte Tenorstimme, sodann kommen die beiden Frauenstimmen dazu, zuletzt die Bassstimme.

Der Abschnitt ist in G-Dur/E-Moll vorgezeichnet und bewegt sich ausschließlich in Kreuz-Tonarten. Der Schluss deutet eine IV>V>I Kadenz in H-Dur an, verzichtet jedoch auf die erste Stufe in H-Dur und endet in einem Dominantseptakkord (Fis7). Es sei erwähnt, dass der sodann folgende Abschnitt 4 mit einem F-Moll Akkord eröffnet wird, was einen Rückungseffekt ergibt.

#### 4.2.2.4 Abschnitt 4, *Flüssig*

Text

*erst war ich der tänzer der  
könige / auf dem tausend-  
stufigen garten tanzte ich die  
wünsche der geschlechter /  
tanzte ich die dünnen früh-  
jahrssträucher / ehe du mäd-  
chen li / dein name klingelt  
wie silberbleche / noch aus  
den gehängen der zinnober-  
blumen und gelbschwefel-  
sterne tratest / aus den ge-  
würzgärten / kannte ich dich  
schon und erwartete dich  
an den blauen abenden auf  
meiner silberdecke / von den  
seen der roten fische des südens /  
musik / musik / gaukler  
mein leib / schellenraßler /  
beckenschläger /*

Dies ist ein Abschnitt für Männerchor *a-capella*, in der Art romantischer Männerchöre (z.B. Jägerchöre), abwechselnd zweistimmig und - durch Stimmteilung - vierstimmig. Es handelt sich um eine nicht weiter gegliederte, dahin fließende Erzählung in rezitativischem Stil mit hohem Textvolumen. GvE geht dabei besonders auf die Sprachmelodie durch Triolen, Punktierungen und Akzentuierungen ein, im Schlussteil werden Betonungen bewusst scharf synkopiert.

Der Abschnitt ist hauptsächlich homophon-syllabisch, mit polyphonen Einsprengseln, z.B. einer Passage mit Sechzehntelläufen in Gegenbewegung, wie auch in anderen Abschnitten.

Die geteilten Tenöre und Bässe bewegen sich vielfach je im Terzabstand, imitatorische Verschiebungen finden mehrfach statt.

Der Abschnitt ist mit F-Dur/D-Moll vorgezeichnet, beginnt in F-Moll und bewegt sich in den unterschiedlichsten Tonartensphären. Der Schluss besteht aus einem chromatischen Ansteigen in allen Stimmen, welches durch die Verwendung von Terzverwandtschaften erzeugt wird. Dabei wird die Dynamik bis zum *fff* gesteigert und sprechchorartig durch eine scharf akzentuierte Synkopierung ein Dramatisierungseffekt erreicht. Am Ende steht ein Dreischritt von Großterzverwandtschaften A-Dur>Des-Dur>FDur<sup>65</sup>, wobei dem Schlussakkord noch – fast beiläufig - ein C-Dur vorgeschaltet wird, um den Kadenzeffekt V>I zu erzielen.

<sup>65</sup> In klanglicher Hinsicht, denn richtigerweise müsste die Abfolge A-Dur>Cis-Dur>Eis-Dur lauten. Dies beweist, dass GvE in Klängen dachte.

#### 4.2.2.5 Abschnitt 5, *Ruhig*

Text

*und ich träumte / wie ein  
zungenfeuchter baum ist  
mein leib / in verlorenen  
brunnen läuft das leben auf  
und nieder und drängt zum  
verschütten /*

Dabei handelt es sich um einen ruhigen, durchkomponierten Abschnitt ohne Binnengliederung, für zweistimmigen Frauenchor *a-capella* mit unruhiger Begleitung durch Klarinette und Fagott, der einen erotischen Traum darstellt. Die beiden Frauenstimmen verlaufen über den ganzen Abschnitt ausschließlich im Terzabstand. Signifikante Motive oder Themen gibt es nicht, die Melodieführung ist oft chromatisch.

Die Begleitinstrumente verweilen anfangs lange auf einem Orgelpunkt auf c, später vollführen sie ostinate und zum Teil großintervallige Achtel- und Sechzehntel – *Arpeggio*-Figuren in gebrochenen Akkorden, zum Teil in extrem tiefen und extrem hohen Lagen.

Der Satz ist durchgehend homophon-syllabisch mit instrumentaler Umspielung des Chores. Das mehrfache „auf und nieder“ wird nicht durch die Tonhöhe dargestellt, sondern durch den schwingenden Rhythmus von Triolen und Punktierungen.

Harmonisch verläuft der mit C-Dur/A-Moll vorgezeichnete Abschnitt sehr früh und bis zum Schluss auf einem G7 Klang, der erst im letzten Takt in das lange erwartete C-Dur übergeht.

#### 4.2.2.6 Abschnitt 6, *Schnell*

Text

*du sollst bleiben in meinem  
haus / ich will nicht schlafen /  
hinter allen worten  
und zeichen sehe ich / oh  
wie freue ich mich / daß du  
mir gleichst / wie du mir  
gleichst / komme du nicht  
näher / aber wohne in  
meinem haus /*

Es handelt sich um eine eigenartige Liebeserklärung für gemischten Chor *a-capella* in aufgeregten Stimmungen, welche immer wieder durch sanfte, homophone Klänge von einander getrennt werden. Die Binnengliederung entspricht der textlichen Gliederung, die einzelnen Teile des Abschnittes kontrastieren stark in ihrer Faktur.

Der Abschnitt ist überwiegend polyphon und ohne die gewohnten Dreiklangsharmonien. Er beginnt mit melismatischen Achtelläufen in allen Stimmen aus B-Dur Material. Häufige Imitationen erhöhen die Spannung und wechseln mit Stellen syllabischen Unisonos ab.

Im Mittelteil bei der Stelle „*hinter allen worten und zeichen sehe ich dass du mir gleichst*“ bildet der Bass in Viertel-Triolen ein Fundament in der Art eines „Walking Basses“, über dem die anderen drei Stimmen ihre Mini-Imitationen durchführen. Die Bassstimme rezitiert ihren Text jedoch nicht syllabisch sondern – trotz größerer Intervalle – melismatisch.

In der Passage „*wie freue ich mich*“ sind alle vier Stimmen völlig unterschiedlich rhythmisiert, was eine turbulente Wirkung zur Folge hat, die offensichtlich die überbordende Freude ausdrückt.

Der Abschnitt ist mit C-Dur/A-Moll vorgezeichnet und klingt in einer Wendung Es-Dur>D-Dur>G-Dur aus, wobei in den terzverwandtschaftlichen Schritt Es-Dur>G-Dur die Zwischendominante D-Dur eingebaut ist.

#### 4.2.2.7 Abschnitt 7, *Langsam*

Text

*in meinem weißen zimmer  
war ich allein / doch jetzt  
spricht wie aus schweren  
blumen etwas zu mir / mein  
zimmer wurde wie ein an-  
deres land / und die schnee-  
wälder stehen um dich wie  
stauende knaben /*

Dies ist ein ruhiger, freundlicher Abschnitt für gemischten Chor *a-capella*, mit reinen und hohen Engelstönen in den Frauenpartien. Der Text handelt von der Tristesse des Alleinseins, welche durch das Hinzutreten einer zweiten Person aufgehellt wird<sup>66</sup>. Ein kantables Anfangsmotiv in A-Dur kommt dreimal in unveränderter Form vor. Der Abschnitt verströmt Wohlklang, er beginnt und endet in reinem

<sup>66</sup> Die „weißen Wände“ könnten eine Anspielung auf ein Irrenhaus sein. Der Verf.

E-Dur, bei Vorzeichnung mit C-Dur/A-Moll. Länger als sonst verweilt GvE auf konventionellen Harmoniefortschreitungen (beispielsweise bei T170: E-Dur>A-Dur>E-Dur>A-Dur>H7-Dur>E-Dur). Auch terzverwandtschaftliche Wendungen kommen vor (E-Dur>Cis, H-Dur>Gis, E-Dur>C). Der Abschnitt beinhaltet ausschließlich Dur Dreiklänge.

Die Einsätze der einzelnen Stimmen imitieren einander kanonartig, dennoch wird man aber diesen Abschnitt als überwiegend homophon ansprechen müssen.

Bemerkenswert ist der fließende Charakter, der durch die unterschiedlichen Rhythmen, Überlappungen und Verschiebungen in den einzelnen Stimmen sowie durch viele Melismen entsteht und der bewirkt, dass von einem Metrum fast nicht mehr gesprochen werden kann. Lediglich in T175 akzentuieren alle vier Stimmen syllabisch auf gleichem Text, somit sehr wortdeutlich die Passage „*wie aus schweren blumen*“, die GvE offenbar hervorgehoben wissen wollte.

#### 4.2.2.8 Abschnitt 8, *Bewegt*

Text

*und ich fiel nieder und  
träumte die nächte namen-  
loser tiere / da in den wäldern  
die paarende schlange  
ihre haut streicht unter dem  
heißen stein und der wasser-  
hirsch reibt sein gehörn  
an den zimtstauden /*

Der gemischte Chor wird in diesem Abschnitt durch die Klarinette begleitet. Die Stimmung der Chorpartie ist ruhig, die Klarinette sehr beweglich. Der Abschnitt hat keine innere Gliederung. Die Klarinette kontrapunktiert den Chor und imitiert die Stimmen jener Tiere, die dem Text zufolge in den erotischen Traum eintreten. Wie auch in den anderen instrumental begleiteten Abschnitten hat die Klarinette eine Verzierungsfunktion. Sie verläuft in springenden Triolen, Sextolen und anderen großintervalligen Mustern.

Der Abschnitt beginnt polyphon, die Vokalstimmen werden sukzessive aufgebaut: zunächst setzt nur die Tenorstimme ein, schrittweise kommen die anderen Stimmen dazu, bis schließlich alle Stimmen im Einsatz sind. Aus der anfänglichen Polyphonie wird zum Ende hin durch eine achttaktige Coda mit syllabischer Rezitation vollkommener Homophonie, auf die Worte: „*träumte die nächte namenloser tiere*“ und der Abschnitt schließt in ruhigem *pp*, während die Klarinette in Achtelbewegung *pp* und *dolce* aufwärts steigt.

Neben den Tierstimmen in der Klarinette gibt es einen lautmalerischen stufenförmigen Abgang bei den einzelnen Einsätzen „*und ich fiel nieder*“.

Der Abschnitt ist mit C-Dur/A-Moll vorgezeichnet, wobei eindeutige Dreiklänge kaum auszumachen sind, Tonarten schimmern lediglich vereinzelt durch. Am Schluss entsteht aus harmonisch amorphen Klängen langsam ein fragender H-Dur Sept-Non-Akkord mit fehlender Quint und kleiner Non.

#### 4.2.2.9 Abschnitt 9, *Ruhig*

Text

*es ist fremd um mich /  
alles läuft nach seinen ei-  
genen fährt / und die  
singenden mucken über-  
zittern die schreie /*

Dies ist ein eher düsterer *A-capella*-Abschnitt für gemischten Chor mit in diesem Werk seltenen Mollklängen (A-Moll, E-Moll, H-Moll), in einem wiegenden Taktmaß. Die Musik entwickelt sich dem Text entsprechend bedrohlich fremd bis hin zu einer Mischung von Angst und Grauen.

Das Stück ist überwiegend homophon, in Dreiklangsharmonik, zumeist syllabisch rezitiert, mit kleineren, flüchtigen polyphonen Mini-Imitationen. Bei sonstigem *p* bzw. *pp* ist lediglich die mehrmalige Wiederholung des Wortes „*Schreie*“ mit *sforzati* und harmonischen Rückungen bis zum *ff* in auf- bzw. abschwelliger Dynamik.

Der Abschnitt ist mit G-Dur/E-Moll vorgezeichnet und beginnt mit einer A-Moll>E7 Wendung, in der GvE den Anfang des zweiten Abschnittes „*ein wind zieht in die vergessene Stadt*“ (*Windthema*) zitiert. Verschiedenste, auch weit entfernte Tonartensphären werden berührt.

Bei der Stelle „*fremd um mich*“ gibt es einen chromatischen Durchgang von unten, offenbar als Schmerzensymbol, bei der Stelle „*fährt*“ gibt es einen Tritonus f-h.

Den Schluss bildet ein Melisma auf Viertelnoten mit rasch wechselnden Harmonien (As-Dur>G-Dur>As-Dur>G-Dur>Fis-Dur>Dis-Dur); eine Stelle, die man trotz der teils gegenläufigen, teils parallelläufigen Stimmen wegen der (beabsichtigten) Klangwirkung wohl als homophon ansehen muss. Das Ende ist die letzte Wiederholung von „*Schrei*“, mit auslaufender Dynamik, wobei sich ein reiner G-Dur Sextakkord unmerklich in die terzverwandte H-Dur Sphäre mit einem übermäßigen Dreiklang auf h verflüchtigt.

#### 4.2.2.10 Abschnitt 10, *Sehr Ruhig*

Text

*ich war ein wärwolf /  
als ich die tiere suchte  
ich war ein taumelnder /  
als ich mein fleisch er-  
kannte /  
und ein allesliebender / als  
ich mit einem mädchen  
sprach /*

Dieser Abschnitt mit gemischtem Chor und den beiden Begleitinstrumenten bildet das Ende des Werkes und wirkt als totale Entspannung nach dem bisherigen spannungsreichen Verlauf.

Sphärenhafte Klänge mit hohen Frauenstimmen, sowie ein beruhigend wirkender, tiefer Orgelpunkt im Fagott auf e kennzeichnen den Verlauf. Der versöhnliche Schluss bildet einen starken Kontrast zum aggressiven Beginn des Werkes. Es gibt keine Melodien mehr, mit Ausnahme kleinerer Arabesken in der Klarinette als Reminiszenzen auf vergangene Abschnitte, auch keinen Rhythmus, sondern nur mehr Klänge<sup>67</sup>.

Die Vorzeichnung dieses Abschnittes lautet auf E-Dur/Cis-Moll, die Harmonien pendeln ständig und langsam zwischen H7 und E-Dur. Das Ende bildet ein reiner E-Dur Klang in den Singstimmen, unter Wegfall des Bass-Fundamentes der Instrumentalstimmen. Die Singstimmen verlieren damit ihre Bodenbindung und heben sich ab, als Symbolisierung entspannten Glücks<sup>68</sup>.

### 4.3 Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes

Das Werk zählt zu den bisher seltener aufgeführten Chorkompositionen GvEs.

#### 4.3.1 UA am 23.09.1973 in Wien im ORF-Zentrum

Die UA erfolgte anlässlich des 9. Internationalen IMZ<sup>69</sup>-Kongresses „50 Jahre Musik im Hörfunk“ Wien, 23-26. September 1973“, in dessen Rahmen auch die Eröffnung des neuen ORF-Zentrums stattfand.

Bei der Eröffnung sowie beim Abschluss der 3-tägigen Veranstaltung waren Konzerte anberaumt, der eigentliche Kongress bestand aus Fachvorträgen und Diskussionen. GvEs Werk wurde bei der Eröffnung durch den Generalintendanten Gerd Bacher, den Bürgermeister der Stadt Wien Leopold

<sup>67</sup> Man könnte von einer Vorausahnung der *minimal music* späterer Jahrzehnte sprechen. Der Verf.

<sup>68</sup> Zur Entstehung dieses Werkschlusses siehe Abschnitt *Die Autografensituation*.

<sup>69</sup> Das Internationale Musikzentrum (IMZ) wurde 1948 gegründet und hat seinen Sitz in Wien. Siehe Grußadresse von Yehudi Menuhin als Präsident des Internationalen Musikrates der UNESCO zum Programmheft des Kongresses.

Gratz und den Präsidenten des IMZ Leo Nadelmann im ORF-Zentrum gespielt. Beim Abschlusskonzert im Großen Saal der GdMFW wurden Werke von Messiaen, Strawinski, Hindemith und Schönberg gespielt<sup>70</sup>. GvE befand sich also inmitten bedeutendster Komponisten des 20. Jahrhunderts.

Die Proponenten dieser Aufführung waren der ORF-Chor unter der Leitung von Gottfried Preinfalk, sowie Ottokar Drapal, Klarinette und Alois Tschiggerl, Fagott, die beiden Letzteren Solo-Instrumentalisten des ORF-Orchesters.

Über die Leistung des ORF-Chores bei diesem ausgesprochen anspruchsvollem Chorwerk schreibt GvE an OK begeistert: *„Die Uraufführung findet im April 1973 in Wien durch den (großartigen) Chor des ORF, in dessen Auftrag das Ganze entstand, statt.“*<sup>71</sup>

Auf Veranlassung von GvE arbeitete FS einen Essay für dieses Werk aus<sup>72</sup>, der als Inhalt einer Pressemeldung vom ORF herausgegeben wurde<sup>73</sup>. GvE war – wie in diesen Jahren immer – von den Schriften FSs begeistert: *„Ich finde Ihre Einführung zu den ‚Träumenden Knaben‘ vorzüglich und komme mir bei der Lektüre immer etwas vor wie einer, der Unrecht tut, indem er hinter der Tür lauscht. Jedenfalls herzlichen Dank.“*<sup>74</sup>

Die Aufführung im ORF wurde mitgeschnitten, und später mit dem obigen Beitrag von FS<sup>75</sup> gesendet.

Der Verlag B&H und GvE hatten sich von diesem Werk einen großen Erfolg erwartet und zu diesem Zweck zahlreiche Studienpartituren bereits im Mai 1974 an Chöre, Chordirigenten und Veranstalter ausgesendet, allerdings mit bescheidenem Erfolg. Peter Altmann, der erste Kompositionsschüler GvEs und Chordirigent berichtet, wie er sich vergeblich für dieses Werke eingesetzt hat: *„[...] bin aber bei den zuständigen Konzertdirektoren nicht angekommen damit“*.<sup>76</sup> Gleiches berichtet David Anderson von der Southern University von Illinois<sup>77</sup>.

B&H berichtet: *„Die Chordirektoren benehmen sich unartig! Offenbar wollte keiner von ihnen die Träumenden Knaben stören, denn bis zur Stunde ist kein Echo unserer Vorstöße in dieser Richtung zu*

<sup>70</sup> Programmheft des 9. Internationalen IMZ-Kongresses „50 Jahre Musik im Hörfunk“ Wien 1973.

<sup>71</sup> Brief GvE an OK vom 02.04.1972. [OK-N]

<sup>72</sup> Brief FS an den damaligen Leiter der Abteilung Ernste Musik im Österreichischen Rundfunk, Otto Sertl vom 11.08.1973 mit Honorarforderung. [FS-N]

<sup>73</sup> Saathen, Friedrich: *Die Träumenden Knaben*, o.D. 3-seitiges Typoskript. [FS-N]

<sup>74</sup> Brief GvE an FS vom 08.08.1973. [FS-N]

<sup>75</sup> Brief FS an GvE vom 03.08.1973. [FS-N]

<sup>76</sup> Brief Peter Altmann an GvE vom 06.02.1983. [GvE-N]

<sup>77</sup> Brief David Anderson, Music School der Southern Illinois University at Carbondale an GvE vom 17.02.1982 [GvE-N]

vernehmen.“<sup>78</sup> GvE ließ selbst seine Verbindungen spielen und drängte den Verlag zu mehr Promotion. B&H konnte jedoch auch nur wenig bewirken: „*Ich gebe unumwunden zu, dass wir uns mit a-capella Chorwerken etwas schwer tun.*“<sup>79</sup>

#### 4.3.2 Aufführung am 03.04.1976 in der GdMFW

Die wichtigste Aufführung dieses Werkes fand am 03.04.1976 im Großen Saal der GdMFW als Festkonzert anlässlich des 20-jährigen Bestehens des ORF-Chores statt<sup>80</sup>. Dabei wurde – wie in der UA – der ORF-Chor von Gottfried Preinfalk dirigiert. Solisten waren wieder Ottokar Drapal, Klarinette und Alois Tschiggerl, Fagott.

Mit diesem Konzert wollte der ORF-Chor seine Kompetenz als Interpretationskörper von Chorwerken des 20. Jahrhunderts unter Beweis stellen. Daher kamen neben GvEs Kantate noch Frank Martins *A-capella* Werk *Messe für zwei vierstimmige Chöre* und Carl Orffs *Catulli Carmnina. Liudi scaenici* mit Solisten und Klavierbegleitung zur Aufführung. Im Programmheft wird GvE als der „*unzweifelhaft anerkannteste österreichische Komponist der Gegenwart*“ bezeichnet. Seine Stilrichtung wird als „*nichtexperimentelle Moderne*“ bezeichnet, und GvEs „*Begabung, die Klangkörper Solisten, Chor und Orchester – ähnlich wie in der Gattung Oper – zu dramatischer Aussage zu verwenden*“ wird hervorgehoben<sup>81</sup>.

#### 4.3.3 Aufführung am 14.11.1976 im College of Music der Temple University, Philadelphia

Die dritte Aufführung dieses Werkes fand am 14.11.1976 in Philadelphia, Pennsylvania/USA durch den *Temple University Choir* statt<sup>82</sup>, der im davor liegenden Jahr anlässlich der 30-jährigen Gründungsfeier der Vereinten Nationen die für diesen Anlass von GvE komponierte op. 42 *Kantate an die Nachgeborenen* erfolgreich aufgeführt hatte<sup>83</sup>.

Der Dirigent der Aufführung war Jonathan Sternberg, die Instrumental-Solisten waren Mark Berge, Klarinette und Toni Lipton, Fagott.

<sup>78</sup> Brief B&H an GvE vom 11.09.1974. [GvE-N]

<sup>79</sup> Brief B&H an GvE vom 08.01.1976. [GvE-N]

<sup>80</sup> Programmheft „ORF – Österreichischer Rundfunk. Festkonzert“ vom 03.04.1976.

<sup>81</sup> Ebd.

<sup>82</sup> College of Music of the Temple University of the Commonwealth System of Higher Education, Philadelphia. Programmheft vom 14.11.1976, geschrieben von Bruce Archibald..

<sup>83</sup> Siehe dazu Kapitel: *Op. 42 An die Nachgeborenen*.

Neben GvEs Werk kamen noch folgende Werke zur Aufführung: Die „*Symphonischen Metamorphosen auf ein Thema von Carl Maria von Weber*“ von Paul Hindemith, „*Three Japanese Dances*“ von Bernard Rogers, Béla Bartóks *Suite aus „Der wunderbare Mandarin“* und das „*Te Deum*“ von Anton Bruckner.

Im Programmheft wird auf die Entstehung von op. 41 *Die Träumenden Knaben* Bezug genommen: „*The poem set by von Einem is a considerable reduction of the original [Originaltext von OK. Der Verf], retaining the beginning and the end and numerous moments from the intervening sections. The condensation does not alter the fragmentary, dreamlike quality of the original, with its incomplete sentences flashing bits of scenes or emotions before us.*“ Über GvEs Musiksprache wird gesagt: „*Its musical language is as conservative for its day as Kokoschka´s poem was radical for its time. It is a tonal work of rich Wagnerian chromaticism, with only occasional moments of harsh dissonance, like the grinding scales that cross each other at the beginning.*“<sup>84</sup>

Nach diesen drei Aufführungen des Werkes entstand eine große Pause und GvE - der sich immer der Aufführung seiner Werke persönlich annahm - schrieb verschiedene ihm bekannte Personen an. Im Jahr 1982 schrieb er an den ihm bestens bekannten KM<sup>85</sup> „*P.S. Ich schickte Ihnen ein opus auf das einzige Gedicht meines Freundes Kokoschka*“.<sup>86</sup> Dieser lakonische Satz war wohl als Aufforderung an KM zu verstehen, sich Gedanken über eine Aufführung durch einen seiner Chöre zu machen. Eine solche Aufführung wäre allerdings für KM problematisch gewesen, da dieses Werk einen professionellen, oder zumindest semi-professionellen Chor erfordert<sup>87</sup>. KM war realistisch genug, um auf taktvolle Weise auf dieses „Ansinnen“ nicht näher einzugehen: „*Die träumenden Knaben´ sind ein feines, allerdings auch schwierig realisierbares Stück. Entschuldigen Sie die heutige Kürze und Fehlerhaftigkeit, doch bin ich vor der Abreise*“.<sup>88</sup>

Die Bemühungen GvEs um eine Wiederaufführung hatten erst im Jahre 1988 Erfolg, als das Werk im Brahmssaal der GdMFW aufgeführt wurde.

---

<sup>84</sup> Programmheft vom 14.11.1976.

<sup>85</sup> Siehe Korrespondenz zwischen GvE und KM im Kapitel *Op. 82 Unterwegs*.

<sup>86</sup> Brief GvE an KM vom 08.07.1982 [im Besitz von Frau Erna Muthspiel].

<sup>87</sup> In der Einschätzung der Interpretationsmöglichkeiten von Chören war GvEs Urteil oft unsicher. Siehe dazu ähnliche Absichten bei op. 83 *Missa Claravallensis* und op. 93 *Votivlieder*. Hier dominierte offenbar der Wunsch nach häufigeren Aufführungen.

<sup>88</sup> Brief KM an GvE vom 13.08.1982. [GvE-N]

#### 4.3.4 Aufführung am 18.05.1988 im Brahmsaal der GdMFW

Diese Aufführung im Brahmsaal der GdMFW war ein Konzert mit dem *Neuen Wiener Vocalensemble* und ihrem Gründer und damaligem Leiter Peter Altmann<sup>89</sup>. Der Chor präsentierte in diesem Konzert *A-capella* Werke bzw. begleitete Chorwerke von Komponisten über fünf Jahrhunderte: Hans Leo Hassler: „*Ecce quam bonum*“, Johann Sebastian Bach: Motette „*Jesu, meine Freude*“ BWV 227, mit Begleitung durch Positiv und Kontrabass, Felix Mendelssohn: *Psalm 91* „*Denn er hat seinen Engeln befohlen*“, Hanns Eisler: „*Gegen den Krieg*“, Gerhard Schedl „*böse SPRÜCHE*“, UA, und Benjamin Britten: „*Cäcilien-Hymne*“ op. 27.

Die Instrumentalsolisten in GvEs Werk waren Alexander Hermann, Klarinette und Guido Mancusi, Fagott.

Die Textierung im Programmheft über das Werk und den Komponisten ist nahezu textgleich mit dem Text im Programmheft vom 03.04.1976.

Bei der Aufführung war GvE anwesend und muss sehr zufrieden gewesen sein, denn er schrieb ins Stammbuch des Neuen Wiener Vocalensebles: „*Es war zum Träumen schön...*“<sup>90</sup>

Später schreibt er an einen Freund, Pfarrer Fritz Zimmerl: *Er* [Peter Altmann. Der Verf.] *hat einen vorzüglichen Chor und führte meine Kantate „Träumende Knaben“ nach Kokoschkas Gedicht vorzüglich auf*<sup>91</sup>.

#### 4.3.5 Aufführung am 11.05.1996 in der Calvary Episcopal Church, New York City

Die vorläufig letzte Aufführung dieses Werkes dürfte in New York City in der *Calvary Episcopal Church* am 11.05.1996 stattgefunden haben, zwei Monate vor dem Tod von GvE<sup>92</sup>. Als Chor traten *I Cantori di New York* auf, unter der Leitung ihres damaligen und heutigen Chordirektors Mark Shapiro. Die Instrumentalisten sind heute nicht mehr feststellbar. Weitere Chorwerke bei diesem Konzert dürften gewesen sein: Irving Fine: „*The Hour Glass*“, Madrigale von Carlo Gesualdo, Heitor Villa-Lobos: „*Bachianas Brasileiras Nr. 9 für Chor*“, Morton Lauridsen: „*Fire Songs*“ und Frederick Delius: „*German Part Songs*“.<sup>93</sup>

<sup>89</sup> Programmheft der GdMFW vom 18.05.1988.

<sup>90</sup> Email Peter Altmann an den Verf. vom 12.11.2007.

<sup>91</sup> Brief GvE an Pfarrer Fritz Zimmerl, Hohenwarth vom 08.03.1989. [GvE-N]

<sup>92</sup> Konzertankündigung der *Cantori di New York* für den 11.05.1996.

<sup>93</sup> Ebd.

Dass der damalige hohe Bekanntheitsgrad GvEs zu der Aufnahme ins Konzertprogramm führte, schildert Mark Shapiro folgendermaßen: *„I have always loved to browse in libraries and music stores and somehow came across a score of ‚Die Träumenden Knaben‘. I have always been on the lookout for choral music that uses a small number of instruments other than piano. And I loved the poem! Before our concert I wrote to Gottfried von Einem to let him know we were doing the piece. The New York City Opera had been in the news with plans to revive ‚Der Besuch der Alten Dame‘ in their 1996/97 season, and I remember thinking this could be an opportune time to program another work by the same composer.“*<sup>94</sup> Mark Shapiro berichtet noch von einem zweiten Konzert, welches mit demselben Programm und denselben Interpreten etwa in derselben Zeit stattfand, allerdings in St. Peter’s Episcopal Church New York<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Email Mark Shapiro an den Verf. vom 07.01.2009.

<sup>95</sup> Ebd.

## 5 Op. 42 *An die Nachgeborenen*. Kantate für Mezzosopran, Bariton, Chor und Orchester

Die Kantate op. 42 *An die Nachgeborenen*<sup>1</sup> zum 30. Jahrestag der Gründung der Vereinten Nationen ist mit 53 min GvEs längstes und von der Besetzung her gesehen größtes Chorwerk<sup>2</sup>. Durch die UA im Hauptquartier der UNO in New York sowie die zahlreichen Radioübertragungen in alle Welt ist es das „internationalste“ seiner Werke. Dadurch erhofften sich GvE und sein Verlag eine weite Verbreitung und hohe Aufführungszahlen, was aber nicht eintraf. Die Realisierung Werkes ist in hohem Maße den außerordentlichen organisatorischen Fähigkeiten GvEs zuzuschreiben.

### 5.1 Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile

Die Entstehungsgeschichte von op. 42 *An die Nachgeborenen* ist wie bei op. 26 *Stundenlied* in der Literatur öfters erwähnt<sup>3</sup>. Diese Darstellungen sind jedoch nicht allzu detailliert und zum Teil unrichtig, sodass in dieser Arbeit versucht wurde, zusätzliches Quellenmaterial zu finden, um den Entstehungsprozess detailliert und korrekt zu beschreiben.

#### 5.1.1 Textlichen Überlegungen GvEs

Entgegen der Vorgangsweise bei anderen Werken, bei denen sich GvE mit seinen Korrespondenzpartnern intensiv über auszuwählende Texte austauschte, ist wenig über eine solche „explorative Phase“ bei op. 42 zu finden. Dass eine solche Phase stattfand, ist aber anzunehmen, möglicherweise bereits früher und/oder in einem anderen Werkszusammenhang.

Zwei Korrespondenzstellen aus Briefen GvEs an FD beziehen sich auf GvEs textliche Überlegungen:

- Im Juli 1972 – also bereits nach Kompositionsbeginn schildert GvE im Detail das textliche Konzept, wie er beabsichtigte, es im September desselben Jahres Kurt Waldheim vorzustellen und wie er es dann auch tatsächlich komponiert hat. An einer späteren Stelle des Briefes sagt er: „Vielleicht

---

<sup>1</sup> Siehe dazu:

- Saathen, Friedrich: *Gottfried von Einems Kantate: „An die Nachgeborenen“*. 5-seitiges Typoskript o.D. [FS-N],
- Saathen, Friedrich: *Gottfried von Einem. An die Nachgeborenen. Kantate für Mezzosopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester, op. 42*. 4-seitiges Typoskript o.D. [GvE-N]

<sup>2</sup> Das wird wohl der Grund sein, warum Hilscher es zweimal als „Hauptwerk unter den Kantaten- und Chorwerken“ bezeichnet. [Hilscher, Elisabeth Theresia: *Die Kantaten- und Chorwerke Gottfried von Einems*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003. S 78 und S 79].

<sup>3</sup> Schilderungen des Herganges finden sich in:

- *Einem-Chronik*
- *Autobiografie*
- *Politische Dimensionen*

werde ich eine weitere Nummer einfügen, den grossen Monolog der Cassandra aus dem ‚Agamemnon‘. Ich weiß es noch nicht genau, weil es mir die Proportionen verschiebt: 3:1:3.“<sup>4</sup>

- Im Sommer 1972 dürfte FD GvE auf den Psalm in seinem Theaterstück *Portrait eines Planeten* aufmerksam gemacht haben. Darauf antwortet der Komponist: „*Der Psalm im Portrait ist ungeheuerlich. Ich kann ihn aber in das im Entstehen begriffene Stück nicht aufnehmen, weil der die Grenzen der gesamten anderen Nummern verwirren würde. Dein Psalm ist ein Oratorium für sich. Ich möchte gerne mit Dir über ein solches grosses Choropus sprechen, wenn wir uns wieder sehen. Es sollte dann aber ein Stück für vier Solisten und vierstimmigen Chor und Orchester werden. Es müsste Nummern für die Soli, Nummern für den Chor + Soli, Chor + Orchester, Orchester allein und alle miteinander haben.*“<sup>5</sup> Weder zu einer solchen Zusammenarbeit noch zu irgendeiner anderen, von GvE angestrebten, weiteren Zusammenarbeit mit FD ist es nach op. 35 *Der Besuch der alten Dame*, UA 1971, gekommen.

## 5.1.2 GvEs textliche Quellen für op. 42 *An die Nachgeborenen*

### 5.1.2.1 Psalm 90

Psalm 90 aus dem Vierten Buch der Psalmen ist „*Ein Gebet des Mose, des Mannes Gottes.*“<sup>6</sup> Auf welche Übersetzung GvE bei seiner Komposition zurückgegriffen hat, kann heute nicht mehr festgestellt werden. Er hat behauptet, eine Luther-Bibel aus dem Jahre 1781 verwendet zu haben<sup>7</sup>.

### 5.1.2.2 Chorlied aus *Antigone*

Der Chor schildert einerseits die Möglichkeiten, die dem Menschen offen stehen und seine Fähigkeiten, sie zu nutzen, andererseits die Gefahren seiner Maßlosigkeit und letztlich die Grenzen, an die der Mensch stößt. Diese Hybris galt bei den alten Griechen als schwere Sünde. „*Das Chorlied ist wohl ohne jeden Zusammenhang mit dem Drama entstanden und darf an keiner Stelle mit der Handlung in Verbindung gebracht werden*“.<sup>8</sup>

Der Chor ist eine Art Ältestenrat, oft spricht aber auch der Dichter selbst durch den Chor<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Brief GvE an Lotti und FD vom 23.07.1972. [SL-A]. Die Kopien dieser Briefe wurden dem Verf. freundlicherweise durch Thomas Eickhoff zur Verfügung gestellt.

<sup>5</sup> Brief GvE an FD vom 11.08.1972. [SL-A]

<sup>6</sup> Hrsg. Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH: *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe.* Stuttgart 1999. S 661f.

<sup>7</sup> Siehe Abschnitt *Die Verstimmung der israelischen Delegation bei der UA.*

<sup>8</sup> Kuchenmüller, Wilhelm: *Anmerkungen und Nachwort.* In: Sophokles: *Antigone.* Übersetzung Wilhelm Kuchenmüller. Reclam Verlag Stuttgart, 1955. S 59.

<sup>9</sup> Ebd.

### 5.1.2.3 BBs Gedicht *An die Nachgeborenen*

Die drei Teile des Gedichtes wurden im dänischen Exil BBs zwischen 1934 und 1938 – ursprünglich getrennt – geschrieben. In ihrer endgültigen Reihenfolge und unter dem heutigen Titel wurden sie am 15.06.1939 in der Zeitschrift „*Die Neue Weltbühne*“ (Paris) und im gleichen Jahr in der Sammlung der *Svendborger Gedichte* publiziert<sup>10</sup>. *An die Nachgeborenen* ist ein „Zeitgedicht“ mit der Dreiteiligkeit Gegenwart (1. Strophe) – Vergangenheit (2. Strophe) – Zukunft (3. Strophe)<sup>11</sup>. BB spricht damit rückwärts blickend vergangene Geschlechter, und vorwärts blickend zukünftige Geschlechter an. Die einzelnen Strophen verkünden Erschrecken über die gegenwärtigen „*finsternen Zeiten*“, Trauer über die entfremdete Existenz, und Hoffnung auf bessere Zeiten, auf die Nachgeborenen, die „*dem Menschen ein Helfer*“ sind und appellieren an die Nachsicht dieser Generation<sup>12</sup>. „*Kein anderes Gedicht aus der ersten Jahrhunderthälfte [des 20. Jhdts. Der Verf.] hat ein vergleichbares Echo gefunden. Das beweist allein schon die große Zahl der Folge- und Antwortgedichte, die es hervorgerufen hat.*“<sup>13</sup>

### 5.1.2.4 Chorlied aus *Oedipus auf Kolonos*

Der Chor schildert die Nöte des Alters und des Alterns im Allgemeinen, meint damit jedoch im Besonderen das Altern des Oedipus. Wahrscheinlich bezieht Sophokles diesen Text auch auf sich selbst: Der Dichter stand als bereits Neunzigjähriger am Ende seines Lebens<sup>14</sup>.

„[...] Die Gegenüberstellung beider Chorlieder bei Einem [...] zeigt, dass die Auswahl einem gleichen Gedanken folgte, also im ersten Chorlied die Hybris zu zeigen, im zweiten aber die *némesis theōn* – die Rache die Vergeltung der Götter, die die Überhebung des Menschen mit Leid und Tod ahndet.“<sup>15</sup>

### 5.1.2.5 Psalm 121

Psalm 121 aus dem fünften Buch der Psalmen ist ein „Wallfahrtslied“ und trägt die Überschrift: „Der Wächter Israels“.<sup>16</sup> Auch hier kann die Übersetzung, die GvE seiner Komposition zugrunde gelegt hat, nicht mehr festgestellt werden

<sup>10</sup> Lucchesi, Joachim und Shull, Ronald K.: *Musik bei Brecht*. Frankfurt am Main, 1988. S 604f, S 653 und S 673f.

<sup>11</sup> Lermen, Birgit: *.....ich lebe in finsternen Zeiten!*. In: Hrsg. Bund der Mitteldeutschen e.V. Bonn, 1989. Sonderdruck. S 5.

<sup>12</sup> Ebd. S 22.

<sup>13</sup> Ebd. S 24.

<sup>14</sup> Steinmann, Kurt: *Anmerkungen und Nachwort*. In: Sophokles: *Ödipus auf Kolonos*. Übersetzung Kurt Steinmann. Reclam Verlag Stuttgart, 1996. S 104 und 123.

<sup>15</sup> Gieseler, Walter: *Annäherungen, Ungeheuer ist viel. Doch nichts ist ungeheurer als der Mensch. Nachdenkliches über „Sophokleische Dichtung und Musik“ anlässlich Gottfried von Einems Kantate „An die Nachgeborenen“*. In: Hrsg. Hopf, Helmuth und Sonntag, Brunhilde: *Gottfried von Einem. Ein Komponist unseres Jahrhunderts*. Band 1 der Reihe *Musik, Kunst & Konsum*, Münster 1989, S 81-98.

<sup>16</sup> Hrsg. Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH: *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe*. Stuttgart 1999. S 680.

### 5.1.3 Von der Idee zum Auftrag

#### 5.1.3.1 Darstellung GvEs zum Zeitpunkt der UA 1975

GvE hat in einer Pressemitteilung anlässlich der UA die Entstehungsgeschichte von op. 42 *An die Nachgeborenen* geschildert. Diese Darstellung soll im Folgenden in voller Länge abgedruckt werden:

*„Trudy Goth, eine kürzlich verstorbene amerikanische Freundin, fragte mich im Jänner 1972 bei einem Gespräch in Wien, ob es nicht sinnvoll wäre, wenn ich für die Feier des 30-jährigen Bestehens der United Nations ein Musikwerk schreiben würde. Und zwar zumal der derzeitige Generalsekretär Dr. Kurt Waldheim ein Österreicher ist. Zuerst war mir diese Idee etwas fremd, ich besprach mich aber mit Dr. Karl Böhm, mit Dr. Gottfried Heindl und unserem jetzigen Außenminister Dr. Erich Bielka, die mir zurieten. Sie machten mir Mut, in dem sie sich mit Dr. Waldheim, den ich nicht persönlich kannte, in Verbindung setzten und ihn baten, mich anlässlich meiner Vortragstournee durch die Staaten im Herbst 1972 zu einer Unterredung zu empfangen, wenn ihm diese Anregung gefiele.*

*Das Gespräch fand im September 1972, von unserem damaligen Außenminister Dr. Rudolf Kirchschläger befürwortet und von Botschafter Dr. Peter Jankowitsch verfolgt, in Generalsekretär Waldheims New Yorker Büro statt und mir wurde die große Ehre zuteil, den Auftrag zur Composition zu erhalten.*

*Ich beabsichtigte, ein Werk für Gesangssolisten, Chor und Orchester zu schreiben und empfahl, die Wiener Symphoniker unter ihrem Chef Carlo Maria Giulini zu verpflichten, weil ihr 75-jähriges Bestehen im Jubiläumsjahr der UN gefeiert und überdies die Probenarbeit mit mir in Wien wesentlich erleichtert würden.*

*Generalsekretär Dr. Waldheim hatte angeregt, für den Baritonpart Dietrich Fischer-Dieskau einzuladen. Dieser erklärte sich freundlicherweise sofort einverstanden und ging sogar so weit, seine für Frühjahr 1975 geplante US Tournee auf Herbst zu verschieben. Für den Mezzo-Sopran.....[hier sind 2 Zeilen von GvE ausgelassen worden. Der Verf.] Als Chor hatte mir Eugene Ormandy den Chor der Temple University in Philadelphia empfohlen. Bevor ich die Composition beginnen konnte, musste die Frage der Texte geklärt werden. Ich suchte Texte, die alle Menschen, gleich welcher Rasse, Confession oder Weltanschauung, angehen. Das Verbindende sollte unmissverständlich herausgestellt werden. Der 90. Psalm, zwei Chorlieder von Sophokles, zwei Gedichte Hölderlins, das zentral verankerte Gedicht Brechts, das den Titel des Ganzen abgab, und der 121. Psalm wurden die Grundlage der Cantata.*

*Ich bemühte mich, Musik zu componieren, die den Worten und der Gelegenheit angemessen ist.“<sup>17</sup>*

#### 5.1.3.2 Andere Darstellungen

FS schildert Anlass und Beginn des Kompositionsprozesses wie folgt: *„Die Idee, dass Gottfried von Einem anlässlich der Dreißigjahrfeier einen Kompositionsauftrag der UNO erhalten sollte, stammte von Trudy Goth, und da die Österreicher nach der Wahl Dr. Kurt Waldheims zum Generalsekretär der Weltfriedensorganisation hoch im Kurs standen, fiel diese Idee überall, und zwar vor allem in den maßgeblichen politischen Gremien, auf fruchtbaren Boden. Ihre einflussreichsten Protektoren waren der österreichische Bundeskanzler Dr. Bruno Kreisky und der damalige österreichische Außenminister Dr. Rudolf Kirchschläger. Das Placet Waldheims war Einem schon im Frühjahr 72 so gut wie sicher, er konnte daher bereits im nächsten Sommer am Dachstein mit seiner Arbeit anfangen und dem UNO-General im Frühherbst, als er ihn vor einer großen Vortragsreise durch die Staaten in seinem New Yorker Büro aufsuchte, eine konkrete Vorstellung davon vermitteln, wie das Ganze, eine Kantate für*

<sup>17</sup> Einem, Gottfried: *Zur Entstehung der Cantate „An die Nachgeborenen*. 1-seitiges Typoskript, wahrscheinlich anlässlich der UA 1975 verfasst. [Original, unterschrieben von GvE im GvE-N]. Dieser Text wurde in einer Pressemeldung der Vereinten Nationen o.D. verwendet.

*Solostimmen, Chor und Orchester, aussehen sollte.*<sup>18</sup> Hinsichtlich des Termins des „Placets“ Waldheims ist diese Darstellung unrichtig.

In einem Interview 1976 schilderte GvE den Hergang in äußerster Komprimierung und – wie obige Detailrecherche zeigt – in einer die Faktenlage nicht ausreichend berücksichtigenden Form wie folgt: *„Dr. Böhm sagte, jetzt haben wir Österreicher dort, einen Generalsekretär. Warum schreiben Sie nicht ein Stück? Es sollte gebunden sein an Worte, das habe ich mir dann nicht zweimal überlegt, ich fuhr nach New York zu Dr. Waldheim mit einem Brief von Dr. Böhm. Er sagte, ‚wollen Sie?‘ und ich sagte ‚ja‘.“*<sup>19</sup>

In seiner *Autobiografie* schreibt GvE dazu: *„[...] bei jenem Werk der Fall, das ich auf Wunsch von Dr. Kurt Waldheim für die UNO schrieb, die Kantate an die Nachgeborenen. Waldheim, den ich sehr schätze, ist ein stiller, lauterer Mann. Ich habe bei diesem großen Auftrag lange überlegt, wie ich das machen sollte und welche Texte geeignet wären.“*<sup>20</sup>

### 5.1.3.3 Ergebnisse der Detailerhebungen

In der Folge wurden die einzelnen Abläufe im Detail nachvollzogen, soweit dies die Archivquellen zuließen.

Die Phase der Ideenfindung lässt sich aus den Briefen Trudy Goths<sup>21</sup> an GvE beschreiben. Der erste Brief in dieser Angelegenheit stammt vom Januar 1972: *„Eine Idee lancierte ich [...] Am 24. Oktober ist hier U.N. Day, der immer mit einem großen Konzert gefeiert wird und viel tra-ra, Zeitungen und viel TV auf Stunden ausgedehnt. Dafür hast Du sicher ein geeignetes Stück, [...] so könnte Stoky [ gemeint ist wahrscheinlich Leopold Anthony Stokowski. Der Verf.] das ja dirigieren. Seit Waldheim ist hier Österreich hoch im Kurs, und ich glaube wirklich, Du solltest ihm schreiben und das vorschlagen – es hängt von ihm ab, es ist sein Baby wie es U Thant’s war – nu, perhaps? Du kannst ruhig sagen die Idee stammt von mir, von Deinem Verleger oder von Mickey Mouse – egal. Hauptsache, man steckt es ihm.[...]“*<sup>22</sup>

<sup>18</sup> *Einem-Chronik*, S 316.

<sup>19</sup> GvE im Interview mit Franz Endler. ORF-Sendung „Komponistengespräch“ vom 06.12.1976.

<sup>20</sup> *Autobiografie*, S 397f.

<sup>21</sup> Trudy Goth war die Tochter von Gisela Selden-Goth, der einzigen Bartók-Schülerin, die GvE auch mit Alma Mahler-Werfel bekannt machte. Mutter und Tochter waren Freunde GvEs noch aus seiner Salzburger Zeit [*Einem-Chronik*, S 200.] Trudy Goth war freie Musikschriftstellerin, lebte in New York und auf Elba und war mit allen Größen der internationalen Musikwelt befreundet. Trudy Goth starb im Jahr 1974. [Brief des amerikanischen Botschafters in Wien an GvE vom 05.09.1974. [GvE-N]

<sup>22</sup> Brief Trudy Goth an GvE vom 29.01.1972. [GvE-N]

Aus dieser Briefstelle ist ersichtlich, dass der erste Vorschlag Trudy Goths das Konzert vom 24.10.1972 zum 27sten Jahrestag der UNO betraf. Offenbar konnte oder wollte GvE auf diesen Vorschlag nicht eingehen, denn in einem späteren Brief setzt Trudy Goth – erfolglos - nach: *„UN: ich hoffte Du hättest etwas in Arbeit oder eine frühere Trompetenfanfare auszuarbeiten die dafür geeignet wäre....! Bin sicher etwas ginge und es sehen (und hören) immerhin 40 Millionen Leute!“*<sup>23</sup>

Kurz danach muss wohl der Vorschlag Goths entstanden sein, nicht für das Zwischenjubiläum 1972 sondern für das viel bedeutendere 30-Jahr-Jubiläum 1975 ein großes Werk zu schreiben. Über diesen Vorschlag spricht sie mit GvE und/oder mit Gottfried Heindl<sup>24</sup>, der sich in der weiteren Folge als aktiver Organisator und Mitstreiter GvEs zeigte. Bereits im März 1972 schreibt er an GvE: *„Herr Generalmusikdirektor Karl Böhm ist ein langjähriger Freund oder zumindest guter Bekannter der Familie Waldheim [...] Rein persönlich bin ich überzeugt davon, dass es am allerbesten wäre, wenn Herr Prof. Böhm bei seinem nächsten New York Aufenthalt mit einer entsprechenden Anregung an Generalsekretär Waldheim herantreten würde.“*<sup>25</sup> Diesem Brief legt er bereits die Kopien seiner Schreiben gleichen Datums an den Sekretär des Generalsekretärs, Dr. Anton Prohaska und an den österreichischen Generalkonsul in New York, Dr. Heinrich Gleissner bei, in denen er die beiden Herren bittet, die Idee vorsichtig an den Generalsekretär heranzutragen.

GvE war mit Karl Böhm seit langem befreundet<sup>26</sup> und über Karl Böhms Empfehlungsschreiben an Kurt Waldheim berichtet der Brief des mit GvE befreundeten Agenten Maurice Feldman aus New York: *„Ihre lieben Zeilen vom 12. Juli sind in meinen Händen und den Brief des Herrn Professor Böhm habe ich an Herrn Generalsekretär Waldheim schon vor langem weitergeleitet. [...] Mit Dr. Frühwirth bin ich ja täglich in Verbindung und er hat alles Notwendige erledigt, auch Ihre Besprechung mit Generalsekretär Dr. Waldheim.“*<sup>27</sup>

Noch im April 1972 berichtet Anton Prohaska an Gottfried Heindl: *„In der Zwischenzeit hatte ich Gelegenheit, Deinen Plan auch dem Generalsekretär vorzutragen, der Deine Initiative sehr schätzt und mich gebeten hat, Dir für Deine Mühe in dieser Angelegenheit zu danken. Er ist gerne bereit, Herrn Prof. von Einem im Oktober 1972 zu empfangen und nähere Details über das zu komponierende Werk zu besprechen bzw. konkrete Möglichkeiten eines derartigen Auftrages zu erörtern.“*<sup>28</sup>

<sup>23</sup> Postkarte Trudy Goth an GvE vom 28.03.1972. [GvE-N]

<sup>24</sup> Dr. Gottfried Heindl, von der Spitze des österreichischen Kulturinstitutes in New York zum Leiter der Österreichischen Bundestheater berufen. Aus seiner New Yorker Zeit war er mit Trudy Goth bekannt.

<sup>25</sup> Brief Gottfried Heindl an GvE vom 09.03.1972. [GvE-N]

<sup>26</sup> GvE hat sich für seine Rehabilitierung nach dem NS-Regime verwendet. [Einem-Chronik, S 146]

<sup>27</sup> Brief Maurice Feldman an GvE vom 18.07.1972 [GvE-N]

<sup>28</sup> Brief Anton Prohaska an Gottfried Heindl vom 25.04.1972. [Kopie im GvE-N]

Von Gottfried Heindl finden sich zahlreiche weitere Briefe in dieser Angelegenheit im GvE-N.

Im Juni 1972 schreibt Trudy Goth: *„Freue mich über fortschreitendes UNO Stück“*<sup>29</sup> und bereits ein Monat später: *„Ich finde die Textauswahl des UNO Stückes SEHR gut, ich bin aber nicht Waldheim“*<sup>30</sup>

Im Sommer 1972 schreibt B&H an GvE: *„UNO-Auftragswerk: Besten Dank für die Übersendung des Textes. Wie lange soll das Stück voraussichtlich werden? Wie ich sehe, wollen Sie sobald wie möglich anfangen und ich nehme daher an, dass mit der UNO alles offiziell geregelt ist.“*<sup>31</sup> Zu diesem Zeitpunkt muss also ein erstes textliches Konzept GvEs bereits bestanden haben, mit den Vereinten Nationen war jedoch noch nichts geregelt.

Zwei Wochen später schreibt B&H: *„UNO Auftragswerk – ca. 40 Minuten Dauer: es freut mich, dass Sie schon mit der Composition dazu begonnen haben. [...] Ich erwarte nun ihre Nachricht bezüglich ihrer Unterhandlungen mit Suhrkamp.“*<sup>32</sup>

Auch mit FD – dem späteren Widmungsträger des Werkes – korrespondiert GvE: *„Hier ist der Text des Stückes, das ich jetzt komponiere.“*<sup>33</sup> Im selben Schreiben erwähnt GvE seine Vorstellungen über die Besetzung der Solopartien: *„Als Solisten stelle ich mir die Ludwig und Fischer-Dieskau vor.“*<sup>34</sup>

Auf der diplomatischen Ebene liefen die Vorbereitungen auf Hochtouren. In einem Schreiben (Absender unbekannt) an Dr. Günter Frühwirth vom Österreichischen Kulturinstitut in New York steht zu lesen: *„[...] Heute darf ich Dich bitten, in diplomatischer Mission für mich bzw. Herrn Professor von Einem tätig zu werden: Es wird sich zu Dir herumgesprochen haben, dass ein Projekt einer Komposition des Herrn Professors für die Vereinten Nationen ventiliert wird. Ich habe diesbezüglich bereits einen sehr regen Briefwechsel mit Toni Prohaska gehabt, der überaus zufrieden stellend verläuft.“*<sup>35</sup> In diesem Brief bittet der Absender um die Planung eines Treffens zwischen Kurt Waldheim und GvE während des Urlaubs von Kurt Waldheim in Österreich, das aber nicht zustande gekommen ist.

<sup>29</sup> Brief Trudy Goth an GvE vom 11.06.1972. [GvE-N]

<sup>30</sup> Brief Trudy Goth an GvE vom 14.07.1972. [GvE-N]

<sup>31</sup> Brief B&H an GvE vom 04.07.1972. [GvE-N]

<sup>32</sup> Brief B&H an GvE vom 19.07.1972. [GvE-N] Mit Suhrkamp musste wegen der Urheberrechte BBs verhandelt werden.

<sup>33</sup> Brief GvE an Loztti und Friedrich Dürrenmatt vom 23.07.1972. [SL-A]

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Brief (wahrscheinlich des Bundesministeriums für Äußere Angelegenheiten) an Dr. Frühwirth vom Österreichischen Kulturinstitut in New York vom 10.07.1972. [Kopie im GvE-N]

GvE trat weiters mit dem ihm befreundeten Theodor Piff- Perčević<sup>36</sup> in Verbindung, denn dieser schreibt ihm: „Mit großer Freude bin ich bereit, mit Dr. Waldheim sogleich in Verbindung zu treten und ihm Ihr Anliegen und ihre großartige Idee in Erinnerung zu rufen und ihn zu bitten, Ihnen Gelegenheit zu einer persönlichen Aussprache zu geben“.<sup>37</sup>

In einem Brief an Piff- Perčević schreibt GvE: „Da ich meine, dass das Ganze ein Auftrag der österreichischen Bundesregierung sein sollte, [...] wäre lediglich die Honorierung der Komposition zu regeln. Dies alles unter der Voraussetzung, dass der Generalsekretär diesem Plan zustimmt. [...] Darf ich Dich bitten, dem Herrn Bundeskanzler den Plan zu erläutern [...]“<sup>38</sup> Piff- Perčević leitet GvEs Anliegen an den Bundeskanzler weiter: „Der Komponist Gottfried von Einem berichtet mir von seiner Absicht, zur Feier des 30-jährigen Bestehens der UNO ein Stück zu schreiben und legt eine Anzahl von Texten bei, die in diesem projektierten Werk Verwendung finden sollen [...] Gottfried von Einem spricht gleich an zwei Stellen seines Briefes die Befürchtung aus, dass ein von ihm verwendeter längerer Text von Bertolt Brecht auf gewisse Kreise befremdlich wirken könnte. Mein Standpunkt hiezu, prima vista, wäre: Brecht ist ein Klassiker, die Zeit, da es gegen seine Texte politischen Widerstand gegeben hat, ist vorbei. Außerdem sind gerade die von von Einem vorgesehenen Verse außerordentlich schön.“<sup>39</sup>

GvE bediente sich bei seinen Interventionen stets aller zur Verfügung stehenden Kanäle. Das zeigt auch ein Brief des damaligen Unterrichtsministers Dr. Fred Sinowatz an GvE :*„Lieber Freund, das Vorhaben für das UNO Jubiläum werde ich dem Bundeskanzler vortragen“*<sup>40</sup>. An diesem Brief hat GvE handschriftlich den Vermerk angebracht *„Titel: An die Nachgeborenen“*.

Theodor Piff- Perčević hatte offenbar sofort auch an Kurt Waldheim geschrieben, denn dieser antwortete: *„Lieber Freund! Herzlichen Dank für Dein Schreiben vom 11. Juli 1972, das ich nach Rückkehr von einer längeren Auslandsreise hier vorgefunden habe. Die Anregung, Gottfried von Einem mit einem Kompositionsauftrag anlässlich des 30-jährigen Bestandes der Vereinten Nationen zu betrauen, ist mir wohlbekannt. Ich werde die Gelegenheit haben, mich mit Gottfried von Einem anlässlich seines kommenden New York Aufenthaltes persönlich über die näheren Einzelheiten zu unterhalten. Ich selbst halte diesen Vorschlag für eine gute Idee und hoffe, dass sie sich in der einen oder anderen Weise verwirklichen lassen wird.“*<sup>41</sup>

<sup>36</sup> Dr. Piff-Perčević war bis 1969 Unterrichtsminister in der Regierung Josef Klaus.

<sup>37</sup> Brief Theodor Piff-Perčević an GvE vom 11.07.1972. [GvE-N]

<sup>38</sup> Brief GvE an Theodor Piff-Perčević, wahrscheinlich Juli 1972, zitiert im Brief Piff-Perčević an Bundeskanzler Dr. Bruno Kreisky vom 13.07.1972. [Kopie im GvE-N]

<sup>39</sup> Brief Theodor Piff-Perčević an Bruno Kreisky vom 13.07.1972. [Kopie GvE-N]

<sup>40</sup> Brief des damaligen Unterrichtsministers Dr. Fred Sinowatz an GvE vom 11.07.1972.[GvE-N]

<sup>41</sup> Brief Kurt Waldheim an Theodor Piff-Perčević vom 26.07.1972 [Kopie im FS-N]

Daraus kann gefolgert werden, dass das ursprünglich im Sommer 1972 angestrebte Treffen GvEs mit Waldheim in Österreich nicht zustande kam und das Treffen im September 1972 das erste persönliche Zusammentreffen GvEs mit Waldheim war. Dieses Zusammentreffen wurde protokollarisch vom damaligen Außenminister Dr. Rudolf Kirchschläger und dem damaligen UN-Botschafter Dr. Peter Jankowitsch vorbereitet<sup>42</sup>.

Über dieses Gespräch in New York schreibt B&H: „*Freut mich, dass Sie Waldheim in New York sehen konnten und dass Sie nun auf einen schriftlichen Bescheid von seitens der UNO warten. Die Sinfoniker finde ich eine gute Idee.*“<sup>43</sup>

#### 5.1.3.4 Fazit

Der Ablauf stellt sich auf Basis der Quellendetails gerafft folgendermaßen dar:

- GvE kannte Waldheim zum Zeitpunkt der „Ideengeburt“ Anfang 1972 noch nicht persönlich und ließ daher über mehrere Personen bei Waldheim intervenieren.
- GvE lernte Waldheim bei seinem New York Besuch im September 1972 kennen. Ein „Placet“ Waldheims im Frühjahr 1972 konnte es daher nicht gegeben haben.
- Der Auftrag Waldheims dürfte mündlich von Kurt Waldheim an GvE bei seinem Besuch in New York zugesagt und danach schriftlich bestätigt worden sein.
- Die Komposition fand zwischen Juli 1972 und Mai 1973 statt.
- GvE hatte also lange vor seiner Unterredung mit Waldheim, die auch der Textauswahl dienen sollte, nicht nur seine eigene Textauswahl fix getroffen, sondern bereits seit 2 Monaten am Werk zu arbeiten begonnen und im Autograf des Klavierauszuges alle Sätze bis auf die Sätze IV und VII fertiggestellt.

Ein weiterer Schluss kann gezogen werden: GvE hat in Interviews immer betont, nur auf Auftrag zu komponieren. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, dass er eine Komposition nur dann begonnen hat, wenn ein Auftrag vorlag. Vielmehr zeigt die Entstehungsgeschichte von op. 42 *An die Nachgeborenen*, dass für GvE am Anfang die Idee des Werkes stand, er durchaus auch zu arbeiten begann, und sich erst danach kraftvoll und effizient um eine Auftragserteilung kümmerte<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Einem, Gottfried: *Zur Entstehung der Cantate „An die Nachgeborenen*. 1-seitiges Typoskript, wahrscheinlich anlässlich der UA 1975 verfasst. [Original, unterschrieben von GvE im GvE-N]

<sup>43</sup> Brief B&H an GvE vom 21.11.1972. [GvE-N]

<sup>44</sup> Eine ähnliche Vorgehensweise ist auf Basis der Korrespondenzstücke auch bei op. 93 *Votivlieder* ersichtlich geworden. [siehe Kapitel: *Op. 93 Motivlieder*]

Die wichtigsten direkten und indirekten Interventionen GvEs zur Erlangung des Kompositionsauftrages zeigt die nachfolgende Darstellung:

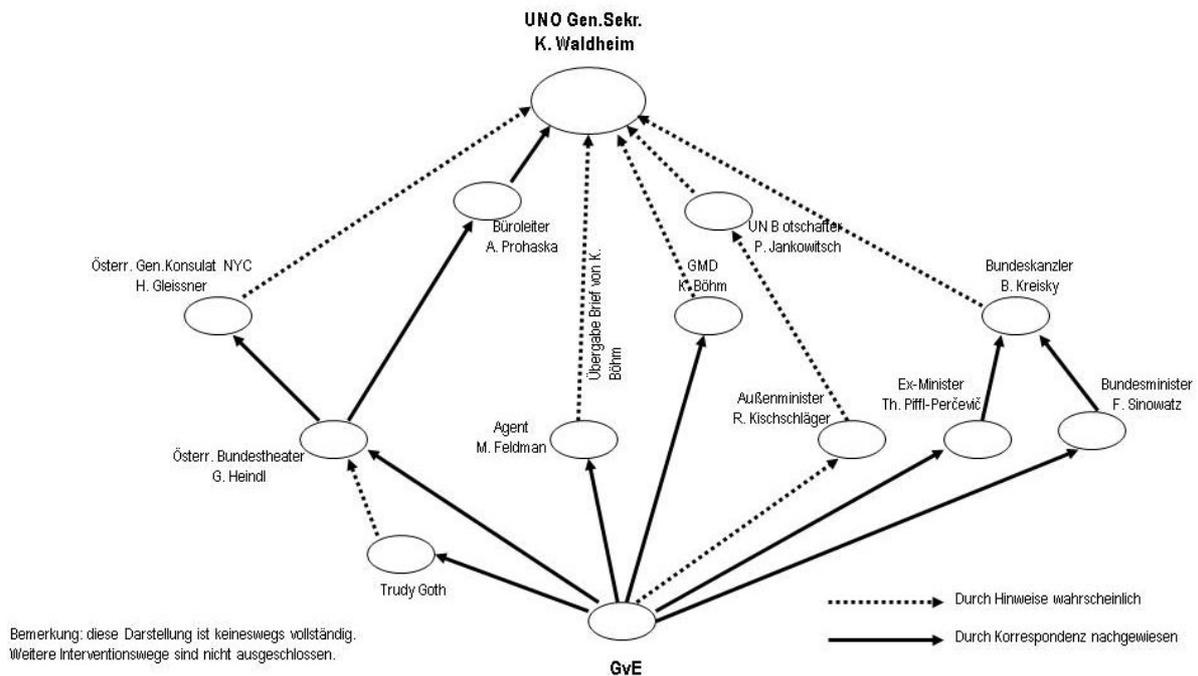


Abbildung 11 Interventionswege zu UNO Generalsekretär Kurt Waldheim

#### 5.1.4 Auffassungsunterschiede über die Zusammenstellung der Texte

Wie es zu der Auswahl der dem Werk zugrunde liegenden Texte kam, liegt völlig im Dunkeln. Es ist möglich, dass sich GvE mit jemandem darüber beraten hat. Es ist aber ebenso möglich, dass er, mit seiner umfassenden humanistischen Bildung und Vertrautheit mit antiken Texten, mit dem Werk Hölderlins und mit den Dichtungen BBs, seit langem und ohne konkreten Bezug auf einen bestimmten Auftrag diese Texte für eine oder mehrere Vertonungen in Betracht gezogen hatte und nur auf eine günstige Gelegenheit wartete, bzw. diese Gelegenheit aktiv herbeiführte, um den Vorsatz zu realisieren. Einen Hinweis gibt eine Äußerung GvEs in einer Pressemeldung der UNO: „I looked for texts which concerned all people regardless of race, religion or political orientation. The 90<sup>th</sup> Psalm, two choral songs by Sophokles, two poems by Hölderlin, The centrally anchored poem by Brecht which gave the title for the whole, and the 121<sup>st</sup> Psalm became the basis for the cantata.“<sup>45</sup>

Es muss jedoch mehrere Überlegungsphasen bei GvE hinsichtlich des Textes gegeben haben, denn FS schreibt: “[...] zwei Tanzlieder, die das erste Konzept enthielt (Nietzsche und Whitman), hatte er

<sup>45</sup> Pressemeldung der UNO, o.D. Offenbar entnommen: Einem, Gottfried: *Zur Entstehung der Cantate „An die Nachgeborenen*. 1-seitiges Typoskript. [GvE-N]

zugunsten Hölderlins eliminiert. Der geistige Gehalt des Stücks ist dadurch düsterer geworden, seinem Titel und seiner Bestimmung aber gemäß, nur wollten das viele nicht wahrhaben.“<sup>46</sup>

Kurt Waldheim als Spitze einer weltweiten Organisation machte den Vorschlag, sich an internationaler Literatur zu orientieren<sup>47</sup>. Das hätte bedeutet, dass auch afrikanische oder asiatische Dichtungen herangezogen werden. Dies lehnte GvE jedoch ab: *„Als Europäer konnte ich den mir von Generalsekretär Waldheim unterbreiteten Vorschlag, auch Proben aus nicht-europäischen Kulturwelten für diese Botschaft von Hoffnung und Nächstenliebe zu verwenden, leider nicht akzeptieren [...] Sprache wird durch Musik allgemein verständlicher Ausdruck; Verstehen dieses Ausdrucks setzt eine gewisse geistige Aufnahmebereitschaft des Zuhörers voraus; unter solchen Prämissen dringt die vom Komponisten erteilte Aussage – unbeschadet in welcher Sprache sie gemacht wird – an die Empfänger seiner Musik[...]“*<sup>48</sup>

Dieser Vorgang wird bei FS lakonisch wie folgt kommentiert: *„Auf die ursprünglich beabsichtigte Hereinnahme asiatischer und afrikanischer Dichtung hatte Einem wegen berechtigter Zweifel an der Vereinbarkeit ihrer Stileigenschaften mit jenen seiner Musik verzichtet.“*<sup>49</sup>

Unter den Briefen findet man ein Schreiben von Helene Grünberger, mit der GvE öfters über Sophokles korrespondiert und die ihn über die Wahl einer geeigneten Sophokles Ausgabe und verschiedene Sophokles-Übersetzungen berät: *„Schade, dass Sie für Ihre UNO Arbeit keine geeigneten Chinesen- oder Negertexte finden konnten. Ich dachte, dass vielleicht in den Schriften des Krishna-Kultes, allein aus einer inneren Verwandtschaft mit dem ???- (unleserlich. Der Verf.) – Kult heraus, etwas allgemein Verständliches verwendbar sein könnte.“*<sup>50</sup> Zu diesem Zeitpunkt hatte GvE schon zu komponieren begonnen.

Die Vermutung liegt nahe, dass das textliche Konzept GvEs das Produkt langer Überlegungen gewesen ist, und dass für ihn dieses Konzept bereits feststand, als er Waldheim seinen Vorschlag brachte. In solchen Fällen setzte sich GvE stets mit ganzer Kraft für sein Konzept ein, um es umzusetzen. Von

<sup>46</sup> *Einem-Chronik*, S 317.

<sup>47</sup> Darüber wird berichtet in:

- *Einem-Chronik*, S 316.
- *Politische Dimensionen*, S 245.
- Breuer, Robert: *Einem-Novität in New York und Wien*. In: ÖMZ, Jg. 30, 1975, Heft 12, S 657f.

<sup>48</sup> Zitiert bei: Breuer, Robert: *Einem-Novität in New York und Wien*. In: ÖMZ, Jg. 30, 1975, Heft 12, S 657.

<sup>49</sup> *Einem-Chronik*, S 316f.

<sup>50</sup> Brief Helene Grünberger an GvE vom 21.07.1972. [GvE-N]

außen hereinströmende neue Ideen wurden wahrscheinlich als störend empfunden und daher – auch gegenüber einem Auftraggeber - abgelehnt.

In diesem Zusammenhang ist interessant, dass sich GvE bei anderen Gelegenheiten intensiv mit anderen Kulturwelten auseinandersetzte und vereinzelt auch auf Dichtungen aus diesen Weltregionen zurückgriff (Beispiele: op. 8 *Fünf Lieder aus dem Chinesischen*, op. 15 *Japanische Blätter* und op. 67 *Gute Ratschläge*, Nr. 6 auf die Worte eines indischen Anonymus). In diesen Fällen geschah dies jedoch auf seine Initiative hin und nicht auf Wunsch Dritter.

### 5.1.5 Vorbereitung und UA

GvE brachte bei der UNO auch die Wiener Symphoniker als uraufführendes Orchester ins Spiel. Er war mit deren Orchesterdirektor Karl Peter Pietsch und deren Vereinspräsidentin, Vizebürgermeisterin Gertrude Fröhlich-Sandner er persönlich bekannt. Dadurch konnte er annehmen, dass die Stadt Wien für die Honorierung und für die Reisekosten finanzielle Beiträge leisten würde.

Bereits im Juni 1972 schreibt Karl Peter Pietsch an GvE: *„[...] Ich möchte Dich nun bitten, dass Du bei den diversen Personen und Stellen Deinen sehr großen Einfluss geltend machst und sie überzeugst, dass solche Reisen für ein Weltorchester wichtig sind.“*<sup>51</sup> Im November 1972 schreibt er: *„[...] von seiten unserer Präsidentin besteht sicherlich keinerlei Einwand gegen ein Galakonzert in New York, noch dazu, wenn wir bei dieser Gelegenheit ein Werk aus Deiner Feder uraufführen. Die einzige Sorge, die bei diesem Projekt beim Verein auftritt, ist die, dass Herr Bundeskanzler Kreisky seine Zusage – dafür die finanziellen Mittel beizusteuern – aufrecht hält. Aufgrund dieser Situation möchte ich Dich bitten, von Deinem Plan, die Wiener Symphoniker für dieses Konzert in New York zu verpflichten, nicht Abstand zu nehmen. Ich könnte mir vorstellen, dass wir in kleinem Kreis in Wien bald Klärung über die Finanzierung erreichen können.“* Diese Klärung dürfte bald erfolgt sein und GvE muss wohl dem UN Generalsekretär über die Empfehlung, die Wiener Symphoniker mit der UA zu betrauen, berichtet haben; Waldheims Sekretariat drückt im Dezember 1972 seine Freude darüber aus und schreibt weiter: *„Bei ähnlichen Fällen machen die Vereinten Nationen die Verhandlungen mit Künstlern direkt. Zuständig für die Organisation von Konzerten ist Herr George Movshon, der auch die 30 Jahr Feier organisieren wird. Den Vertrag über die Beauftragung erhalten Sie von Herrn Movshon in allernächster Zeit. Es ist beabsichtigt, eine Verlautbarung über Ihre Beauftragung im Frühjahr 1973 gleichzeitig mit der*

---

<sup>51</sup> Brief Karl Peter Pietsch an GvE vom 28.06.1972. [GvE-N]

*Bekanntgabe der Programme für die Konzerte am Tag der Vereinten Nationen in den Jahren 1973 und 1974 herauszubringen.*<sup>52</sup>

Für die Wiener Symphoniker stand damals schon fest, dass ihr Chefdirigent Carlo Maria Giulini die Aufführung dirigieren wird. Dass Dietrich Fischer-Dieskau die Baritonpartie singen wird, war von Anfang an klar, denn er ist schon bei früheren Anlässen bei den Vereinten Nationen aufgetreten. Auch die Wahl des amerikanischen Chores dürfte unumstritten gewesen sein. Somit war nur noch die Frage der Mezzo-Sopranistin zu klären, und darum kümmerte sich die Orchesterleitung. Im Auftrag von GvE schreibt Karl Peter Pietsch an die Sängerin Jan Curtis, und lädt sie ein, die Mezzopartie der UA in New York sowie im Rahmen der Welttournee unter Giulini zu singen. In dem Schreiben wird der Probestern mit 20. oder 21. Oktober 1975 mitgeteilt, sowie, dass das Bariton solo voraussichtlich von Dietrich Fischer-Dieskau übernommen wird. Weiters wird um die Gagenvorstellung gebeten.<sup>53</sup> Eine Zusammenarbeit mit Jan Curtis kam nicht zustande.

Im März 1973 berichtet Karl Peter Pietsch an GvE, dass man erwägt, die Mezzopartie an Shirley Verrett zu vergeben, die aber 4.000 US\$ pro Aufführung plus Reisespesen verlangt. Auf diesem Schreiben hat GvE handschriftlich vermerkt: „*wohl wahnsinnig, mein Honorar war 3000\$.*“<sup>54</sup>

Ebenfalls im März 1973 berichtet GvE an FD: „*[...] ich bin dabei, die Partitur der Cantate für die UNO zu schreiben und werde nächster Tage den V. Teil beenden.*“<sup>55</sup>

In dieser Zeit hatte sich GvE bereits an den Verlag BBs, Suhrkamp, wegen der Urheberrechte am Gedicht *An die Nachgeborenen* gewandt. Suhrkamp berichtet nun GvE, dass sich BBs Erben mit der Vertonung einverstanden erklären und dass man sich an B&H als dem Verlag GvEs wegen eines Vertrages wenden werde. Bei dieser Gelegenheit teilt Suhrkamp auch mit, dass es bereits früher eine Vertonung dieses Gedichtes durch Hanns Eisler gegeben hatte<sup>56</sup>.

Im Mai 1973 war die Komposition fertig, wie einem Brief von B&H zu entnehmen ist<sup>57</sup>.

Zu dieser Zeit wurde bereits in einem Brief des amerikanischen Botschafters in Österreich an GvE von einem erhaltenen Kompositionsauftrag gesprochen, sodass die schriftliche Ausfertigung des

<sup>52</sup> Brief Georg Hennig, Direktor des Sekretariats des Generalsekretärs der UNO an GvE vom 18.12.72. [GvE-N]

<sup>53</sup> Brief von Karl Peter Pietsch, Orchestervorstand der Wiener Symphoniker, an Frau Jan Curtis vom 17.04.1973. [Kopie im GvE-N]

<sup>54</sup> Brief Karl Peter Pietsch an GvE vom 21.03.1973. [GvE-N]

<sup>55</sup> Brief an FD und Lotti Dürrenmatt vom 16.03.21973. [SL-A]

<sup>56</sup> Brief Suhrkamp an GvE vom 10.08.1972. [GvE-N]

<sup>57</sup> Brief B&H an GvE vom 03.05.1973. [GvE-N]

Kompositionsvertrages, der im September 1972 von Kurt Waldheim zugesagt worden war, bereits bei GvE eingetroffen sein musste<sup>58</sup>. Das bedeutet, dass der schriftliche Auftrag der UNO zwischen Dezember 1972 und Mai 1973 ergangen ist.

Die Vorbereitungsmaßnahmen zur UA nahmen weiter ihren Lauf. Aus der Korrespondenz ist erst wieder im Januar 1974 die Kopie eines Briefes des Geschäftsführers der Wiener Symphoniker Karl Peter Pietsch an den Organisationsverantwortlichen der UNO, George Movshon zu finden, in dem zu Finanzierungsfragen Bezug genommen wird: „[...] eine Kopie Ihres Schreibens vom 4.12.73 habe ich schon an Frau Vizebürgermeisterin Fröhlich Sandner weitergeleitet und auch ein Gespräch darüber mit Herrn Dr. Mittringer, dem Vorsitzenden des Direktionsrates, geführt. Ich glaube, dass vonseiten des Wiener Rathauses keine größeren Schwierigkeiten auf Ihren Finanzierungsvorschlag erfolgen werden“.

Es hat also die UNO den Kompositionsauftrag an GvE bezahlt, während die Stadt Wien das Orchester und die Solisten, sowie deren Reisekosten – als Geschenk an die Vereinten Nationen – bezahlt hat<sup>59</sup>.

In keinem der anderen der in dieser Arbeit untersuchten Werke nimmt GvE eine derart zentrale und in allen Phasen aktive Rolle als *spiritus rector* eines Kompositions- und Aufführungsprojektes ein. Er entwirft die Idee, überzeugt die maßgeblichen Entscheidungsträger, interveniert gezielt bei den höchsten Politikern und Beamten bzw. lässt intervenieren, kümmert sich um die Interpreten, um die Finanzierung, d.h. um alle wesentlichen Vorfragen. Der Schluss liegt nahe, dass – hätte GvE nur in seiner Eigenschaft als Komponist agiert – dieses Werk nicht entstanden wäre.

### 5.1.6 Übersetzungen

GvE machte sich auch Gedanken über eine weltweite Vermarktung seiner Komposition im Nachhang der UA vor einem internationalen Publikum sowie deren geplante Übertragung durch ausländische Rundfunkstationen, wofür er – wie bei op. 26 *Das Stundenlied* – eine Übersetzung des Textes in Fremdsprachen für hilfreich hielt. Auch diesmal hat sich ein solches Vorhaben wegen der komplizierten Rechtsmaterie, den vielen Textquellen und deren Urheberrechtsträgern nicht realisieren lassen. Bereits Mitte 1973 muss es zwischen B&H (Verlag von GvE) und Suhrkamp (Verlag der BB-Erben) darüber eine Verständigung gegeben haben. In einem Brief gibt Suhrkamp die komplizierte Struktur der Rechtsträger für Produktions- und Übersetzungsrechte in anderen Ländern an<sup>60</sup>. In späteren Briefen an

<sup>58</sup> Brief des US Botschafters in Österreich John Humes an GvE vom 07.05.73: „I am delighted to know that you have completed the Oratorio Commission by Secretary General Waldheim and it was indeed exciting to have a letter from you on this occasion.“ [GvE-N]

<sup>59</sup> Dies wurde in mehreren Medienberichten angeführt. [GvE-N und B&H-A]

<sup>60</sup> Brief Suhrkamp an B&H vom 07.06.1973. [Kopie GvE-N]

GvE berichtet B&H, dass die Übersetzungsrechte Schwierigkeiten machen und noch immer nicht gelöst sind<sup>61</sup>.

Übersetzungen für Werkaufführungen dürften somit nicht gemacht worden sein. Es kann angenommen werden, dass GvE in Sachen Übersetzung die treibende Kraft war, und dass B&H – wie auch bei op. 26 – wegen der hohen zusätzlichen Produktionskosten – eher zögerlich agierte: „*I do not necessarily think that an English translation will produce more performances at any rate in this country, because the tendency of the most notable professional choirs is [...] to sing in their original language.*“<sup>62</sup> Der Druck auf Übersetzungen war aber geringer als bei op. 26, wo der amerikanische Dirigent der UA eine Übersetzung ins Englische praktisch als Grundvoraussetzung für amerikanische Aufführungen gesehen hat<sup>63</sup>. Für die Zwecke des Begleitheftes zur Langspielplatte wurde eine Übersetzung ins Englische und ins Französische gemacht<sup>64</sup>.

### 5.1.7 Autografensituation<sup>65</sup>

#### 5.1.7.1 Autograf des Klavierauszuges

Im Unterschied zum Autograf des Klavierauszuges von op. 26 *Das Stundenlied* ist der optische Eindruck skizzenhafter. Es wurde mit Bleistift geschrieben, öfters radiert und später wurden – offensichtlich in der Phase der Instrumentierung – mit Tinte verschiedene Klarstellungen und Änderungen durchgeführt. Dieser Eindruck täuscht jedoch. Die Solisten- und Chorstimmen sind zumeist der Partitur und den Druckausgaben entsprechend, Dynamik-, Tempo-, Artikulationsangaben sind vollständig, die Bezeichnungen der Sätze weitgehend korrekt, die Texte sind absolut korrekt eingetragen, auch die Taktnummerierung ist korrekt. Wie auch im Partiturotograf ist die Stelle *Der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht* nachträglich mit dem Vermerk „*Gespr.*“ eingetragen, incl. der damit verbundenen Dynamikänderungen, offenbar mit dem Bemühen, diese Stelle nicht als Fremdkörper wirken zu lassen. Im Klavierauszug sind die Kompositionsendtermine je Satz eingetragen, zumeist auch die Endtermine der Partiturotografie, sodass eine Rekonstruktion des Kompositionsablaufes (siehe unten) gut möglich ist.

Ein Vergleich des Autografs des Klavierauszuges mit dem Druck des Klavierauszuges ergibt weitestgehende Gleichheit. Abweichungen finden aus folgenden Gründen statt:

<sup>61</sup> Briefe B&H an GvE vom 11.01.1974 und vom 15.01.1974. [Kopie GvE-N]

<sup>62</sup> Brief von B&H an GvE vom 14.04.1975. [GvE-N]

<sup>63</sup> Siehe dazu Kapitel: *Op. 26 Das Stundenlied*

<sup>64</sup> Langspielplatte: *30th Anniversary United Nations. Gottfried von Einem. To Posterity*. Deutsche Grammophon Nr. 0666543.

<sup>65</sup> Autografe des Klavierauszuges und der Partitur im GvE-N

- Manchmal werden im Druck des Klavierauszuges zusätzliche instrumentale Verstärkungen von Vokallinien hinzugefügt
- Manchmal schreibt GvE im Klavierauszug-Autograf in ein drittes Notensystem
- Manchmal werden Klänge durch zusätzliche Töne anders gefärbt
- Manchmal notiert GvE ein bestimmtes Instrument für Töne oder Melodielinien, z.B. „Fag“, „Fl“, „Kb“.
- Im ersten Zwischenspiel steht im Klavierauszug-Autograf noch *Allegro Moderato*, im Partiturotograf und danach in den beiden Drucken ist *Tranquillo* eingetragen
- Zumeist sind die Dynamikangaben im Klavierauszug-Autograf nicht komplett
- Der Schluss des Satzes IV ist als Fanfarenstoß konzipiert, später wurde dies durch einen Halteakkord ersetzt
- Sonderbar ist, dass sich auch im Druck des Klavierauszuges ab T099 des vorletzten Satzes in den letzten 24 Takten ein drittes Notensystem findet. Es sind dies eigene Melodielinien, die sich in der Partitur abwechselnd in der Bratsche, einer Flöte, einem Horn oder einer Posaune, sowie in den Streichern finden.

Allgemein kann gesagt werden, dass GvE nach Fertigstellung des Partiturotografes am 28.04.1973 nur mehr wenige Abweichungen mit schwarzer Tinte in das Klavierauszug-Autograf eingetragen hat. Die meisten Abweichungen ließ er bestehen. Es muss also für den Druck des Klavierauszuges noch durch GvE oder jemanden Anderen ein eigener Entwurf gemacht worden sein, denn das Klavierauszug-Autograf wäre zu unleserlich und unaktuell gewesen. Es ist im Zustand einer späten Skizzierungsphase und wird wohl nach Fertigstellung des Partitur-Autografes von GvE als für den weiteren Prozess unwichtig eingeschätzt worden sein. Dennoch wurde die im Jahr 1975 nach der UA eingefügte Stelle *Der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht* auch im Klavierauszug-Autograf nachvollzogen.

### 5.1.7.2 Autograf der Partitur

Das Partiturotograf ist in einem vollständigen Endzustand und entspricht – abgesehen von kleinen mit Rotstift eingetragenen Dynamik-Änderungen - der gedruckten Ausgabe. Ab Satz III sind auch die Endtermine der Instrumentierung eingetragen. Die von den Solisten zu sprechende Stelle *Der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht* wurde ebenfalls mit schwarzer Tinte, jedoch dünnerer Feder geschrieben, um sie in die beiden bestehenden Takte „hineinzupressen“. Die dazugehörige Dynamikänderung wurde mit Rotstift vermerkt. Die anderen Dynamikänderungen wurden mehrheitlich im Druck umgesetzt.

### 5.1.8 Kompositionstermine

Die Datierungsvermerke in den Autografen des Klavierauszuges und der Partitur sind in der folgenden Tabelle zusammengefasst:

Satz	Particell			Partitur		
	Beginn	Ende		Beginn	Ende	
I	02.03.1972	Ramsau 10.07.1972	B			
II		Ramsau 15.07.1972	B			
		instr. Rindlberg 18.02.1973	T			
Ila Zw.	20.07.1972	29.07.1972	B			
III		Ramsau 19.07.1972			19.07.1972 comp	T
					20.02.1973 instr.	T
IV						
1. Abschn.		Rindlberg 10.04.1973	B			
2. Abschn.	10.04.1973	Rindlberg 12.04.1973	B			
3. Abschn.		Rindlberg 15.04.1973	B		instr. 26.04.1973	T
		26.04.1973	T			
V		Ramsau 22.07.1972	B		22.07.1972 comp.	T
					25.02.1973 instr.	T
V Zw		Ramsau 23.08.1972	B		29.07.1972 comp.	T
					25.02.1973 instr.	T
VI		Ramsau 23.08.1972	B		comp. Ramsau 28.08.1972	T
		Rindlberg 21.03.1973	T		instr. Rindlberg 21.03.1973	T
VII	16.04.1973	18.04..1973	B		Rindlberg 18.04.1973	T
		instr. 28.04.1973	T		instr. 28.04.1973	T

Legende:

B Bleistift  
T schwarze Tinte

Daraus lässt sich der Kompositionsablauf wie folgt ablesen:

- GvE hat unmittelbar nach Aufkommen der Idee im März 1972 zu komponieren begonnen und hat im Klavierauszug fünf Monate später, d.h. im August 1973, das komplette Werk mit Ausnahme der Sätze IV und VII fertiggestellt.
- Danach scheint er die Kompositionsarbeiten für mehrere Monate unterbrochen zu haben, vielleicht um die Details seines Kompositionsauftrages zu klären und den Auftrag tatsächlich auch schriftlich zu erhalten.
- In den letzten Monaten des Jahres 1972 muss er die Partiturausfertigung begonnen haben und hat sie – ebenfalls bis auf die Sätze IV und VII - in den Monaten Februar und März 1973 fertiggestellt.
- Die Sätze IV und VII hat er im April 1973 – wohl synchron in Klavierauszug und Partitur fertig gestellt.

- Die mehr als zwei Jahre spätere Hinzufügung der Stelle *Der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht* wurde vermutlich synchron in Klavierauszug und Partitur durchgeführt.

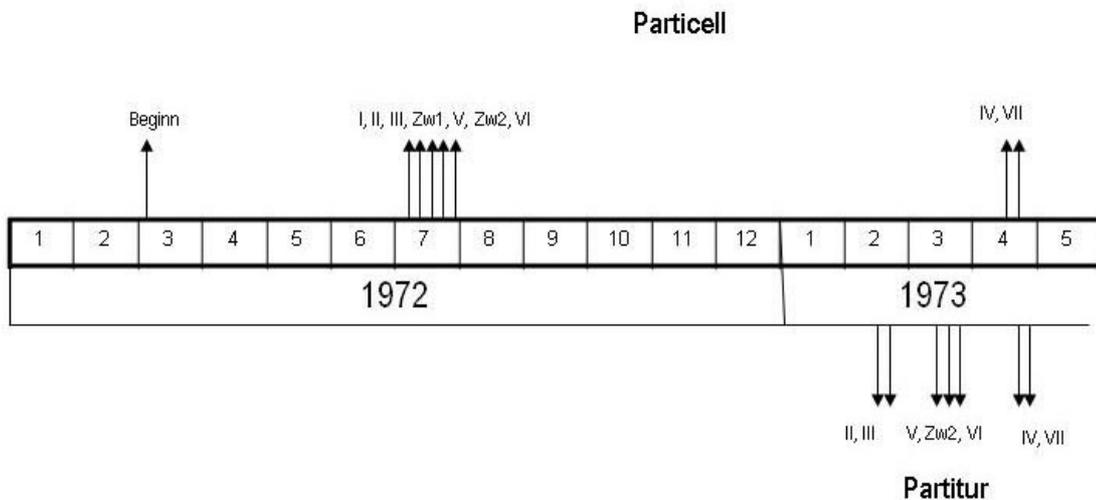


Abbildung 12 Kompositionstermine von op. 42 *An die Nachgeborenen*

## 5.1.9 Korrekturphase

### 5.1.9.1 Klavierauszug

Es liegt ein gebundenes Exemplar eines Probedruckes des Klavierauszuges vor<sup>66</sup>, das mit *march 74* datiert ist. Das ist wahrscheinlich die Übersendung durch B&H an GvE und die Aufforderung zur Korrektur. Als Endtermin der Korrekturen hat GvE einerseits verschiedene Termine 1974 handschriftlich notiert. Weiters hat er noch den 04.12.1975 notiert, was offenbar die letzte Korrektur incl. des Einschubes der TT059 und 060 „*Der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht*“ bedeutet. Diese Fassung muss dann zum endgültigen Druck des Klavierauszuges im Jahr 1976 geführt haben.

### 5.1.9.2 Partitur

Hier sind drei Korrekturstadien erkennbar:

Korrekturphase 1: Die ersten Änderungen wurden in einer Kopie des Partiturotographs eingetragen. Diese sind in mehreren Farben gehalten und betreffen hauptsächlich Dynamik, Artikulation und Vortrag. Manchmal sind zusätzliche Einwüfe einzelner Instrumente hinzugefügt worden. Durch die Datierungen kann geschlossen werden, dass die Hauptarbeiten der Korrektur Mitte bis Ende 1973 und in der ersten Jahreshälfte 1974 stattfanden. Es muss auch ein reger Austausch mit B&H in London in vielen Schritten stattgefunden haben. Weiters findet sich ein Vermerk GvEs „*In Giulinis Part. nachtragen*“ vom

<sup>66</sup> Befindet sich im GvE-N.

16.10.1973, woraus ersichtlich ist, dass GvE über die Interpretation mit Carlo Maria Giulini bereits sehr früh in Kontakt stand.

Am Ende der Partitur ist von GvE handschriftlich vermerkt: „Korr. Auszug 27.I.74, Part. 16.II.74“ was offenbar die Beendigung des ersten Korrekturstadiums bedeutet. Danach wird der erste Probedruck angefertigt worden sein.

Korrekturphase 2: Diese Phase, von B&H als *Second Proof* bezeichnet, fand auf dem ersten Probedruck etwa in der Jahresmitte 1975, d.h. noch vor der UA statt. Die Exemplare<sup>67</sup> wurden in drei Tranchen zwischen September und Oktober 1974 an GvE gesendet und von diesem bis zum 25.06.1975 korrigiert.

Korrekturphase 3: Diese fand im Dezember 1975, d.h. zwei Monate nach der UA auf einem weiteren Probedruck<sup>68</sup> statt. Am ersten Blatt hat GvE vermerkt: „*Giulinis Vorschläge vom 31.07.1975 berücksichtigt*“. Das Ende hat GvE mit 04.12.1975 datiert, welches Datum sich auch – offenbar als letzte Korrektur – am Klavierauszug-Korrektorexemplar findet. In dieses Exemplar wurden handschriftlich mit Bleistift die beiden gesprochenen Takte T059 und T060 des Satzes VII „*Der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht*“ eingefügt.

### 5.1.10 Inverlagnahme und Druck

Die Inverlagnahme des op. 42 *An die Nachgeborenen* durch B&H war von allem Anfang an klar. Schon Mitte 1972 korrespondierte GvE mit B&H darüber und band den Verlag in alle seine Aktivitäten ein. Dieser Zeitpunkt lag – wie auch die Komposition des op. 41 *Träumende Knaben* - in der Mitte einer 15 Jahre dauernden Phase (1961-1976), in der fast alle Werke GvEs bei B&H in Verlag genommen wurden<sup>69</sup> und GvE sich nicht nach Alternativen umsah.

Die Verwendung des BB-Textes wurde von den Trägern der Urheberrechte Mitte des Jahres 1973 genehmigt. Davon zeugt ein Brief von Suhrkamp an GvE: „[...] , dass „mit B&H ein Vertrag abgeschlossen wurde über das Brecht Gedicht in Ihrer Vertonung.“<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Befinden sich im GvE-N.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Siehe Anhang F: *Inverlagnahmen der Werke GvEs*.

<sup>70</sup> Brief Suhrkamp an GvE vom 13.06.1973. [GvE-N]

Die Korrekturphase und die Druckphase des Werkes sind durch die vielen Briefe Leopold Spinners<sup>71,72</sup> – Lektor bei B&H in London – nachzuvollziehen. Daraus ergibt sich, dass Klavierauszug und Partitur im September 1976, die Studienpartitur und die Chorstimmen im Oktober 1976 gedruckt wurden<sup>73</sup>.

### 5.1.11 Widmung

Die Widmungserklärung GvEs im Autograf der Partitur lautet: *Meinen Freunden Lotti und Friedrich Dürrenmatt von Herzen zugeeignet.*

FDs Theaterstück *Der Besuch der Alten Dame*, welches 1956 uraufgeführt worden war, hatte GvE als Stoff für eine Oper fasziniert<sup>74</sup>. FD lehnte eine Vertonung zunächst ab, ließ sich jedoch überreden, der Komposition zuzustimmen, nachdem GvE im Dezember 1967 eine außerplanmäßige Aufführung seines op. 6 *Dantons Tod* in der Wiener Staatsoper anberaumen ließ, bei der FD anwesend war und sich von dem Kompositionsstil GvEs ein Bild machen konnte. Das begründete die Freundschaft. FD und GvE richteten zusammen den Stoff des Dramas für eine Opernkomposition ein. Die UA der Oper *Der Besuch der Alten Dame* mit der Opuszahl 35 fand am 23.03.1971 in der Wiener Staatsoper statt.

GvE hatte FD und Lotti Dürrenmatt bereits im Juli 1972 von der begonnenen Komposition der Kantate *An die Nachgeborenen* berichtet, seine Überlegungen dazu dargestellt und ihm den zu komponierenden Text übermittelt<sup>75</sup>. In diesen Text hat GvE handschriftlich die Vokalbesetzung der einzelnen Teile eingetragen. Einige Monate später trägt GvE Lotti und FD den Gedanken der Widmung vor: „Über der Partitur soll stehen: *Meinen Freunden Lotti und Friedrich Dürrenmatt von Herzen zugeeignet*’. Wenn Ihr nichts dagegen einzuwenden habt, muss ich keine Nachricht haben; findet Ihr die Widmung aber scheußlich, so erbitte ich eine Telegramm mit dem Wort *Abgelehnt*“<sup>76</sup>.

Das Ehepaar Dürrenmatt kam trotz Einladung<sup>77</sup> weder zu der UA am 24.10.1975 nach New York, noch zur österreichischen EA am 26.10.1975 nach Wien, was GvE kränkte. Wenigstens vorher wollte GvE

<sup>71</sup> Über Leopold Spinner siehe Kapitel Op. 41 *Träumende Knaben*

<sup>72</sup> Briefe Leopold Spinners an GvE. [GvE-N]

<sup>73</sup> siehe auch die Vermerke im Druck am Ende der Partitur und am Ende des Klavierauszuges jeweils BHMP9/76.

<sup>74</sup> Über den Hergang siehe: Biba, Otto: *Friedrich Dürrenmatt and Gottfried von Einem: A Unique Collaboration*. In: Hrsg. Reschke, Claus und Pollack, Howard: *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890-1989*. Sonderdruck Wilhelm Fink Verlag, 1989. S 237-246. Der Hergang wird auch dargestellt bei Eickhoff, Thomas: *Von Einem, der Dürrenmatt wegen seiner ‚Alten Dame‘ besuchte. Zum Verhältnis zwischen Komponist und Dramatiker im Kontext einer Opernfassung der ‚Tragischen Komödie‘*. In: Hrsg. Söring, Jürgen und Mingels, Annette: *Dürrenmatt im Zentrum*. Sonderdruck . Frankfurt am Main et al 2004. S 79-107.

<sup>75</sup> Brief GvE an Friedrich und Lotti Dürrenmatt vom 23.07.1972. [SL-A]

<sup>76</sup> Die Dürrenmatts haben darauf – wie auch auf die meisten Briefe GvEs – nicht geantwortet, was GvE als Zustimmung wertete.

<sup>77</sup> Brief GvE an Lotti und FD vom 04.08.1975,[SL-A]

FD treffen, was aber nicht gelang: „Es war (ist!) uns durchaus arg, dass wir einander wieder nicht gesehen haben! Traurig!“<sup>78</sup>

Kurze Zeit nach den beiden Aufführungen regt GvE das Ehepaar Dürrenmatt an, wenigstens die Fernseh wiedergabe des New Yorker Konzertes anzusehen: „Hört und schaut es euch an. Ich regte das nicht an, wenn nicht über der Partitur verwegen gedruckt stehen würde: ‚Meinen Freunden Lotti und Friedrich Dürrenmatt von Herzen zugeeignet.‘“<sup>79</sup>

Eickhoff bezieht sich auf eine Mitteilung des SL-A über die Korrespondenz GvEs mit FD und schreibt: „[...] da der Schriftsteller generell gegenüber dem Komponisten in beharrliches Schweigen verfiel und die im Zeitraum von siebzehn Jahren (von 1967-1984) geschriebenen, insgesamt 78 Briefe und Postkarten von Einems unbeantwortet liess.“<sup>80</sup>

Nachzutragen zur Oper op. 35 *Besuch der Alten Dame*, dem einzigen Produkt der Zusammenarbeit zwischen GvE und FD, bleibt, dass einerseits die Publikumsreaktionen sehr positiv waren. FS spricht von „triumphaler Uraufführung mit Szenenapplaus und fast halbstündiger frenetischer Nachfeier“.<sup>81</sup> Andererseits waren Pressestimmen und Kritikermeinungen geteilt. Eickhoff berichtet in seiner Rezeptionsanalyse von zum Teil mit gehässigen Worten vorgebrachter Kritik<sup>82</sup>.

### 5.1.12 Tonträgeraufnahmen

Neben der Enttäuschung über wenige Nachfolgeaufführungen musste GvE bei dem Projekt op. 42 *An die Nachgeborenen* auch den kaum stattgefundenen Plattenverkauf zur Kenntnis nehmen. FS berichtet diesen Sachverhalt wie folgt:

„Die Kantate ‚An die Nachgeborenen‘ wurde im Auftrag der UNO von der Deutschen Grammophon Gesellschaft auf einer Schallplatte in ungewöhnlich hoher Auflage für das Kinderhilfswerk der Vereinten Nationen produziert und sollte in einer ansprechenden Hülle mit bunt bebildertem Beiheft über die Vertriebswege dieser Organisation auf der ganzen Welt verbreitet werden. Im Handel war sie nicht zu haben, Kaufwillige suchten aber auch anderwärts vergeblich nach einer Bezugsquelle. Die Produktionsfirma erklärte sich für unzuständig, sie habe sich nur für eine Lohnpressung zur Verfügung gestellt; was indessen bei jeder Produktion Produzentenpflicht ist, die Platte bei der GEMA, der deutschen Urheberrechtsgesellschaft, anzumelden, versäumte sie und holte das Versäumte erst nach, als sie durch eine Anfrage darauf aufmerksam gemacht wurde; das war ungefähr drei Jahre, nachdem die Platte ausgeliefert worden war; das aber bedeutet, daß im Geschäftsbereich der GEMA bis dahin keine einzige Platte verkauft, zumindest jedoch für keine einzige die gesetzlich vorgeschriebene Abgabe entrichtet worden ist.“

<sup>78</sup> Brief GvE an Lotti und FD vom 10.10.1975. [SL-A]

<sup>79</sup> Postkarte an FD vom 01.11.1975. [SL-A]

<sup>80</sup> Eickhoff, Thomas: *Von Einem, der Dürrenmatt wegen seiner ‚Alten Dame‘ besuchte*. A.a.O. S 94.

<sup>81</sup> *Einem-Chronik* S 308.

<sup>82</sup> Eickhoff, Thomas: *Von Einem, der Dürrenmatt wegen seiner ‚Alten Dame‘ besuchte*. A.a.O. S 98ff.

*Schlimmeres wurde dem Komponisten aus Kreisen seiner amerikanischen Freunde zugetragen: daß die Plattenaufnahme seiner Kantate in Amerika zwar verkauft werde, aber so schleppend, daß der Verdacht eines massiven Boykotts nicht von der Hand zu weisen sei.*<sup>83</sup>

Die Tonaufnahmen wurden in Wien im Oktober und November durch die Polydor International GmbH für ihre Tonträgermarke Deutsche Grammophon mit den Interpreten der Wiener Aufführung vom 26.10.1975 gemacht<sup>84</sup>.

Das Produkt war eine Langspielplatte mit aufwendigem Begleitheft, in dem Grußworte des Generalsekretärs der Vereinten Nationen Kurt Waldheim, des österreichischen Bundespräsidenten Rudolf Kirschschräger, des Wiener Bürgermeisters Leopold Gratz, des UNICEF Generaldirektors Henry Richardson Labouisse, des Hohen Flüchtlingskommissars der Vereinten Nationen Saddrudin Aga Khan und des Vorsitzenden des Rates der *Ambassador International Cultural Foundation* abgedruckt waren. Der Komponist und die Interpreten wurden ausführlich beschrieben. Das Werk wird in dem Begleitheft durch einen Beitrag FSs beschrieben und die Texte der einzelnen Sätze der Kantate wurden abgedruckt. Im Psalm 121 fehlte die Zeile „*Der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht*“. Alle Beiträge wurden in Englisch, Deutsch und Französisch gebracht<sup>85</sup>.

Im GvE-N<sup>86</sup> finden sich Kopien von Briefen der *World Alliance of Young Men's Christian Associations* (YMCA) in Genf, des Kinderhilfswerks der UNICEF sowie des Flüchtlingshilfswerks der UNHCR mit Textvorschlägen für das Schallplatten-Begleitheft an einen Herrn Hans W. Quast, der offenbar mit der Koordination von Herstellung und Vertrieb der Schallplatte beauftragt war. Darin bietet die YMCA einen Vertrieb der Schallplatte über ihr weltweites Netzwerk an und äußert sich über Kosten des Vertriebes sowie die Teilung der Verkaufserlöse<sup>87</sup>.

Dass die Verbreitung der Schallplatte nicht in der von GvE gewünschten Form vor sich gehen könnte, dürfte GvE geahnt haben, denn bereits im Dezember 1975 findet sich ein Schreiben von B&H an GvE: „[...] was Sie zu dem wiederholt mit Nachdruck geäußerten Wunsch bewegt haben könnte, Ihnen unseren Vertrag mit der Deutschen Grammophon über die Schallplattenaufnahme der

<sup>83</sup> *Einem-Chronik*, S 319f.

<sup>84</sup> Interne Notiz der *Polydor International GmbH* vom 19.10.1978. [B&H-A]

<sup>85</sup> Langspielplatte: *30th Anniversary United Nations. Gottfried von Einem. To Posterity*. Deutsche Grammophon Nr. 0666543.

<sup>86</sup> Briefkopien gefunden in den Korrektorexemplaren zu op. 42 *An die Nachgeborenen*. [GvE-N]

<sup>87</sup> Brief der YMCA an Hans W. Quast vom 06.06.1975: „My office will also send a mailing to all national YMCA offices, explaining the project, urge their assistance in the distribution and sale of the record. We will keep a careful accounting of our costs for which I understand we will be reimbursed. At some later date the YMCA would receive any share of the proceeds resulting from the sale of the record.“

*„NACHGEBORENEN‘ vor Vertragsabschluss zur Begutachtung vorzulegen! [...] bin ich bereit, Ihnen für Ihre Akten eine Fotokopie unseres mit der DDG abgeschlossenen Vertrages zu übersenden [...]“<sup>88</sup>*

Weitere Details sind aus dieser Zeit nicht auffindbar. B&H schreibt im März 1977: *„Unser Vertragspartner für die Schallplatten ist die Deutsche Grammophon in Hamburg, welche diese Aufnahme, wie wir erfuhren, aber nur als Auftragsproduktion für die UNO gemacht hatte, deshalb bleibt der Vertrieb der Aufnahmen der UNO vorbehalten, d.h. die Platten sind über den normalen Handel nicht erhältlich.. (Dies bestätigte uns gestern nochmals Herr Dr. Deneken von der DGG).“<sup>89</sup>*

Eine für Außenstehende nicht ganz klare Aktennotiz aus dem Hause *Polydor* aus dem Oktober 1978, in der ein Mitarbeiter der Copyright Policy- Abteilung an einen Herrn Hans-Henning Fleischer berichtet, erklärt den Vorgang wie folgt:

- Bis Mitte 1978 sind 25.959 Platten aus dem Lager entnommen worden, davon 25.000 für die USA, 920 für Österreich und 39 für Deutschland. *„Die nach Österreich gelieferten Platten gingen teilweise an Gesandtschaften und Botschaften. Möglicherweise wurden auch Einzelstücke zu einem niedrigen Preis abgegeben.“*
- Was aus den nach USA gelieferten Platten geschah, kann von *Polydor* nicht gesagt werden.
- In Hannover gab es am 25.05.1078 einen Bestand von 24.735 Platten, der vernichtet wurde.
- *„Für den Restbestand von 726 Stück erhalten Sie anbei das Vernichtungsprotokoll der Polydor Wien vom 16.10 1978.“*

Auf Basis dieses Berichtes müssen daher 50.694 Platten<sup>90</sup> gepresst worden sein, deren Verwendungsbilanz sich wie folgt darstellt:

- 25.000 Stück nach USA mit unklarer Verwendung, im ungünstigsten Fall sind sie Ladenhüter geworden oder wurden vernichtet,
- 25.461 Stück in Europa vernichtet,
- 194 Stück in Österreich verwendet,
- 39 Stück in Deutschland verwendet.

Diese enttäuschende Verbreitung muss zu laufenden Diskussionen geführt haben, möglicherweise hat GvE auch Vorhaltungen an B&H gemacht. Noch im Jahr 1979 findet sich ein Schreiben von B&H an

<sup>88</sup> Brief B&H an GvE vom 15.12.1975. [B&H-A]

<sup>89</sup> Brief B&H an GvE vom 31.03.1977. [B&H-A]

<sup>90</sup> FS spricht von einer Auflage von 50.000 Stück. [Saathen, Friedrich: *Gottfried von Einems Kantate ‚An die Nachgeborenen‘*. 5-seitiges Typoskript o.D. FS-N]

GvE, in dem nochmals der Vertrag mit der Plattenfirma übersandt wird: „[...] *Photokopie des Vertrages, den wir seinerzeit mit der DGG abgeschlossen haben, der Ihnen so sehr am Herzen liegt.*“<sup>91</sup>

Ob es sich um ein Komplott - und wenn ja, durch wen inszeniert - gehandelt hatte<sup>92</sup>, oder einfach um eine Nachlässigkeit, dass die von der UNO bestellten und bezahlten Platten für sie später von wenig Interesse waren, oder aber ob die einzelnen UN-Teilorganisationen über finanzielle Fragen keine Lösung gefunden haben, kann heute nicht mehr ergründet werden.

Im Jahre 1993 gab es eine Nachpressung der Aufnahme von 1975 auf CD<sup>93</sup>, die im Handel erschien. Über Auflage und Verkaufserfolg kann heute nichts mehr ausgesagt werden. Die CD ist im Handel derzeit nicht erhältlich.

### 5.1.13 Die Verstimmung der israelischen Delegation bei der UA

Über den Eklat wird in der *Einem-Chronik* – sieben Jahre nach der UA - wie folgt berichtet:

*„Misstöne – noch vor der Uraufführung allerdings – verursachte die israelische UN-Delegation, deren Chef Chaim Herzog erklärte, er werde dem Konzert fernbleiben, weil er im hunderteinundzwanzigsten Psalm den vierten Vers. ‚Siehe, der Hüter Israels schläft und schlummert nicht‘, vermisse und daher annehmen müsse, Einem habe ihn in der Absicht, die Bibel zu verbessern, unterschlagen. Seine Quelle, die Bibel aus dem Jahr 1781, enthält den Vers jedoch nicht, und da ihm der Psalm in extenso nicht geläufig war, die Lesart im übrigen vertrauenswürdig zu sein schien, hatte er auch keinen Grund, an der Vollständigkeit des Textes zu zweifeln. Wissenlich und willentlich hingegen, und zwar aus Gründen der formalen Stringenz hat Einem fünf Verse des neunzigsten Psalms ausgelassen, das ist niemandem aufgefallen. Den offiziellen Protest der Israelis beantwortete er mit einem offiziellen Angebot, den vermissten Vers separat zu vertonen. Hätte er ihn aber einer vollständigen Textfassung gemäß von vornherein in die Komposition mit einbezogen und sich Gedanken darüber machen müssen, welche Folgen die Auslassung haben könnte, dann hätte er ihn auch gestrichen, wie die anderen Verse, aber nicht aus Rücksicht auf die gute Form, sondern aus innerstem Widerstreben gegen jede Form nationalistischen Denkens. Es wäre eine Reflexbewegung gewesen.“*<sup>94</sup>

Einer Zeitungsmeldung zufolge soll GvE dazu gesagt haben: *„Hätte ich diesen Vers gekannt, so hätte ich selbstverständlich auch dafür die entsprechende Musik geschrieben, aber nun ist es dafür zu spät.“*<sup>95</sup>

<sup>91</sup> Brief B&H an GvE vom 26.09.1979. [B&H-A]

<sup>92</sup> Der Verf. erinnert sich, im Verlaufe der Archiveinsichten die Vermutung GvEs gelesen zu haben, dass der Plattenverkauf durch Herbert von Karajan unter Ausspielung seiner starken Position gegenüber den Plattenfirmen unterbunden worden wäre. Die entsprechende Quelle ist jedoch nicht mehr eruiert.

<sup>93</sup> Gottfried von Einem: *An die Nachgeborenen. Kantate*. Deutsche Grammophon. Nr. 437 485-2 – ADD. Polygram GmbH, Austria 1993.

<sup>94</sup> *Einem-Chronik*, S 318f.

<sup>95</sup> NN.: *Kontroverse um Einem-Kantate*. In: Linzer Tagblatt vom 22.10.1975. [WS-A]. Die Zeitung beruft sich in ihrem Artikel auf die APA (Austria Presse Agentur).

Anzunehmen ist, dass FS die Erklärung von der unvollständigen Bibel aus dem 18. Jhdt. von GvE erhalten hatte. 13 Jahre später bemüht GvE in seiner *Autobiografie* diese Entschuldigung nicht mehr, sondern erinnert sich selbstbewusst an die nunmehr 20 Jahre alten Ereignisse wie folgt:

*„Inzwischen hatte sich herumgesprochen, dass ich bei der Composition des einleitenden Psalms<sup>96</sup> eine Zeile, die mir besonders nationalistisch vorgekommen war, unterdrückt hatte. Nun ergab sich Folgendes: Bevor ich von New York nach Philadelphia fuhr, erhielt ich den Anruf, daß der Oberrabbiner von Philadelphia den jüdischen Mitgliedern des Chors aus diesem Grund eine Mitwirkung verboten hatte. Viele Menschen, die componieren, sind zu Streichungen gezwungen, und zwar aus den verschiedensten Gründen. Ich hatte mir meinen kleinen Eingriff sehr wohl überlegt. Ich fand diese Reaktion ein ziemlich starkes Stück. In Philadelphia angekommen, bat ich Maestro Giuliani, zunächst vor dem Proberaum zu warten, weil ich zunächst mit den jungen Herrschaften des Chores, es waren durchwegs Studenten, selbst sprechen wollte. Ich trat also entschlossen vor sie hin und sagte, daß ich von den Vorbehalten wüßte, daß ich aber Nationalismus in jeder Form ablehne. Ich erklärte plausibel, was mich an der gestrichenen Zeile gestört hatte, und fügte abschließend hinzu, daß im Unterschied zu General Herzog, dem Leiter der israelischen Delegation bei der UNO, ich sehr wohl bei der Gestapo gesessen wäre. Es gab Standing Ovation. [...] nur die israelische Delegation blieb aus Protest der Premiere fern. Diplomatisch ließen sie zwar verlauten, dass sie ohnedies nicht am Konzert teilgenommen hätten, und zwar wegen der Sabbatruhe. Später baute ich den fehlenden Vers nachträglich doch noch in das Stück ein, er wird nunmehr rhythmisch gesprochen. Ich bin aber weiterhin der Meinung, dass der Text ohne ihn zuträglicher wäre.“<sup>97</sup>*

Janet M. Yamron, die seinerzeitige Assistentin von Elaine Brown, die den Chor der Temple Universität damals einstudierte, erinnert sich wie folgt:

*“[...] Since the performance of the Von Einem work had been scheduled the previous the year, Dr. Brown had only until October 17th to prepare the work with the Temple Choirs. On Friday, the 14th of October, von Einem and the person responsible for communication at the UN and Maestro Guilini arrived on our campus for the first choral rehearsal [...] Needless to say, the choirs were well prepared. As you know the work was divided into three parts with one of the movements based on Psalm 121 which states in the 7th line of the Psalm—‘He that ruleth over Israel neither slumbers not sleeps’. By this time it was realized at the United Nations that Mr. von Einem had omitted the 7th line. This fact made the front page of the New York Times the Sunday before the performance which caused quite a furor with the Israeli delegation. It became a very sensitive situation with our University officials who did not want to force the students to participate if they felt they could not because of this situation. Dr. Brown was masterful in her ability to present this situation to the students and gave them an opportunity whether or not to proceed with the performance. (You may recall that this was a very sensitive time in Arab-Israeli relations which the world was focused upon). The students unanimously voted to go on with the performance and the University officials stood behind their decision. We went to New York with some apprehension as to how this would turn out. The performance went on without a flaw with soloists Julia Hamari and Fisher Dieskau. All ended well.”<sup>98</sup>*

Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Vorbericht der New York Times zur UA: *“United Nations officials were reported considering removing the numbering of the verses in the program. It was the numbering in the advance program that first called attention to the omission of the fourth verse. ‘If they*

<sup>96</sup> Hier irrt GvE. Es war der Schlusspsalm Ps. 121.

<sup>97</sup> *Autobiografie*, S 399.

<sup>98</sup> Email Yanet Yamron an den Verf. vom 31.01.2009.

*had not done that, probably not many except Biblical scholars would have noticed' remarked one observer.*"<sup>99</sup>

Wie weit die politischen Vermutungen gingen, zeigt ein Ausschnitt einer Zeitung in hebräischer Sprache: *"Der österreichische Komponist von Einem hat, möglicherweise nach einem 'Ratschlag' eines Zensors der UNO beschlossen, den relevanten Vers aus dem Buch der Psalmen, worauf sein Oeuvre beruht, zu streichen. Unsere Reaktion als Antwort darauf, müsste die Wiederholung des Verses sein: ‚Der Hüter Israels schläft, noch schlummert nicht‘.*"<sup>100</sup>

GvE dürfte seine Abneigung gegen diesen Vers dadurch konkretisiert haben, dass er in die Takte T059 und T060, in denen zuvor lediglich auf Haltetönen der Streicher die Pauken rhythmisch im Einsatz sind, nun zusätzlich die beiden Solisten die Worte: *„Der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht“* rezitieren lässt, während die ursprünglich im *ff* gesetzten Pauken rasch dynamisch abgesenkt werden, um die Sprechstelle hörbar zu machen. Diese Sprechstelle wird von Hilscher wie folgt kommentiert: *„[...] wobei die Tatsache, dass diese Textpassage gesprochen wird, als stiller Protest des Komponisten gegen die Einmischung in sein Kunstwerk gesehen werden kann [...].“*<sup>101</sup> Diese Meinung erscheint durchaus plausibel. Eine ähnliche Reaktion muss GvE wohl in op. 82 *Missa Claravallensis* dazu geführt haben, die Stelle im Credo *Et in unam sanctam catholicam ecclesiam* nicht singen sondern sprechen zu lassen<sup>102</sup>.

Musikalisch stellt die Sprechstelle nun einen Fremdkörper dar, zumal diese beiden Takte von GvE als Orchesterzwischenstück konzipiert waren.

Bei Durchsicht der Programmhefte aller Aufführungen von op. 42 *An die Nachgeborenen* stellt sich heraus, dass die meisten Programmhefte die Texte des Werkes abgedruckt hatten. In keinem dieser Textwiedergaben ist die Zeile *„Der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht“* enthalten. Dies gilt auch für das Begleitheft der Schallplatte.

<sup>99</sup> Teltsch, Kathleen: *Cantata Lacking a Psalm Verse Evokes Cacophony at the U.N.* In: *New York Times* vom 19.10.1975.

<sup>100</sup> Ausschnitt aus einer Zeitung in hebräischer Sprache, o.D., ohne Titel [GvE-N]. Übersetzung Catriel Fuchs/Haifa.

<sup>101</sup> Hilscher, Elisabeth Theresia: *Die Kantaten- und Chorwerke Gottfried von Einems.* In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem-Kongress. Wien 1989. Kongressbericht.* Tutzing 2003. S 79.

<sup>102</sup> Siehe Kapitel *Op. 82 Missa Claravallensis.*

Auf Anfrage führt Dietrich Fischer-Dieskau an, bei seinen beiden Münchner Aufführungen der Kantate 1979 die Zeile nicht gesprochen zu haben, da die ihm gegebenen Noten diese Zeile nicht enthielten<sup>103</sup>.

Gerhard Brunner führt in seiner Rezension der UA in New York an, dass GvE sich verpflichtet hätte, als Wiedergutmachung für den ausgelassenen Vers *„eine neue Kantate speziell für Israel zu komponieren.“*<sup>104</sup> Nachdem jedoch in keiner der zahlreichen anderen Quellen eine Erwähnung einer solchen Zusage gefunden werden kann, scheint sie eher zweifelhaft. Allerdings finden sich in GvEs Nachlass Briefe israelischer Stellen, die an Werken GvEs für Israel interessiert waren. Als Beispiel sei ein Brief des Botschafters des Staates Israel in Österreich zitiert: *„Ich habe von Herrn Bürgermeister Teddy Kollek [Bürgermeister von Jerusalem. Der Verf.] ein Schreiben erhalten, in dem er auf die Idee eines Jerusalem gewidmeten symphonischen Werkes Bezug nimmt. Ich würde mich gerne in dieser Sache gelegentlich Ihres nächsten Besuches in Wien mit Ihnen unterhalten.“*<sup>105</sup>

Im Jahre 1977 erhielt GvE vom Festival Komitee des *Israel Festival 1978* die Anfrage, ob er bereit wäre, ein Werk anlässlich Israels 30-Jahr-Feierlichkeiten zu komponieren, wobei die Inspirationsquelle das Thema des jüdischen Volkes, von den biblischen Zeiten bis heute, sein sollte. GvE schrieb auf diesen Brief handschriftlich: *„Shambadal [gemeint ist Lior Shambadal, israelischer Dirigent, geb. 1950 in Tel Aviv. Der Verf.] soll ‚An die Nachgeborenen‘ dirigieren mit einst fehlender Psalmzeile.“*<sup>106</sup>

An dieser Stelle sei auch auf GvEs posthume Ehrung durch Yad Vashem in Jerusalem verwiesen. Yad Vashem erkannte GvE am 12.08.2002 mit der Aktenzahl 9740c als *„Gerechten unter den Völkern“*<sup>107</sup> Diese Ehrung wurde zuerkannt, weil GvE 1943 einen bei ihm untergetauchten jüdischen Musiker gerettet hatte. Die Auszeichnung, bestehend aus Medaille und Urkunde wurde im Rahmen einer Gedenkstunde in Berlin in der Israelischen Botschaft in Deutschland überreicht. Außerdem wurde der Name an der Memorial Wall im *Garten der Gerechten* in Yad Vashem verewigt. Dieser Ehrentitel ist die höchste Auszeichnung, die Israel an Nicht-Juden vergibt<sup>108</sup>.

<sup>103</sup> Freundliche Mitteilung von Prof. Dietrich Fischer-Dieskau am 10.12.2009 an den Verf.

<sup>104</sup> Brunner, Gerhard: *Handwerk hin, Einfall her.* In: *Die Welt* vom 01.11.1975.

<sup>105</sup> Brief des Botschafters des Staates Israel in Österreich Yissakhar Ben-Yaacov an GvE vom 23.01.1980. [GvE-N]

<sup>106</sup> Brief von „The Israel Festival“ vom 02.02.1977 an GvE. [GvE-N]

<sup>107</sup> Email von Mrs. Irena Steinfeldt, Director of Yad Vashem vom 19.11.2009 an den Verf.

Siehe auch Hrsg. Gutmann, Israel, Bender, Sara, Fraenkel, Daniel und Borut, Jakob: *Lexikon der Gerechten unter den Völkern. Deutsche und Österreicher*, Yad Vashem und Wallstein-Verlag, 2005. S 198f.

<sup>108</sup> *Der Standard* vom 06.12.2002.

### 5.1.14 Entstehung von op. 42 *An die Nachgeborenen* – Ecktermine

<p style="text-align: center;"><b>1972</b></p>	<p>März 1972 Erste Idee, Textzusammenstellung und Kompositionsbeginn, sofortiges Anlaufen zahlreicher direkter und indirekter Interventionen beim UNO Generalsekretär</p> <p>November 1972: Gespräch GvE beim UNO Generalsekretär in New York, mündliche Auftragserteilung</p>
<p style="text-align: center;"><b>1973</b></p>	<p>April 1973: Kompositionsende</p> <p>Dezember 1972-Mai 1973: Schriftliche Auftragserteilung durch die UNO</p>
<p style="text-align: center;"><b>1974</b></p>	
<p style="text-align: center;"><b>1975</b></p>	<p>24.10.1975: UA im UNO Hauptquartier in New York 26.10.1975: Österreichische EA anlässlich des Staatsfeiertages</p> <p>Dez. 1975: Ende der Korrekturphase, Nachtrag der ausgelassenen Psalmzeile</p>
<p style="text-align: center;"><b>1976</b></p>	<p>1976: Notendruck durch B&amp;H in London</p>

## 5.2 Analyse des Werkes bzw. seiner Teile

### 5.2.1 Formale Struktur des Werkes

Die Kantate ist mit ihren Sätzen streng symmetrisch aufgebaut:

- Im Zentrum steht als Symmetrieachse der Satz IV, das Gedicht BBs *An die Nachgeborenen*, das für die Kantate namensgebend war. Anfang und Schluss bilden die beiden Psalmen 90 und 121 als die Sätze I und VII.
- Die Sätze II und VI sind Vertonungen von Chören aus Werken von Sophokles, und zwar aus *Antigone* und aus *Oedipus auf Kolonos*, beides Werke aus der *Thebanischen Trilogie*.
- Die Sätze III und V sind Vertonungen von Gedichten Friedrich Hölderlins mit Bezug zur Antike.
- Zwischen den Sätzen II und III sowie zwischen V und VI steht je eine Orchester-Zwischenspiel.
- Das im Zentrum stehende Gedicht BBs *An die Nachgeborenen* ist selbst wieder dreigeteilt, und zwar als „Zeitgedicht“ aus der Gegenwart heraus rückwärts und vorwärts blickend<sup>109</sup>.
- Aus dem Gesagten ergibt sich nahezu zwangsläufig eine Symmetrie der Besetzungen: Die beiden Psalmen werden durch Chor und Orchester vorgetragen, wobei im Psalm 121 noch die beiden Solisten, gewissermaßen im Finaleffekt hinzukommen. Die beiden Sophokles-Chöre sind auch für Chor und Orchester komponiert, wobei im Chorlied aus *Oedipus auf Kolonos*, Satz VI, ebenfalls die beiden Solisten „hilferufend“ hinzukommen. Die beiden Hölderlin Gedichte sind für Bariton-Solo und Orchesterbegleitung. Der Mittelsatz wird in allen drei Teilen von der Mezzo-Solistin mit Chor und Orchester interpretiert. In den beiden Hölderlin-Gedichten werden weiters gleiche harmonische Wendungen in der gleichen Tonart verwendet.
- Auch im Tonartenplan sind Symmetrien und Bezüge festzustellen: Die beiden Ecksätze stehen in G-Moll bzw. G-Dur und die beiden Sophokles Chöre II und VI sowie der Mittelteil des Mittelsatzes IV stehen in D-Moll. Der Mittelsatz IV hat mit seinen drei Teilen die symmetrische Tonartenfolge A-Moll–D-Moll–A-Moll.
- Eine gewisse Symmetrie ist auch im Gestus der einzelnen Sätze zu bemerken. Die beiden Psalmen sind gebetsartig-andächtig gehalten, die beiden Sophokles-Chöre sind dramatisch und zumeist schnell, manchmal marschartig angelegt, die beiden Hölderlin Gedichte sind elegisch-huldigend, und der Mittelsatz ist wiederum dreigeteilt nach dem Schema langsam–schnell–langsam. Die beiden Zwischenspiele haben jeweils besinnlich-meditativen Charakter, wobei das erste Zwischenspiel Mahler, das zweite Bruckner gewidmet zu sein scheint. Somit ergibt sich eine Stimmungssymmetrie, auf die Kronos wie folgt hinweist: *„Die beiden Psalmen sind voll*

---

<sup>109</sup> Lermen, Birgit: *.....ich lebe in finsternen Zeiten!*. In: Hrsg. Bund der Mitteldeutschen e.V. Bonn 1989. Sonderdruck. S 5.

zuversichtlicher Gläubigkeit, die beiden Sophokles Chöre prangern das Dasein trotz des Wunders seiner Existenz als schrecklich an, die beiden Hölderlin-Vertonungen verherrlichen Schönheit und Liebe, und der Mittelsatz nach BB lässt die Verzweiflung eines denkenden Menschen über seine Ohnmacht Gestalt werden.“<sup>110</sup>

G.v. Einem: op. 42 *An die Nachgeborenen* - Gesamtstruktur

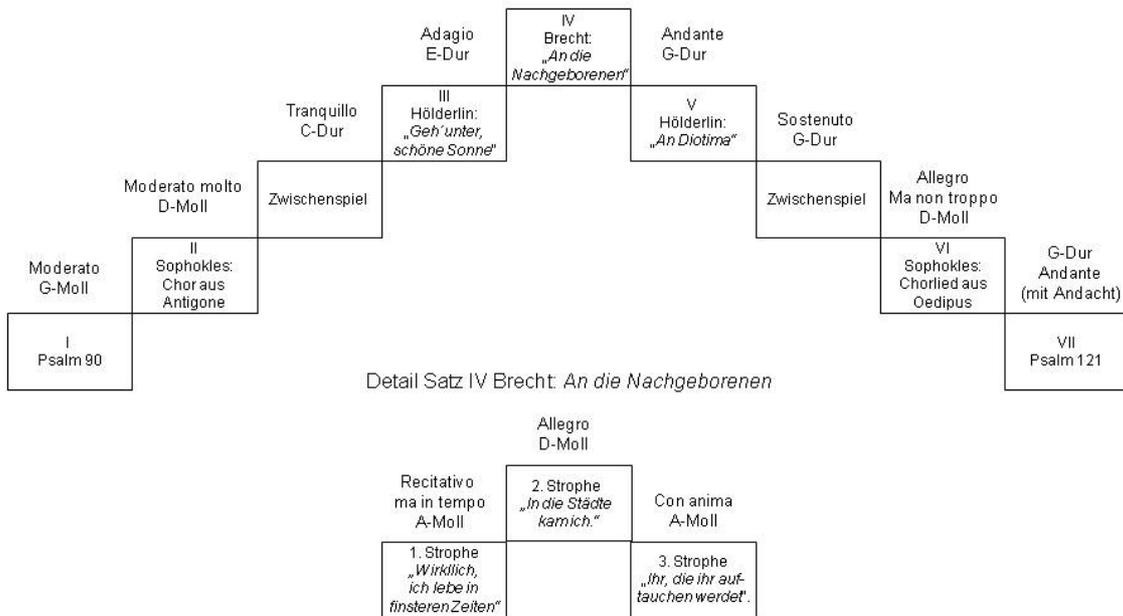


Abbildung 13 Gesamtstruktur op. 42 *An die Nachgeborenen*

<sup>110</sup> Krones, Hartmut: *Gottfried von Einem. An die Nachgeborenen*. In: Programmheft zur Aufführung 75 Jahre Wiener Symphoniker im Großen Saal der GdMFW am 26.10.1975.

### 5.2.2 Besetzung

Die Besetzung ist für Chor und Orchester identisch mit der Besetzung von op. 26 *Das Stundenlied*.

Solisten: Mezzosopran und Bariton

Chor: vierstimmig gemischt

Orchester<sup>111</sup>:

1 Piccolo  
 3 Flöten  
 2 Oboen  
 2 Klarinetten in B  
 2 Fagotte  
 4 Hörner in F  
 3 Trompeten in C  
 3 Posaunen  
 Tuba  
 Pauken

Streicher

### 5.2.3 Allgemeine Aussagen zur Musik

GvEs op. 42 *An die Nachgeborenen* ist sein drittes großes Chorwerk nach op. 12 *Hymnus* und op. 26 *Das Stundenlied*, und lässt sich am besten mit diesen beiden vorhergegangenen Werken vergleichen. Die Komposition von op. 26 *Das Stundenlied* lag zum Zeitpunkt der Komposition der Kantate *An die Nachgeborenen* etwa 15 Jahre zurück, die Komposition des *Hymnus* etwa 24 Jahre, was stilistisch seine Auswirkungen hat. War das *Stundenlied* noch von aggressiver Dramatik, so tritt dieser Zug hier zugunsten eines ruhigen, zum Teil elegisch-resignativen Betrachtens und Erzählens zurück, was aber auch an der Auswahl der zugrunde liegenden Texte liegt. Dennoch ist in den beiden Sophokles-Chören (Sätze II und VI), sowie im Mittelteil des Mittelsatzes das für die Frühphase GvEs rhythmisch Drängende wieder zu finden. Aber auch das Lyrische der späten Kompositionsphasen GvEs ist stark vertreten, besonders in den beiden Hölderlin Gedichten und in den beiden Zwischenspielen. Die musikalische Gestaltung der einzelnen Sätze ist abwechslungsreicher als beim *Stundenlied*.

Über die symmetrische Gesamt-Formanlage wurde bereits berichtet. In diesem Punkt gibt es große Ähnlichkeiten mit op. 26 *Das Stundenlied* und op. 83 *Missa Claravallensis*.

---

<sup>111</sup> Siehe Autograf der Partitur im GvE-N.

Die harmonische Basis der Sätze entspricht dem Stil GvEs, sie ist durchaus tonal und basiert – insbes. in den langsamen Sätzen – mehr als in den vorangegangenen Chorwerken auf Dreiklangsharmonien, allerdings immer wieder unterbrochen durch atonale Stellen, schrille Dissonanzpassagen oder Clusterklänge. Häufig findet man auch unharmonisierte Stellen, insbes. in den ostinaten Chorrezitationen, manchmal im früheren „Stakkatostil“. Was die Schlüsse anbelangt, so haben die meisten Sätze Schlüsse mit unisono-Tönen. Fortschreitungen in terzverwandte Tonarten sind seltener als im Stundenlied, hingegen sind längere Wendungen in leitereigenen Akkordstufen häufiger festzustellen (z.B. im ersten Zwischenspiel). Die sonst bei GvE beliebten Rückungen kommen seltener vor.

Was die vokale Melodik anbelangt, so wird hier dem Chor weniger zugeteilt, vielmehr fällt diese den Solisten zu. Instrumental sind – wie auch bei den anderen Chorwerken GvEs – die Holzbläser, insbes. Klarinette und Fagott mit melodischen Figuren bedacht. Themen oder Motive, die sich wiederholen, kommen kaum vor. Für die melodische Gestalt des Werkes vermeint FS „zeitweilig aber auch den Gestus der Zwölftonmusik“ zu erkennen<sup>112</sup>. Eindeutige Leitmotive, die in mehreren Sätzen vorkommen und das Werk verklammern, sind nicht auszumachen, es sei denn, man betrachtet eingängige Wendungen, wie die I>V-Wendung (E-Dur>H7) im Satz III *Geh´unter, schöne Sonne* als eine solche Korrespondenz, wie es FS tut.

Abbildung 14 Thema "Geh´unter"

Diese Stelle wird im ersten Zwischenspiel vorweggenommen (dort C-Dur>G-Dur), kommt in anderer Form im korrespondierenden Satz V an der Stelle *Diotima lebt* (E-Dur>H7) wieder. Die von FS gemutmaßte Korrespondenz zu der Stelle *Das Ziel lag in großer Ferne* (dort F-Dur>C-Dur) des Mittelteiles des Mittelsatzes ist kaum mehr nachzuvollziehen<sup>113</sup>.

Die Rhythmik spielt in diesem zum Teil beschaulichen, gefühlvollen Werk eine geringere Rolle als etwa in op. 26 *Das Stundenlied*, wenngleich auch hier die Rhythmik als Strukturierungsmittel gezielt

<sup>112</sup> *Einem-Chronik*, S 317.

<sup>113</sup> Saathen, Friedrich: *Botschaft an die Nachgeborenen. Zu der Kantate von Gottfried von Einem*. In: Programmheft zum Konzert vom 23.08.1991 in der Salzburger Universitätskirche.

eingesetzt wird. Dennoch herrscht große rhythmische Vielfalt, von statischen Klangteppichen bis zu rascher Marschrhythmik sowie ständige blockhafte und kontrastierende rhythmische Abwechslung.

Im Chorsatz dominieren die homophon-syllabischen Passagen, wirkliche Polyphonie kommt hier viel seltener als in op. 26 *Das Stundenlied* vor. Von Polyphonie könnte man eher bei den Solisten-Passagen sprechen.

Die Behandlung der Instrumente ist identisch wie bei op. 26 *Das Stundenlied*. Die Streicher vermitteln die Gesamtstimmung sowie die Harmoniebasis, während die sparsam eingesetzten Bläser oft figurbetonte Einwüfe bringen und damit den Chor bzw. die Solisten konkretisieren, anreichern oder auch kontrapunktieren.

Was die verwendeten Stilelemente anlangt, so lassen sich diese gut mit op. 26 *Das Stundenlied* vergleichen: Fanfarenstöße (z.B. im Satz IV), Figuren in den Holzbläsern, Harmoniependel, Wechselnoten, Triolen, Quintolen, Sextolen etc. Auch Lautmalereien sind immer wieder zu bemerken. Wortwiederholungen sind deutlich seltener als bei op. 12 *Hymnus* und op. 26 *Das Stundenlied*. Wie immer nimmt GvE auf die Sprachmelodie größten Bedacht, z.B. die „auskomponierten“ Doppelpunkte.

Wie in den vorhergegangenen Chorwerken schreibt GvE im Blocksatz in der Art Bruckners, d.h. Vokal- und Instrumentalgruppen treten oft als Ganzes auf und wechseln einander in Besetzung, Dynamik, Gestus etc. ab. Echte Tutti-Stellen gibt es daher nicht. Auffallend ist die starke Bezugnahme auf Mahler und Bruckner, die offenbar auch eine inhaltliche Botschaft des Komponisten darstellt.

In stärkerem Masse als in seinen anderen Chorwerken kommen hier kurze orchestrale Zwischenspiele vor, wie sie auch in Opern GvEs eingebaut sind, möglicherweise als Konsequenz der zuvor komponierten Oper op. 35 *Der Besuch der Alten Dame*, bei der er mit FD zusammen Grundsätze für ein Opernlibretto und dessen Komposition entwickelt hatte<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> „[...] use very brief orchestral interludes with the dramaturgic function of unifying the work“ [siehe dazu: Biba, Otto: *Friedrich Dürrenmatt and Gottfried von Einem: A Unique Collaboration*. In: Hrsg. Reschke, Claus und Pollack, Howard: *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890-1989*. Sonderdruck Wilhelm Fink Verlag, 1989. S 241]

## 5.2.4 Analyse der 7 Sätze

### 5.2.4.1 Satz I, Psalm 90

Text<sup>115</sup>

*Herr, Gott du bist unsere Zuflucht für und für.*

*Ehe denn die Berge worden und die Erde  
und die Welt geschaffen worden, bist du, Gott,  
von Ewigkeit zu Ewigkeit.*

*Der du die Menschen lässest sterben, und sprichst:  
kommet wieder, Menschenkinder!*

*Denn tausend Jahr sind vor dir wie der Tag,  
der gestern vergangen, und wie eine Nachtwache.*

*Du lässest sie dahinfahren wie einen Strom,  
und sind wie ein Schlaf, gleichwie ein Gras,  
das doch bald welk wird,*

*das da frühe blühet und das Abends abgehauen wird  
und verdorret.*

*Das macht dein Zorn, daß wir so vergehen, und dein  
Grimm, daß wir so plötzlich dahinquicken.*

*Denn unsre Missetaten stellst du für dich  
unsere unerkannte Sünde ins Licht für deinem Angesicht.*

*Wir bringen unsere Jahre zu, wie ein Geschwätz.*

*Unser Leben währet siebenzig Jahr;  
wenn's hoch kommt so sind's achtzig Jahr;  
und wenn's köstlich gewesen ist, so ist's Mühe  
und Arbeit gewesen.*

*Lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen,  
auf das wir klug werden.*

*Zeige deinen Knechten deine Werke und deine  
Ehre ihren Kindern.*

*Und der Herr, unser Gott, sei uns freundlich und  
Fördere das Werk unserer Hände*

#### 5.2.4.1.1 Charakterisierung

Der erste Satz *Moderato* ist in G-Moll gehalten und ist ein lautmalerisches, eindringliches Gebet für Chor und Orchester, die Stimmung ist im Chor zumeist ruhig, bis auf die Strophe *Das macht Dein Zorn*, die einen dramatischen Höhepunkt darstellt. Das Orchester dramatisiert das Geschehen. Die Strophengliederung des Textes wird auch musikalisch abgebildet.

---

<sup>115</sup> Die Texte wurden im Wortlaut und in der Strophenabteilung dem Begleitheft zur Schallplatte entnommen, weil sie die textliche Grundlage sind, die sich GvE für seine Komposition vorbereitet hat.

Die einzelnen Abschnitte des Gedichtes sind kontrastierend und zumeist durch Fanfarenstöße voneinander getrennt. Die Chorteile sind abwechselnd polyphon und homophon. Das Finale ist ein kurzer, jublierender Schluss in einem Tutti von Chor und Orchester, was bei GvEs Chorwerken selten vorkommt.

#### 5.2.4.1.2 Musikalischer Verlauf

T001: Die Einleitung über 5 Takte besteht aus einer Fanfare in unisono Klängen in zwei Schritten g>es und d>g. Dies ist als Kadenz I>VI>V>I zu hören. Die Töne werden in fallenden Oktaven gebracht, was Kritiker in die Nähe abstürzender Oktaven aus dem „Scherzo aus Beethovens Neunter“ rückten<sup>116</sup>.

T006: Der Chor beginnt unisono mit dem Leitton fis, der nach g und nach f aufgespalten wird<sup>117</sup>, danach G7>Es-Dur. Harmonisch folgt sodann G7>D7>G-Moll>C-Dur. Das as im C-Dur-Akkord leitet zum Des-Dur, sodann wird nach D-Dur gerückt. Abschließend folgt das Fanfaren-Zweischrittmotiv, allerdings um eine Quint höher: d>b und a>d.

T025: Nun folgt ein polyphoner Chorteil „Ehe denn die Berge...“ in C-Moll, der nach 6 Takten homophon wird und sodann in einem D-Dur/G-Dur-Pendel wiederholt das „Ewigkeitsmotiv“<sup>118</sup> bringt. Eine variierte Dreifach-Fanfara a>f, f>fis und d>g beschließt diesen Teil.

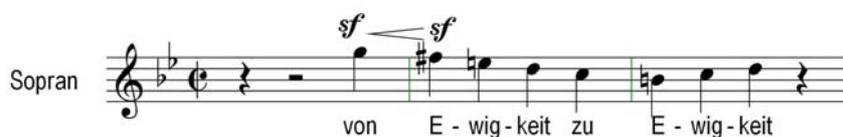


Abbildung 15 Ewigkeitsmotiv

T046: Es folgt ein polyphoner Chorteil „Der Du die Menschen...“ der mit einem D7 Akkord als Ausdruck des Doppelpunktes nach „sprichst“ endet. Danach folgt der Chor homophon in G-Dur mit „Kommet wieder“. Dieser Abschnitt wird mit einer Fanfare as>f>e und es>g beschlossen, die zu D-Moll überleitet.

T070: Nun folgt ein polyphoner Chorteil, der in D-Moll steht und in einem Des7 Akkord endet.

T083: Das folgende polyphone Chorstück „Du lässtest sie dahinfahren“ wird durch eine Wendung Des7>C-Dur (II<sub>N</sub>>I) eingeleitet, danach kommt eine Fanfare auf c. Sodann folgt eine Tonspaltung von c in h und des. Die Passage endet in der Wendung A-Moll>E7. Die folgende Fanfare d>c und h>a ist als „Septim-Schleifer“, d.h. großintervallig konstruiert. Dies ist ein Stilmittel der Spätromantik (z.B. am Beginn des III. Satzes *Adagio* der 9. Sinfonie Bruckners), aber auch der 2. Wiener Schule. Danach wird

<sup>116</sup> Molkow, Wolfgang: *Friedenskantate* In: *Tagesspiegel* vom 21.04.1978.

<sup>117</sup> Tonspaltung siehe op. 83 *Missa Claravallensis*.

<sup>118</sup> Bezeichnung durch den Verf. in Anlehnung an das „Wahrheitsmotiv“ in op. 26 *Das Stundenlied*.

dieser Abschnitt homophon in der Harmoniefolge G-Dur>A-Moll>H-Dur>C-Moll. In E-Moll bedeutet das: III>IV>V>VI als Trugschluss. C-Dur würde man erwarten, es kommt jedoch die Varianttonart C-Moll.

T107: Eine Fanfare g>es>d (in Anlehnung an die Anfangskadenz I>VI>V) steht zu Beginn dieses dramatischen Abschnittes „*Das macht Dein Zorn*“. Marschmusik mit Sechzehnteln in den Streichern, Achteln in den Bläsern, stark rhythmisierter, homophoner Chor in Achteln mit zahlreichen Wortwiederholungen und Trompetenläufen. Die aufgeregt wirkende Verdopplung der Achtel zu Sechzehnteln in den hohen Streichern ist ebenfalls ein Stilmittel der Wiener Spätromantik (Bruckners „*Te Deum*“). In der weiteren Folge bei T133 setzt ein jazzartiger synkopierter Rhythmus ein. Bei T150 *Unsere Jahre* kommt es zu einer Brucknerschen Wendung („*Te Deum Eterna fac*“).

T158: Nun folgt eine langsame Chorfüge in einem oftmaligen G-Moll>D-Dur-Pendel auf die Worte „*Unser Leben währet siebenzig Jahr*“, die später in einem *morendo* in D-Dur ausläuft. Diese Passage wird durch einen 13 Takte anhaltenden Piccoloton d4 eingeleitet, der wohl als „Totenglöckchen“ zu verstehen ist.

T190: Die folgende Strophe „*Lehre uns bedenken*“ ist in der Harmonisierung B-Dur>D-D-Dur>G-Dur>G-Moll>C-Dur>Des-Dur>F-Dur>D-Dur>F-Moll>H-Dur mit dem Tritonus f>h komponiert. Den Abschluss bildet eine Fanfare h>es>d.

T205: Nun folgen die sanften Strophen „*Zeige Deinen Knechten*“ und „*Der Herr sei uns freundlich*“ im D7>G-Moll-Pendel.

T234: Nach einer Fanfare in G-Moll folgt ein rascher Schluss mit einem jublierenden G-Dur Akkord, der sich aus einem einer Clusterstruktur entwachsenden D7-Akkord entwickelt, der über drei Takte dynamisch, durch Steigerungssequenzen und Klanganreicherungen auf einem d-Orgelpunkt gesteigert wird und in einem G<sub>unis</sub> Fanfarenstoss sein Ende findet. Dieser Schluss, in einem bei GvE seltenen Gesamtutti, ist ein romantisches Stilmittel.

#### 5.2.4.2 Satz II, *Chorlied aus Antigone*

##### Text

*Ungeheuer ist viel. Doch nichts  
ungeheurer als der Mensch; denn der, über die Nacht  
des Meers, wenn gegen den Winter wehet  
der Südwind, fährt er aus in geflügelten sausenden Häusern.  
Und der Himmlischen erhabene Erde, die Unverderbliche, Unermüdete,  
reibt er auf mit dem strebendem Pfluge von Jahr zu Jahr,  
umtreibend das Gäulegeschlecht.*

*Leichtgeschaffener Vögel Art bestrickt er und jagt sie.  
Und wilder Tiere Volk. Und des Pontos salzbelebte Natur  
mit listig geschlungenen Seilen, der kundige Mann.  
Und fängt mit Künsten das Wild, das auf den Bergen übernachtet  
und schweift. Und dem rauhmähnigen Rosse wirft er um*

den Nacken das Joch und dem Berge bewandelnden, unbezähmten Stier.  
Und die Red und den luftigen Flug des Gedankens hat er erlernt  
um übelwehender Hügel feuchte Lüfte und des Regens Geschosse zu fliehen.

Allbewandert, unbewandert. Zu nichts kommt er. Überall weiß er Rat,  
ratlos trifft ihn nichts. Der Toten künftigen Ort zu fliehen weiß er nicht.

Aus Seuchen aber, unbewältigbar, hat er sich Auswege ersonnen.  
Dies alles ist grenzlos ihm, ist aber ein Maß gesetzt.  
Der nämlich keinen findet, zum eigenen Feind wirft er sich auf.  
Wie dem Stier beugt er dem Mitmensch den Nacken, aber der Mitmensch  
reißt ihm das Gekröse aus. Tritt er hervor, hart auf seinesgleichen  
tritt er. Nicht den Magen kann er sich füllen allein,  
aber die Mauer setzt er ums eigene, und die Mauer, niedergerissen  
muß sie sein! Das Dach geöffnet dem Regen! Menschliches achtet er  
gar für nichts. So ungeheuer wird er sich selbst. So ungeheuer.

(Sophokles-Hölderlin)

#### 5.2.4.2.1 Charakterisierung

Der zweite Satz *Moderato Molto* steht in D-Moll, ist im raschen Marschrhythmus gehalten und gänzlich homophon-syllabisch. Hier ist die Dramatik und die Kraft des op. 26 *Das Stundenlied* spürbar. Nur eine kurze Einleitung und ein ebenso kurzer Schluss sind ruhig gehalten. Der Chor rezitiert im Stakkato-Stil, das Orchester hat sparsame Begleitfunktion, an bestimmten Stellen wird durch Instrumentalfiguren das Geschehen präzisiert bzw. umrankt. Dieser rhythmisch sehr reichhaltige, gehetzt wirkende, jedoch an Melodien und Harmonien arme Satz wird durch eine Kadenz mit dem *Ungeheuerlichkeitsthema* angereichert, die sich vier Mal in jeweils veränderter Form wieder findet. Die Strophengliederung des Textes wird im Wesentlichen musikalisch abgebildet, wenn man von den beiden Formteilen zu Anfang und am Schluss absieht. Harmonisch auffallend ist die Verwendung langer funktionaler Harmoniefortschreitungen innerhalb der Stufen einer Tonart. Hier zeigt sich, dass die oft wiederholte Aussage des Komponisten, seine Tonalität sei keine „kadenzierende“, nicht immer zutrifft. Melodisch sind langsame diatonische Abgänge in Hörnern und Holzbläsern und diatonische Wellenbewegungen instrumental und vokal zu bemerken.

#### 5.2.4.2.2 Musikalischer Verlauf

T001: Eine 13-taktige langsame Einleitung *Moderato molto* der Männerstimmen mit Haltetönen stellt praktisch eine Art Überschrift über die ersten beiden Verszeilen der ersten Strophe *Ungeheuer ist viel, doch nichts ungeheurer als der Mensch* dar.

T014: Beginn des stark rhythmisierten Hauptteiles *Mosso agitato* im Marschgestus, danach folgt in

T017: ein Thema in Kadenzform im Orchester (D-Moll>G-Moll>A-Dur>D-Moll, d.h. I>IV>V>I), das *Ungeheuerlichkeitsthema*. Man kann förmlich die Silben des Wortes *un-ge-heu-er* hören.

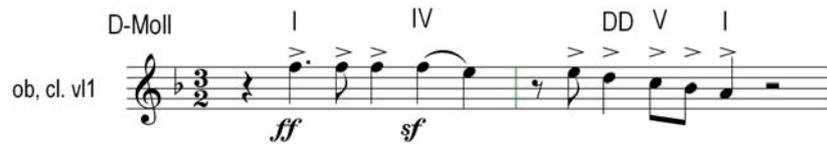


Abbildung 16 Ungeheuerlichkeitsthema

Das eigentlich Markante dieses Themas ist melodisch der Seufzer und rhythmisch die Synkopierung. Diese Merkmale kennzeichnen auch die späteren Verwendungen des Themas in variiert Form. Nach dieser Unterbrechung wird der Marsch fortgesetzt. Dabei rezitiert der Chor im Stakkatostil, oft nur auf einem Ton, bzw. in kleinen stufenförmigen Schritten. Die Stimmung ist durch triolische Wechselnoten oder Wellenbewegungen<sup>119</sup> gehetzt, das Orchester steuert gliedernde Fanfarenstöße bei.

T035: Das *Ungeheuerlichkeitsthema* tritt in verfremdetem E-Moll auf, rhythmisch gleich, melodisch ähnlich und anders harmonisiert.

T038: In der zweiten Strophe *Leichtgeschaffener Vögel Art* wird der Ostinato-Marsch des Männerchores fortgesetzt, ständig in D-Moll gehalten, mit unruhigen Streicher-Triolen und Einwüfen der Bläser.

T052: Es erscheint wiederum das *Ungeheuerlichkeitsthema* im Orchester, jedoch bereits völlig verfremdet und nur mehr schwer identifizierbar.

T055: Ostinato-Marsch in G-Moll, wobei sich das Rhythmusfundament des Orchesters lautmalerisch ausläuft in *Und die Red und den luftigen Flug des Gedankens*.

T062: Die dritte Strophe besteht aus einem Rezitieren ohne den Rhythmusapparat des Orchesters, nur sparsame einzelne Bläserfiguren reichern das Geschehen an.

T072: Die vierte Strophe läuft unterbrechungslos weiter: *Aus Seuchen aber, unbewältigbar*.

T076: Ein letztes Mal erscheint das *Ungeheuerlichkeitsthema* als homophoner Chorabschnitt in D-Moll, weitgehend in der Originalgestalt aber ohne den treibenden Marschrhythmus.

T079: Bei *Ist aber ein Mass gesetzt* ist eine Wendung D-Moll>C-Dur, d.h. I>VII feststellbar.

T084: Noch einmal erklingt der alte Marschrhythmus und endet auf D-Moll in T099.

T100: Die 6-taktige Schlussgruppe *So ungeheuer wird er sich selbst* in *Moderato molto Tempo I* führt zum langsamen Einleitungstempo zurück. Harmonische Grundlage ist eine Fortschreitung D-Moll>D-Dur>B-Dur>G7>B-Dur>Es-Dur>A<sub>unis</sub> > D<sub>unis</sub>.

<sup>119</sup> Dies wurde auch verglichen mit dem „*Hinwegbrausen eines Schneesturms à la Fliegender Holländer*“ [Wolfgang Molokow: *Friedenskantate* In: Tagesspiegel vom 21.04.1978.]

### 5.2.4.3 Erstes Zwischenspiel

Das sehr kurze Orchester-Zwischenspiel *Tranquillo* mit C-Dur-Vorzeichnung ist vollständig funktionsharmonisch deutbar, dient der Beruhigung und Besinnung und hat meditativen Charakter. Es ist von GvE als eigener Satz gedacht, mit eigener Vorzeichnung, Tempoangabe, Überschrift und Taktzählung.

T000: Harmonisch einfache 14-taktige Einleitung I>IV>V>I>VI>V>I bei Streicher-Legato mit gliedernden Fanfarenstößen und einer interessanten Klarinettenfigur.

T015: Nun folgt eine in der Stimmung langsamer Mahlersätze gehaltene Passage, d.h. *pizzicati* in den tiefen Streichern, darüber leise Streicher-Legati.

T027: Die 3-taktige Schlussgruppe bringt eine angedeutete V>I-Wendung bei einem Orgelpunkt auf c.

### 5.2.4.4 Satz III, *Geh´ unter, schöne Sonne*

Text

*Geh unter, schöne Sonne, sie achteten  
nur wenig dein, sie kannten dich, Heilige, nicht,  
denn mühelos und stille bist du  
über den Mühsamen aufgegangen.*

*Mir gehst du freundlich unter und auf, o Licht  
und wohl erkennt mein Auge dich, Herrliches,  
denn göttlich stille ehren lernt ich,  
da Diotima den Sinn mir heilte.*

*O du des Himmels Botin! wie lauscht ich dir!  
Dir, Diotima! Liebe! wie sah von dir  
zum goldnen Tage dieses Auge  
glänzend und dankend empor. Da rauschten*

*lebendiger die Quellen, es atmeten  
der dunkeln Erde Blüten mich liebend an,  
und lächelnd über Silberwolken  
neigte sich segnend herab der Aether.*

(F. Hölderlin)

#### 5.2.4.4.1 Charakterisierung

Der dritte Satz mit Vorzeichnung *Adagio*, E-Dur und *alla breve*-Takt bringt in der Besetzung Baritonsolo und Orchester ein kurzes, sehr lyrisches, melodisches und harmonisch eingängiges Stück. Die musikalische Umsetzung des antiken Huldigungstextes ist milde, elegisch und sehnsuchtsvoll, mit deutlichem Mahler-Gestus. Das Stück ist homophon, ganz langsam und verläuft in den unteren Dynamikstufen, lange Orgelpunkte auf e und Harmoniependel kennzeichnen es.

### 5.2.4.4.2 Musikalischer Verlauf

T000: Die erste Strophe *Geh´ unter schöne Sonne* bringt eine Bariton-Einleitung in Wohlklang und reiner Dreiklangstonalität: E-Dur>H7>E-Dur>H7>A7>D-Dur>H-Dur. Zarte Streicher-Legati bilden das harmonische Fundament, Klarinette und Fagott steuern Figuren bei.

T017: es folgt ein kurzes Orchester-Intermezzo *poco piú mosso* im Mahler-Stil mit dem *Diotima-Motiv*, harmonisch ist ein mehrfacher H7>E-Dur Pendel auf einem e-Orgelpunkt zu bemerken.

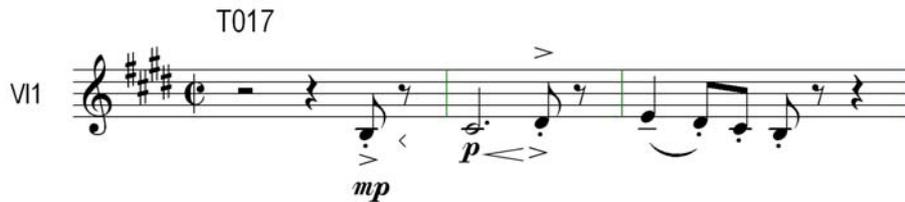


Abbildung 17 Diotima Motiv

T028: Das Baritonsolo wird in der zweiten Strophe *Mir gehst Du freundlich unter und auf* fortgesetzt. Die Harmonien wandern in das terzverwandte Cis-Dur, sodann nach A-Dur und Fis-Dur.

T044: Die dritte Strophe *Oh, du Himmelsbotin* setzt den Gestus in Cis7>Fis-Dur-Harmonisierung fort.

T050: *a tempo* beginnt in F-Moll und geht nach E-Dur.

T060: Auch die vierte Strophe *Da rauschten lebendiger die Quellen* verwendet wieder das *Diotima Motiv* setzt den bisherigen Stil fort.

T071: Eine 8-taktige Schlussgruppe in E-Dur beendet den Satz, gegen das Ende erfolgt eine Ausdünnung des Orchesters. Die Schlusskadenz bringt eine Wendung E-Dur>H7>F7> E<sub>unis</sub> in den tiefen Streichern in *ppp*. Dies kann funktionsharmonisch als |>V>II<sub>N</sub>>I| gedeutet werden.

### 5.2.4.5 Satz IV, An die Nachgeborenen

Text

|

*Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!  
Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn  
deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende  
hat die furchtbare Nachricht  
nur noch nicht empfangen.*

*Was sind das für Zeiten, wo  
ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist  
weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!  
Der dort ruhig über die Straße geht  
ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde  
die in Not sind?*

*Es ist wahr: ich verdiene noch meinen Unterhalt  
aber glaubt mir: das ist nur ein Zufall. Nichts  
von dem, was ich tue, berechtigt mich dazu, mich satt zu essen.  
Zufällig bin ich verschont. (Wenn mein Glück aussetzt, bin ich verloren.)*

*Man sagt mir: Iß und trink du! Sei froh, daß du hast!  
Aber wie kann ich essen und trinken, wenn  
ich dem Hungernden entreiße, was ich esse, und  
mein Glas Wasser einem Verdurstenden fehlt?  
Und doch esse und trinke ich.*

*Ich wäre gerne auch weise.  
In den alten Büchern steht, was weise ist.  
Sich aus dem Streit der Welt halten und die kurze Zeit  
ohne Furcht verbringen*

*auch ohne Gewalt auskommen  
Böses mit Gutem vergelten  
Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen  
gilt für weise.  
Alles das kann ich nicht:  
Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!*

*II*

*In die Städte kam ich zur Zeit der Unordnung  
als da Hunger herrschte.  
Unter die Menschen kam ich zu der Zeit des Aufruhrs  
und ich empöre mich mit ihnen.  
So verging meine Zeit  
die auf Erden mir gegeben war.*

*Mein Essen aß ich zwischen den Schlachten  
schlafen legte ich mich unter die Mörder  
der Liebe pflegte ich achtlos  
und die Natur sah ich ohne Geduld.  
So verging meine Zeit  
die auf Erden mir gegeben war.*

*Die Straßen führten in den Sumpf zu meiner Zeit.  
Die Sprache verriet mich dem Schlächter.  
Ich vermochte nur wenig. Aber die Herrschenden  
saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich.  
So verging meine Zeit  
die auf Erden mir gegeben war.*

*Die Kräfte waren gering. Das Ziel  
lag in großer Feme  
es war deutlich sichtbar, wenn auch für mich  
kaum zu erreichen.  
So verging meine Zeit  
die auf Erden mir gegeben war.*

*III*

*Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut  
in der wir untergegangen sind  
gedenkt  
wenn ihr von unseren Schwächen sprecht  
auch der finsternen Zeit  
der ihr entronnen seid.*

*Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd  
durch die Kriege der Klassen, verzweifelt  
wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.*

*Dabei wissen wir doch:*

*Auch der Haß gegen die Niedrigkeit  
verzerrt die Züge.*

*Auch der Zorn über das Unrecht macht die Stimme heiser. Ach, wir  
die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit  
konnten selber nicht freundlich sein.*

*Ihr aber, wenn es so weit sein wird  
daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist  
gedenkt unsrer  
mit Nachsicht.*

(B. Brecht)

#### 5.2.4.5.1 Charakterisierung

Der vierte Satz für Mezzosopran-Solo und Orchester ist - wie BBs Text - in drei Teile nach dem Prinzip langsam-schnell-langsam gegliedert. Die Komposition wird von Stuckenschmidt daher auch als „*Singtryptichon nach Brecht*“ bezeichnet<sup>120</sup>. Auch tonartenmäßig herrscht Symmetrie zwischen den drei Teilen: A-Moll – D-Moll – A-Moll.

Im ersten Teil *Recitativo ma in tempo* in A-Moll wechseln einander rezitative und ariose Blöcke ab. Die Stimmung ist langsam, anklagend und nachdenklich. Es überwiegt Dreiklangstonalität.

Der schnelle zweite Teil *Allegro* steht in D-Moll und ist vorwurfsvoll dramatisch. Er ist zumeist tonal, hat jedoch schrille Dissonanzblöcke als Struktur- und Dramatisierungsmittel eingebaut. Beachtenswert ist hier das *Unordnungsmotiv*, welches diesen Abschnitt als Figur in allen Stimmen und in unterschiedlichster Form ständig begleitet und in seiner Verarbeitung ein Zeichen der hohen Handwerkskunst GvEs ist.

Der dritte Teil *Con anima* steht in A-Moll und ist meistenteils atonal. Er ist leidenschaftlich appellierend und läuft in schrillen Dissonanzen *fff* aus.

---

<sup>120</sup> Stuckenschmidt, H.H.: *An die Nachgeborenen. Gottfried von Einems Uno-Kantate in Westberlin*, in *Neue Zürcher Zeitung* vom 03.05.1978, S 33.

### 5.2.4.5.2 Musikalischer Verlauf

#### Teil I *Recitativo*

T000: Als Einleitung steht die erste Textzeile *Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten* als 7-taktiges, harmonieloses Rezitativ, praktisch als Überschrift über dem Satz. Der Anfang des Rezitativs ist das „*Finstere Zeiten-Thema*“, welches in der Abschnittsmitte nochmals vorkommt und den Abschnitt auch beendet. Das bildet den Leitton für das stets folgende e.

T001

Mezzosopran

Wirk-lich, ich le-be in fin-ste-ren Zei-ten

Abbildung 18 Finstere Zeiten – Thema

T008: Es folgt ein arioser Teil *Was sind das für Zeiten* in der Harmonisierung A-Moll>E-Dur>G7>H-Dur>G7>C-Dur. Danach wechseln einander rezitative und ariose Passagen ab.

T026: Eine ariose B-Moll Stelle wird nun dramatisch und rhythmisch betont und endet in F7. Danach folgen schwere Schritte in den tiefen Streichern, die in einem G7 Fanfarenstoß enden.

T036: *Und doch esse ich* ist Fortsetzung der G7-Atmosphäre, die in einer G-Dur>C-Dur-Wendung endet. Dabei gibt es auf *Böses* einen langen d4 Piccolo-Halteton, wie mehrfach in diesem Werk.

T047: 3-taktiges Rezitativ *Alles das kann ich nicht*, unter nochmaliger Verwendung des *Finstere Zeiten* *Themas* und einem nachfolgenden E<sub>unis</sub> Fanfarenstoß mit *ff*-Schluss.

#### Teil II *Allegro*

T050: Leitmotiv dieses Abschnittes ist das *Unordnungsthema*, das als Figur zahllose Male an allen Stellen, in allen Stimmen und in unterschiedlichster Verarbeitung vorkommt.

T000 pizz.

v1

Abbildung 19 Unordnungsthema

Es beginnt mit schweren Schritten in den Streichern, die zu dissonanten rhythmischen Fanfarenstößen (Clusterakkorde) über 3 Takte lang führen.

T060: Der Mezzosopran rezitiert, zumeist auf einem Ton, bei schreitenden Vierteln in den Streichern

*In die Städte.* Es folgt dieselbe 3-taktige Fanfare wie zuvor.

T072: Die Rezitation der Mezzosopranistin wird fortgesetzt *Und ich empörte mich.* Nach einer Fanfare in T077 auf  $D_{\text{unis}}$  schließt die Strophe mit dem Selbstvorwurf *So verging meine Zeit, die auf Erden mir gegeben war.* Diese Textpassage beendet alle vier Strophen dieses Teiles und ist daher von GvE jedes Mal mit einer gewissen Ähnlichkeit komponiert: sie ist atonal, rezitativisch und dramatisch angelegt.

T088: Bei der Textstelle *Der Liebe pflegte ich achtlos* erklingt ein liebliches Wechseltonmotiv in der Harmonisierung F-Dur>C7, sodann D-Dur>A7, dann wieder F-Dur>C7.

T105: Es folgt eine Dramatisierung der Szene, aufgeregter Gesang und Schreiten in Bläsern und Streichern *Strassen führten in den Sumpf.* Bei T115 erfolgt ein dissonanter Fanfarenstoß, der zu einem rhythmischen Motiv im ganzen Bläserapparat über 6 Takte lang wird.

T121: Ein weiteres Mal *So verging meine Zeit, die auf Erden mir gegeben war.*

T138: Liebliches Wechseltonmotiv im Mahler-Stil in der angedeuteten Harmonisierung Es-Dur>B7. *So verging meine Zeit, die im Leben mir gegeben war* wird zum letzten Mal vorgetragen.

T149: Der Orchesterapparat schreitet anfänglich dramatisch und läuft schließlich – nach einem d- Orgelpunkt auf einem unvollständigen A-Dur-Akkord in *pp* aus.

### Teil III *Con anima*

T156: Im 14-taktigen Rezitativ der Mezzosopran-Solisten *Ihr, die ihr auftauchen werdet* wird auf den Anfang des Satzes verwiesen. Es gibt sparsame Pizzikati in den Streichern und Holzbläserfiguren. Bemerkenswert sind die abwärtsgerichteten „Schleiferfiguren“ mit großen Intervallen, die in diesem Teil immer wieder auftreten und eine spätromantische Reminiszenz darstellen.

T170: Es folgt ein orchesterbegleiteter, zumeist atonaler Gesang mit längeren Melismen und großen Intervallsprüngen, immer wieder unterbrochen bzw. begleitet von den erwähnten Schleifermotiven

T244: Aufsteigende bzw. absteigende Terzen in den Holzbläsern mit Harmonisierung  $Gis7$ , mit Anklängen an Richard Strauss, bereiten auf die letzte Strophe vor.

T248: Die letzte Strophe *Ihr, die aber, wenn es so weit sein wird* beginnt in schwimmender Tonalität, im Tonmaterial von Cis-Dur und führt zur Schlusszeile.

T256: In der Schlusszeile *Gedenket unserer mit Nachsicht* lösen sich alle Harmonien auf, abwärtsgerichtete Schleiferfiguren treten signalhaft auf, bevor das Geschehen dieses Satzes in Clusterklang in *fff*, bestehend aus C-Dur und E-Dur-Bestandteilen und zusätzlichen Klangscharfungen – praktisch wie ein Aufschrei - mündet.

### 5.2.4.6 Satz V, *An Diotima*

Text

*Komm und besänftige mir, wie du einst Elemente versöhntest,  
Wonne der himmlischen Muse, das Chaos der Zeit,  
ordne den tobenden Kampf mit Friedenstönen des Himmels,  
bis in der sterblichen Brust sich das Entzweite vereint,  
bis der Menschen alte Natur, die ruhige, große,  
aus der gärenden Zeit mächtig und heiter sich hebt.  
Kehr in die dürftigen Herzen des Volks,  
lebendige Schönheit!  
Kehr an den gastlichen Tisch, kehr in die Tempel zurück!  
Denn Diotima lebt, wie die zarten Blüten im Winter,  
reich an eigenem Geist, sucht sie die Sonne doch auch.  
Aber die Sonne des Geists, die schönere Welt, ist hinunter  
und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nur.*

(F. Hölderlin)

#### 5.2.4.6.1 Charakterisierung

Der fünfte Satz *An Diotima* ist ein *Andante*, mit G-Dur vorgezeichnet, ist durchkomponiert, hat durchgehende Achtel-Begleitung und ähnelt von der Stimmung her dem dritten Satz *Geh unter, schöne Sonne*. Die Besetzung ist ebenso Bariton solo mit Orchesterbegleitung. Die Stimmung ist auch lyrisch und sehnsuchtsvoll, schließt jedoch gewalttätig, um lautmalerisch die sich „zankenden Orkane“ der Niederungen der realen Welt zu charakterisieren.

#### 5.2.4.6.2 Musikalischer Verlauf

T000: Ein 3-taktiges Vorspiel von Fagott und Klarinette, die einander kontrapunktieren, eröffnet den Satz.

T004: Es folgt ein durch Streicher begleitetes Rezitativ des Baritons *Komm und besänftige mich*, mit kontrapunktischen Holzbläser-Achteln und Streicher-Pizzicati.

T020: Der Stil geht in ein Bariton-Arioso *Bis in der sterblichen Brust* über, welches wie folgt harmonisiert ist: F-Dur>F-Moll Pendel, über C-Dur nach F-Dur>D-Dur>H7.

T056: In der Weiterführung des Bariton solos erklingt die Stelle *Denn Diotima lebt* als Rückgriff auf die Stelle *Geh unter, schöne Sonne*, den Beginn des ersten Satzes. Die Stelle ist im gleichen Gestus, in der gleichen Tonart und in der gleichen Harmonisierung E-Dur>H7 gehalten.

T070: Die Stelle *Aber die Sonne des Geistes* ist abermals ein lyrisches F-Dur>F-Moll Pendel.

T079: Daraus entwickelt sich lautmalerisch in einem gewalttätigen Schluss *Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nun* von C-Dur>G-Dur in ein H<sub>unis</sub> Orchester-Ostinato.

### 5.2.4.7 Zweites Zwischenspiel

Das zweite Zwischenspiel ist ebenso kurz wie das erste und deutlich im Bruckner-Stil gehalten<sup>121</sup>, wobei allerdings Themen immer nur angerissen und nie weiter entwickelt werden. Es ist mit *Sostenuto* und G-Dur vorgezeichnet und soll, wie das erste, der Beruhigung und Besinnung dienen.

T000: Den Beginn macht eine Wendung G-Dur>A-Dur>G-Dur>F-Dur in den Bläsern.

T003: In der Weiterführung ist die Behandlung der Hörner, der Holzbläser und der Celli besonders typisch für langsame Sätze in Bruckner-Sinfonien.

T012: Ein C-Dur Fanfarenstoß, der sich aus einer G-Dur>E-Moll Wendung entwickelt, führt zum Schluss, der wieder das Anfangsmotiv in G-Dur>A-Dur>G-Dur bringt. (I>II<sub>D</sub> >I)

### 5.2.4.8 Satz VI, Chorlied aus Oedipus auf Kolonos

Text

*Wer die Mitte verschmäht,  
längeres Maß begehrt  
für sein Leben, er ist mir  
nur ein Diener der Torheit,  
denn die Länge der Zeit  
häuft doch nur Leiden auf Leid.  
Freuden, wo sind sie,  
wenn ein Mensch noch übers Maß  
dahinlebt, bis endlich der Helfer erscheint,  
der allen gerecht wird,  
wenn der Hadesbote zur Hochzeit ruft  
ohne Leier und Tanz?  
Tod ist das Ende.*

*Nie geboren zu sein:  
Höheres denkt kein Geist!  
Doch das Zweite ist dieses:  
Schnell zu kehren zum Ursprung.  
Jugendleichtsinn verweht,  
schon bricht das Leiden herein,  
Mühsal und Schmerzen,  
Neid und Streit und Kampf und Krieg  
und Mord, bis endlich das Schlimmste erscheint,  
das kraftlose Alter,  
das nicht Lob, nicht Liebe, kein Freund umgibt;  
nur das Übel der Welt  
gibt ihm Geleite.*

*Seht mich in seiner Gewalt,  
seht hier diesen Ärmsten!  
Wie rings die nördliche Klippe erhebt  
von den Schlägen der Stürme,  
so erschüttert auch diesen von Grund auf*

<sup>121</sup> Auch die Bezugnahme zu Mahler im ersten Zwischenspiel und zu Bruckner im zweiten Zwischenspiel könnte als Symmetrie der Sätze 3 und 5 gedeutet werden. Man könnte auch annehmen, dass GvE, für den Mahler und Bruckner oft Inspirationsquelle waren, damit diesen beiden Komponisten, stellvertretend für ihre Werke, und vor einem Auditorium wie der UNO, internationale und zeitlose Gültigkeit zuschreiben wollte.

*schwerste Brandung,  
Unheilsstürme im ewigen Wechsel,  
Stürme vom Abstieg der Sonne,  
Stürme vom Aufgang,  
Stürme vom Mittagsstrahl,  
Stürme der Nacht.*

(Sophokles – Übersetzung von Ernst Heinrich Buschor)

#### 5.2.4.8.1 Charakterisierung

Dieser sechste Satz *Allegro ma non troppo* ist eine 3-strophige Apokalypse über Tod und das Grauen des Alters. Der Satz ist dramatisch und abwechslungsreich durchkomponiert, klingt wie eine Arbeiterkantate des sozialistischen Realismus und steht beziehungsweise in D-Moll. Durchgehendes Motiv ist die Quintole, die als Achtel- und Sechzehntelquintole in allen Instrumenten vorkommt. Die Interpreten sind die beiden Solisten, Chor und Orchester, wobei der überwiegende Teil des Chorsatzes homophon, syllabisch ist. Auffallend ist die blockmäßige, d.h. abwechselnde Satzweise für die Aufführenden. Der Chor trägt, wie in der Art antiker Chöre das Geschehen vor, während die beiden Solisten, die nur in der dritten Strophe *Seht mich in seiner Gewalt* auftreten, wie Ertrinkende mit ihren Hilferufen untergehen.

#### 5.2.4.8.2 Musikalischer Verlauf

T000: Eine 5-taktige Orchestereinleitung mit Sextolen und schnellen Wechselnoten bringt eine flackernd-bedrohliche Stimmung. Diese Stilelemente werden während des ganzen Satzes immer wieder verwendet.

T005: Chorrezitativ der Männerstimmen *Wer die Mitte verschmäht* in D-Moll.

T012: Die Aufspaltung eines  $A_{\text{unis}}$  *Er ist mir nur ein Diener der Torheit* führt zu Des-Dur. Bei T015 setzt ein Marschrhythmus *Denn die Länge der Zeit* ein.

T020: leise bedrohliches Chorrezitativ *Freuden, wo sind sie?* mit der harmonischen Wendung  $G7 > B7 > D$ -Moll auf *Tod ist das Ende*.

T043: Es folgt ein dramatisches Instrumentalzwischenstück zur Verdeutlichung des Todes: Chromatik in allen Orchesterstimmen, Wechselnoten-Sextolen in den Streichern und D-Moll Atmosphäre.

T048: In der zweiten Strophe rezitieren alle vier Chorstimmen homophon-syllabisch *Nie geboren zu sein* ohne den bisherigen Marschrhythmus, nahezu *a-capella* und gelangen über C-Dur wieder nach D-Moll.

T060: Bei *Jugendleichtsinn verweht* wird das Geschehen äußerst unruhig und turbulent durch Achtel-Quintolen in Oboen und Streichern, die noch dazu ständig anders zu artikulieren sind, später Sechzehntelquintolen in allen Holzbläsern. Die dramatische Stimmung wird durch Chromatik im Chor ab T065 weiter verstärkt.

T068: Durch Schein-Polyphonie und Chromatik wird bei *Neid und Streit* die Stimmung gesteigert. Bei *bis endlich das Schlimmste erscheint* wird symbolisch in D-Moll ein Doppelpunkt mit kurzer Generalpause gesetzt.

T078: In Halbnoten wird schwer *Das kraftlose Alter* betont, harmonisiert mit Cis-Dur>A-Dur, dann folgt nochmals B-Dur>G-Dur.

T089: Nach *Nur das Übel der Welt gibt ihm Geleite*<sup>122</sup> in der Harmonisierung C>Dur>B-Dur>G-Dur>G7 folgt bei *Kein Freund, keine Liebe* ein schwer stampfender Walzer<sup>123</sup>.

T095: Die dritte Strophe *Seht mich in seiner Gewalt* bringt nun den Einsatz der Solisten. Der Chor bringt orchesterbegleitet im 3er Rhythmus vorandrängend den Text, wird aber immer wieder durch die Hilferufe der Solisten *Seht hier, diesen Ärmsten!* und *Seht mich in seiner Gewalt!*, unterbrochen, schließlich nur durch den Ruf *Seht!* Das Geschehen verdichtet sich immer mehr zum Chaos: Sextolen in den Streichern, Quintolen in den Blechbläsern, Triolen in den Hörnern. Großes Finale mit langem a-Orgelpunkt und kurzem V>I Schluss mit A<sub>1Q</sub>. Das Ende bildet das Wort *Stürme* im Chor in D-Dur.

#### 5.2.4.9 Satz VII, Psalm 121

Text

*Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen,  
von welchen mir Hilfe kommt.*

*Meine Hilfe kommt vom Herrn,  
der Himmel und Erde gemacht hat.*

*Er wird deinen Fuß nicht gleiten lassen;  
und der dich behütet, schläfet nicht.  
Er wird deinen Fuß nicht gleiten lassen;  
der Herr behüte dich,  
der Herr ist dein Schatten über deiner rechten Hand.*

*Daß dich des Tages die Sonne nicht steche,  
noch der Mond des Nachts.*

*Der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht. [späterer Einschub]*

<sup>122</sup> Zu dieser Stelle sagt Kurt Blaukopf: „Der Komponist versagt es sich, das Übel der Welt musikalisch abzubilden. Nicht in schmerzlichem Forte erklingt die Passage, sondern im Piano des vierstimmigen Vokalsatzes. Die dissonante Realität, an die der Text gemahnt, wird dem Dreiklang c-e-g überantwortet. Kein im Sinne der Tonalität auflösungsbedürftiger Akkord könnte an dieser Stelle erregender sein als dieser Klang, der freilich von den ihm anhaftenden Schlacken gereinigt erscheint, durch das, was ihm vorangeht. Auch in dieser Schaffensmanier möchte ich ein Indiz für soziales Engagement erblicken, für das Bemühen, den Empfänger der künstlerischen Botschaft mit vertrauten Mitteln und doch auf neue Weise anzusprechen.“ [Blaukopf, Kurt: *Gottfried von Einem zum 70. Geburtstag. Komponieren als soziales Engagement*. In: *Zeitschrift Musik und Bildung*, Wien, 1988, Heft 1, S 29].

<sup>123</sup> Eine ähnliche Ironie findet sich auch in op. 26 *Das Stundenlied*, wo im 8. Satz in der Todesstunde Christi ein Walzer erklingt.

*Der Herr behüte dich vor allem Übel,  
er behüte deine Seele.*

*Der Herr behüte deinen Ausgang  
und Eingang von nun an bis in Ewigkeit. Herr!*

#### 5.2.4.9.1 Charakterisierung

Der siebente und letzte Satz *Adagio (mit Andacht)*, gesetzt in G-Dur, könnte als Liedform A-B-A' aufgefasst werden, ist absolut homophon und blockartig gesetzt. Es herrscht gebetsartige, freundliche Stimmung, das Werk schließt still. Der Ausklang ist ein *ppp* G<sub>unis</sub>. Der Satz ist eine Abfolge von *a-capella* Chorstellen, begleitetem Chor und begleiteten Solisten. Hilscher sieht diesen Satz von der Besetzung her wiederum dreigeteilt in einen Teil 1, bei dem einander Chor *a-capella* und Orchester abwechseln, einen Teil 2, der den Solisten mit Orchesterbegleitung gewidmet ist, sowie einen Teil 3, der alle drei Klangkörper zusammenführt. Der Teil 2 könnte nach Hilscher wiederum als dreigeteilt gesehen werden, nämlich Mezzosopran-Solo, Bariton-Solo und beide Solisten zusammen, jeweils mit Orchesterbegleitung<sup>124</sup>.

#### 5.2.4.9.2 Musikalischer Verlauf

T000: Nach einem elegischem Cello-Solo in absteigender Chromatik setzt homophon der Chor *a-capella* ein mit *Ich hebe meine Augen*, harmonisiert mit E-Moll>D-Dur>F-Dur<H-Moll<C-Dur<H-Moll>G-Moll>A-Dur>F-Dur>G-Moll>D-Moll>Es-Dur>B-Dur.

T011: Es folgt eine langsame Streicher-Passage im Mahler-Stil

T020: Eine Chor *a-capella* Stelle *Meine Hilfe kommt*, harmonisiert mit E-Moll>D-Dur>F-Dur>A-Dur>F7>B-Dur.

T033: Eine lyrische, bläserbegleitete Mezzosopran-Solo-Passage folgt auf *Er wird deinen Fuß*, harmonisiert mit B7 über H7 nach C-Moll.

T043: Eine ebenso lyrische, bläserbegleitete Bariton-Solo-Passage auf *Der Herr behütet dich*, harmonisiert mit C-Moll>As7>F7>D-Dur>H-Dur>G7. Hier sind Anklänge an die Akkordik von Richard Wagner zu vernehmen.

T051: Die Stelle *Dass dich des Tages die Sonne* wird von Mezzosopran und Bariton um 7 Takte versetzt, textgleich, aber nicht melodieggleich gesungen.

T059: *Der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht*. Diese 2-taktige Stelle war bei der UA ausgenommen, was Unstimmigkeiten verursachte<sup>125</sup>. Die Stelle kommt auch nicht am Tonträger vor. Diese beiden Takte sind mit Haltenoten in den Fagotten, Blechbläsern und Streichern, sowie einem

<sup>124</sup> Hilscher, Elisabeth Theresia: *Die Kantaten- und Chorwerke Gottfried von Einems*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem-Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003. S 78.

<sup>125</sup> Siehe dazu Abschnitt: *Die Verstimmung der israelischen Delegation bei der UA*.

punktierten Rhythmus in den Pauken instrumentiert. Im Notendruck rezitieren (sprechen) die beiden Solisten den Text zu den Paukenschlägen.

T061: Es folgt eine Passage für Chor *a-capella* und die beiden Solisten homophon mit der Harmonisierung: C-Dur>E-Moll>D-Dur>G-Dur>F-Dur>C-Dur (Kadenz I>III>II<sub>b</sub>>V>IV>>I). Darauf erfolgt eine Wendung über A-Dur nach Es-Dur.

T072: Ein 5-taktiges Orchesterzweischenspiel in den Flöten, Klarinetten und Streichern führt schwimmend und mit einer Bitonalität von G-Dur nach C-Dur und wird von einer 3-taktigen *A-capella*-Passage des Chores in der Harmonisierung C-Dur>D-Dur>E-Dur>Gis-Dur gefolgt.

T080: Der Satz schließt mit einem 14-taktigen Finale, in dem sich der Orchesterklang ausdünnt, sodass schließlich nur noch Chor und Solisten im *ppp* übrig bleiben. Den Schluss bildet – wie oft bei GvE – ein einzelnes Wort; hier das Wort *Herr*. Die Harmonisierung des Finales lautet: Gis<sup>7</sup>>F-Dur>A-Moll>D<sup>7</sup>>G<sub>unis</sub>.

### 5.3 Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes

#### 5.3.1 UA am 24.10.1975 in New York

An der UA in der General Assembly Hall im Hauptquartier der Vereinten Nationen am East River in New York nahmen je vier Vertreter der bei den Vereinten Nationen akkreditierten Missionen, höherrangige Mitglieder der UN-Verwaltung, Vertreter von Non-Government-Organisationen, Pressevertreter und Persönlichkeiten aus dem New Yorker Musikleben teil<sup>126</sup>. Die UA war – sieht man von der politischen Verstimmung wegen der ausgelassenen Textzeile in Satz VII ab – ein großer Erfolg. Der UN-Generalsekretär Kurt Waldheim schrieb danach einen Dankesbrief an GvE mit folgendem Wortlaut:

*„Lieber Herr von Einem! Es ist mir ein Bedürfnis, Ihnen auf diesem Wege nochmals sehr herzlich meinen Dank für Ihren bedeutenden Beitrag zu den Feierlichkeiten anlässlich des dreißigjährigen Bestehens der Vereinten Nationen auszusprechen. Das Konzert am 24. Oktober war der Höhepunkt dieser Feierlichkeiten und war dank der Erstaufführung Ihres Werkes eine würdige und der Bedeutung des Anlasses entsprechende Begehung des Jubiläums der Weltorganisation. Eine zahlreiche Zuhörerschaft, darunter hochrangige Vertreter der Mitgliedstaaten, hat Ihre Leistung begeistert gewürdigt. Seien sie versichert, daß Ihr Werk tiefen Eindruck hinterlassen hat und daß uns dieses festliche Ereignis stets in angenehmster Erinnerung sein wird. Mit den besten Grüßen verbleibe ich Ihr Kurt Waldheim.“<sup>127</sup>*

Ein ähnliches Schreiben sandte der Österreichische Botschafter bei den Vereinten Nationen<sup>128</sup>.

Das Konzert wurde in den Medien mit breitester Ausstrahlung gesendet. Details dazu werden in einem Brief der UN an GvE<sup>129</sup> wie folgt berichtet:

- Zuschauer in den USA haben das Konzert live über 260 TV-Stationen gesehen. Darüber hinaus wurde es über die *Ontario Educational Communications Authority* nach Kanada gesendet.
- Über NHK wurde das Konzert zu späteren Zeitpunkten in Japan und Europa gesendet.
- BBC hat das Konzert in Großbritannien gesendet.
- Über Eurovisionsstationen wurde es in Österreich, Belgien, den Niederlanden, Island, Jugoslawien, Portugal, die Schweiz und Tunesien gesendet.
- In Osteuropa wurde das Konzert über die TV-Systeme der DDR und Polens gesendet.
- Über die Radiostation WNYC wurde das Konzert über Mittelwelle und über UKW gesendet.
- Weiters wurde es über 170 öffentliche Radiostationen in den USA gesendet.
- In Kanada wurde es über englisch- und französisch-sprachige Radionetze gesendet.
- Voice of America sendete es über ihr weltweites Kurzwellennetz.

<sup>126</sup> Bericht in der Zeitschrift *ibf-wien*. Informationsdienst für Bildungspolitik und Forschung Nr. 521 vom 07.11.1975. [GvE-N]

<sup>127</sup> Brief Kurt Waldheim an GvE vom 31.10.1975. [*Einem-Chronik*, S 319]

<sup>128</sup> Brief des Österreichischen Botschafters bei den Vereinten Nationen an GvE vom 03.11.1975. [FS-N]

<sup>129</sup> Brief Josef C. Nichols, Special Assistant for Communications Planning der UNO an GvE vom 27.10.1975. [FS-N]

- Es wird geschätzt, dass insgesamt über 50 Millionen Zuseher und Zuhörer in der ganzen Welt erreicht wurden.

### 5.3.2 Weitere Aufführungen

Trotz des großen Erfolges der UA verlief die weitere Aufführungsgeschichte dieses Werkes enttäuschend, denn GvE und der Verlag hatten sich aufgrund der einmaligen internationalen Plattform der UA bei den Vereinten Nationen eine weltweite Verbreitung erwartet. Dazu kam die Enttäuschung über den nicht stattgefundenen Schallplattenverkauf. Nach der UA und den beiden Wiener Aufführungen zum österreichischen Nationalfeiertag wurde das Werk nur mehr 6 Mal aufgeführt, und zwar in Österreich und in Deutschland. Erwähnt sei der interessante Fall einer szenischen Darstellung des Werkes in der Form eines Ballettes in Augsburg am 29.04.1984<sup>130</sup>.

GvE war das Werk sehr angelegen: *„Ich mag die Cantate für die UNO gern. Es steht in jeder Hinsicht Haltbares, Unzerreißbares drin: Habent fata libelli, deshalb wird sie nicht jetzt, erst später aufgeführt und als Liebes genommen werden.“*<sup>131</sup> Offenbar erachtete er die Zeit noch nicht reif für dieses Werk.

In einer Korrespondenzstelle glaubte GvE den Grund für die mangelnde Akzeptanz des Werkes zu erkennen: *„Die Cantata an die Nachgeborenen wird es in Wien lang nicht geben, weil die Dirigenten fehlen und Giulini das Seine bereits tat.“*<sup>132</sup> Diese Erklärung scheint jedoch auch nicht stichhaltig.

GvE mobilisierte wie gewohnt viele Freunde und Bekannte, sich für die Aufführung des Werkes einzusetzen. So berichtete der neu ernannte Generalkonsul Österreichs in Hongkong über seine Absicht, eine Aufführung *„durch das hiesige Philharmonische Orchester, Lokalchor und entsprechende Solisten zu initiieren“*<sup>133</sup>, was aber nicht gelungen ist.

Die Aufnahme bei der Kritik war sehr unterschiedlich, wie die qualitativ-statistische Rezeptionsanalyse zeigt. Die zum Teil negativen Kritiken können aber allein den mangelnden Erfolg des Werkes nicht ausreichend begründen, denn solche negative Kritiken hat es auch bei op. 26 *Das Stundenlied* gegeben<sup>134</sup> und dennoch wurde es zum meistgespielten Chorwerk GvEs.

<sup>130</sup> Siehe Anhang B: *Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs*. Siehe auch Anhang C: *Details zu den Rezeptionsanalysen der Chorwerke op. 26 Das Stundenlied und op. 42 An die Nahgeborenen*.

<sup>131</sup> Brief GvE an ChrB vom 11.05.1982. [ChrB-N]

<sup>132</sup> Brief GvE an ChrB vom 13.07.1982. [ChrB-N]

<sup>133</sup> Brief des Österreichischen Generalkonsuls in Hongkong Eduard Adler an GvE vom 12.01.1983. [GvE-N].

<sup>134</sup> Siehe Kapitel: *Op. 26 Das Stundenlied*.

### 5.3.3 Qualitativ-statistische Rezeptionsanalyse und ihre Ergebnisse

Mit 13 nachgewiesenen Aufführungen bleibt op. 42 *An die Nachgeborenen* weit hinter op. 26 *Das Stundenlied* zurück. Dennoch war wegen der Größe des Werkes sowie wegen des internationalen Anlasses seiner UA der Pressewiderhall groß, sodass aufgrund der vielen aufgefundenen Zeitungsausschnitte<sup>135</sup> eine statistische Rezeptionsanalyse möglich und sinnvoll ist.

Aus diesen Zeitungsausschnitten wurden jene ausgesondert, die zum Werk selbst keine Stellung beziehen. Dabei ist auch eine Reihe von – zumeist amerikanischen – Zeitungen, die lediglich den Vorfall mit der von GvE ausgelassenen Psalmzeile berichten und erbst kommentieren. Viele Blätter aus den österreichischen Bundesländern betonen die überaus große Werbewirkung dieses Ereignisses für Österreich, qualifizieren jedoch nicht das Werk GvEs.

Die verbleibenden 29 Rezensionen wurden methodengleich wie bei op. 26 *Das Stundenlied* einer Rezeptionsanalyse unterzogen.

Die Zeitungsausschnitte wurden chronologisch geordnet und den einzelnen Aufführungen zugeordnet, was lückenlos gelang. Die wichtigsten Passagen der einzelnen Rezensionen wurden zum Zwecke einer qualitativen Rezeptionsstatistik in einer Tabelle angeordnet<sup>136</sup>.

Die Einstufung durch die einzelnen Kritiker<sup>137</sup> ergab folgendes Ergebnis.

Einstufung	Anzahl der Kritiken	Prozentsatz
Ausnahmslos positiv	3	10%
Überwiegend positiv	10	32%
Neutral	6	19%
Überwiegend negativ	6	19%
Ausnahmslos negativ	6	19%
Summe	31	100%

<sup>135</sup> Die wichtigsten Quelle der Zeitungsausschnitte waren GvE-N, FS-N und B&H-A.

<sup>136</sup> Siehe Anhang C: *Details zu den Rezeptionsanalysen der Chorwerke op. 26 Das Stundenlied op. 42 An die Nachgeborenen.*

<sup>137</sup> Kriterien der Einstufung siehe Kapitel: *Op. 26 Das Stundenlied.*

Das Ergebnis zeigt – entgegen den Aussagen in den Biografien<sup>138</sup> - eine überraschend hohe Zahl von negativen Kritiken. Fasst man jeweils die beiden positiven und die beiden negativen Kategorien zusammen, so sind es in einem Fall 42%, im Anderen 38%. Betrachtet man nur die beiden Extremkategorien, so dominieren die extrem negativen Kritiken mit 19%, die extrem positiven Kritiken mit nur 10%. Daraus ist ersichtlich, wie stark polarisierend das Werk von der Kritik aufgenommen wurde. Die bereits bei op. 26 *Das Stundenlied* festgestellte Polarisierung wird hier noch übertroffen.

In der weiteren Folge wurde versucht, die einzelnen Argumente zu Gruppen zusammenzufassen und ihr Gewicht abzuschätzen.

Positive Argumente, geordnet nach ihrer Häufigkeit:

Argument	Häufigkeit
Stil: eigenständiger Stil, eigenständige Melodik, Textverständlichkeit, motorische Rhythmik, konservativ im guten Stil, inspirierte Schlüssigkeit, inspirierte Musik, Musik unterstreicht die Texte, Eingebung übertrifft sogar die späteren Opern, breiter Ausdrucksbogen, tonal, jedoch nicht banal, zeitgenössisch aber nicht modisch, choristische Höhepunkte, gehaltvoll, prägnant, griffig, konzentriert	14
Musikdramatik, Effekt: Affinität zur Musikdramatik, reiche Dramatik, dramatische Kraft, monumentales Werk, effektiv, plastische Aussage, dichter, plastischer Chorsatz, eindrucksvolle Dramatik, fesselnde Musik, expressive Ausdruckskraft, intensiver Ausdruck	11
Handwerkskunst: gut gemacht, chorstimmenkonform, hohe Instrumentierungskunst, Könnern, gediegene Arbeit, geborener Vokalkomponist, Satzkunst, Beherrschung des Überlieferten, Instinkt des Vokalkomponisten, kultiviertes Handwerk	10
Textwahl: Kluge Textwahl, überlegter Text, textlich humanistisches Konzept, geschmackvolle Textwahl, klug gewählter Text, eminenter Stoff, grandiose Anthologie	5

Negative Argumente, geordnet nach ihrer Häufigkeit:

Argument	Häufigkeit
Bezugnahme auf frühere Komponisten: Wiederverwendung alter Meisterstücke, Bezug zu Mahler, Brahms, Strauss, Wagner, Bernstein, Beethoven	17
Konservatismus: ungewöhnlich konservativ, simple Harmonien, ungefährlich-modern, banal, für ein nicht anspruchsvolles Publikum, niemand war überfordert, Musik der Vergangenheit, alte Musik, wird immer konservativer, kein revolutionärer Elan, überbewerteter Komponist, rekapitulierte Musikgeschichte, will es jedem Recht machen, anachronistisch, Tonsprache nicht zum Fürchten, wenig Neutönerisches zum Verschrecken	14

<sup>138</sup> Einzig in *Politische Dimensionen* S 247ff wurde dies erkannt, jedoch eher exemplarisch und nicht auf der Basis einer statistischen Analyse einer größeren Zahl von Kritiken.

Einfall und Spannung: fehlender Einfall, ausgelaugte Idiomatik, kraftlos, dürr, wenig aufrüttelnd, wehmütig retrospektiv, mangelnder Effekt, wenig Einfall, nicht inspiriert, Weniges ist echter, guter Einem, blutleer, reizlos, keine Spannung, lind, wohlklingend bewegte Luft, großartige Problemlosigkeit, wenig originell	14
Repräsentationsmusik: die Offizialität bindet ihn, opportunistisch, chic, Künstlichkeit der Gefühle, für ein illustres Publikum, komponiert für offizielle Anlässe, der Komponist setzt sich zur Ruhe, ein Staatswerk, Staatskünstler, Festmusik für Aufsichtsräte, Musik für den Sonntag, zeremonielle Musik in Dur, retrospektive Repräsentationsstimmung	10
Stil: eklektizistisch, kein Mut zur eigenen Diktion, deutlicher Abfall gegenüber früheren Werken, Leerformeln, am Text vorbeikomponiert, hysterisch-aufgeblasen, eingängig-geglättete Harmonik	9
Textwahl: unglückliche Textwahl, bedenkliche Textzusammenstellung, museale Spruchweisheiten, Verse verschaffen Rückendeckung	4

Interpretation der Ergebnisse der qualitativ-statistischen Rezeptionsanalyse:

- Allgemein fällt – im Vergleich zu dem 16 Jahre zuvor uraufgeführten op. 26 *Das Stundenlied* auf, dass die negativen Argumente in der Überzahl sind, nicht zuletzt deswegen, weil sie von den Kritikern differenzierter und ausführlicher gebracht werden, als die positiven Argumente.
- Weiters fällt die Schärfe der Wortwahl der negativen Argumente auf, die sich gegenüber op. 26 gesteigert hat. Es scheint, dass in die negativen Kritiken mehr Emotionalität eingeflossen ist, als bei op. 26, während die Begeisterung bei den positiven Kritikern gleich geblieben ist. Die Begründung dafür wäre einer eingehenden Untersuchung wert. Möglicherweise war es gerade diese Begeisterung für einen aus der Sicht der negativen Kritiker überbewerteten Komponisten, die den Ton und den Umfang der negativen Kritiken beeinflusst hat.
- Bei den positiven Kritiken sind es wiederum die Stimmen für GvEs Stil, seine Dramatik sowie die hohe Handwerkskunst, welche selbst bei den scharfen Gegnern noch immer als positives Argument verbleiben.
- Bei den negativen Kritiken steht der vergangenheitsbezogene Stil sowie die ausdrückliche Bezugnahme, ja nahezu Zitierung alter Meister im Vordergrund.
- Ein bei op. 26 *Das Stundenlied* nicht verwendetes Argument ist der nun und mit drastischen Worten gebrachte Vorwurf an GvE, Festmusik, Repräsentationsmusik, Staatsmusik etc. geschrieben zu haben. Dieser Vorwurf konnte nur durch die großen Erfolge der vergangenen Jahre ausgelöst worden sein. 1959 war GvE zwar auch schon außergewöhnlich erfolgreich, aber erst Ereignisse wie die Verleihung des großen Staatspreises für Komposition 1965, die öffentlichen Ämter, die Beziehungen zu höchsten Repräsentanten des Staates und die von manchen Kritikern als übertrieben erachteten Bewertung GvEs bewirkten diese Einschätzung. Möglicherweise hat sich GvE diesen Vorwurf auch durch seine häufige Selbstdarstellung als auftragsmäßig bestens ausgelasteter Komponist zuzuschreiben.

- Das abwertende Argument der „opernhafte“ Dramatik wurde bei op. 42 *An die Nachgeborenen* kaum gebraucht.
- Was die Textwahl anlangt, so halten sich die Meinungen, die Textwahl sei gelungen, mit den gegenteiligen Meinungen die Waage.
- Die Frage, ob die verwendeten Texte ihrem Inhalt entsprechend „richtig“ vertont wurden, oder nicht, ob also Text und Musik in Einklang stehen oder nicht, scheint keine Aufmerksamkeit hervorgerufen zu haben.
- Es fällt auf, dass die GvE immer positiv gegenüber tretenden Rezensenten H. H. Stuckenschmidt, Norbert Tschulik u.a. bei ihrer positiven Haltung bleiben, ebenso wie die kritisch eingestellten Kritiker, wie Franz Endler, Gerhard Brunner u.a. wieder negativ berichten.

FS beschreibt den Widerhall wie folgt: *„Das Echo ist im Verhältnis dazu [gemeint ist die breite Ausstrahlung in Rundfunk und Fernsehen. Der Verf.] inkommensurabel, die Resonanz, die die Einem-Kantate in überschaubaren Bereichen des Publikums ausgelöst hat, den Dimensionen der Musik nichtsdestoweniger durchaus adäquat“*<sup>139</sup>, womit offenbar die Menge der Medienkritiken als unangemessen gering gemeint ist. Dies ist aber – wie gezeigt wurde – nicht der Fall. Enttäuschend für GvE muss jedoch deren Inhalt gewesen sein.

Warum das Werk hinsichtlich seiner Folgeaufführungen eine Enttäuschung war und von den Veranstaltern nur wenig angenommen wurde, kann nicht exakt beantwortet werden. Als Erklärungsmöglichkeiten bieten sich an:

- Jene vielen Rezensionen, die das Werk als zu konservativ dargestellt haben, könnten bei den Veranstaltern die Sorge geweckt haben, dass dieses Werk kein klares Profil habe, nachdem es weder als „klassisch“ noch als „modern“ gegenüber dem Publikum beworben werden könnte.
- Möglicherweise waren die Negativberichte wegen der Auslassung der Psalmzeile, die GvE implizit eine antisemitische Haltung unterstellten, der Grund für die Zurückhaltung der Veranstalter.
- Der Ruf, den das Werk als „Repräsentationsmusik“ erhalten hatte, könnte die Veranstalter verunsichert haben, weil sie dachten, das Werk hätte nicht genügend Tiefe für ihr „fachkundiges“ Musikpublikum.

---

<sup>139</sup> *Einem-Chronik*, S 318.

## 6 Op. 67 *Gute Ratschläge*. Kantate für gemischten Chor a-capella, mittlere Stimme und Gitarre

Op. 67 *Gute Ratschläge* ist ein Zyklus von kurzen *A-capella* Chorstücken auf Texte von Christine Busta (ChrB) und kurzen gitarrebegleiteten Sololiedern, auf der Basis von Texten aus der Weltliteratur oder Sinnsprüchen bedeutender Autoren.

### 6.1 Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile

#### 6.1.1 Idee des Werkes

Über die Idee und die Entstehung dieses Auftragswerkes ist nur wenig in Erfahrung zu bringen. In der gedruckten Partitur steht über dem Werk: *Nach einer Idee von Alfred Schlee*<sup>1</sup>. LI berichtet, dass es Alfred Schlees Idee gewesen sei, Sinnsprüche zu vertonen und ihnen den Titel *Gute Ratschläge* zu geben. Darauf hin sei sie von GvE gebeten worden, diese Textgrundlagen zusammenzutragen. Die Hinzufügung von Solonummern zu den *A-capella*-Chorstücken sei GvEs Idee gewesen<sup>2</sup>. Wie aus den folgenden Details ersichtlich, ist die Auswahl der Texte für die Solonummern teils durch Alfred Schlee, teils durch LI erfolgt. Die Auswahl der Texte von ChrB für die Chorstücke hat GvE selbst vorgenommen.

#### 6.1.2 Details zur Textauswahl

Für die Zwecke der Verlegung des Werkes und für die Regelung der Urheberrechte mussten die ausgewählten und verwendeten Texte genau identifiziert werden, was im Nachhinein offenbar eine schwierige Aufgabe war. GvE schrieb dazu noch während der Komposition an eine Mitarbeiterin des Verlages: *„Wegen des Textes der Guten Ratschläge kann ich nur insofern helfen, dass ich Frau Prof. Busta bat, Ihnen Titel der Bücher, der Gedichte und deren Länge mitzuteilen. Alles ist bei Otto Müller erschienen. Ich kann Ihnen keinen Text senden, weil ich M.S. zum Componieren brauche und keinen Copierapparat besitze. Sie MÜSSEN Dir. Schlee den Text mit Charme und Energie entreissen. Ich bat ihn, Ihnen zu sagen, woher er<sup>3</sup> die Texte von Claudel, Le Corbusier und Storm hat. Ich weiss es nicht. Zu den anderen Prosastellen: Der Text von William Blake stammt aus dem Band „Der Kosmische Reigen“, Fritjof Capra, O.W. Barth Verlag 1977. Das Indische Wort stammt wahrscheinlich aus einem Band von Heinrich Zimmer. Die Sätze von Bohr und Einstein stammen aus Naturwissenschaftsbüchern. Welche, kann meine Frau nicht mehr eruieren.“*<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Gottfried von Einem: *Gute Ratschläge. Kantate für gemischten Chor a capella, mittlere Stimme und Gitarre*. Op. 67. Partitur, Universal Edition Nr. 17 762, Wien, 1983, 2. Umschlagseite.

<sup>2</sup> Freundliche Mitteilung von LI vom 01.02.2010 an den Verf.

<sup>3</sup> Dadurch scheint klar, dass Alfred Schlee zumindest teilweise an der Textfindung beteiligt war.

<sup>4</sup> Brief GvE an die UE vom 14.04.1982. [UE-A]

Im Dezember 1982 steht in einem Brief der UE zu lesen: „Nun müssen wir in Bezug auf die „Guten Ratschläge“ Sie und Frau Ingrisch nochmals sehr um Mithilfe bitten, denn aus Herrn Schlee bekommen wir nicht heraus, aus welchen Publikationen die Sätze von CLAUDEL und LE CORBUSIER sind. Ebenso wenig wissen wir, wo jene naturwissenschaftlichen Werke erschienen sind, denen die Sätze von NIELS BOHR und ALBERT EINSTEIN entnommen sind. Das Urheberrecht ist bei Vertonungen ziemlich unerbittlich und es ist gut für uns alle, rechtzeitig Ordnung zu schaffen<sup>5</sup>.

Was die „Idee“ von Alfred Schlee anbelangt, so wollte der Verleger seine Namensnennung im Notendruck nicht haben: „Den Text für die Chöre finde ich wunderschön. Ich glaube aber, dass es nicht sinnvoll ist, meinen Namen mit der Ausgabe in Zusammenhang zu bringen.“<sup>6</sup> An diesen Wunsch hat sich GvE jedoch nicht gehalten.

Kurz danach schreibt LI an Alfred Schlee und kann in diesem Brief einige der Quellen klären: „Niels Bohr habe ich aus H. Pirtschmann: ‚Das Ende des naturwissenschaftlichen Zeitalters‘, Zsolnay Verlag. Direktor Polak ist ein alter Freund, ich hab auch Bücher dort verlegt. Mit schönen Grüßen von mir gibt es bestimmt keine Schwierigkeiten. [...] Das Einstein-Zitat stammt aus einem Buch, in dem ich offenbar nur blätterte und das mir gar nicht gehört.“<sup>7</sup>

### 6.1.3 Texte Christine Bustas (ChrB) für op. 67 Gute Ratschläge

In die Zeit der frühen 1980er Jahre fällt der Beginn der Freundschaft GvEs mit der Schriftstellerin und Dichterin Christine Busta, der Dichterin der Gedichte für op. 67 Gute Ratschläge<sup>8</sup>. Bereits im März 1982 muss GvE klare Vorstellungen über die Texte und die Struktur des Zyklus gehabt bzw. entwickelt haben, denn er legt in einem Schreiben detailgenau das Konzept und die Reihenfolge der Stücke dar<sup>9</sup>. Nachdem er schreibt: „Hier die Titel, der von mir ausgewählten Gedichte“, scheint gesichert, dass er die Auswahl aus ChrBs Gedichten selbst getroffen hat. Ferner schreibt er: „Vor jedem Gedicht wird ein Prosapassus von einer Sängerin gegeben, die eine Bass- oder eine Soprangitarre begleitet.“<sup>10</sup> Sodann folgt – wieder detailgenau – die Aufzählung der Prosastücke.

<sup>5</sup> Brief UE an GvE vom 09.12.1982, gezeichnet Elena Hift. [GvE-N]

<sup>6</sup> Brief Alfred Schlee an GvE vom 02.04.1982 [UE-A]

<sup>7</sup> Brief LI an Alfred Schlee/UE vom 27.01.1983. [UE-A]

<sup>8</sup> Siehe dazu Exkurs: GvEs Freundschaft und künstlerisches Zusammenwirken mit Christine Busta (ChrB) am Ende dieses Kapitels.

<sup>9</sup> Brief GvE an ChrB vom 28.03.1982. [ChrB-N]

<sup>10</sup> Ebd.

In einem weiteren Brief im Folgemonat<sup>11</sup> bittet GvE ChrB um Quellenangaben ihrer Gedichte für *Gute Ratschläge*, op. 67, damit die UE mit dem Verleger ChrBs, dem Verlag Otto Müller, die rechtlichen Fragen klären kann. In diesem Brief schreibt GvE: *„Bitte schreib bald, damit ich die Composition beginnen, bzw. fortführen kann.“*<sup>12</sup> Im April 1982 muss GvE daher schon mit den Arbeiten zu op. 67 begonnen haben.

#### 6.1.4 Beziehung GvEs zu Alfred Schlee und zur UE

Mit Alfred Schlee (1901-1999) verband GvE eine langjährige Bekanntschaft bzw. Freundschaft.

Alfred Schlee trat als Mitarbeiter 1927 in die UE ein und war nach Kriegsende 1945 bis zu seiner Pensionierung 1985 Verlagsleiter.

Während des Krieges lernten einander Alfred Schlee und GvE bei einer Einladung in Wien kennen, an der auch Werner Egk, Arthur Honegger und andere Prominente teilnahmen<sup>13</sup>. Die UE stand während der NS Zeit im Besitz des dem NS-Regime gegenüber loyalen Verlagsleiters Dr. Johannes Petschull. GvE und Alfred Schlee versuchten, mehrere Werke „entarteter“ Komponisten vor den Nazis in der Ramsau<sup>14</sup> in Sicherheit zu bringen. Dies geschah unter erheblichem persönlichem Einsatz. Dadurch entwickelte sich eine Freundschaft zwischen GvE und Schlee, was auch aus den Briefen Alfred Schlees an GvE<sup>15</sup> ersichtlich ist.

Diese „Rettungsaktion“ wird von FS folgendermaßen beschrieben: *„Als Einem sich Ende 44 dorthin zurückzog, nahm er, durchaus in bester konspirativer Absicht und im Einvernehmen mit dem Verleger Alfred Schlee aus dem Archiv der kommissarisch verwalteten Universal Edition zum Schutz vor schlimmeren Folgen wertvolle Autografe mit, darunter solche von Béla Bartók, Zoltan Kodály und Richard Strauss, musste sie freilich nach Aufdeckung des Komplotts unter Androhung höherer Gewalt noch vor deren Aufhebung zurückgeben“*<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Brief GvE an ChrB vom 14.04.1982. [ChrB-N]

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Dieses Treffen sowie die weiteren gemeinschaftlichen Aktionen zur Rettung von Werken „entarteter“ Komponisten erzählte Alfred Schlee dem GvE Biografen FS am 06.12.1979 in einem Interview, das dieser handschriftlich protokollierte. [FS-N]

<sup>14</sup> Damaliges Anwesen im Besitz der Familie GvEs.

<sup>15</sup> Im GvE-N befinden sich mehrere Briefe Alfred Schlees an GvE.

<sup>16</sup> *Einem-Chronik*, S 120.

Nach 1945 stand die UE zunächst unter öffentlicher Verwaltung, wurde aber später wieder eine privatwirtschaftliche Gesellschaft<sup>17</sup>.

Das erste Werk, welches die UE von GvE verlegte<sup>18</sup>, waren die *Vier Klavierstücke, op. 3* (aus 1943 oder 1944). Alfred Schlee war es auch, der GvEs höchst erfolgreiche Oper „*Dantons Tod*“ vertraglich an die UE gebunden hatte<sup>19</sup>. Der Briefwechsel GvE – UE ist weitgehend im Archiv der UE erhalten.

GvE blieb dann bis zu op. 12 *Hymnus*<sup>20</sup> bei der UE, bevor er 1954 zu B&H wechselte.

Die Freundschaft GvEs mit Alfred Schlee war nicht ungetrübt, wie aus den Briefen GvEs über vertragstechnische Details ersichtlich ist. GvE war grundsätzlich Verlagen gegenüber immer skeptisch und sah die Gefahr, übervorteilt zu werden. In seiner Autobiografie schreibt GvE: „*Verlagsdirektor war damals Alfred Schlee, den ich schon seit meinen Berliner Jahren kannte. Leider musste ich bald herausfinden, dass die vertragsrechtlichen Bedingungen für mich bei diesem Vertragsabschluss im Falle des „Danton“ mehr als nachteilig waren. Bei Bote&Bock hatte mir der damalige Direktor Radecke von Anfang an optimale Bedingungen eingeräumt*“<sup>21</sup>. In der zur *Einem-Chronik* führenden Interviewserie wird diesem Thema durch GvE breiter Raum gewidmet und Alfred Schlees Verhandlungsgeschick immer wieder und mit drastischen Worten beschrieben<sup>22</sup>.

Der Respekt GvEs jedoch für den Menschen und Verleger Alfred Schlee wird in einem Zeitungsartikel sichtbar, den GvE anlässlich des 75. Geburtstages Alfred Schlees schrieb: „*Ich bin mit Schlee in Liebe und Hass befreundet [...] Ein Verleger ist kein Wohltäter und Menschheitsbeglückter, und den Verliebten darf er nur selten spielen. Dass er aber ein Liebender ist, ist die Voraussetzung für sein Tun, das Liebe wecken will.*“<sup>23</sup>

Die Jahre 1978 und 1979 brachten für die Beziehung zwischen GvE und Alfred Schlee eine große Belastung mit sich: GvE in seiner Eigenschaft als Präsident der Alban Berg Gesellschaft setzte sich gegen die Komposition des dritten Aktes der Oper *Lulu* von Alban Berg durch Friedrich Cerhas zur

<sup>17</sup> Verlagsgeschichte der Universaledition: [http://www.universaledition.com/truman/en\\_templates/view.php3?f\\_id=938](http://www.universaledition.com/truman/en_templates/view.php3?f_id=938) (letzter Aufruf 30.07.2008)

<sup>18</sup> Die UE hat im Zeitraum 1943-1988 insgesamt 22 Werke von GvE verlegt. Siehe dazu Anhang F *Inverlagnahmen der Werke GvEs*.

<sup>19</sup> *Einem-Chronik*, S 140.

<sup>20</sup> Siehe Kapitel: *Op. 12 Hymnus*.

<sup>21</sup> *Autobiografie*, S 171.

<sup>22</sup> GvE-I, Interviews vom 24.11.1978, 01.12.1978, 13.02.1979, 11.03.1979, 25.03.1979.

<sup>23</sup> Einem, Gottfried von: *Erwecker schlafender Hunde. Dem Musikverleger Alfred Schlee zum 75. Geburtstag*. In: *Die Presse* vom 19.11.1976.

Wehr, um das durch das Urheberrecht geschützte Werk in seiner Originalgestalt zu erhalten, verlor aber diesen Prozess vor Gericht gegen die UE, die der Verlag Friedrich Cerhas war<sup>24</sup>.

Alfred Schlee zog sich im Jahre 1987 aus dem aktiven Management der UE zurück<sup>25</sup> und starb 1999.

### 6.1.5 Inverlagnahme

Ab 1981 begann nach vielen Jahren der Zusammenarbeit mit anderen Verlagen eine zweite Phase, in der GvE mit der UE Verlagsverträge abschloss<sup>26</sup>. So war es nicht verwunderlich, dass die UE dieses Werk in Verlag nahm, noch dazu, als Alfred Schlee an der Entstehung ideenmäßig beteiligt war. Jedoch ließ die vertragliche Finalisierung noch auf sich warten. In einem Brief der UE im April 1982 wurde dem Drängen GvEs vorerst noch nicht entsprochen: *„Für das Werk GUTE RATSCHLÄGE kann ich Ihnen leider noch keinen Vertrag schicken, denn erstens kennen wir die gültigen Texte nicht (Herr Schlee hat sie entführt und es wäre sehr schön, wenn Sie mir nochmals eine Kopie schicken würden, bitte mit Angabe aus welcher Publikation bei welchem Verlag), denn zweitens müssen auch hier erst die Vertonungsrechte geklärt werden.“*<sup>27</sup>

Der endgültige Verlagsvertrag ließ weiter auf sich warten, zu viele Details mussten in mehreren Briefen erörtert werden, nicht zuletzt die finanziellen Bedingungen, die sich im Falle des op. 67 durch die Bezahlung eines Auftragshonorars durch die MJÖ erheblich komplizierten. Der Verlagsvertrag wurde im Februar an GvE gesandt<sup>28</sup>. Die Vertragsunterzeichnung dürfte im März 1983 erfolgt sein, denn die UE macht noch einen weiteren detaillierten kommerziellen Vorschlag<sup>29</sup>, auf den GvE handschriftlich vermerkt hat: *Zugestimmt 11.3.83.*

Die tatsächliche Drucklegung ist Mitte 1985 erfolgt. In einem Schreiben der UE heißt es: *Die 'Guten Ratschläge' sind für August programmiert, doch kann ich Ihnen heute noch nicht garantieren, ob wir das ganze Druckprogramm, das wir uns für den Sommer vorgenommen haben, auch werden bewältigen*

---

<sup>24</sup> GvE sah den Vorgang folgendermaßen: *„Alban Berg hatte zu Lebzeiten deutlich gemacht, dass er gegen alle Pläne war, sein Stück nach seinem Tode zu vollenden. Er hatte auch das Manuskript mit dem begonnenen dritten Akt niemanden gezeigt. Alfred Schlee, der Leiter der Universal Edition in Wien, setzte sich über diesen Wunsch hinweg und spielte das Manuskript Cerha zu. Die Motive waren eindeutig. Wenn Cerha das Stück beendet, dann ist es auf weitere 70 Jahre geschützt und die Tantiemen fließen länger. Als Präsident der Alban Berg-Stiftung versuchte ich alles Mögliche gegen diese Verfälschung zu unternehmen [...] Die Geschäftemacher Pierre Boulez und Rolf Liebermann waren sich nicht zu schade, diese Fassung von Cerha zur Aufführung zu bringen, was mich furchtbar erbost hatte. Es kam zum Prozess [...] Ich zog es dann vor, einen Vergleich zu schließen. [Autobiografie, S 360f] Details über diesen Vorgang auch in der Einem-Chronik, S 336f.*

<sup>25</sup> Telegramm Alfred Schlee an GvE vom 06.11.1987. [UE-A]

<sup>26</sup> Die Verlagsverträge für op. 62 *Konzert für Orgel und Orchester*, op. 63 *Viertes Streichquartett*, op. 64 *Sonate für Orgel* und op. 65 *Carmina Gerusena* trafen mit Schreiben der UE vom 09.04.1982 bei GvE ein. [GvE-N]

<sup>27</sup> Brief UE an GvE vom 09.04.1982, gezeichnet Marion von Hartlieb. [GvE-N]

<sup>28</sup> Brief UE an GvE vom 17.02.1983. [UE-A]

<sup>29</sup> Brief UE an GvE vom 09.03.1983. [GvE-N]

können. *Ich halte Sie auf dem Laufenden.*<sup>30</sup> Im PS eines Schreibens von Alfred Schlee an GvE berichtet dieser an GvE: *„Noch vor dem Sommer werden wir die Geburt der gedruckten ‚Guten Ratschläge‘ feiern können.“*<sup>31</sup> Die Druckfertigstellung muss plangemäß erfolgt sein, denn im Juli 1985 fordert GvE die UE auf, die vereinbarten Exemplare an ChrB zu senden<sup>32</sup>.

### 6.1.6 Beauftragung GvEs durch die MJÖ

Die erste Erwähnung dieses Werkes in der Korrespondenz mit der MJÖ findet sich im Dezember 1981. GvE erhielt in dieser Zeit einen Brief des damaligen Obmanns der MJÖ, Gerhard Forster, der im Anschluss an eine Sitzung des Exekutivkomitees der MJÖ berichtet: *„[...] dass wir mit Ihrer Idee eines a capella–Chorwerkes grundsätzlich einverstanden sind. Ich bin daher beauftragt, mit Ihnen über die Modalitäten in konkrete Verhandlungen einzutreten.“*<sup>33</sup> Dieser Brief GvE besagt nichts über den Zweck der Aufführung, nämlich eine Veranstaltung anlässlich des 25-jährigen Bestandes des *Wiener Jeunesse Chores* im Jahre 1983. Es müssen also schon vorher verschiedene Vorstellungen zwischen der MJÖ und GvE ausgetauscht worden sein. Wer an wen bezüglich der Beauftragung zuerst herangetreten ist, wie konkret GvEs Idee des „a capella-Chorwerkes“ damals schon war, ob die eigenartige Form des Zyklus für ihn damals schon feststand und ob er schon gewisse Textgrundlagen vorgesehen hatte, lässt sich heute nicht mehr feststellen.

Bald danach findet der Vertragsabschluss der MJÖ mit GvE statt. In einem Schreiben aus März 1982 der MJÖ an GvE werden die Auftragsbedingungen dargelegt: *„Bei der Komposition wird es sich um ein Werk für großen Chor a-capella handeln, welchem eine von Ihnen getroffene Auswahl von Gedichten zugrunde liegt [...] Die Komposition ist ein Auftragswerk der Musikalischen Jugend Österreichs für den Wiener Jeunesse Chor, zu dessen dreißigjährigem Bestandsjubiläum im Jahre 1983 und wird diesem und uns gewidmet sein“.*<sup>34,35</sup> *„[...] Wir planen die Uraufführung in einem Konzert, welches in der 1. Jahreshälfte 1983 stattfinden soll. Angesichts dessen bitten wir, den Fertigstellungstermin so einzurichten, dass das Aufführungsmaterial zum Jahresende 1982 vorliegt.“*<sup>36</sup> *„[...] Als Honorar wird ein Betrag von S 50.000.- (Schilling fünfzigtausend) festgelegt, der bei der Übergabe des Aufführungsmaterials fällig wird.“*

Diesen Vertrag hat GvE durch den handschriftlichen Vermerk *„Angenommen, 5.3.82“* abgeschlossen.

<sup>30</sup> Brief UE an GvE vom 04.01.1985, gezeichnet Elena Hift. [GvE-N]

<sup>31</sup> Brief UE, Alfred Schlee an GvE vom 16.04.1985. [UE-A]

<sup>32</sup> Brief GvE an UE vom 05.07.1985. [UE-A]

<sup>33</sup> Brief des Generalsekretariats der MJÖ vom 07.12.1981 an GvE. [GvE-N]

<sup>34</sup> Brief der MJÖ an GvE vom 01.03.1982. [GvE-N]

<sup>35</sup> Die Solostücke zwischen den Chorstücken sind nicht erwähnt, waren aber für GvE seit dem Vorjahr klar.

<sup>36</sup> Zu diesem Zeitpunkt war die Komposition im Autograf bereits fertig gestellt, nicht jedoch die Aufführungsunterlagen.

### 6.1.7 GvEs Komposition

Bereits kurz zuvor, am 16.06.1982, hatte GvE die Komposition des Werkes abgeschlossen<sup>37</sup>, ein Zeichen dafür, wie rasant GvE das eigentliche Ausfertigen einer Komposition durchführen konnte, wenn er klare Vorstellungen über das Werk zuvor entwickelt hatte. In dieser Phase muss er auch die Besetzung geändert haben. Sprach er noch im März 1982 von „*Sängerin, die eine Bass- oder Soprangitarre begleitet*“<sup>38</sup> so schreibt er ein Monat später: „*Ich entschloss mich nun doch für einen Mezzosopran und nicht für die Disease, auch verwende ich keine Bassgitarre, sondern das eine Oktave höhere Instrument. Nun soll es langsam voran gehen*“.<sup>39</sup> Weitere sieben Wochen später war das Werk fertig, und die Besetzung war nochmals geändert worden. Sie lautete neben dem *A-capella* Chor noch *Mittlere Stimme und Gitarre*<sup>40</sup>. (gemeint sind Männerstimme und normale Konzertgitarre. Der Verf.).

Aus der Komposition findet sich im Nachlass von ChrB ein Brief von GvE, in dem er schreibt: „*Heute ist das Chorstück fertig geworden, ich hoffe, dass der Schluss sitzt. Ich bekam durch meinen Freund Propst Küchl von Eisgarn eine herrliche Messmelodie aus dem 8. Jahrhundert, die wir beide auf den Text „ama et fac quod vis! einrichteten. Zwischen die vier Strophen des Graschnitzer Spruches wird sie verkürzend eingeschoben.*“<sup>41</sup>

Die Komposition fand somit in den Monaten April bis Juni 1982 statt.

Die UA wurde mehrfach verschoben und fand schließlich am 05.03.1984 in der GdMFW statt.

### 6.1.8 Autografensituation

Aus den Autografen lässt sich die Arbeitsweise von GvE in der Finalisierung der Komposition gut ablesen, nicht jedoch der eigentliche kreative Prozess. Verglichen wurde das Autograf<sup>42</sup> mit dem Notendruck<sup>43</sup>.

<sup>37</sup> Datierung im Autograf und im Notendruck.

<sup>38</sup> Brief GvE an ChrB vom 28.03.1982. [ChrB-N]

<sup>39</sup> Brief GvE an ChrB vom 22.04.1982. [ChrB-N]

<sup>40</sup> Autograf, datiert mit 16.06.1982. [GvE-N]

<sup>41</sup> Brief GvE an ChrB o.D [wahrscheinlich erste Jahreshälfte 1982. Der Verf.] [ChrB-N]

<sup>42</sup> Befindet sich im GvE-N.

<sup>43</sup> Gottfried von Einem: *Gute Ratschläge. Kantate für gemischten Chor a capella, mittlere Stimme und Gitarre*. Op. 67. Partitur, Universal Edition Nr. 17 762, Wien, 1983.

Bei diesem Werk hat GvE zunächst handschriftlich die Texte auf A5 Blätter niedergeschrieben. Davon hat er sich eine Kopie angefertigt, die offenbar dazu diente, den Text auf seine Verständlichkeit und Komponierbarkeit zu überprüfen und sich Gedanken zur musikalischen Umsetzung zu machen.

Der Originaltext von ChrB wurde im Chorsatz *Vla Späte Aufzeichnung über Simon von Cyrene* leicht abgeändert<sup>44</sup>. Im Chorsatz *Ila Die böse Nacht* muss GvE intensiv über eine Textänderung nachgedacht, sich aber letztlich für die Beibehaltung des Originals entschieden haben<sup>45</sup>.

Über diese textlichen Überlegungen hinaus finden sich auf diesen Blättern Anmerkungen über verschiedene kompositorische Absichten des Komponisten, z.B. rhythmische Anmerkungen in „*Der Gründonnerstagsengel*“ und in „*Die böse Nacht*“.

Besonders im Schlusstück „*Spruch ins Graschnitzer Gästebuch*“ mit einer komplizierten Struktur des Zusammenwirkens von *A-capella*-Chor, Gesangsstimme und Gitarrenbegleitung muss GvE mehrere Varianten durchdacht und zum Teil wieder verworfen haben. Das ist deswegen interessant, weil dieses Textautograf offenbar zum Skizzenmaterial gehört, welches sonst nur noch bei op. 104 *Tier- Requiem* gefunden wurde.

GvE ist im Schlusstück offenbar in folgenden Schritten vorgegangen:

- Schritt 1: der ursprünglich deutsche Augustinus-Text in Deutsch „*Liebe und tu was Du willst*“ wurde auf den lateinischen Text „*ama et fac quod vis*“ geändert. Dies wurde dann auch so komponiert.
- Schritt 2: Sodann kam der Hinweis „*cantus firmus setzt in der 4. Strophe ein und wird bis zum Schluss durchgehalten. ppp*“. Das wurde nicht umgesetzt.
- Schritt 3: Es findet sich der Vermerk: „*Einleiten mit Solost. Ama et fac quod vis, dann Chor und über den letzten 4 Zeilen ama als c.f. contrapunktieren*“. Diese Bemerkung ist auch nicht umgesetzt worden.
- Schritt 4: GvE markiert die Stellen, wo der Sologesang stattfindet mit „*Choralgesang Solo c.f.*“ und „*c.f. hier*“. Das wurde dann zur endgültigen Version.

<sup>44</sup> Der Originaltext bei ChrB zum Gedichtbeginn lautet: „*Zum andern mal hat er sich bekannt, als sie schauernd den Baum umstanden,.....*“ und wurde abgeändert in „*Simon von Cyrene hat sich zum andern mal bekannt, als sie schauernd den Baum umstanden,.....*“. D.h. GvE hat den Text im Sinne der Klarheit der Textaussage leicht verändert. Interessanterweise ist diese Änderung im Notendruck zwar umgesetzt, nicht jedoch in der Textsammlung, die im Vorspann des Notendrucks abgedruckt ist.

<sup>45</sup> Der Originaltext bei ChrB lautet: „*In der verrufenen Kummerröhle mahlt sie den Schlaf zu Gram und Grind*“. GvE hat an dieser Stelle durch Durchstreichen, Korrigieren, Rotstift etc. mehrfache Änderungen vorgenommen, deren letztes Ergebnis gewesen wäre „*In der verrufenen Kummerröhle mahlt Nacht den Schlaf zu Gram und Grind*“. Komponiert wurde jedoch schließlich der Original ChrB-Text.

Auf dem Textautograf hat GvE sehr genau die Endtermine der Komposition – oft bis in die einzelne Strophe vermerkt. Diese Termine stimmen – von kleineren Irrtümern abgesehen – mit den entsprechenden Eintragungen im Notenautograf überein. Daraus lässt sich der Kompositionszeitraum von 17.04.1982 bis 16.06.1982, d.h. mit etwa 2 Monaten bestimmen.

Ein Vergleich des Notenautografs mit der Druckausgabe zeigt nur mehr kleinere Differenzen. Die wenigen Änderungen mit Rotstift im Notenautograf beziehen sich auf Artikulationsänderungen, dynamische Vorschriften, kleinere Änderungen in der Gitarrenstimme, Rhythmisierungen zum Zwecke der Dramatisierung sowie editorische Details etc. Diese Korrekturen wurden im Druck zum Teil umgesetzt.

Als Fazit lässt sich sagen, dass – von den obigen Änderungen abgesehen – auch bei diesem Werk der kreative Kompositionsprozess kaum nachvollzogen werden kann und die Autografen bereits den faktischen Endzustand darstellen.

#### **6.1.9 Widmung**

Das Werk trägt weder im Autograf, noch im Druck eine Widmungserklärung.

### 6.1.10 Entstehung von op. 67 *Gute Ratschläge* - Ecktermine

<b>1981</b>	Dezember 1981: Brief der MJÖ an GvE, dessen Werksidee begrüßt wird.
<b>1982</b>	März 1982: Vertragsabschluss mit der MJÖ April-Juni 1982: Komposition des Werkes
<b>1983</b>	März 1982: Vertragsabschluss mit der UE Erste Jahreshälfte 1983: ursprünglich geplante UA
<b>1984</b>	05.03.1984: Tatsächliche UA in der GdMFW
<b>1985</b>	Mitte 1985: Druck der Partitur

## 6.2 Analyse des Werkes bzw. seiner Teile

Op. 67 *Gute Ratschläge* ist ein Zyklus von sieben *A-capella* Stücken für gemischten Chor, wobei jedem Chorstück ein Solostück für Gesang (mittlere Stimme) mit Gitarrenbegleitung vorangestellt ist.

Die Solostücke sind bekannte Aphorismen bzw. Sinnsprüche, zumeist bedeutender Persönlichkeiten, mit Ausnahme der Nr. V, die offenbar als launige Einlage gedacht wurde. Die Chorstücke sind Vertonungen von Gedichten von ChrB, zum Teil Appelle an die Menschlichkeit, zum Teil besinnliche Texte mit religiösem Bezug oder Naturbezug. In das letzte Chorstück hat GvE den Augustinus-Spruch „*Ama et fac quod vis*“ für Gesang und Gitarrebegleitung hineinverwoben, sodass das Werk unter Teilnahme aller Aufführenden ausklingt und die Klangkörper verschmelzen. Die Vielfalt der in den einzelnen Stücken angesprochenen Themen sowie ihr Stimmungsgehalt ist daher nur im weitesten Sinn des Wortes mit „*Gute Ratschläge*“ zu beschreiben.

Die Auswahl der Gedichte von ChrB hat eindeutig GvE getroffen, der ein großer Verehrer und Kenner ihrer Lyrik war. Die Auswahlkriterien waren – wie immer bei GvE – die inhaltliche Übereinstimmung mit seinem eigenen Wertesystem sowie – noch wichtiger – die gute Komponierbarkeit.

Die Nummerierung der einzelnen Stücke erfolgt mit römischen Ziffern für die vorangestellten Solonummern und mit dem Index „a“ für die folgenden Chorstücke. Bei näherer Betrachtung findet sich zwischen der jeweiligen Solonummer und dem „dazugehörigen“ Chorstück nur in wenigen Fällen ein engerer inhaltlicher Zusammenhang. Lediglich die Vorschrift *attacca* zwischen dem Solostück und dem dazugehörigen Chorstück sowie zumeist ein tonartenmäßiger Zusammenhang verweisen auf die Zusammengehörigkeit. Der Meinung von Krones, die Sinnsprüche seien *Gute Ratschläge*, denen sodann Textausdeutungen durch den Chor folgen, ist somit nur eingeschränkt zu folgen<sup>46</sup>. Vielmehr finden sich viele Ratschläge, Belehrungen bzw. moralisierende Aufforderungen in den Texten ChrBs und umgekehrt gibt es Solonummern, die nichts mit Ratschlägen zu tun haben, sondern einfach Lebensweisheiten sind.

So kommt ein inhaltlich eher heterogen scheinender Zyklus zustande, der jedoch durch die strenge musikalische Form und durch den Geist GvEs zusammengehalten wird.

---

<sup>46</sup> „Gleichsam kommentierend lässt der Chor jeweils breitere Abschnitte folgen, wobei hier der Textausdeutung größerer Raum gewährt wird; je Inhalt sind dabei die Chornummern von mitreißender Dramatik oder auch von kontemplativer Beschaulichkeit.“ Siehe Krones, Hartmut: *Zum heutigen Konzert*. Im Programmheft der GdMFW vom 24.01.1993.

Für die Solostücke schreibt GvE im Notendruck generell vor: „*Alle Solonummern sollten wie Chansons vorgetragen werden; in der Artikulation stets freundlich, extrem klar und leicht, sowie frei von Sentimentalität*“<sup>47</sup>. Das weist auf die Bedeutung hin, die GvE den inhaltlichen Aussagen zuordnet. Die Anweisung „*frei von Sentimentalität*“ wird noch unterstrichen durch die Sparsamkeit bei Anweisungen hinsichtlich der Dynamik.

### 6.2.1 Solostücke

Alle Solostücke sind rezitativisch, d.h. deklamierend, fast durchwegs homophon gehalten. Die Gitarrenbegleitung erfüllt die Funktionen eines harmonischen Fundamentes, einer zusätzlichen Strukturierung des Textes sowie die Beisteuerung eines Stimmungsgehaltes<sup>48</sup>. GvE war es offenbar ein Anliegen, für jede Solonummer eine individuelle Form der Gitarrenbegleitung zu erfinden, mit zum Teil reicher ornamentaler Ausschmückung. Die Schlüsse der Solonummern sind – wie häufig bei GvE – unvollständige Durdreiklänge in der vorgezeichneten oder einer verwandten Tonart, leere Quinten oder überhaupt nur der Grundton.

Die Gitarrenstimme ist sehr gitarrenkonform geschrieben, GvE geht auf die Eigenheiten des Instrumentes gut ein<sup>49</sup>. Dies trifft auch für andere Kompositionen GvEs für unterschiedlichste Instrumente zu. Einerseits waren ihm als einem Meister der Instrumentierung die Einsatzgebiete und Möglichkeiten der einzelnen Instrumente bestens vertraut; andererseits stand er als extrem extrovertierte Persönlichkeit mit zahlreichen Interpreten aller Instrumente in regem Gedankenaustausch und ließ sich gerne von ihnen beraten, was die Interpreten auch immer gerne taten, weil er sie hinsichtlich ihrer Interpretation stets gewähren ließ<sup>50</sup>. Die Gitarrenteile sind mittelschwer und gut spielbar.

### 6.2.2 Chorstücke

Die Chorstücke aus op. 67 *Gute Ratschläge* sind kleine, schlichte Stücke, die die Stimmung der jeweiligen Texte sehr feinfühlig wiedergeben. Zumeist sind sie homophon und klanglich abgestimmt. Dazwischen gibt es aber immer wieder kontrapunktische, imitatorische Stellen polyphoner Stimmführung.

<sup>47</sup> Gottfried von Einem: *Gute Ratschläge. Kantate für gemischten Chor a capella, mittlere Stimme und Gitarre*. Op. 67. Partitur, Universal Edition Nr. 17 762, Wien, 1983, S1.

<sup>48</sup> Eine ähnliche Funktion hat auch die Trompete im dritten Satz des op. 38 *Geistliche Sonate für Sopran, Trompete und Orgel*, der nur für Sopranstimme und Trompete instrumentiert ist.

<sup>49</sup> Armin Egger konstatiert die gitarrengerechte Komposition auch für op. 34 *Drei Studien für Gitarre*.

<sup>50</sup> Siehe Exkurs: *GvEs Arbeitsweise*.

Harmonisch dominiert Dreiklangsharmonik mit den bei GvE üblichen Fortschreitungen, Abschnittsgliederungen und Schlüssen.

Der ganze Zyklus lässt sich auch als ein antiphonischer Wechselgesang zwischen dem Solisten und dem Chor auffassen, mit dem Versuch einer Zusammenführung aller Aufführenden am Schluss. Diese liturgische Form mag GvE vorgeschwebt haben, denn im Verlauf der einzelnen Nummern treten mehrfach choralartige Stellen auf.

## 6.2.3 Charakterisierung der einzelnen Stücke

### 6.2.3.1 I (Solostück)

Text

*Drei Gnaden kann Gott einem jeden Menschen erweisen:  
Den Mut, sich mit dem abzufinden, was wir nicht ändern können, die Kraft, das zu ändern, was in unserer  
Macht steht,  
und die Weisheit, das eine von dem anderen zu unterscheiden.*

*(Niederländisches Gebet)*

Das Stück besteht aus einer Einleitung und 3 Strophen. Es ist in A-Moll gesetzt, bestreicht unterschiedliche Tonartensphären (E-Dur, Fis-Moll, H-Moll, A-Dur). Der Schluss, ein leeres a, kann wegen des nachklingenden cis als A-Dur nach einer E-Moll-Dominante gedeutet werden. Oftmals werden Moll-Klänge verwendet, die bei GvE ansonsten gegenüber den Dur-Klängen in der Minderheit bleiben.

Die Gitarrebegleitung besteht aus unruhigen, antreibenden Achtel-Triolen, Sechzehnteln und Tremoli und auch Orgelpunkten. Triolen und Punktierungen kennzeichnen auch die Gesangstimme dieses homophonen und zumeist syllabischen Stückes. Als Strukturelement zwischen den Strophen werden in *f* vorgetragene, signalhafte Gitarreakkorde auf den Leersaiten verwendet, eine Form des GvE-eigenen „Fanfarenstoßes“<sup>51</sup>. Die einzelnen Strophen beginnen mit Sext- bzw. Oktavaufschwüngen.

---

<sup>51</sup> Siehe Kapitel: *Kompositionstechnik und -stil der Chormusik GvEs*.

### 6.2.3.2 Ia (Chorstück) *Der Gründonnerstagengel spricht*<sup>52</sup>

Text

*Wach auf, du ungetreuer Christ!  
 Daß ihr doch immer schlafen müßt!  
 Die Welt ist voller Angst und Weh,  
 wohin ich schau: Gethsemane . . .  
 Der letzte Ölbaum ist verdorrt,  
 verfault der Zaun. Schon dröhnt der Mord  
 heran im grellen Fackellicht,  
 und Judas — der erhängt sich nicht.  
 Steck ein dein Schwert, verschlafner Tor,  
 dich selber triff, nicht Malchus' Ohr!  
 Verleugnet vor den Henkern steht  
 die Liebe, eh der Hahn noch kräht.  
 Der Kelch in meiner Hand ward schwer,  
 und einer trinkt ihn nimmer leer.  
 Trink mit! Klag nicht den Schächer an,  
 frag lieber, was man ihm getan.  
 Und sagst du auch: „Ich tat ihm nichts“,  
 es zählt am Tage des Gerichts  
 nur, was du für den Bruder tust.  
 Weh dir, wenn du noch länger ruhst!*

(Christine Busta)

Das Gedicht ist eine Apokalypse über die schlechten Taten des Menschen von heute. Es ist eine Ermahnung zur Besserung und verwendet die Passionsgeschichte aus den Evangelien. Der Garten Gethsemane als Stelle des Verrats bildet den metaphorischen Ort der Handlung. Der Mahner ist die fiktive Figur des *Gründonnerstagengels*, offenbar in Anlehnung an den *Karfreitagengel*.

Das Gedicht ist 20-zeilig, wobei sich jeweils zwei aufeinander folgende Zeilen reimen. Die erste und die letzte Zeile sind Appelle, die das Gedicht umrahmen.

Das relativ lange Stück ist in F-Dur vorgezeichnet, in dem es auch endet, und zwar in einer plagalen Kadenz V>I>IV>I. Als harmonisches Stilelement verwendet GvE mehrmalige Wendungen in terzverwandte Durtonarten, z.B. auf das dreimalige „*Gethsemane*“: Cis-Dur>Ais-Dur, B-Dur>G-Dur, G-Dur>Es-Dur, oder das dreimalige „*Trink mit*“: F-Moll>D-Dur, D-Moll>B-Moll, C-Dur>E-Dur. Mehrfach kommen auch kanonartige Imitationen und polyphone Stellen vor. Dennoch ist das Stück als hauptsächlich homophon zu bezeichnen.

<sup>52</sup> Busta, Christine: *Der Regenbaum. Gedichte*. Salzburg 1977, S70, sowie in Busta, Christine: *Das andere Schaf*. Graz et al. 1959, S 51.

### 6.2.3.3 II (Solostück)

Text

*Das schönste Gefühl, dessen wir teilhaftig werden können, ist das Gefühl des Mystischen. Der, dem dieses Gefühl fremd ist, der sich nicht mehr wundern und in Ehrfurcht staunen kann, der ist so gut wie tot.*

(Albert Einstein)

Der Aphorismus ist ein Prosasatz mit zwei Halbsätzen. Vorgezeichnet ist B-Dur, in dem das Stück auch in einer V>I Wendung endet, der Schlussakkord enthält Terz und Quint und keinen Grundton. Das Fundament ist eine monotone ostinate Achtel–Pendelbewegung der Gitarre. Die Gesangsstimme steht im 3/4 Takt, während die Gitarrenbegleitung – polyrhythmisch - im 6/8 Takt steht, was durch die unterschiedlichen Taktschwerpunkte einen schwebenden Eindruck vermittelt. In T005/006 wird plötzlich von C-Moll nach Des-Dur gerückt und sodann weiter in einem Tritonus-Sprung auf „Mystischen“ nach G-Dur. Sowohl in der Gesangsstimme als auch in der Begleitstimme kommen mehrere Vorhalte vor.

### 6.2.3.4 II a (Chorstück) *Die böse Nacht*<sup>53</sup>, *Verfinsterung*<sup>54</sup>

Texte

*Die böse Nacht*

*In der verrufenen Kummermühle  
mahlt sie den Schlaf zu Gram und Grind. Sie legt dir Nesseln in die Pfühle,  
sie setzt Gespenster auf die Stühle  
und huscht als Maus und ächzt als Wind. Sie nimmt den Mond als Diebslaterne,  
sie kräht zu falscher Stund als Hahn  
und zählt dir lauter Kindersterne  
ganz langsam vor, die du vertan.*

(Christine Busta)

*Verfinsterung*

*Nach Mitternacht kamen schwarze Hähne geflogen.  
Sie fraßen die Sterne und hockten sich stumm auf die Dächer.  
Kein Schrei verriet die Verräter, also weinte auch keiner.  
Unauffindbar der Trauer der Verratenen blieben  
sie hinter verschworenen Mauern  
gnadlos allein mit sich selber.*

(Christine Busta)

Das Stück besteht aus zwei Gedichten ChrBs, die GvE in der Form A-B-A kombiniert, d.h. nach der „Verfinsterung“ ist *da capo al fine* nochmals „Die böse Nacht“ zu singen.

<sup>53</sup> Busta, Christine: *Die Scheune der Vögel. Gedichte*. Salzburg 1968, S 50.

<sup>54</sup> Busta, Christine: a.a.O., S 51.

Die beiden Gedichte sind bei ChrB an benachbarter Stelle zu finden und sind auch thematisch verwandt. Die Stimmung ist bedrohlich, gespenstisch; Alpträume tanzen wie Schatten vorbei.

In der Vertonung hat GvE beide Stücke in der bedeutungsschweren Tonart D-Moll vorgezeichnet, jedoch beide im tänzerischen 3/4 Takt.

„Die böse Nacht“ beginnt in D-Moll und endet in einer Wendung von D-Moll zu einem A7-Akkord (I>V). Dazwischen sind nur schwebende Tonalitäten mit viel Chromatik und leiterfremden Tönen auszumachen. Das Stück ist häufig polyphon mit melismatischen Stellen. Imitationen finden jeweils zwischen zwei Stimmen statt, wobei relativ strenge Kanons zwischen Sopran und Tenor und lediglich lockere Imitationen zwischen Alt und Bass vorkommen. Der Rhythmus ist tänzerisch, was noch durch Punktierungen verstärkt wird.

Der Mittelteil „Verfinsterung“ ist wiederum von gänzlich anderer Form: die drei Oberstimmen sind völlig homophon und syllabisch, *staccatissimo* in Vierteln vorzutragen, während die Bassstimme kantabel mit viel Chromatik eine Art *cantus firmus* darstellt. Dieser Teil beginnt in D-Moll, bestreicht H-Moll, B-Dur, D-Dur, G-Dur und endet letztlich in der IV. Stufe auf G-Moll, was den Übergang zum D-Moll des Wiederholungsteiles vorbereitet.

### 6.2.3.5 III (Solostück)

Text

*In einem Sandkorn sieh die Welt, den Himmel im Blütengrunde,  
Unendlichkeit in deiner Hand und Ewigkeit in der Stunde.*

(William Blake)

Der Spruch behandelt den Gedanken, dass sich das Große auch im Kleinen abbildet. Dieser „fraktale“ Gedanke hat GvE immer fasziniert, sodass er ihn später sogar in einem eigenen Orchesterstück musikalisch umgesetzt hat<sup>55</sup>.

Das Gedicht hat zwei Zeilen, die GvE durch eine größere Pause trennt. Die Vorzeichnung lautet H-Dur, was auch am Anfang erklingt. Die erste Strophe endet in einer V>I Wendung in H-Dur, die zweite Strophe endet in einem H<sub>1Q</sub> nach einer Kadenz IV>I>V>I. Der Begleitgestus in der Gitarre ist monoton, er besteht in der

---

<sup>55</sup> Siehe dazu Kapitel: *Einleitung*.

ersten Zeile in einem schnellen, punktierten Rhythmus, in der zweiten Zeile in Sechzehntel-Sextolen. Der Melodiegestus ist lyrisch. Harmonisch gibt es Terzwendungen und Abkadenzierungen. Die Betonungen erfolgen stets auf starken Taktzeiten, es gibt keine Taktverschleierungen wie in anderen Solonummern dieses Werkes. Diese Solonummer trägt Schubert'sche Züge.

### 6.2.3.6 III a (Chorstück) *Sonderbarer Tag im Februar*<sup>56</sup>

Text

*Ein Lamm von Schnee war heut der Morgen,  
zu Mittag hat es sich verlaufen.  
So sehr ich's nachmittags auch suchte,  
ich fand nur, daß dein Haar schon weiß wird.*

*Mit einer Lampe goldnen Weines  
hab ich den Abend ausgeleuchtet  
und nichts gefunden als die Nacht  
in deiner Hand, ein Veilchenbüschel.*

*Wer hat mein Schneelamm so verzaubert?*

(Christine Busta)

Das Gedicht ist zweistrophig mit einer zusätzlichen Schlusszeile und handelt von der Vergänglichkeit, von Veränderungen und Metamorphosen. GvE hat es romantisch, nachdenklich und stimmungsvoll komponiert in wiegendem 9/8 Takt. Die erste Strophe ist ein Kanon durch alle vier Stimmen, der ausschließlich aus G-Dur leitereigenen Tönen besteht und daher lieblich tonal klingt. Die zweite Strophe ist homophon syllabisch gesetzt.

Das Stück ist in G-Dur gesetzt und endet auch in einem reinen G-Dur-Akkord. Der Kanon wechselt die Stufen I und V. Danach werden fernere Tonartensphären berührt. In der Schlusszeile rückt GvE von G-Dur nach As-Dur, zentriert sodann den Ton d und mündet in einer Kadenz V>VII>I.

### 6.2.3.7 IV (Solostück)

Text

*Man macht keine Revolution, indem man aufbegehrt;  
man macht eine Revolution, indem man die Lösung zwingt.*

(Le Corbusier)

---

<sup>56</sup> Busta, Christine: *Unterwegs zu älteren Feuern. Gedichte*. Salzburg, 1978, S77.

Dieses Solostück und das folgende Chorstück haben politischen Inhalt. Le Corbusier war ein revolutionärer Architekt. In diesem Merksatz spricht er sich für die energische Umsetzung von Änderungsvorstellungen aus, anstelle bloßen Aufbegehrens gegen Konventionen.

GvE setzt den Spruch durch einen raschen, entschlossenen Marsch um, gleichsam im Gestus einer Arbeiterkantate.

Das Stück ist in C-Moll notiert, in dem es auch endet, und zwar über einen C-Moll Wechselnoten-Quartsextakkord in einen Akkord C<sub>10</sub>, dies offenbar deshalb, weil das nächste Stück in C-Dur notiert ist. Die Gitarrenbegleitung erfolgt in der ersten Zeile des Gedichtes mit Wechselnotenakkorden auf C-Moll, später mischen sich Quintschichtungen in die Begleitung.

#### 6.2.3.8 IV a (Chorstück) *Ihr müßt deutlicher werden (Zu einem Aufruf an die Dichter wider die Atombombe)*<sup>57</sup>

Text

*Ehe die Bombe war,  
war die Sinaistimme.  
Wenn sie nicht deutlich genug ist,  
wer wird uns erhören?*

*Ehe die Bombe war,  
war'n die Stimmen der Vögel.  
Wenn sie nicht deutlich genug sind,  
wen könnten wir warnen?*

*Ehe die Bombe war,  
war das Flüstern der Liebe.  
Wenn es nicht deutlich genug ist,  
was kann uns noch helfen?*

*Ehe die Bombe war,  
war'n die Stimmen der Kinder.  
Wenn sie nicht deutlich genug sind,  
wie dürften wir leben?*

(Christine Busta)

Dieses vierstrophige Gedicht ChrBs ist ein Anti-Atombomben–Aufruf. Jede Strophe beginnt mit der Phrase: „*Ehe die Bombe war...*“ und endet mit einer Suggestivfrage, als Aufforderung, sich mit stärkeren politischen Mitteln gegen die Atombombe auszusprechen.

---

<sup>57</sup> Busta, Christine: *Unterwegs zu älteren Feuern. Gedichte*. Salzburg, 1978, S 44.

Dieses Gedicht wird von GvE in einen freundlich flehenden Stimmungsgehalt gebracht, mit hohen Sopranstimmen, die an Kinderstimmen gemahnen. Die vier Strophen haben einen sehr ähnlichen Beginn und ähnlichen inneren Aufbau. Der Satz ist völlig homophon syllabisch, sodass gute Wortverständlichkeit gegeben ist. Gelegentliche Melismen auf „Flüstern“, „Liebe“ und „Stimmen der Kinder“ sind lautmalerisch zu verstehen.

Das Stück ist in C-Dur notiert und hat eigenartige Strophenschlüsse:

- Strophe 1 endet in einer A-Moll Atmosphäre mit der Wendung B-Dur>E-Dur. B-Dur ist die erniedrigte II. Stufe, also II<sub>N</sub> von A-Moll, E-Dur die Dominante von A-Moll.
- Strophe 2 endet ähnlich, jedoch wird die „richtige“ II. Stufe verwendet, also H<sub>vern</sub>.
- Strophe 3 endet mit einer chromatischen Rückung Ges-Dur>G-Dur, und
- Strophe 4 endet wie Strophe 1

Der Gesamtschluss des Stückes, eine Art Coda, erreicht wieder C-Dur nach einer Kadenz II>I>V.

### 6.2.3.9 V (Solostück)

Text

*Die verehrlichen Jungen, welche heuer meine Äpfel und Birnen zu stehlen gedenken, ersuche ich höflichst, bei diesem Vergnügen womöglich insoweit sich zu beschränken, daß sie daneben auf den Beeten mir die Wurzeln und Erbsen nicht zertreten.*

(Theodor Storm)

Dieser Aufruf Theodor Storms war seinerzeit Gegenstand eines ironisch gemeinten Inserates. Im Zusammenhang mit „Guten Ratschlägen“ muss er wohl als heitere Auflockerung gedacht sein.

GvE hat diesen fortlaufenden Text durchkomponiert, strukturiert lediglich durch die Satzzeichen<sup>58</sup>.

Vorgeschaltet ist ein Instrumentalpräludium mit Gitarrenläufen. Die Gesangsstimme ist zumeist durch unruhige Gitarreläufe begleitet, zwischen den Abschnitten finden sich stets Achtel-Ostinati in der Gitarre.

<sup>58</sup> So findet sich der Text auch in der gedruckten Notenausgabe Gottfried von Einem: *Gute Ratschläge. Kantate für gemischten Chor a capella, mittlere Stimme und Gitarre*. Op. 67. Partitur, Universal Edition Nr. 17 762, Wien, 1983. Der Aufruf von Theodor Storm (1817-1888) ist auch zu finden in: Hrsg. Reclam Verlag: *Von der Erde bis zum Mond. Gedichte für Kinder verschiedener Autoren*, Stuttgart 2003, allerdings als Gedicht mit sich reimenden Verszeilen:

*Die verehrlichen Jungen, welche heuer  
meine Äpfel und Birnen zu stehlen gedenken,  
ersuche ich höflichst, bei diesem Vergnügen  
womöglich insoweit sich zu beschränken,  
daß sie daneben auf den Beeten  
mir die Wurzeln und Erbsen nicht zertreten.*

Zweifellos hätte GvE die Komposition anders angelegt, hätte er diese Gedichtvariante gekannt.

Harmonisch ist das Stück in G-Dur gesetzt, mit einer leeren Quint zu Beginn und am Anfang. Ansonsten pendelt die Harmonie zwischen G-Dur und D-Dur, den Schluss bildet eine V>I Kadenz, die zum nächsten Stück in der Medianten H-Dur überführt. Der Gitarrenteil ist der „gitaristischeste“ aller Solonummern. Er liefert nicht nur eine Begleitung, sondern bringt auch gut spielbare melodische Beiträge. Die Vorschläge sind wohl eine Art von „Augenzwinkern“, welches das Humoristische des Textes unterstreicht.

### 6.2.3.10 Va (Chorstück) *Was der liebe Gott tut*<sup>59</sup>

Text

*An den Himmel steckt er Sterne,  
in die Sonnenblumen Kerne,  
Eier legt er in die Nester,  
in die Wiegen Bruder, Schwester,  
gibt dem Vogel Flaum und Feder  
und den nackten Füßen Leder,  
malt den Faltern bunte Flügel  
und der Erde grüne Hügel,  
schickt das Wasser auf die Reise  
und die Kraft in Trank und Speise,  
macht den Lämmern krause Locken  
und dem Sonntag lauter Glocken,  
weiße Milch aus schwarzen Rindern  
allen Kälbern, allen Kindern;  
macht die Neger und Chinesen,  
die Geschichten, die wir lesen,  
auch den Flachs für Hemd und Hosen  
und die Veilchen und die Rosen.*

(Christine Busta)

Das Gedicht von ChrB entstammt einem Kinderbuch und schildert naturbezogen eine durch den „*lieben Gott*“ gestaltete unbeschwerete Welt. Das Gedicht hat 16 Strophen zu je zwei Zeilen, die sich jeweils reimen.

GvE hat die ersten neun Strophen vertont und dabei einen entsprechend freundlichen, ländlichen Stimmungsgehalt geschaffen. Die einzelnen Strophen gehen nahtlos ineinander über. Nur durch die harmonischen Wendungen wird die Struktur des Gedichtes klar. Der Satz ist homophon, zumeist syllabisch, mit eingesprengten Melismen. Mehrfach tragen zwei Stimmen die Melodie vor, während die beiden anderen Stimmen als Harmoniebegleitung Haltetöne (Vokalisieren) singen.

Die Harmonisierung ist denkbar schlicht. Das Stück ist in H-Dur geschrieben, die Strophenschlüsse sind Fis-Dur>H-Dur, H-Dur>E-Dur, A-Dur>D-Dur, G-Dur>C-Dur, G-Dur>C-Dur, H-Dur>G-Dur, H-Dur>Fis-Dur, Fis-Dur>H-Dur, Fis-Dur>H-Dur.

<sup>59</sup> Busta, Christine: *Die Sternenmühle. Gedichte für Kinder und ihre Freunde*. Salzburg 1959, S1f.

### 6.2.3.11 VI (Solostück)

Text

*Wandle dich selbst, und du betrittst eine verwandelte Welt.*

(Indischer Anonymus)

Dieser Sinnspruch wird von GvE musikalisch mit fernöstlichen Anspielungen umgesetzt: einerseits rezitiert die Gesangsstimme den Text monoton auf dem Ton a, der Quint der vorgezeichneten Tonart D-Moll, andererseits begleitet die Gitarrenstimme tremolierend in einem über 4 Takte laufenden „*Pattern*“, das sich dreimal nahezu gleichgestaltig wiederholt. Dabei ist der Begleitrhythmus klar, während die Gesangsstimme den eigentlichen Takt durch Verschiebungen verschleiert. Gesang und Gitarre führen gewissermaßen ein Zwiegespräch zwischen gleichberechtigten Partnern. Harmonisch bewegt sich das ganze Stück lediglich in D-Moll, der Schluss ist ein Akkord D<sub>10</sub>.

### 6.2.3.12 VIa (Chorstück) *Späte Aufzeichnung über Simon von Cyrene*<sup>60</sup>

Text

*Zum andern Mal hat er sich bekannt,  
als sie schaudernd den Baum umstanden, an dem sich Judas selber gerichtet.  
Keiner wollte den Strick abschneiden. Simon löste sein Winzermesser  
vom Gürtel und einer der Jünger schrie:  
„Berühr ihn nicht, er ist der Verräter!“*

*Simon lud sich den Toten auf  
und trat aus dem Schatten. „Wo bist du gewesen,  
als sie Jesus nach Golgatha schleppten?  
Ich habe ihm sein Kreuz nachgetragen,  
ich trage ihm auch den Judas nach“,  
sagte er. Und sie wichen verstört.  
Keiner wagte, ihm nachzuzufolgen.*

(Christine Busta)

Das Gedicht ist eines von vielen Gedichten ChrBs, die Szenen aus der Passionsgeschichte der Evangelien herausgreifen und abändern bzw. interpretieren<sup>61,62</sup>. Hier geht es um „*Das Ende des Judas*“ im Evangelium nach Matthäus<sup>63</sup> bzw. die Kreuztragung durch Simon von Cyrene in den drei synoptischen Evangelien<sup>64</sup>. Der Simon bei ChrB schneidet den erhängten Judas vom Baum, obwohl dieser in den Augen der Apostel

<sup>60</sup> Busta, Christine: *Wenn du das Wappen der Liebe malst. Gedichte*. Salzburg 1981, S 93.

<sup>61</sup> Siehe auch das Chorstück Ia in diesem Zyklus: *Der Gründonnerstagsengel spricht*.

<sup>62</sup> Simon von Cyrene wurde später nochmals durch ChrB mit einem Gedicht mit dem Titel *Simon von Cyrene* bedacht: Busta, Christine: *Der Himmel im Kastanienbaum. Gedichte*. Salzburg 1989, S82.

<sup>63</sup> Matth. 27.5

<sup>64</sup> Matth. 27.32, Luk. 23.26, Mk. 15.21.

ein Verräter war. Judas hat für ChrB eine Vorsehung erfüllt und ist ein Mensch, wie Jesus auch, dem eine Grabstätte zusteht.

Diese Geschichte wird durch GvE in zwei Abschnitten, getrennt durch eine Fermate, sehr dramatisch in Musik gesetzt. Der Satz ist zumeist homophon und völlig syllabisch. Der Anfang ist über 6 Takte unisono mit viel Chromatik, in der Art eines Chorals ohne erkennbare Harmonisierung. Stellen der Erzählung werden zumeist von allen vier Stimmen ausgeführt, Stellen der direkten Rede durch eine oder zwei Stimmen, manchmal in Imitationen. Große dynamische Unterschiede unterstreichen die Dramatik. Der Rhythmus wirkt durch viele Triolen gehetzt.

Das Stück ist in G-Moll notiert, die sonst bei GvE häufig übliche Dreiklangsharmonik fehlt in diesem Stück fast gänzlich, lediglich gegen Ende in der *pp*-Stelle „*Und sie wichen verstört*“ lässt sich E-Dur und Fis-Dur auf „*verstört*“ erkennen. Ansonsten gibt es Tritoni im Zusammenklang und auch als Intervalle, sowie die verpönte übermäßige Sekund. Das Stück klingt in  $G_{\text{Q}}$  aus.

### 6.2.3.13 VII (Solostück)

Text

*Das Gegenteil einer richtigen Behauptung ist eine falsche Behauptung,  
aber das Gegenteil einer tiefen Wahrheit kann wieder eine große Wahrheit sein.*

(Niels Bohr)

GvE gliedert die Vertonung dieses zweizeiligen Spruches des dänischen Atomphysikers Niels Bohr in: Einleitung - Zeile 1 – Zwischenspiel – Zeile 2. Das Stück ist in F-Dur vorgezeichnet, in dessen Sphäre mit G-Dur, B-Moll und B-Dur es verläuft, bis zu einem Ausflug nach E-Dur mit dem musikalischen Höhepunkt auf dem Wort „*Wahrheit*“ (H7). Der Schluss ist ein Akkord  $F_{\text{IQ}}$ , sowie im Vorfeld eine gleichzeitige Andeutung von F-Dur und F-Moll.

Die Gitarrenbegleitung ist kompliziert in Achteln und Sechzehnteln, zum Teil triolisch, offenbar ein Verweis auf die Intellektualität Bohrs. Ähnlich könnte auch die komplizierte Rhythmik der Gesangsstimme gedeutet werden.

### 6.2.3.14 *Vlla Spruch ins Graschnitzer Gästebuch*<sup>65</sup> <sup>66</sup> (Finalstück mit allen Aufführenden)

Text

*Viele Tische hat das Leben, aber Hungrige sind mehr.  
Lern, beizeiten dich erheben,  
ruf vom Zaun den Nächsten her.*

*Nimm aus seiner Hand den Stecken,  
viel zu lang hast du geruht.  
Lern, das Recht im Staube schmecken,  
denn das Mahl ist nicht dein Gut.*

*Gnade lud dich zum Verweilen,  
Bleiben wird dir zum Gericht.  
Manches Brot lässt sich nicht teilen,  
lern, dich nähren vom Verzicht.*

*Alles Gute dieser Erden  
ist nur dein zu kurzer Rast,  
kannst nur heimberufen werden,  
wenn du viel gelitten hast.*

(Christine Busta)

*Ama et fac quod vis*

(Augustinus)

In diesem Schlusstück verwebt GvE das ChrB-Gedicht „*Spruch ins Graschnitzer Gästebuch*“, gesetzt für den *A-capella* Chor, mit dem Augustinus-Spruch „*Ama et fac quod vis*“, gesetzt für Gesangsstimme und Gitarre. Die beiden Texte behandeln eine ähnliche Thematik: Das Gedicht ist ein Appell zum Verzicht und zum mitmenschlichen Teilen, der Spruch des Augustinus ist eine Form des christlichen Liebesgebotes.

Die musikalische Basis dieses Finalstückes ist der Chorsatz in vier Strophen zu je vier Zeilen. Der Augustinus-Spruch wird zwischen den Strophen zweimal und zusätzlich in die vierte Strophe nochmals zweimal integriert. Zuletzt wird in die Schlusskadenz des Chores ein „*Ama*“-Melisma durch den Solisten mit Gitarrenbegleitung eingefügt. Die Chorteile sind durchgehend homophon syllabisch, die Solostellen sind melismatisch, jeweils mit der Tempoangabe „*senza misura, psalmodierend*“<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Busta, Christine: *Der Regenbaum. Gedichte*. Salzburg 1977, S 48.

<sup>66</sup> In der Korrespondenz zwischen GvE und ChrB wird auf dieses Gedicht ausdrücklich Bezug genommen. Auf die Frage von GvE „*Wo ist Graschnitz?*“ [Brief GvE an ChrB vom 14.04.1982, ChrB-N, antwortet ChrB: *Deine letzte Frage, wo Graschnitz liegt: In der Steiermark, zwischen St. Lorenzen und Kapfenberg. Dort war ein Volksbildungsheim mit einem famosen Direktor, wo es immer wieder kulturelle Veranstaltungen auch für Lehrer und Bibliothekare gab. Dort war ich in meinen Anfängen schon zu Gast geladen und hab ein paar Zuhörer gefunden, die mir bis heute treu geblieben sind und mich weiterreichen.* [Brief ChrB an GvE aus April 1982, Kopie im ChrB-N]

<sup>67</sup> Ähnlich wie im *Gloria* von op. 83. Siehe Kapitel op. 83 *Missa Claravallensis*.

Die harmonische Gestaltung der einzelnen Strophen stellt sich wie folgt dar:

- Die erste Chor-Strophe beginnt in A-Moll, bewegt sich zumeist durch verwandte Tonarten und endet in A-Dur.
- Die zweite Chor-Strophe setzt mit D-Moll ein, berührt entfernteste Tonarten (Fis-Dur, Cis-Dur) und endet in G-Dur. Dabei geschieht eine Wanderung durch die Medianttonarten H-Dur>G-Dur >E-Dur>Cis-Dur>B-Dur(Ais-Dur). Sodann folgt der erste psalmodierende Solo-Einschub *Ama et fac quod vis* nach vorheriger Gitarrenintonation in der Parallel-Tonart von A-Moll, nämlich C-Dur.
- Die anschließende dritte Chor-Strophe beginnt mit D-Moll, bestreicht verwandte Tonarten, in der Mitte erfolgte eine zweifache Rückung von C-Dur nach Cis-Dur und sodann nach D-Dur. Die Strophe klingt in A-Moll nach einer Kadenz V>I aus. Nun erfolgt nach vorheriger Gitarrenintonation in D-Dur der zweite Solo-Einschub *Ama et fac quod vis* verlaufsgleich, jedoch um einen Ganzton höher als beim ersten Einschub.
- Die vierte Chor-Strophe beginnt mit den ersten vier Takten aus Strophe 1. Sodann erfolgt wieder ein *Ama et fac quod vis* - Einschub, diesmal in A-Dur und etwas kürzer. Der Schluss der vierten Strophe beginnt in G-Dur und berührt sodann verwandte sowie entfernter liegende Tonarten. Es erfolgt noch einmal ein Einschub *Ama et fac quod vis*, diesmal in A-Moll, sodann wird nach Fis-Dur gerückt und in einer Art Coda schrauben sich alle vier Stimmen des Chores auf die Worte „*Wenn du viel gelitten hast*“ hinauf zu einem A-Dur Akkord. Das Stück endet mit einem verkürzten *Ama* Melisma und einer Kadenz im Chor II<sub>N</sub>>V>I in A-Moll, allerdings ohne Quint.

Auch in dieser Nummer macht GvE Gebrauch von seiner Technik des langsamen Hinübergleitens in andere Tonartensphären, der „schwimmenden Harmoniefortschreitung“<sup>68</sup>, z.B. in den Takten T005-006 und T011 durch leittönige Vorbereitung. Dabei kommen auf die starken Takteile stets reine Dreiklänge, Septakkorde oder Vorhalte dieser Klänge.

Über diese letzte Nummer, die eine Synthese zwischen einem Solostück und einem Chorstück ist, schreibt Krones: „*Schließlich vereinigen sich die Klangkörper in dem abschließenden ‚Spruch ins Graschnitzer Gästebuch‘ und finden zu stimmungsvoll gesteigerter, Choralanklänge mit archaischer Akkordik kunstvoll verbindender Schlusswirkung.*“<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Sie dazu Kapitel: *Kompositionstechnik und -stil der Chormusik GvEs*.

<sup>69</sup> Krones, Hartmut: *Zum heutigen Konzert*. Im Programmheft der GdMFW vom 24.01.1993.

### 6.3 Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes

#### 6.3.1 UA am 05.03.1984 in der GdMFW

Wie bereits erwähnt, fand die UA am 05.03.1984 im Großen Saal der GdMFW aus Anlass des 25-jährigen Bestehens des *Wiener Jeunesse Chores* statt<sup>70</sup>. Dirigent der Aufführung war Günther Theuring, Heinz Karl Gruber sang die Solopartie, Melitta Heinzmann spielte Gitarre. Auf dem Programm standen zusätzlich noch Carl Orffs „*Carmina Burana*“ mit dem Tonkünstlerorchester. Es war die Absicht des Veranstalters MJÖ, Chorwerke des 20. Jahrhunderts in großer Chorbesetzung zu Gehör zu bringen.

#### 6.3.2 Aufführung am 06.11.1986 im Großen Sendesaal des ORF

Die nächste Aufführung dieses Werkes fand im Rahmen eines Konzertes des ORF-Chores unter der Leitung von Erwin Ortner, in der Reihe „*Stimmen Hören*“, im Großen Sendesaal des Österreichischen Rundfunks statt. Das Gesangssolo sang Claus Kühbacher, das Gitarrensolo spielte Walter Würdinger<sup>71</sup>. Diese Aufführung wurde mitgeschnitten, daher gibt es eine Aufzeichnung<sup>72</sup>.

Neben der Kantate von GvE kamen bei diesem Konzert Chorwerke von Luigi Nono, Michael Radulescu und Isang Yun zur Aufführung<sup>73</sup>.

Das Konzert wurde am 28.11.1986 im ORF gesendet<sup>74</sup>.

#### 6.3.3 Aufführung am 24.01.1993 im Brahms-Saal der GdMFW

Dass op. 67 *Gute Ratschläge* bisher nur von 2 Dirigenten aufgeführt worden war, muss GvE gestört haben. Einmal hat er KM daraufhin angesprochen: *Wollen Sie nicht mein a-capella Choropus ‚Gute Ratschläge‘ anschauen? (unterbrochen werden die Nummern durch einen Chansonier mit Gitarre)*<sup>75</sup>. KM antwortete umgehend: *„Ihr Choropus ‚Gute Ratschläge‘ besitze ich schon seit Jahren, bin auch nach wie vor an der Realisierung interessiert, habe allerdings immer noch deshalb Abstand genommen, weil ich mit den mir zur Verfügung stehenden Choristen mich noch nicht aussehender würde, dem Schwierigkeitsgrad dieser hübschen Komposition [...] zu entsprechen*<sup>76</sup>. Das zeigt, dass GvE bei Chorwerken – offenbar sehr anspruchsvoll durch die Chöre in Opern bzw. die Berufschöre geworden –

<sup>70</sup> Siehe Programmheft der MJÖ vom 05.03.1984.

<sup>71</sup> Walter Würdinger ist Professor für Gitarre an der Musikuniversität Wien und hat mehrere Gitarrepartien aus Werken GvEs interpretiert, u.a. op. 34 *Drei Studien für Gitarre*, die Gitarrestellen in den Opern op. 35 *Der Besuch der Alten Dame*, op. 52 *Jesu Hochzeit*, op. 75 *Tulifant etc.* (freundliche Mitteilung von Walter Würdinger an den Verf. vom 03.07.2009).

<sup>72</sup> Tonträger QS01/UK25449 im ORF Tonträger-Archiv.

<sup>73</sup> Programmbeschreibung ORF „*Stimmen Hören*“ vom 06.11.1986.

<sup>74</sup> Brief GvE an ChrB vom 16.11.1986. [ChrB-N]

<sup>75</sup> Brief GvE an KM vom 02.01.1987. [im Besitz von Frau Erna Muthspiel]

<sup>76</sup> Brief KM an GvE vom 11.01.1987. [GvE-N]

die Leistungsfähigkeit von Amateurchören überschätzt hat, und KM hingegen realistisch war<sup>77</sup>. Aber GvE ließ nicht locker. Einige Monate später schreibt er erneut an KM: *Die 'Guten Ratschläge' dirigierten Theuring und Ortner. Springen Sie hinein in das opus, es wird sich lohnen*<sup>78</sup>.

Noch deutlicher zeigt sich dies in der Korrespondenz mit GvEs Freund Pfarrer Fritz Zimmerl, der in Hohenwarth einen Kirchenchor führte und dem GvE dieses Werk erneut angetragen haben muss, und der wohl in realistischer Einschätzung seiner Möglichkeiten abgesagt hat, denn GvE schreibt ihm danach: *„Da die Noten der ‚Guten Ratschläge‘ für Ihren Chor unbrauchbar sind, senden Sie sie bitte an Prof. Peter Altmann. [...] Er hat einen vorzüglichen Chor und führte meine Kantate ‚Träumende Knaben‘ nach Kokoschkas Gedicht vorzüglich auf.“*<sup>79</sup>

Fritz Zimmerl dürfte dies gemacht haben, jedenfalls hat Peter Altmann das Werk später zweimal aufgeführt.

Die erste dieser beiden Aufführungen durch das *Neue Wiener Vokalensemble* unter Peter Altmann fand im Rahmen der Feierlichkeiten zum 75. Geburtstag von GvE im Brahms-Saal der GdMFW am 24.01.1993, also genau an GvEs Geburtstag in seiner Anwesenheit statt<sup>80</sup>. GvE war seit 1975 Ehrenmitglied der GdMFW. Bei diesem Konzert wurden ausschließlich Werke aus seiner Feder gebracht, und zwar neben seinem op. 67 *Gute Ratschläge* auch sein op. 74 *Streichtrio*, sein op. 78 *Meridiane*, sowie sein op. 85 *Flötenquartett*. Beim op. 67 traten neben dem *Neuen Wiener Vokalensemble* Peter Weber als Sänger und Konrad Ragossnig als Gitarrist auf. Bei diesem Konzert wurden Festreden auf GvE vom Präsidenten der GdMFW, Horst Haschek, und dem Archivdirektor der GdMFW, Otto Biba, gehalten.

#### **6.3.4 Aufführung am 05.08.1993 beim *Carinthischen Sommer***

Im selben Jahr führte Peter Altmann das op. 67 *Gute Ratschläge* mit seinem *Neuen Wiener Vokalensemble* zum zweiten Mal anlässlich der *Schubert Tage 1993* als Hommage an GvE in der Stiftskirche Ossiach auf. Damit gratulierte der *Carinthische Sommer* seinem Ehrenmitglied GvE zum 75. Geburtstag<sup>81</sup>. Die Solisten dieser Aufführung – bei der GvE anwesend war – waren Robert Holl, Gesang

<sup>77</sup> Eine ähnliche Wahrnehmung wurde bei op. 41 *Die Träumenden Knaben* gemacht. Siehe dazu Kapitel *Op. 41 Die Träumenden Knaben*.

<sup>78</sup> Brief GvE an KM vom 17.11.1987. [im Besitz von Frau Erna Muthspiel]

<sup>79</sup> Brief GvE an Pfarrer Fritz Zimmerl vom 08.03.1989. [im Besitz von Pfarrer Fritz Zimmerl]

<sup>80</sup> Siehe Programmheft der GdMFW vom 24.01.1993.

<sup>81</sup> Über die besondere Beziehung GvEs zum *Carinthischen Sommer* und zu dessen Intendanten siehe Kapitel *Op. 83 Missa Claravallensis*.

und wieder Konrad Ragossnig, Gitarre. Die Kantate GvEs wurde bei diesem Konzert umrahmt von Werken Franz Schuberts<sup>82</sup>.

### 6.3.5 Aufführung am 13.06.2008 in Oberdürenbach.

Die bisher letzte Aufführung dieses Werkes fand bei den jährlich stattfindenden *Gottfried von Einem Tagen* in Oberdürenbach im Weinviertel (Niederösterreich)<sup>83</sup> am 13.06.2008 in der dortigen St. Katharinen-Kirche statt. Die Interpreten waren das *Vocalensemble Sanctae Catarinae* unter dem Dirigenten Holger Kristen, Robert Holl, Bassbariton und Gerhard Löffler, Gitarre<sup>84</sup>.

Bei dieser Aufführung war der Grazer Diözesanbischof Egon Kapellari anwesend und hielt eine Festrede „*Kirche und Kunst*“ mit vielen Bezügen zu GvE, den er aus seiner Zeit als Bischof in Klagenfurt und als Förderer des *Carinthischen Sommers* gut kannte<sup>85</sup>. Ebenso hielt der Sohn des Komponisten, Bundesminister a.D. Caspar Einem eine Rede, in der er den Bezug GvEs zur Religion näher ausführte<sup>86</sup>. Bei dieser Veranstaltung wurde auch die aus dem 17. Jhd. stammende Orgel der Ortskirche nach ihrer Renovierung mit dem Namen „*Gottfried von Einem Gedächtnisorgel*“ versehen und präsentiert.

## 6.4 Exkurs: GvEs Freundschaft und künstlerisches Zusammenwirken mit Christine Busta (ChrB)

### 6.4.1 Beginn der Freundschaft

In den 1980er Jahren war ChrB, 1915-1987, neben LI die wichtigste Textdichterin für GvE.

GvE und ChrB kannten einander schon seit den 1970er Jahren<sup>87</sup> und aus ihrer beider Funktion als Mitglieder des Österreichischen Kunstsenates.

Eine nähere Bekanntschaft ergab sich erst 1982, als GvE den Wunsch hatte, erstmalig ChrB-Texte zu vertonen. Er schrieb deshalb: „*Liebe gnädige Frau, ich konnte es nicht lassen, wieder ein paar Lieder zu komponieren: Dazu wählte ich unter anderen vier Poeme von Ihnen und zwar:*

<sup>82</sup> Siehe Programmheft des *Carinthischen Sommers* 1993.

<sup>83</sup> Die *Gottfried von Einem-Tage* werden alljährlich von der Stadtgemeinde Maissau und der *Gottfried von Einem Musik-Privatstiftung* veranstaltet.

<sup>84</sup> Anwesenheit des Verf.

<sup>85</sup> Die Rede liegt dem Verf. im Wortlaut vor.

<sup>86</sup> Siehe dazu Exkurs: *Biografische Beiträge*.

<sup>87</sup> Freundliche Mitteilung von Anton Gruber (Herausgeber verschiedener Werke ChrBs) vom 19.02.2008.

Bitte,  
 Advent an der burgenländischen Grenze,  
 Unter Abendsternen und  
 Unter einer Linde<sup>88</sup>.

*Ich hoffe, dass Sie nichts dagegen einzuwenden haben und bitte, mich wissen zu lassen, wie die urheberrechtliche Frage mit Ihrem Verlag – wem im besonderen?- zu lösen ist. [...] Ich habe drei Bände Ihrer Gedichte mit wachsendem Vergnügen studiert. Gratulation.*<sup>89,90</sup>

In der Folge entwickelt sich eine sehr intensive künstlerische und menschliche Freundschaft, die bis zum Tod von ChrB anhielt und in die auch LI einbezogen war<sup>91</sup>.

#### 6.4.2 Briefe GvEs an ChrB

Die Briefe GvEs an ChrB beziehen sich anfänglich auf Fragen ihrer Gedichte, befassen sich aber sodann mit persönlichen Themen, beide berührende gesundheitlichen Fragen, künstlerisch-ästhetischen Erörterungen, die beiderseitigen Arbeitsfortschritte und künstlerischen Erfolge, Fragen von Religion, Politik etc. und sprechen für die große Anteilnahme, die GvE am Leben ChrBs in dieser Zeit nimmt.

*In dem einzigen erhaltenen Brief ChrBs an GvE im GvE-N beendet sie diesen mit „Alles Liebe und Gute für den Maestro und seine nächsten!“ Danach folgt noch ein Postskriptum: „PS.: Eine Frage, die zu klären mir wichtig ist und Peinlichkeiten erspart. Gilt das DU-Wort zwischen uns als freimütiges Bekenntnis einer angebahnten Freundschaft auf Grund seelischer Berührungspunkte und Gemeinsamkeiten oder nur auf Grund eines Gnadenaktes des Maestro in camera caritatis der Briefklausur wie zwischen Tür und Angel, also nicht für den öffentlichen Gebrauch bestimmt? Ich hätte es so nicht verstanden, aber eine Bemerkung am Ende Deines letzten Briefes hat mich stutzig und unsicher gemacht. Es liegt eben an Deiner Berufung, mir für die erlauchtere Öffentlichkeit den richtigen Ton anzugeben. Privat werde ich ihn schon selber finden [...] Nix für ungut!“<sup>92</sup>*

<sup>88</sup> Diese Texte wurden in GvEs op. 56 *Carmina Gerusena* vertont.

<sup>89</sup> 101 der an von GvE an ChrB geschriebenen Briefe liegen im Original in einem Teilnachlass ChrBs Nachlass (ChrB-N) im Brenner Institut der Universität Innsbruck. Diese Briefe stammen aus der Zeit 31.12.1981-14.11.1982 sowie aus der Zeit 27.01.1986-16.11.1987 ab, d.h. in Summe aus etwa 3 Jahren. Die Briefe der Jahre 1983-1985 sind unbekanntes Ortes und nicht Teil des Teilnachlasses. Es ist davon auszugehen, dass in dieser Zeit von etwa 3 Jahren eine ähnlich hohe Brieffrequenz bestand.

Die Briefe ChrB an GvE sind –bis auf einen - im GvE-N nicht mehr vorhanden, weil sie aufgrund der Forderung der Nachfahren ChrBs nach ihrem Tod herausgegeben werden mussten. [Freundliche Mitteilung Otto Bibas am 29.01.2010 an den Verf.]

Vier z.T. lange Briefe ChrBs an GvE in Kopie liegen im ChrB-N, und zwar die Briefe vom 17.04.1982, 23.06.1982, 24.06.1982 und 18.08.1985, transkribiert durch den Verf..

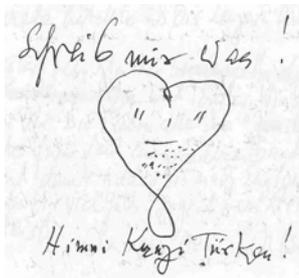
<sup>90</sup> Brief GvE an ChrB vom 31.12.1981. [ChrB-N]

<sup>91</sup> Siehe dazu Ingrisch, Lotte: *Die ganze Welt ist Spaß!*. Ein Leben in Anekdoten. Wien 2002. S 179ff.

<sup>92</sup> Brief ChrB an GvE vom 28.04.1982. [GvE-N]

Die Texte ChrBs übten eine große Faszination auf GvE aus, sodass er sie häufig aufforderte, ihm neue Texte zu liefern. Dazu einige ausgewählte Briefstellen GvEs:

- GvE rühmt ihre Texte als „herrlichste Glockenspiele der Worte, ihrer Consonanten und Vokale. [...] Ich werde Componistenfreunde auf ihre schönen Gebilde aufmerksam machen.“<sup>93</sup>
- „Was für schöne Gedichte hast Du mir gezaubert! Wie fass ich das?“<sup>94</sup>
- „Lass mich auch Deine neuen Gedichte lesen. Lyrik brauche ich so nötig wie Musik, Lust.“<sup>95</sup>
- „Christl, danke für [...] die herrlichen Gedichte. Ich habe etwa 12 angezeichnet zum Componieren und werde es wohl nie tun. Ich bin weder Schubert noch Wolff; auch bei mir entsteht alles in Schüben, aber knirschend.“<sup>96</sup>
- „SOFFFFFORT schickst Du mir Geschriebenes.“<sup>97</sup>
- „Teuerste Christl, wirf NIE wieder ein Gedicht ins Ratten nährnde Clo! Ratten interessiert die Literatur überhaupt nicht. Sende sie bitte an mich, der ein guter Verwerter solcher Früchte ist.“<sup>98</sup>
- „Ich las heute nacht die Gedichte von den fernen Feuern. Herrlich! Diese lautstarke Stille. Gut, dass Du sie machtest. Einige werden sie erhellen.“<sup>99</sup>
- Postskriptum nach einem Brief GvEs<sup>100</sup>,



Die künstlerische Zusammenarbeit war nicht reibungsfrei. ChrB wehrte sich gegen die künstlerischen Freiheiten, die sich GvE bei der Einrichtung ihrer Texte für seine Kompositionen erlaubte. GvE setzte sich jedoch dabei stets durch: „Wenn Du ahntest, was Wolff, Schubert und Brahms alles puncto Wiederholung von Worten, Sätzen sinngemäß ummodellten! Wenn Du wüsstest, wie Mahler mit Texten umging! (Er fügte ganze Strophen hinzu oder strich solche). Und trotzdem sind's Meisterlieder.“<sup>101</sup>

<sup>93</sup> Brief GvE an ChrB vom 17.03.1982.

<sup>94</sup> Brief GvE an ChrB vom 09.04.1982.

<sup>95</sup> Brief GvE an ChrB vom 25.04.1982.

<sup>96</sup> Brief GvE an ChrB vom 11.05.1982.

<sup>97</sup> Brief GvE an ChrB vom 25.07.1986.

<sup>98</sup> Brief GvE an ChrB vom 05.01.1987.

<sup>99</sup> Brief GvE an ChrB vom 05.11.1987.

<sup>100</sup> Brief GvE an ChrB vom 08.06.1987.

<sup>101</sup> Brief GvE an ChrB vom 25.06.1982.

### 6.4.3 GvEs Unterstützung ChrBs

GvE nahm sich in seinen Briefen der häufigen gesundheitlichen Sorgen, der Beziehungsprobleme und der labilen seelischen Befindlichkeit ChrBs an.

Über die gesundheitlichen Probleme, die vielleicht auch mit der seelischen Befindlichkeit zusammenhängen, schreibt er einfühlsam, aber oft auch ermahmend: *„Über Dich dachte ich nach, weil mir Dein Anruf heute schon sehr missfallen hat. Ich mag Selbstmitleid nicht. [...] Die frühe, nackte Morgenstunde erlaubt kein Versteckenspiel. Fasse Dich; raffe Dich zusammen zum Leben im Sterben und zum Sterben im Leben. Du wirst, anders, samt Deinen in der Sprache bedeutenden Werken, unglaublich.“*<sup>102</sup>

Auch in den komplizierten Beziehungsfragen ChrBs will GvE in seinen Briefen helfen<sup>103</sup>.

GvE unterstützte ChrB – wie auch andere in Not gekommene Freunde – großzügig, was sich in den folgenden Briefstellen zeigt:

- *„Teures Geheuer, beiliegend etwas für Porto und für Taxi. Wehe, es wird nicht für beides verbraucht und weiteres abgerufen“*<sup>104</sup>
- *„Beiliegendes Couvert wurde mir gestern von einem deutschen Freund mit dem Bemerkens überreicht: ‚Eine Kleinigkeit eines Winzigen für die große Busta.‘ Das soll ich Dir ausrichten, das Couvert verschlossen zukommen lassen und nicht nach Inhalt und sonstigem zu fragen. In der Hoffnung, dass es etwas Gutes in sich trägt, führe ich den etwas ungewöhnlichen Wunsch aus. Ich kenne ihn gut, Gott Lob!“*<sup>105</sup> Es kann wohl keinen Zweifel daran geben, dass das Couvert von GvE selbst stammte.

In der Zeit der schweren Krankheit ChrBs und gegen Ende ihres Lebens lässt er seine guten Verbindungen zu Professoren und Ärzten spielen und mobilisiert diese<sup>106</sup>, kümmert sich um Spitalsunterbringung und um Operationstermine und schreibt ihr – zusammen mit LI - bis zu ihrem Tod aufmunternde Briefe<sup>107</sup>. Er schlägt ihr vor, auf seine Kosten einen Erholungsaufenthalt in einer

<sup>102</sup> Brief GvE an ChrB vom 22.12.1986.

<sup>103</sup> Briefe GvE an ChrB vom 22.12.1986, 03.01.1987, 05.02.1986, 11.05.1982.

<sup>104</sup> Brief GvE an ChrB vom 25.07.1986.

<sup>105</sup> Brief GvE an ChrB vom 05.02.1986.

<sup>106</sup> Briefe GvE an ChrB vom 09.10.1986, 06.11.1986 etc.

<sup>107</sup> Briefe GvE an ChrB vom 08.01.1987, 16.12.1986, etc.

Privatklinik anzutreten<sup>108</sup>, bzw. nach der postoperativen Pflege einen Kuraufenthalt in Baden anzutreten<sup>109</sup>.

Im GvE-N finden sich Dokumente aus einem Gerichtsverfahren aus dem Jahr 1991 beim Landesgericht Wien für Zivilrechtssachen.<sup>110</sup> GvE hatte erfahren, dass sich im Nachlass der 1987 verstorbenen ChrB ein Kuvert mit der Aufschrift „Zur Verwahrung übernommen von Christine Busta für Gottfried von Einem“ und dem Inhalt von ATS 59.630.- befand. Er begehrte nun dieses Kuvert. GvE hatte ChrB gegenüber bei Unterstützungen oft von „Krediten“ gesprochen, um ihr Peinlichkeiten zu ersparen. Die Erben bekämpften GvEs Begehren, mit dem Argument, GvE hätte seine Forderung nach dem Tod ChrBs nicht angemeldet, und dem Verdacht, es sei die Absicht ChrBs gewesen, GvE Geld unter Umgehung der Erbschaftssteuer zukommen zu lassen. Diese rein formelle Argumentation veranlasste GvE, auf sein Begehren zu verzichten. Das Gericht sah dadurch die Merkmale einer Schenkung als erwiesen. Die Großzügigkeit gegenüber Freunden und der geringe Wert, den GvE materiellem Vermögen zumaß, waren einmal mehr unter Beweis gestellt.

#### 6.4.4 Zusammenstellung der Texte ChrBs in Kompositionen GvEs

Opus	Titel	Daraus ChrB-Texte	UA
Op. 65	<i>Carmina Gerusena</i> . Acht Gesänge nach Gedichten von Christine Busta und Friedericke Mayröcker	Lieder Nr. 1, 2, 3 und 5	1982
Op. 67	<i>Gute Ratschläge</i> . Kantate für gemischten Chor a-capella, mittlere Stimme und Gitarre	Alle 7 Chornummern	1984
Op. 73	<i>Zwölf Tag- und Nachtlieder</i> . Für mittlere Stimme und Klavier	Lieder Nr. 4, 5 und 6	1985
Op. 77	<i>Inmitten aller Vergänglichkeit</i> . Zwölf Lieder für Gesang und Klavier nach Gedichten von Christine Busta	Alle 12 Lieder	1989
Op. 82	<i>Unterwegs</i> . Zyklus für gemischten Chor a-capella.	Chorlieder Nr. 1, 3 und 5	1990 <sup>111</sup>
Op. 93	<i>Votivlieder</i> . Für Frauenchor a-capella nach Texten von Christine Busta (aus Briefen an den Komponisten)	Alle 9 Stücke	1991

<sup>108</sup> Briefe GvE an ChrB vom 06.08.1986, 01.12.1986, etc.

<sup>109</sup> Briefe GvE an ChrB vom 20.10.1986, 05.01.1987, etc

<sup>110</sup> Ausfertigung des Landesgerichtes für Zivilrechtssachen Wien, Abt. 16 vom 25.10.19991. Aktenzahl Z 16 Cg 220/89-11. [GvE-N]

<sup>111</sup> Gegenüber dem Werkverzeichnis berichtiger UA Termin. Siehe dazu Kapitel: *Op. 82 Unterwegs*.

## 7 Op. 82 *Unterwegs*. Zyklus für gemischten Chor a-capella

*Unterwegs* ist ein intimer, lyrischer A-capella Chorlieder-Zyklus von fünf kurzen Stücken auf Texte von ChrB, HSch und LI. Die Chorlieder wurden für einen Amateurchor geschrieben. Deshalb sind sie auch von verschiedenen Chören öfter aufgeführt worden, als die Mehrzahl der anderen Chorlieder GvEs.

### 7.1 Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile

#### 7.1.1 Freundschaft GvEs mit Kurt Muthspiel (KM) und die Entstehung von op. 82 *Unterwegs*

Die Entstehung dieses Werkes geht auf die Bekanntschaft - später Freundschaft - GvEs mit KM<sup>1</sup> zurück, der auch Widmungsträger dieses Werkes und Dirigent der Voraufführungen und der UA war. Die Bekanntschaft ist durch den Briefwechsel der beiden Künstler gut dokumentiert<sup>2</sup>. Zu persönlichen Treffen zwischen den beiden Künstlern ist es dabei – obwohl immer wieder geplant – nicht oft gekommen. Haupttenor in KMs Briefen ist das immer wieder sehr feinfühlig vorgetragene Drängen nach Chorwerken aus der Feder GvEs. In der Korrespondenz wird in heiterer und spitzfindiger Art und Weise viel über Musik im Allgemeinen, über andere Kompositionen GvEs, über andere Künstler, über beiderseitige Zukunftsprojekte geschrieben. Gesundheitliche, philosophische und religiöse Fragen werden ebenso erörtert wie Details über Weine und Speisen.

Die Bekanntschaft begann mit einem Schreiben, das GvE im Juni 1982 an KM richtete und welches dieser unmittelbar danach beantwortete. GvE hatte im Hörfunk kurz zuvor ein von KM dirigiertes Chorkonzert mit Werken Orlando di Lassos gehört und war begeistert: *„Ich fand die Leistung so exzellent, dass ich Ihnen dazu gratulieren und Sie bitten möchte, Ihren Damen und Herren von meiner freudigen Bewunderung Mitteilung zu machen. Ausdruck, Tempi, Phrasierung, Intonation: vorzüglich.“*<sup>3</sup>

Der Brief des bekannten Komponisten GvE muss KM derart geehrt und gefreut haben, dass er in einem langen Schreiben unmittelbar darauf antwortete. Sofort ergriff er - als immer auf der Suche nach neuer Chorliteratur befindlicher Chorleiter - die Gelegenheit, GvE – zunächst verhohlen – um ein Werk zu bitten: *„[...] realisiere ich alljährlich auf der von mir geleiteten Steirischen Singwoche, in deren Schlusskonzert es jeweils auch ein paar kleine Uraufführungen österreichischer Komponisten gibt. Ich*

<sup>1</sup> Ausführliche Darstellung des Lebens und des Werkes von KM in: Praßl, Ulrike: *Kurt Muthspiel – Dokumentation eines musikalischen Lebens*. Dissertation an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Graz (maschinschriftlich). Graz 2008.

<sup>2</sup> Die Briefe KMs an GvE befinden sich im GvE-N, die Briefe GvEs an KM sind im Besitz von Frau Erna Muthspiel, Graz, der Witwe von KM, die dem Verf. freundlicherweise Einblick in die Briefe gewährte. Diese Briefe wurden von Ulrike Praßl für die Zwecke ihrer Dissertation über KM transkribiert und dem Verf. freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Im GvE-N befinden sich allein 53 Schriftstücke (Briefe, Postkarten, Billets) KMs aus den Jahren 1982-1993, während sich die GvE-Schriftstücke aus derselben Zeitperiode auf 65 belaufen.

<sup>3</sup> Brief GvE an KM vom 25.06.1982. [Im Besitz von Erna Muthspiel]

*getraue mir hier in Verbindung mit dem Namen Gottfried von Einem den Faden gar nicht weiterspinnen[...]“<sup>4</sup>*

GvE dürfte die Verbindung mit KM neben den persönliche Sympathien auch mit Blick auf qualitativ hochwertige künstlerische Interpretation seiner Chorwerke gesehen haben, denn bereits 2 Wochen später wird über die Aufführung seines op. 41 *Die träumenden Knaben* beim *Carinthischen Sommer* korrespondiert<sup>5</sup>.

### 7.1.2 Op. 82 Nr. 4 *Musik ist Licht in den Ohren*

KM setzt seinen sanften Druck in einem persönlichen Besuch am 22.11.1982 bei GvE und LI fort, dem er zwei Tage danach einen ausführlichen schriftlichen Vorschlag für eine Reise nach Graz folgen lässt. Dabei wurde sowohl ein Auftritt GvEs als Referent im Rahmen der „*Komponistengespräche*“ der Steirischen Singwoche 1983 besprochen als auch die Komposition eines kleinen Werkes. KM war daran gelegen, beim Jubiläum der 15. Steirischen Singwoche den bedeutenden Komponisten als „[...] *Geburtstagsjubiläum Gottfried von Einem [...] unter uns zu wissen.*“<sup>6</sup>

KM hatte das Motto „*Lob der Musik*“ ausgegeben und bat GvE um ein thematisch passendes Stück. Gleichzeitig drängt er auf die Zeit: „*Es ist grässlich, und ich geniere mich schon beinahe, dass mein Kalendarium zu beiden Bitten das ‚noch vor Jahresende‘ zwingend macht. Ich bin bereit, dafür jede Strafe von Ihnen anzunehmen!*“<sup>7</sup> Auf diesem Brief hat GvE handschriftlich vermerkt „*Zugesagt 7. XII.82*“

Die Zeit dürfte KM derart gedrängt haben, dass er eine Woche später schrieb: „*Zwei Musterseiten liegen bei, ein Notenblatt ebenfalls, damit Sie den Umfang genau ermessen können (jetzt sind eigentlich nur mehr die Noten einzusetzen – bin bereit, für diesen Hinweis jede Schelte auf mich zu nehmen!). Als textliche Anregung für Madame Ingrisch finden Sie ebenfalls eine Beilage mit diversen einschlägigen Texten zum Thema ‚Lob der Musik‘. Jetzt bin ich fast schon überzeugt, dass mir morgen der Postbote Ihr Stück ins Haus bringt.[...]“<sup>8</sup> Auf diesem Brief findet sich der handschriftliche Vermerk von GvE „*20.12..82 Chorstück geschickt*“. Eben dieses Datum ist handschriftlich vom Komponisten am Autograf des Chorsatzes *Musik ist Licht in den Ohren* nach einem Text von LI - als Fertigstellungstermin der Komposition - vermerkt. LI, die nur sehr selten Gedichte schrieb bzw. schreibt, hatte auf Bitte von GvE*

<sup>4</sup> Brief KM an GvE vom 01.07.1982. [GvE-N]

<sup>5</sup> Brief KM an GvE vom 13.08.1982. [GvE-N]

<sup>6</sup> Brief KM an GvE vom 24.11.1982. [GvE-N]

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Brief KM an GvE vom 13.12.1982. [GvE-N]

zum Thema *Lob der Musik* das Gedicht *Musik ist Licht in den Ohren* geschrieben, das GvE unmittelbar darauf vertonte<sup>9</sup>.

Tatsächlich sendet GvE das Chorstück noch am Tag seiner Fertigstellung<sup>10</sup> an KM: „*Beiliegend finden Sie den erbetenen Chorsatz. Lassen Sie die Noten bitte photocopieren und senden Sie mir das MS gleich zurück.*“<sup>11</sup>

Im März 1983 erkundigt sich GvE bei KM nach der musikalischen Wirkung des Stückchens: „*Wie reizend von Ihnen, uns mit 2 Flaschen Schilcher zu beschenken! Haben Sie herzlichen Dank. Ein herrliches Getränk! Wir leerten eine Flasche, als wir von der Premiere der ‚Alten Dame‘ in Linz nach Rindlberg zurückkamen und hatten große Freude. Wir gedachten Ihrer. [...] Haben Sie unser kleines Sprüchlein schon einmal probiert? Wie tut es? Wenn es gedruckt ist, hätte ich gerne ein paar Exemplare.*“<sup>12</sup>

Beim Schlusskonzert der 15. Steirischen Singwoche am 15.07.1983 wurde das Chorstück *Musik ist Licht in den Ohren* aufgeführt<sup>13,14</sup>. GvE und LI waren anwesend. GvE hielt während der Singwoche in Graz auch das geplante Referat „*Komponistengespräch*“.<sup>15,16</sup>

<sup>9</sup> Freundliche Mitteilung von LI an den Verf. vom 28.11.2007.

<sup>10</sup> Autografendatierung 20.23.1982.

<sup>11</sup> Brief GvE an KM vom 20.12.1982. [Im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>12</sup> Brief GvE an KM vom 22.03.1983. [Im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>13</sup> Hrsg. Verein der Freunde und Förderer der Steirischen Singwoche: *Reflexionen. 25 Jahre Steirische Singwoche 1969 – 1993*. Graz o.J. S38.

Programmzettel: 15. Steirische Singwoche 1983 – St. Martin/Graz. Schlussaufführung. Freitag, 15. Juli 1983, 20h im Minoritensaal Graz.

Chronik der Singwochen liegt bei Frau Erna Muthspiel in Graz auf.

<sup>14</sup> Damit ist das UA-Datum im GvE-W, das für alle 5 Lieder aus op. 82 mit 15.07.1988 angibt, nicht richtig. Siehe dazu weiter unten.

<sup>15</sup> Hrsg. Verein der Freunde und Förderer der Steirischen Singwoche: *Reflexionen. 25 Jahre Steirische Singwoche 1969 – 1993*. Graz o.J. S64.

<sup>16</sup> Über dieses „Komponistengespräch“ berichtet Johannes Frankfurter in der Zeitung Neue Zeit NZ, Datum zwischen 12.07.1983 und 14.07.1983.: *Montag abend also war Gottfried von Einem Gast der Singwoche, zunächst von Kurt Muthspiel mit vielen lobenden Worten bedacht, die der Komponist mit einem Lächeln von teils weiser Bescheidenheit, teils von satyrischem Vergnügen zur Kenntnis nahm, sodann mit einem Fässchen Schilcher beehrt und schließlich mit der (provisorischen) Uraufführung seines Chorsatzes bedankt – die „eigentliche“ findet ja am Freitag statt. Dass den Text zu von Einems Stück dessen Gattin, die Schriftstellerin Lotte Ingrisch, geschrieben hat, versteht sich fast von selbst – sie hatte auch ihren Mann nach Graz begleitet. Danach aber plauderte der Komponist rund eine Stunde lang aus seinem Leben – und aus der Schule, setzte sich an das Klavier, um vorzuzeigen, wie er (seit seiner frühen Kindheit, wie er betonte) zu improvisieren pflege – „als Lockerung der Psyche, um den Kopf klarzubekommen und als Frage an sich, wie es mit der Inspiration steht.“ Über zwei Intervallen, Sekund und Oktav, ‚der Einfachheit halber in C-Dur‘, entwickelte er da seine Klangvorstellungen, so, wie er zuvor ‚ein paar Geschichten‘ aus seinem Leben entwickelt hatte, ob es nun seine Lehrzeit bei Boris Blacher betraf, oder die anekdotische Ausleuchtung, wie es zu seiner Oper ‚Dantons Tod‘ überhaupt gekommen ist und zu der so erfolgreichen Aufführung bei den Salzburger Festspielen nach dem Krieg. Oder wie das ist mit ‚Einfall‘ und ‚Konstruktion‘ beim Komponieren, wobei es hier mit ironischen Widersprüchlichkeiten recht munter zugeht. Kurz: Gottfried von Einem als charmanter Plauderer, der hin und wieder Widerhaken in seine Rede einflacht, die nicht sonderlich tief sich eingraben können, aber schön fein sitzen. – So, wie sich seine Musik auch gibt, in der freundliche Unverbindlichkeit und gute Hörbarkeit mit musikantischem Handwerk sich so erfolgreich verbinden.“*

Das von KM zusammengestellte Chorheft als Arbeitsprogramm für die 15. Steirische Singwoche enthält die Noten von *Musik ist Licht in den Ohren* damals noch als noch als op. 69a<sup>17,18</sup> bezeichnet.

### 7.1.3 Op. 82, Nr. 1, 2, 3 und 5

Zum Jahresbeginn 1983, also noch vor der Aufführung von op. 82 Nr. 4 *Musik ist Licht in den Ohren* spielte GvE mit dem Gedanken, das Stück um weitere Stücke anzureichern, denn er schreibt: „*Ich habe das Mini opus bei der AKM angemeldet. Es kann sein, dass ich noch 2-3 Nummern dazu componiere, damit ich es meinem Verleger anbieten kann*“.<sup>19</sup> Darauf die Antwort KMs: „*Mich freut in diesem Zusammenhang, dass Sie daran denken, noch zwei bis drei Nummern dazuzukomponieren, womit es vielleicht einen hübschen Zyklus ergäbe*.“<sup>20</sup> Dazu ist es aber vorerst nicht gekommen.

Sofort nach Abschluss der 15. Steirischen Singwoche nimmt KM sein Drängen nach weiteren Stücken von GvE wieder auf, im Bestreben, die 16. Singwochen 1984 damit anzureichern: „*[...] möchte ich mich herzlich bedanken, für die vielfache Qualität, die Sie – zum Teil mit Madame Ingrisch – in meine 15. Singwoche mit eingebracht haben. Ganz besonders gefreut hat mich Ihr Entschluss, wonach Sie noch einen Griff in das Zaubertrucherl zu tun beabsichtigen, um unserem so exzellenten Chorstück noch ein paar Geschwister hinzuzufügen*“.<sup>21</sup> Einige Wochen später setzt KM nach: „*Was machen die Chorlieder-Fortsetzungen? Werden wir da bei unserem voraussichtlich im Oktober stattfindenden Besuch schon etwas hören*“.<sup>22</sup> Der geplante Besuch KMs bei GvE konnte aus Termingründen nicht stattfinden.

Die Absicht, weitere Chorstücke noch rechtzeitig für den Sommer 1984 zu schreiben, wird von GvE selbst im Januar 1984 noch geäußert: „*Vielleicht sind mir die Musen weiter hold, und ich kann Ihnen die restlichen drei Chorsätze schicken. Da die „Münchner Symphoney“ beendet ist, habe ich Madame Ingrisch gebeten, mir zwei Texte zu verfertigen. Der vierte lautet: ‚Höre nie auf, anzufangen, und fange nie an, aufzuhören‘*“.<sup>23</sup>

Zu den Kompositionen ist es vorerst nicht gekommen, sodass KM den Plan, weitere GvE-Stücke 1984 aufzuführen, fallen lassen musste, aber nicht ohne die Einlösung der Zusage GvEs für das Folgejahr einzufordern: „*Die Chorübungen 1984 sind ohnedies bereits über die Bühne gegangen und für jene des*

<sup>17</sup> Hrsg. Studienrichtung Chor an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz: *Chorübungen 1983. Literatúrauswahl und Zusammenstellung Kurt Muthspiel*. Graz 1983. S 38.

<sup>18</sup> Siehe dazu Zuordnung weiter unten.

<sup>19</sup> Brief GvE an KM vom 15.02.1983. [Im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>20</sup> Brief KM an GvE vom 21.02.1983. [GvE-N]

<sup>21</sup> Brief KM an GvE vom 28.07.1983. [GvE-N]

<sup>22</sup> Brief KM an GvE vom 06.09.1983. [GvE-N]

<sup>23</sup> Brief GvE an KM vom 01.01.1984. [Im Besitz von Erna Muthspiel]

*Jahres 1985 wird Ihnen die Fertigung der Stücke im Laufe des nächsten halben Jahres sicher keine Schwierigkeiten bereiten“.*<sup>24</sup>

Darauf hat GvE unmittelbar reagiert mit der Auswahl von Gedichten für eine allfällige Komposition: *„Ich lege zwei Gedichte der Madame Ingrisch bei, die ich samt dem von Dir. Schlee entdeckten Text in Töne setzen werde. Ob sie sich´s gefallen lassen werden?“*<sup>25</sup>

Auf die Übersendung des Gedichtes *„Katzenlied“* tritt eine grobe Verstimmung im Verhältnis der beiden Künstler ein, die durch eine Bemerkung des Zweifels KMs über die Frage, ob Tiere eine Seele haben, ausgelöst wurde<sup>26</sup>.

Gegen Ende des Jahres 1984, als die Stimmung zwischen den beiden Künstlern wieder besser geworden war, musste KM erkennen, dass die kompositorische Auslastung GvEs eine Erfüllung seines Wunsches auch im Sommer 1985 unmöglich macht, denn im November 1984 schreibt er: *„Zu den mir versprochenen – das darf ich jetzt wohl endgültig so bezeichnen! – zwei G´stanzln von Mme. Ingrisch möchte ich Sie nicht drängen, auch in den Chorübungen 1986 freue ich mich, wenn ich mit Neuem aufwarten darf.“*<sup>27</sup> Offenbar waren bereits existierende oder noch zu schreibende Texte von LI im Gespräch.

Die Antwort GvEs kam umgehend: *„Wann ich zu Ihren Chören komme, weiss ich noch nicht. Jetzt muss erst die Oper fertig werden und dann hat mich Prof. Moser zur 175 Jahr-Feier des Musikvereins mit dem Requiem festgelegt“.*<sup>28</sup>

Trotz intensiven Briefwechsels wurden die zusätzlichen Chorstücke längere Zeit nicht mehr angesprochen, erst im Herbst 1986 nimmt KM dieses Thema wieder auf: *„Mit meinem Hauptanliegen darf ich gleich in medias res gehen: wie steht´s mit den zwei vor längerem versprochenen „G´stanzln? Ich hätte so gerne für meinen Chorübungsband Nr. 19 [gemeint ist 1987.d. Verf.] ein attraktives kurzes Stückelr aus Ihrer Feder. Sollten Sie noch gar nichts geschrieben haben, so unterbreite ich sub misses den Vorschlag nach einer Vertonung eines Georg Trakl-Textes. 1987 feiern wir ja den 100. Geburtstag des Salzburger Dichters. Bresgen, Eröd und Lauer mann hatten mir bereits versprochen, Trakl-Texte zu*

<sup>24</sup> Brief KM an GvE vom 11.01.1984. [GvE-N]

<sup>25</sup> Bei den beiden Ingrisch-Texten handelte es sich um das *„Katzenlied“*, das später nicht als Chorlied sondern als Nr. 1 des op. 96 *Vier Tierlieder für mittlere Stimme und Klavier* vertont wurde sowie um *„Die Zeit ist ein Lied“*.

<sup>26</sup> Details zu dieser Auseinandersetzung siehe im Kapitel *Biografische Beiträge*.

<sup>27</sup> Brief KMs an GvE vom 26.11.1984. [GvE-N]

<sup>28</sup> Brief GvEs an KM vom 29.11.1984. [Im Besitz von Erna Muthspiel]. Mit der *„Oper“* ist das op. 75 *Der Tulifant* gemeint. Zu GvEs Projekt *Requiem* siehe Exkurs: *GvEs Projekt Requiem*.

vertonen für diesen Zweck. Das wäre dann gleich ein ebenso schönes wie ausgefallenes Uraufführungs-Generalthema. Aber vergessen Sie meinen Vorschlag sofort, falls es für Sie nicht sinnvoll erscheint, dem näherzutreten.<sup>29</sup> Zu einer Trakl-Vertonung ist es nicht gekommen.

Die Anlieferung der weiteren Stücke von op. 82 erfolgte schrittweise: Zunächst übersandte GvE das (im Autograf undatierte) *Nachtlied*<sup>30,31</sup> mit einer Widmung an KM im Januar 1987: „Lieber, also Ihre Hoheit Lästigkeit bezwang meinen Gram und ich schrieb Ihnen beiliegende Chornummer. Möge sie Ihnen ob Ihrer Simplizität nicht so missfallen wie etwa das Nachtprogramm 1 und jour canaille! Bitte photocopieren Sie das Biest und senden Sie mir das Original zurück. Wann soll die Aufführung sein? Hübsch und löblich fände ich es, wenn Sie in jenem Konzert das frühere Stück [gemeint ist „Musik ist Licht in den Ohren“. Der Verf.] dazusetzen würden; sie passen nämlich – denken Sie leicht nach – zusammen! Dieses ist als zweites, jenes als erstes zu singen. Schreiben Sie mir bitte wegen eines probalen Metronoms [...] PS.: Ihre No. 1 und diese No. 2 sollen als op. 82 dahinsegeln. Ich werde irgendwann eine No. 3 werfen.“<sup>32</sup>

Darauf schreibt KM: „Meinen sub missesten und ehrlichen Dank für das mir zugedachte Uraufführungsstückel ‚Nachtlied‘. Ich finde es gerade seiner „Simplizität“ wegen besonders hübsch (Ist es nicht gerade die Einfachheit, die uns an der Musik Mozarts immer wieder aufs neue begeistert?). Ich habe mir die Komposition fotokopiert und retourniere Ihnen beiliegend Ihr Original. Ich freue mich sehr auf die Uraufführung des kleinen opus, die am Freitag, 15. Juli 1988, im Stefaniensaal zu Graz erfolgen wird. Ihrer Empfehlung, die op. 69a aus dem Jahre 1983 mit dazuzunehmen, möchte ich gerne entsprechen. Ich teile voll inhaltlich Ihre Ansicht, dass die beiden Stücke gut zusammenpassen. Aber laufen dann tatsächlich beide Stücke unter der von Ihnen zitierten Werkzahl op. 82?“<sup>33</sup>

Erst gegen Ende des Jahres 1987 kommt GvE wieder auf die noch ausständigen Stücke zu sprechen: „Nun habe ich aber noch die Bitte, mir Rat zu geben bei der Dynamik (dabei geht es wohl um op. 82 Nr. 2 *Nachtlied*. Der Verf.) So unisono piano soll es doch wohl nicht gesungen werden. Oder? Vielleicht wäre es hinsichtlich der zwei Stücke, die ich noch machen möchte auf Texte von Christine Busta [...] Ich hatte ihr die Texte ein paar Tage vor ihrem plötzlichen Tod (am 03.12.1987. Der Verf.)

<sup>29</sup> Brief KM an GvE vom 30.10.1986. [GvE-N]

<sup>30</sup> Im GvE-WV als op. 82 Nr. 2 bezeichnet.

<sup>31</sup> Autografendatierung 05.11.1987.

<sup>32</sup> Brief GvE an KM vom 05.01.1987. [Im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>33</sup> Brief KM an GvE vom 11.01.1987. [GvE-N]

noch angekündigt und bezeichnet. NB: es bleibt bei op. 82. P.S. Die Busta Stücke sollen Anfang und Schluss des Ganzen bilden und werden dynamisch variabel sein.“<sup>34</sup>

Unter dem Druck des Redaktionsschlusses für die 20. *Steirischen Singwochen* 1988 um die Jahreswende 1987/1988 hat dann GvE die restlichen Lieder aus op. 82 komponiert und abgeliefert, wobei es nun drei Stücke wurden. Zunächst übersandte er die beiden Stücke op. 82 Nr. 1 *Unterwegs*<sup>35</sup> und op. 82 Nr. 5 *Stoßgebete für die Nacht*<sup>36</sup>. „Lieber Freund, hier sind die beiden Eckstücke zu den zweien, die sie schon haben. Ich glaube, dass mit ‚Unterwegs‘ zu beginnen ist und das heftige, aber kurze Ende dem Ganzen entspricht. Metronome sind Ihnen anvertraut. Bitte lassen Sie sie mich wissen“.<sup>37</sup>

Anfang Januar 1988 schreibt GvE: „Lieber Herr Direktor, am 24.1. ist mein Berliner Verleger bei uns in Rindlberg. Ich möchte, dass die für Sie verfassten Chöre bei Bote und Bock erscheinen und muss daher das Manuskript, das Sie derzeit haben, dringend zurückbekommen. Bitte! Das op. 82 soll tragen: ‚Kurt Muthspiel zugeeignet‘. Ist Ihnen das recht? Welchen Titel soll der Zyklus bekommen?“<sup>38</sup>

KM antwortet umgehend: „Beiliegend die beiden Partituren mit meinen Vorschlägen zur Dynamik (bei ‚Unterwegs‘ habe ich der Polyphonie ab dem Takt 13 Rechnung getragen, bei ‚Stoßgebete‘ meine ich, dass man ab ‚Heftig‘ das Forte durchhalten sollte bis zur Stelle ‚dass sie einander wärmen‘).“<sup>39</sup>

Zu diesem Zeitpunkt dachte KM, der Zyklus op. 82 wäre nun fertig und hätte vier Nummern. Unerwartet war daher ein Schreiben GvEs: „Ich werde versuchen, ab übermorgen die letzte Nummer zu schreiben. „Auf den Tod Johannes´ XXIII“. Dieses Stück soll dann in der Mitte stehen. Denken Sie an mich. Das Feiern tut mir schlecht“.<sup>40</sup> (Gemeint sind die groß angelegten Feierlichkeiten zum 70. Geburtstag des Komponisten. Der Verf.). Warum es nach den Zögerlichkeiten GvEs bei der Ablieferung der bisherigen vier Stücke des op. 82 plötzlich ein Anliegen war, ein fünftes Stück zu schreiben, ist nicht bekannt. Möglicherweise war es der kurz bevorstehende Besuch der Verlegers, möglicherweise auch der Gedanke an den Tod ChrBs<sup>41</sup> im Vormonat.

<sup>34</sup> Brief GvE an KM vom 17.12.1987. [Im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>35</sup> Autografendatierung 24.12.1987.

<sup>36</sup> Autografendatierung 25.12.1987.

<sup>37</sup> Brief GvE an KM vom 23.12.1987. [Im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>38</sup> Brief GvE an KM vom 03.01.1988. [Im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>39</sup> Brief KMs an GvE vom 18.01.1988. [GvE-N] Auf diesem Brief hat GvE handschriftlich die Opuszahl 69a, mit der KM das Stück „Musik ist Licht in den Ohren“ ursprünglich bezeichnet hatte, durch „op. 82“ korrigiert, d.h. ersetzt.

<sup>40</sup> Brief GvE an KM vom 20.01.1988. [Im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>41</sup> Siehe Kapitel: Op. 67 *Gute Ratschläge*.

Zwei Tage später war auch dieses Stück fertig gestellt<sup>42</sup>, und damit der Zyklus komplett: „*Lieber Freund, seit 2 hocke ich an dem letzten Stück unseres kleinen Chorzyklus. Nun ist es 6 [Gemeint ist wohl 6 Uhr früh. Der Verf.] und das Ganze hat im Gedenken an Christl Busta ein Ende.*“<sup>43</sup>

KM bedankt sich dafür: „[...] finde ich geradezu genial die Stelle ‚Als sein Herz stillstand‘, besonders schön in der dritten Zeile die Chromatik im Sopran bei dem ‚zart‘ überschriebenen Takt, und einfach himmlisch ist für mich der Schluss. Den werde ich bei der Uraufführung nicht singen lassen, sondern zelebrieren!“<sup>44</sup>

Nun waren alle fünf Stücke von op. 82 in den Händen KMs und er bereitete deren gesamte UA für den Sommer 1988 vor.

Beim Schlusskonzert der 20. Steirischen Singwoche 1988 am 15.07.1988 wurden jedoch lediglich drei Chorstücke

op. 82 Nr. 1 *Unterwegs*

op. 82 Nr. 3 *Zum Tode Johannes´XXIII*

op. 82 Nr. 5 *Stoßgebete für die Nacht*

aufgeführt<sup>45</sup>.

Op. 82 Nr. 4 *Musik ist Licht in den Ohren* war bereits am 15.07.1983 aufgeführt worden und wurde 1988 nicht – wie es GvE gewünscht hatte – nochmals aufgeführt<sup>46</sup>.

Op. 82 Nr. 2 „*Nachtlied*“ wurde ebenfalls nicht aufgeführt<sup>47</sup>. KM verspricht GvE jedoch die UA für die 21. Singwoche 1989: „*Das letzte noch nicht uraufgeführte Stück aus Ihrem vorjährigen Zyklus, das ‚Nachtlied‘ mit dem Schumacher-Text wird heuer am 14. Juli von uns im Stefaniensaal uraufgeführt.*“<sup>48</sup>

<sup>42</sup> Autografendatierung 22.01.1988.

<sup>43</sup> Brief GvE an KM vom 22.01.1988. [Im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>44</sup> Brief KM an GvE vom 08.02.1988. [GvE-N]

<sup>45</sup> Programm der Schlussaufführung der 20. Steirischen Singwoche 1988, sowie Hrsg. Verein der Freunde und Förderer der Steirischen Singwoche: *Reflexionen. 25 Jahre Steirische Singwoche 1969 – 1993*. Graz o.J. S39.

<sup>46</sup> Enthalten im Chorheft der 15. Steirischen Singwoche 1983, S 38, und daher nicht mehr enthalten im Chorheft der 20. Steirischen Singwoche.

<sup>47</sup> Berichtet wird, dass das *Nachtlied* für einen Chor schwer zu realisieren ist, und dazu viele Proben erforderlich gewesen wären, wozu in den Singwochen nicht genügend Zeit vorhanden war. [Freundliche Mitteilungen von Pfarrer Friedrich Zimmerl aus Hohenwarth am 29.11.2007, sowie Frau Ulli Praßl am 04.12.2007 an den Verf.] Diese Begründung erscheint jedoch nicht plausibel, nachdem GvE und KM zuvor gerade über die „Simplizität“ dieses Stückes korrespondiert haben. Der Verf.

<sup>48</sup> Brief KM an GvE vom 02.02.1989. [GvE-N]

Diese Aufführung hat dann aber nicht mehr stattgefunden. Das Programm des Schlusskonzertes sowie die Chronik der 20. Singwochen mit den Zeitungsausschnitten beinhaltet das Stück nicht<sup>49</sup>.

Die erste Aufführung von op. 82 Nr. 2 *Nachtlied* fand im Rahmen der ORF-Steiermark Aufnahme am 21.01.1990 statt<sup>50</sup>.

Zusammenfassend ergibt sich daher für das GvE-WV folgende korrigierte Aufführungs- bzw. UA-Situation:

Datum	Aufführung
15.07.1983	Voraufführung von op. 82 Nr. 4 <i>Musik ist Licht in den Ohren</i> bei der 15. <i>Steirischen Singwoche</i>
15.07.1988	Voraufführung von op. 82 Nr. 1 <i>Unterwegs</i> , op. 82 Nr. 3 <i>Zum Tode Johannes XXIII</i> und op. 82 Nr. 5 <i>Stoßgebete für die Nacht</i> bei der 20. <i>Steirischen Singwoche</i>
21.01.1990	UA des Zyklus op. 82 <i>Unterwegs</i> erstmals komplett mit allen fünf Chorstücken bei der ORF-Steiermark-Aufnahme

#### 7.1.4 Zuordnung von op. 82. Nr.4

Hinsichtlich der Zuordnung des Chorliedes *Musik ist Licht in den Ohren* im GvE-WV bestehen Unklarheiten. Das Autograf dieses Stückes, mit der Autografendatierung 20.12.1982, ist bei den Autografen der Stücke von op. 69 *Lebenstanz* abgelegt<sup>51</sup>, und zwar in einer eigenen Mappe mit dem handschriftlichen Vermerk GvEs: „*Manuskript und Photokopie. Musik ist Licht in den Ohren. Canzone für 4-stimmigen Chor. Worte von Lotte Ingrisch. Musik von Gottfried von Einem. Op. 69a. AKM angemeldet*“.

Die Autografen der 6 Stücke, die heute im GvE-WV unter op. 69 *Lebenstanz* fallen, sind in einer anderen Mappe<sup>52</sup> aufbewahrt, mit dem Hinweis des Komponisten: „*Lebenstanz. Manuskript. Liederzyklus für mittlere Stimme und Klavier nach Lotte Ingrisch. Op. 69. 1982. Korrigiert 30.XI.84*“.

*Musik ist Licht in den Ohren* ist als Chorsatz somit gattungsmäßig ein Fremdkörper bei den klavierbegleiteten Sololiedern von op. 69 *Lebenstanz*. Auch thematisch kann kein Zusammenhang gesehen werden, denn 4 der 6 Lieder von op. 69 tragen die Zeiten des Jahreskreises als Thema. Damit

<sup>49</sup> Programmzettel der Schlussaufführung der 21. Steirischen Singwoche vom 14.07.1989.

<sup>50</sup> Siehe dazu Abschnitt: *Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes*.

<sup>51</sup> GvE-N.

<sup>52</sup> GvE-N.

verbleibt als einziger Zusammenhalt das zufällige zeitliche Zusammenfallen der Kompositionen<sup>53</sup>: das Chorstück *Musik ist Licht in den Ohren* wurde 11 Tage nach dem letzten Lied aus op. 69 *Lebenstanz* fertig gestellt. Die Frage nach dem Grund der ursprünglichen Zuordnung von *Musik ist Licht in den Ohren* zu op. 69 *Lebenstanz* ist somit ungeklärt.

Die 6 Lieder op. 69 *Lebenstanz* wurden bei B&B verlegt und am 03.02.1983 im WKH uraufgeführt, dabei blieb das damals als op. 69a bezeichnete Chorstück naturgemäß unberücksichtigt.

### 7.1.5 Inverlagnahme

Was die Verlagsrechte anlangt, so bot GvE sie zuerst dem Verlag B&B an, der in der Zeit 1977-1980 nach mehreren Jahren Pause wieder eine Reihe von Kompositionen GvEs verlegt hatte<sup>54</sup>. Sodann bot er sie dem Verlag Ricordi an. Mit beiden kam kein Geschäftsabschluss zustande. Im April 1988 wurde GvEs op. 83 *Missa Claravallensis* durch den damaligen Leiter von MD in Verlag genommen<sup>55</sup> und GvE nutzte die Gelegenheit, um gleichzeitig auch sein op. 82 *Unterwegs* dort unterzubringen: „*Ich lege die Chöre, von denen wir sprachen, bei. Sollten Sie sich zur Annahme entschliessen, würde ich Wert auf eine kleine Taschenpartitur legen. Die Rechte an den Texten wurden mir von den Autoren gewährt*“.<sup>56</sup>

Die Rechte der Textautoren ChB, HSch und LI hatte GvE dafür bereits zuvor eingeholt. Im Brief legt er die Bezeichnung „*Unterwegs*“ für den Zyklus sowie die Reihenfolge der Stücke fest<sup>57</sup>. Op. 82 wurde letztlich von MD in Verlag genommen und war somit das zweite Werk GvEs nach op. 83 *Missa Claravallensis*, welches bei MD verlegt wurde. Im August 1988 entschuldigt sich der damalige Verlagsleiter Herbert Vogg bei GvE für die Verzögerungen wegen Überlastung: „*[...] Und dann kommen auch Ihre 5 Chöre unter Dach und Fach!*“<sup>58</sup> Der entsprechende „*Musikverlags- und Musikvertriebsvertrag*“ zwischen GvE und MD datiert vom 24.01.1988<sup>59</sup>. Der Druck kam bei MD 1989 mit der Verlagsnummer D.17 554 heraus.

<sup>53</sup> Die Autografen der einzelnen Lieder aus op. 69 *Lebenstanz* tragen - chronologisch geordnet - folgende handschriftliche Kompositions-Fertigstellungstermine des Komponisten:

Nr. 5 Winter: Rindlberg 12.05.1982

Nr. 1: Diese alte Liebesgeschichte: Rindlberg 30.11.1982

Nr. 6: ...zwischen Seele und Gott: Rindlberg 04.12.1982

Nr. 4: Herbst: Rindlberg: 07.12.1982

Nr. 2: Frühling: Rindlberg: 08.12.1982

Nr. 3: Sommer: Rindlberg: 09.12.1982

<sup>54</sup> Siehe Anhang F: *Inverlagnahmen der Werke GvEs*

<sup>55</sup> Siehe dazu Kapitel Op. 83 *Missa Claravallensis*.

<sup>56</sup> Brief GvE an Herbert Vogg/MD vom 16.04.1988. [MD-A]

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Brief Herbert Vogg an GvE vom 03.08.1988. [GvE-N]

<sup>59</sup> Freundliche Information von MD am 22.11.2007 an den Verf.

### 7.1.6 Widmung

Das Werk ist seinem Initiator, dem Dirigenten und Komponisten KM, gewidmet.

### 7.1.7 Autografensituation

Die Autografen<sup>60</sup> in der Mappe von op. 82 *Unterwegs* sowie dem in der Mappe von op. 69 *Lebenstanz* liegenden Chorlied *Musik ist Licht in den Ohren* op. 82 Nr. 4 enthalten relativ viele mit Rotstift eingetragene Korrekturen, die nur zum Teil in der Druckausgabe bei MD Berücksichtigung fanden. Das bedeutet, dass die roten Korrekturen noch nicht den letzten Stand vor dem Druck repräsentierten. Die roten Korrekturen betreffen wie immer Dynamik-, Vortrags-, Atem- und andere Anweisungen. Entgegen den Autografenkorrekturen anderer Werke wurden auch Änderungen in den Noten vorgenommen. Besonders fällt auf, dass sich GvE intensiv mit den Liedschlüssen befasst und die Harmonisierung derselben manchmal abgeändert hat, bes. in op. 82 Nr. 1 und 82 Nr. 5.

Die Datierungen im den Autografen lauten:

Nr. 1 <i>Unterwegs</i>	Rindlberg, 24.12.1987
Nr. 2 <i>Nachtlied</i>	Rindlberg, 05.11.1987
Nr. 3 <i>Zum Tode Johannes XXIII</i>	Rindlberg, 22.01.1988
Nr. 4 <i>Musik ist Licht in den Ohren</i>	Rindlberg, 20.12.1982 (Unter op. 69 abgelegt)
Nr. 5 <i>Stossgebete für die Nacht</i>	Rindlberg, 25.12.1987

<sup>60</sup> Alle Autografen befinden sich im GvE-N.

### 7.1.8 Entstehung von op. 82 *Unterwegs* - Ecktermine

<b>1982</b>	<p>Juni 1982 Beginn der Bekanntschaft bzw. Freundschaft GvEs mit KM</p> <p>Dezember 1982: Komposition op. 82 Nr. 4 fertig</p>
<b>1983</b>	15.07.1983: Voraufführung op. 82 Nr. 4
<b>1984</b>	
<b>1985</b>	
<b>1986</b>	
<b>1987</b>	Autografendatierung November 1987 bis Januar 1988 der Stücke Nr. 1, 2, 3 und 5
<b>1988</b>	15.07.1988 Voraufführung von op. 82 Nr. 1, 3 und 5
<b>1989</b>	
<b>1990</b>	21.01.1990 UA aller fünf Stücke gemeinsam

## 7.2 Analyse des Werkes bzw. seiner Teile

Op. 82 *Unterwegs* ist ein Zyklus<sup>61</sup> für vierstimmigen gemischten Chor *a-capella*, bestehend aus fünf kurzen Stücken von der Länge zwischen 1min und 2,30min.

op. 82a *Unterwegs*, Text von Christine Busta<sup>62</sup>

op. 82b *Nachtlied*, Text von Hans Schumacher<sup>63</sup>

op. 82c *Zum Tode Johannes´ XXIII*, Text von Christine Busta

op. 82d *Musik ist Licht in den Ohren*, Text von Lotte Ingrisch

op. 82e *Stoßgebete für die Nacht*, Text von Christine Busta.

Die Texte sind lyrisch und besinnlich. Sie wurden von GvE ohne große Änderungen in die Kompositionen übernommen, mit Ausnahme von op. 82 Nr. 5. Hier wurden nur zwei der fünf Strophen ChrBs vertont.

Die Stücke sind als Chorliteratur für ambitionierte Laienchöre geschrieben, was sich durch einen höheren Anteil an Tonalität, stufenmäßiger melodischer Fortschreitung und eingängiger Rhythmik ausdrückt. Allerdings stellen einzelne polyphone Stellen höhere Ansprüche an die Aufführenden. Der Komponist ist um hohe Textverständlichkeit durch viele homorhythmische Passagen mit syllabischer Rezitation bemüht.

### 7.2.1 Allgemeine Aussagen zur Musik

Bei der Vertonung ist GvE bestrebt, vorerst in besonderem Maße auf die Form der Gedichte einzugehen, d.h. eine der lyrischen Form des Stückes genau passende musikalische Form zu finden. Das drückt sich durch folgende Formfestlegungen aus:

- Die einzelnen Gedichtzeilen sind formal in sich geschlossene Abschnitte, getrennt meist durch Pausen, lange Notenwerte, Fermaten, Abkadenzierungen, harmonische Neuansätze, harmonische Rückungen, Änderung des Taktmaßes etc.
- Genaue Abbildung des Versmaßes im Gedicht, d.h. betonte Silben werden auf starke Takteile gesetzt, Anpassung der Notenwerte an die Lautlängen, Punktierungen, für rascher gesprochene, unbetonte Silben werden Triolen verwendet. (z. B: op. 82 Nr. 3). Wenn der Sprachrhythmus im

<sup>61</sup> Gottfried von Einem: *Unterwegs. Zyklus für gemischten Chor. Op. 82*. Chorpartitur mit der MD Verlags-Nr. D.17 554. Wien – München 1989.

<sup>62</sup> Die drei Gedichte von Christine Busta sind entnommen: Busta, Christine: *Unterwegs zu älteren Feuern. Gedichte*. Salzburg, 1978, S 5, S 42 und S 90.

<sup>63</sup> Das Gedicht ist enthalten in: Schumacher, Hans: *Schatten im Licht. Gedichte*, Herrliberg/Zürich 1946.

gewählten Taktmaß an einer Stelle nicht übereinstimmt, wird das ursprüngliche Taktmaß ausgesetzt und durch ein anderes ersetzt (z. B. op. 82 Nr. 2, op. 82 Nr. 5).

- Im Fall des op. 82 Nr. 4 mit zwei isomorphen vierzeiligen Strophen, deren vierte Zeile in der Art eines Refrains ident ist, wird die Liedstrophe musikalisch wiederholt.
- Im Fall des op. 82 Nr. 4 arbeitet der Komponist mit einer dreimaligen musikalischen Sequenzierung, nachdem auch das Gedicht eine solche aufweist (*Hörst du die Sonne, hörst du die Sterne, hörst du den Mond*).
- Im Fall des op. 82 Nr. 3 vertont GvE auch die Titelzeile *Zum Tode Johannes des dreiundzwanzigsten* in absteigenden Halbtonschritten, seufzerartig, über einen Tonraum von einer Oktave durch die Altstimme. Auch sonst werden manchmal als Einleitung die ersten Worte durch eine Stimme vorgetragen (op. 82 Nr. 1, op. 82 Nr. 2).
- Wahl der vorgezeichneten Tonart: es scheint, dass Tonarten mit wenigen Vorzeichen – vermutlich zur leichteren Singbarkeit – bevorzugt werden. Lediglich bei op. 82 Nr. 3 wird – offenbar themenbezogen – Ges-Dur/Es-Moll gewählt.

### 7.2.2 Harmonische Gestaltung

Die harmonische Gestaltung der Stücke hält sich im Tonalen, wenngleich in jener Art der Tonalität, die für GvE typisch ist. Insgesamt vermittelt die Harmonie der Stücke einen schwebenden Eindruck.

Für die Stücke aus op. 82 sind folgende Charakteristika festzustellen:

- Der Hörer befindet sich abschnittsweise im gewohnten tonalen Umfeld der Dreiklangsharmonik mit mehr oder weniger gewohnter funktionaler Harmoniefortschreitung, (I>V, I>IV, I>VI etc). Ein gerne verwendeter Schritt ist die Fortschreitung in eine Varianttonart. Das vertraute tonale Gefühl wird immer wieder angesprochen, unter besonderer Ausnutzung von Leittönen.
- Diese gewohnten Schritte werden aber meist rasch wieder verlassen, zugunsten neuer harmonischer Formen, z.B. Neuansätze nach Rückungen, entweder um einen Halbton versetzt: (op. 82 Nr. 1, T020), um einen Ganzton versetzt (z.B. op. 82 Nr. 2, T008), um einen Tritonus (z.B. op. 82 Nr. 3, T019), in terzverwandte Tonarten (z.B. op. 82 Nr. 4, T016, op. 82 Nr. 5 T006).
- Andere typische Stilmittel der Romantik wie enharmonische Modulationen, verminderte Septakkorde etc. werden wiederum vermieden.
- Dreiklänge werden öfters durch zusätzliche Töne eingefärbt, manchmal durch kleine oder große Sekunden geschärft. Klangfarben spielen eine große Rolle und werden sorgfältig gemischt.

- Bei den Fortschreitungen werden Parallelen (Oktav- und Quintparallelen) vermieden, offenbar als Folge der hohen Bedeutung, die der „*Strenge Satz*“ für GvE stets hatte<sup>64</sup>.
- Tritoni in der Stimmführung werden manchmal bewusst als Ausdrucksmittel eingesetzt (op. 82 Nr. 1, op. 82 Nr. 5).
- Besondere Bedeutung hat der Komponist den Schlüssen beigemessen, wie den häufigen Änderungen in den Autografen zu entnehmen ist. In op. 82 Nr. 1 muss sogar noch knapp vor Drucklegung der Schluss geändert worden sein, denn der Notendruck beinhaltet einen anderen Schluss als das Autograf. Traditionelle Schlusskadenzierungen (I>IV>V) werden vermieden, die Schlüsse haben häufig offenen Charakter. Dabei treten folgende Formen auf:
  - Dominantisch wirkende Schlüsse (Dominantseptakkorde, d.h. mit kleiner Sept, oder andere dominantische Akkorde (op. 82 Nr. 4: Terz-Quartakkord, op. 82 Nr. 1: Quint-Sextakkord, op. 82 Nr. 5: Septakkord mit Terzverdopplung und ohne Quint, daher instabil),
  - Schlüsse unter Aussparung der IV. Stufe (op. 82 Nr. 2 und op. 82 Nr. 3: V>III>I), denen die Festigkeit fehlt,
  - Instabile Schlüsse mit Terzverdopplungen und ohne Quint (op. 82 Nr. 5),
  - Phrygischer Schluss VII-I (Cis-Moll>Dis-Moll) in op. 82 Nr. 2.

### 7.2.3 Rhythmische Gestaltung

Die rhythmischen Abläufe orientieren sich in besonderer Weise an der textlichen Botschaft sowie an den sprachlichen Strukturen. Daher kommen immer wieder Triolen (z.B. op. 82 Nr. 3), Punktierungen (z.B. op. 82 Nr. 2), vor. Der Komponist lockert öfters die Rhythmik durch zeitliche Verschiebung von Textteilen zwischen den Stimmen (z.B. op. 82 Nr. 2), deren Wiederholung (z.B. op. 82 Nr. 1) bzw. deren Auslassung (z.B. op. 82 Nr. 2), Einschub von Passagen mit kürzeren Notenwerten (z.B. op. 82 Nr. 4) auf. Auch mehrfache Änderungen des vorgezeichneten Taktmaßes innerhalb eines Stückes (z.B. op. 82 Nr. 5) kommen vor. Bei wichtigen Textstellen werden reperkussive Tonwiederholungen in allen Stimmen (z.B. op. 82 Nr. 3) vorgenommen.

### 7.2.4 Melodische Gestaltung

In der melodischen Gestaltung dominiert die stufenweise Fortschreitung, sowohl diatonisch als auch oft chromatisch. Große Intervallsprünge kommen im Interesse der Singbarkeit selten vor. Dazu sagt der Komponist im Zusammenhang mit Stimmführungen: *„...deshalb scheint mir zum Beispiel die Verwendung von Compositionstechniken, die vornehmlich weite Intervalle vorschreiben, ungünstig und*

---

<sup>64</sup> Hilscher, Elisabeth Theresia: *Die Kantaten- und Chorwerke Gottfried von Einems*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003. S 72. Auch Einem, Gottfried von: *Ich hab´ unendlich viel erlebt. Aufgezeichnet von Manfred A. Schmid*. Wien 1995. S 283.

bei zu häufigem Gebrauch ruinös für die Stimme und für das Werk“.<sup>65</sup> Im Vergleich zur sonstigen Literatur für ambitionierte Laienchöre ist mehr Polyphonie in den Stücken enthalten. Manche Stellen weisen Melismen als Verzierung bzw. rhythmische Strukturierung auf (op. 82 Nr. 2, Nr. 3, Nr. 4).

### 7.2.5 Lautmalerei

GvE bedient sich öfters zwecks plastischer Darstellung lautmalerischer Mittel. Dazu zählen auch die mehrfach verwendeten Vokalisieren mit ihrem harmonischen und ihrem Stimmungsgehalt (op. 82 Nr. 1 und 2). In op. 82 Nr. 2 gibt es in drei Stimmen ein Summen auf dem Konsonanten „m“, langsame Übergänge von Vokal „u“ auf „o“, oder die Singanweisung „*bocca chiusa – bocca aperta*“.

Andere Beispiele für Lautmalerei sind:

- in op. 82 Nr. 1: der Oktavfall in allen Stimmen bei „*finster*“
- in op. 82 Nr. 2: ein Oktavsprung nach oben bei „*Im Himmelshauch wird ein Singen sein*“, sowie drei verschiedene Punktierungen auf „*Fledermaus*“, praktisch als Flügelschlag zu denken, bzw. der Aufstieg im Sopran „*vom Gesims der Wolken steigt*“
- in op. 82 Nr. 3: der dreimaliger chromatischer Abgang „*zum Tode*“
- in op. 82 Nr. 4: der Intervallsprung in drei Stimmen nach oben auf „*Sterne*“, sowie
- in op. 82 Nr. 5: die Schlusspassage mit doppeltem Tritonus, zweifellos als Schreckenssymbol auf „*wider den Tod*“ gedacht, und die Anweisung „*Heftig*“.

### 7.2.6 Charakterisierung der einzelnen Stücke

#### 7.2.6.1 Nr. 1 *Unterwegs*

Text

*Dicht*

*Sind die Häuser des Rechts*

*Und schon lange vor Mitternacht*

*Finster.*

*Die in den Hütten der Gnade*

*Schlafen wie Wächter,*

*gelehnt an den Wind,*

*Sternschindeln*

*Über dem Haupt.*

(Christine Busta)

<sup>65</sup> Einem, Gottfried von: *Ich hab´ unendlich viel erlebt. Aufgezeichnet von Manfred A. Schmid*. Wien 1995. S 268.

Op. 82 Nr. 1 *Unterwegs* ist ein kurzes zweistrophiges Stück mit der Tempoangabe „*Bedrohlich ruhig*“, in einer bedrückenden Atmosphäre, aber mit hoffnungsvollem Schluss. Stilistisch ist es das am meisten homophone und daher gut singbare Stück aus op. 82, weil die einzelnen Stimmen in einem vorwiegend tonalen Satz einander mehr Halt geben. Der Satz ist syllabisch, an zwei Stellen trägt der Tenor alleine je drei Takte vor. Die Vorzeichnung ist A-Moll/C-Dur. Das Stück beginnt in A-Moll Atmosphäre, hat häufig Mollklänge und schließt in der Varianttonart A-Dur, mit einem IV>I Schluss. Dazwischen werden entfernt liegende Tonartenbereiche bis H-Dur berührt. In den drei Oberstimmen gibt es Vokalisieren mit langen Haltenoten als Harmoniebasis. Als Einleitung lässt der Komponist die ersten Worte durch die Tenorstimme alleine vortragen. Lautmalereien, wie z.B. ein Tritonus auf „*und finster*“, ein Oktavfall in allen Stimmen auf „*finster*“ und Vokalisieren „*a*“ auf „*schlafen*“ sollen dem Hörer den Text näher bringen. Halbtonrückungen und Terzfortschreitungen kommen vor.

### 7.2.6.2 Nr. 2 *Nachtlied*

Text

*Wie der Abend nun sich auf Wald und Wiese senkt,  
bleibt mir nur zu tun, was die Seele lenkt:  
sanft sie anzuflehn,  
aus der Erde engem Haus still davonzugehn  
in die Nacht hinaus.  
Fledermaus und Wind spielen, wo der Nebel wohnt,  
bis sie müde sind unterm kühlen Mond.*

*Sterne stimmen auch ihr die zarten Saiten rein,  
und im Himmelshauch wird ein Singen sein.  
Mag sie wieder denn sich zu Mensch und Heimat mühn,  
Die Erinnerung kann ihr nur schöner blühen.*

*Wie der Morgen schon vom Gesims der Wolken steigt,  
kling er nach der Ton, dem sich alles neigt.*

(Hans Schumacher)

Es handelt sich um ein sehr stimmungsvolles, längeres Stück mit der Tempoangabe „*Ruhig fließend*“. Für die Singenden ist das Stück schwierig zu interpretieren wegen des höheren Anteils an Polyphonie, der vielen chromatischen Auf- und Abgänge sowie der größeren Intervallsprünge und der eigenartigen Rückungen. Im Schlussteil gibt es Vokalisieren und ein Summen in den drei Unterstimmen auf „*o*“, „*u*“ und „*m*“ als Harmoniebasis. Das Stück ist in F-Dur notiert und endet mit einer V>III>I Kadenz als Ausklang *piano und morendo*. In der Harmonisierung berührt der Komponist nahe und ferne Tonartenbereiche gleichermaßen, Mollklänge kommen seltener vor. In T031-T032 gibt es einen Zwischenschluss mit einer phrygischen Wendung VII>I, wobei die VII. Stufe mit einem b verfremdet ist und die I. Stufe als Dur-Septakkord konstruiert ist. Das Stück steht im *alla breve* Takt, mit mehrmaligen Einschüben eines 3/2-

Taktes aus Gründen des Sprachrhythmus und der Prosodie. Der Satz ist grundsätzlich homophon-syllabisch, von einigen imitatorischen Stellen und den Vokalisieren im Schlussteil abgesehen. Auf „Fledermaus“ findet sich lautmalerisch ein Sechzehntel–Oktavsprung in Sopran und Alt, verzierend kommen einige Melismen vor.

### 7.2.6.3 Nr. 3 *Zum Tode Johannes´ XXIII*

Text

*Zum Tode Johannes des dreiundzwanzigsten.*

*Als sein Herz stillstand, als sie ihn einmal noch unter der Kuppel des Doms den verlassenen  
Völkern hinlegten*

*Schauten wir ihn als den unverrückbaren Zeiger, der auf der Uhr des Herrn die Stunde der  
Liebe wies.*

(Christine Busta)

Dies ist ein kurzes Stück in Trauerstimmung über den Tod des Papstes, der am 03.06.1963 gestorben war, jedoch mit einem Schluss, der wieder Hoffnung gibt. Die Tempovorgabe lautet „*Umschattet, langsam*“. Der Titel des Stückes wird einleitend durch die Altstimme in der Form eines chromatischen Abganges in mehreren Seufzern über eine ganze Oktave vorgetragen. Die Stimmen bewegen sich während des Stückes jeweils im unteren Bereichen ihres Ambitus, stufenförmig und ohne größere Intervalle. Im Mittelteil gibt es syllabische Rezitation mit reperfussiven Tonwiederholungen ähnlich einem Psalmengesang, gegen den Schluss triolische, fast beschwingte Verzierungen in Sopran und Alt. Das Stück steht im 3/4 Takt<sup>66</sup>, das Stück endet in einem V>III>I Schluss, wie op. 82b *Nachtlied*. Die Dynamik ist während des Stückes gedämpft, der dynamische Höhepunkt ist ein *f* auf dem Wort „*Liebe*“ am Schluss. Die Harmonisierung des Stückes ist typisch für GvE: chromatische Rückungen aufwärts wie abwärts und Reihen von Terzsprüngen (F-Dur>Des-Dur>B-Dur, bzw. Ges-Dur>B-Dur>D-Dur).

### 7.2.6.4 Nr. 4 *Musik ist Licht in den Ohren*<sup>67</sup>

Text

*Musik ist Licht in den Ohren,*

*Gott hat Himmel und Erde vertont,*

*Und auch Du bist aus Klängen geboren,*

*Hörst Du die Sonne, hörst Du die Sterne, hörst Du den Mond?*

<sup>66</sup> Ein Vergleich mit op. 26 *Das Stundenlied*, 8. Satz *Grave* liegt nahe, in der GvE einen tragischen Text in ungeradem Taktmaß rhythmisiert, was ihm damals vorgeworfen wurde. Siehe Kapitel op. 26 *Das Stundenlied*.

<sup>67</sup> Über die Gedanken, die hinter dem Text dieses Stückes stehen, schreibt Lotte Ingrisch: „*Dieses Licht hat Gottfried in Oberdümbach gehört. ‚Sphärenklänge‘ nannte er es, und auf meine Frage, ob er sie notieren möchte: ‚Dafür gibt es hier noch keine Noten.‘ Dieses ‚Hier‘, unsere biologische Existenz, ist ein Zaun, eine Mauer, die uns von der unendlichen Wirklichkeit trennt. ‚Mein Bewußtsein‘, so steht es im ‚Tibetanischen Totenbuch‘, ‚kennt weder Geburt noch Tod. Es ist das unveränderliche Licht‘. In Oberdümbach, zuweilen, spürt man es noch. [Ingrisch, Lotte: „Eine Reise in das Zwielichtland. Im Waldviertel und anderswo“. Wien 2007, S 287.]*

*Musik ist Klang in den Augen,  
 Wo das Licht singt, Sankt Spiritus wohnt,  
 Und er lässt aus zwei Brüsten uns saugen,  
 Hörst Du die Sonne, hörst Du die Sterne, hörst Du den Mond?*

(Lotte Ingrisch)

Dies ist ein zweistrophiges Loblied an die Musik mit einer Refrainzeile. Formal ist das Stück sehr geschlossen. Die Tempovorzeichnung ist „Getragen“. Die beiden Strophen sind textlich isomorph und musikalisch identisch. Der Satz ist eine isorhythmisch–syllabische Rezitation. Die Singbarkeit dieses schlichten, eher homophonen Stückes ist dennoch schwierig.

Die Musik der Strophen passt sich in ihrer Gliederung in idealer Weise dem Text an:

- Zeile 1 bewegt sich in der Sphäre von C-Dur (Vorzeichnung) und F-Dur und rückt dann nach H-Dur.
- Zeile 2 ist ein harmonischer Neuansatz in die entfernt liegende Tonartenregion von Cis-Dur, Fis-Dur und A-Dur.
- Zeile 3 kehrt wieder in die Tonartensphäre um C-Dur zurück.

Der Refrain ist eine dreimalige Frage als Sequenz mit Steigerungscharakter in Tonhöhe und Dynamik, jedoch besonders in der harmonischen Gestaltung:

- „Hörst Du die Sonne?“ ist eine normale Kadenz V-I (F-Dur>B-Dur).
- „hörst Du die Sterne?“ ist eine schon fremder klingende, plagale Kadenz IV-I (Es-Dur-B-Dur).
- „hörst Du den Mond?“ Ist eine Kadenz G-Dur-Des-Dur, die unklar changierend – irisierend wirkt, das Stück entschwindet gewissermaßen auch musikalisch ins Sphärische.

Das Stück beginnt und endet im *p*, alle Dynamikzeichen sind in allen Stimmen gleich verlaufend.

Unverkennbar ist die Ähnlichkeit mit der schlichten vierstimmigen Bruckner Motette „*Locus iste*“<sup>68</sup>, wobei GvE sogar dieselbe Tonart verwendet.

---

<sup>68</sup> Graduale, gesungen nach der ersten Lesung gemäß der katholischen Liturgie des Kirchweihfestes. Anton Bruckners „*Locus iste*“ ist nicht allzu schwer zu singen und erklingt daher häufig.

### 7.2.6.5 Nr. 5 Stoßgebete für die Nacht

Text

*Segne die für uns leiden  
Tröste die wir heut kränkten  
Wir sind so vergesslich  
Fülle die Brunnen wieder  
Halte die Bäcker wach,  
dass unser Brot nicht verbrennt  
Wir sind so bedürftig.*

*Was du auch vorhast  
mit deiner Welt,  
die kleinen Felle der Liebenden  
lass ungeschoren,  
dass sie einander wärmen  
wider den Tod.*

(Christine Busta)

Dies ist das kürzeste der fünf Stücke aus op. 82. GvE hat lediglich zwei der fünf Strophen des Gedichtes von ChrB vertont<sup>69</sup>. Dem Charakter von Stoßgebeten entsprechend ist das Stück schneller (Tempoanweisung „*Fließend*“ und „*Heftig*“) und dynamisch kräftiger. Rezitation ist isorhythmisch-syllabisch ohne Melismen mit häufigeren Tempowechseln. Der Satz ist homophon. Die Vorzeichnung ist F-Dur, in dem die erste Strophe und das ganze Stück endet. Die zweite Strophe ist in G-Dur vorgezeichnet, endet jedoch in einer Kadenz C-Dur>C7>A7, d.h. in einem Sprung in die Varianttonart der VI. Stufe von C-Dur. Dieser Sprung wird geschmeidiger gemacht durch das b von C7, welches zum a hinführt. Bei der Harmonisierung wird praktisch jedes Viertel dieses „Chorals“ umharmonisiert (ab T010: G-Dur>G-Moll>Es-Dur>F-Dur>H-Dur>E-Moll>A-Dur>D-Moll>A-Dur>D-Dur>A-Dur>Ais-Moll>G-Dur>D-Dur>G-Dur>D-Dur>H-Moll>C-Dur usw.). Sekundreibungen in der Schlusspassage „*wider den Tod*“, Septsprünge und eine Wendung in die Tritonus-Tonart (C-Dur>Fis–Dur) erschweren die Singbarkeit.

<sup>69</sup> Warum GvE nicht die letzte Strophe von ChrBs Gedicht vertonte, bleibt unbeantwortet. Diese Strophe hat ebenfalls den Tod zum Thema, zu dem der Komponist eine starke Affinität hatte. Zu vermuten ist die wahrscheinlich schwere Komponierbarkeit dieses Textes. Diese Strophe lautet:

*Schenke den Alten Schlaf,  
leicht wie zerbrechlichen Eiern die Wärme der Vogelmutter,  
dass ihrem Tod von innen Flügel und Schnabel wachsen,  
Gesang fürs andere Leben.*

### 7.3 Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes

Die nach Werken gegliederte chronologische Aufführungsliste<sup>70</sup> zeigt eine ansehnliche Zahl von Aufführungen dieses eher weniger bedeutenden Werkes von GvE, allerdings seltener in den großen Konzertsälen der Metropolen. Die Darstellung der Aufführungsgeschichte erweist sich am zweckmäßigsten nach den interpretierenden Chören.

#### 7.3.1 Chöre der Steirischen Singwochen 1983 und 1988

Diese bestritten die Voraufführungen in den Jahren 1983 und 1988. Über die Aufführung der drei Stücke op. 82 Nr. 1, 3 und 5 im Jahr 1988 wurde in der *Kleinen Zeitung* wie folgt berichtet: „[...] *Gottfried von Einem*, aus dessen – ‚Kurt Muthspiel dankbar zugeeignetem‘ - Zyklus ‚*Unterwegs*‘ drei gemäßigt moderne, aber nie konventionelle Vertonungen von Texten *Christine Bustas* zu Gehör gebracht wurden, die durch ein besonders klar akzentuiertes Wort-Ton-Verhältnis große Wirkung erzielten“.<sup>71</sup>

Über diese Aufführungen wurde in der steirischen Lokalpresse sowohl im Vorfeld als auch nach den Singwochen jeweils reichlich berichtet<sup>72</sup> und dabei auch stets die Stücke von GvE angeführt, ohne sie jedoch zu beurteilen.

#### 7.3.2 Kammerchor von KM der UA 1989

Die UA des kompletten Zyklus op. 82 *Unterwegs* nach den verschiedenen Voraufführungen bei den Schlusskonzerten in den *Steirischen Singwochen* fand im Rahmen einer Produktion des ORF-Steiermark statt<sup>73</sup>. Obwohl die Schlusskonzerte der *Steirischen Singwoche* stets vom ORF-Steiermark mitgeschnitten werden, war es ein Anliegen KMs den Zyklus „*Unterwegs*“ komplett geschlossen und in besserer Aufführungsqualität aufzunehmen. Zu diesem Zweck erwirkte er eine ORF-Produktion mit einem eigens dafür zusammengestellten, qualitativ höherwertigen Kammerchor, über die er in einem Glückwunschsreiben an GvE zu dessen 72. Geburtstag berichtet: „*Nach erfolgter Kammerchor-Klausur mit einer abschließenden, überaus erfolgreichen Rundfunk-Produktion Ihres Zyklus ‚Unterwegs‘ möchte ich Ihnen unser aller herzlichste Glückwünsche zum Geburtstag am 24. Jänner überbringen. Choristen / Choristinnen, ebenso die ORF-Leute vom Aufnahmeteam waren begeistert von der*

<sup>70</sup> Anhang B: *Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs.*

<sup>71</sup> *Kleine Zeitung*, Graz vom 17.07.1988.

<sup>72</sup> Sammlung dieser Zeitungsausschnitte in den beiden Chroniken der Singwochen 1983 und 1988 im Besitz von Frau Erna Muthspiel, Graz.

<sup>73</sup> Freundliche Überlassung eines Tonträgers an den Verf. durch den ORF-Steiermark, Herr Franz Josef Kerstinger. Mitschnitt von op. 82 *Unterwegs* durch den ORF-Steiermark am 21.01.1990 in St. Martin bei Graz. Ausführend ein Kammerchor unter der Leitung von KM, Aufnahmeleiter Michael Aggermann, Tonmeister Edgar Gruber.

*Schönheit dieser Musik, die nunmehr vollständig klanglich dokumentiert ist. Haben Sie noch einmal aufrichtigen Dank dafür!*<sup>74</sup>

### 7.3.3 Singverein der GdMFW (Wiener Singverein)

Kurz danach wurden Stücke aus dem Zyklus durch den *Wiener Singverein* anlässlich einer Tournee nach Australien aufgeführt. Das wird KM durch GvE bereits im Dezember 1989 angekündigt: „[...] Ihre Chöre werden in Sidney, Awkland, Melbourne etc. im Frühjahr aufgeführt. *Vivant sequentes*“.<sup>75</sup>

Auf der Tournee gab es 8 Konzerte des Wiener Singvereins, davon 4 *A-capella* Konzerte und 4 Konzerte mit Orchester. Die *A-capella* Konzerte umfassten Werke von Johannes Brahms, Anton Bruckner, Franz Schubert, Augustin Kubizek, Karl Schiske, GvE und Johann Strauß Sohn. GvE war mit den Stücken op. 82 Nr. 1, 2 und 5 vertreten<sup>76</sup>. Dieses *A-capella* Programm wurde vor der Abreise im Großen Saal der GdMFW in einem Vorkonzert unter der Leitung von Peter Altmann aufgeführt. Der damalige Chordirektor Helmuth Froschauer, war wegen seiner Verpflichtungen als Chordirektor der Wiener Staatsoper verhindert, weswegen Peter Altmann<sup>77</sup> für ihn einsprang und auch die *A-capella* Konzerte in Australien dirigierte. Die Tournee war durch österreichische Regierungsstellen gefördert, die verlangten, dass auch zeitgenössische Österreichische Komponisten zur Aufführung gelangen. Die *A-capella* Konzerte fanden in Perth, Adelaide und Melbourne statt. Ein *A-capella* Konzert in Perth am 01.03.90. war ein „*Lunch Hour Concert*“ mit gekürztem Programm ohne Pause, in dem die Stücke von GvEs nicht aufgeführt worden sein dürften<sup>78</sup>.

Über diese Konzerte gibt es zahlreiche Kritiken in australischen Zeitungen<sup>79</sup>, in denen zumeist nur die Leistung des Chores - zum Teil kontroversiell - beurteilt wird. Dabei gingen die Werke der modernen Komponisten bis auf Schönberg unter. Eine einzige Bemerkung würdigte die modernen Komponisten: „*Kubizek, Schiske and von Einem are all worthy though not startlingly original composers, but the first half ended with a very fine performance of Schoenberg's 'Friede auf Erden'*“.<sup>80</sup>

<sup>74</sup> Glückwunschsblatt KM an GvE vom 21.01.1990. [GvE-N]

<sup>75</sup> Brief GvE an KM vom 22.12.1989. [Im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>76</sup> Programmheft des Konzerts am 04.03.1990 in der Town Hall von Adelaide / Australien.

<sup>77</sup> Peter Altmann, geb. 1940 Wien, Musikpädagoge, Komponist, Musikschriftsteller und erster Schüler GvEs an der Musikuniversität Wien. Peter Altmann schreibt darüber: „*Ich war der allererste Schüler v. Einems. Zuerst fand der Unterricht in der Kanzlei der Schulmusikabteilung statt, dann bei ihm zu Hause in der Marokkanergasse entweder in der Bibliothek oder im berühmten Komponierstüberl, das sich oberhalb des Dachbodens befand, mit einer herrlichen Aussicht zum Belvedere hinüber. Um dorthin zu gelangen, musste man über eine schmale Treppe entlang der Kaminmauer steigen, an der originale (!) Bühnenbildentwürfe von Caspar Neher hingen.*“ (Email Peter Altmann an den Verf. vom 12.12.2007)

<sup>78</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Gottfried Möser an den Verf. Gottfried Möser war zum Zeitpunkt der Tournee Vorstand des *Wiener Singvereins* sowie Organisator der Tournee.

<sup>79</sup> Aufliegend im Archiv des *Wiener Singvereins*.

<sup>80</sup> Zeitung *The Australian* vom 05.03.1990.

### 7.3.4 Slowenski Komorni Zbor (Slowenischer Kammerchor)

Der *Slowenski Komorni Zbor* hat Anfang der 1990er Jahre die Lieder aus op. 82 unter dem Dirigenten Peter Gruber in der Slowenischen Philharmonie in Laibach / Slowenien aufgeführt<sup>81</sup>. Weitere Programmpunkte waren Werke der österreichischen Komponisten Thomas Christian David, Robert Schollum und Heinz Kratochwil.

### 7.3.5 Nagano Präfektur Gymnasium Chor

Der Chor führte das Werk vorerst im März 1992 in Wien im Brahmsaal der GdMFW unter dem Dirigenten Takao Kode auf. Dabei standen Werke von Giovanni Pierluigi Palestrina, Zoltan Kodály, Béla Bartók, Franz Schubert, Hikaru Hayashi, Kiyoshi Nobutoki und Minao Shibati am Programm<sup>82</sup>. Im November desselben Jahres führte der Chor das Werk in fünf Konzerten in Nagano (unter anderem im Rahmen der *„Wiener Musikwoche in Nagano 1992. Festspiele der Wiener Chor- und Orchestermusik“*) und in Tokyo unter demselben Dirigenten auf. Das Programm beinhaltete GvEs op. 82 *Unterwegs*, Antonio Salieris *Te Deum „Per la coronazione“* und Mozarts *„Krönungsmesse“* KV 317<sup>83</sup>. GvE war bei den Konzerten in Japan anwesend, gab ein Fernsehinterview sowie einen Gastvortrag an einer Musikhochschule. Otto Biba, der in Japan anwesend war, berichtet darüber begeistert: *„[...] Ein kleines Einem-Fest“*.<sup>84</sup> Das Konzert in Wien wurde vom Österreichischen Rundfunk ORF aufgenommen und am 03.02.1991 wiedergegeben<sup>85</sup>.

Über das Konzert in Wien berichtet GvE in einem Brief an KM *„[...] vor ein paar Tagen sang ein kleiner Chor aus Nagano in Japan, der aus Oberschülern zusammengestellt war, ‚Unterwegs‘, das opus, das seine Existenz ihrer Insistenz verdankt. Sie machten es hübsch, wenngleich die deutsche Sprach´ für sie schwer ist“*<sup>86</sup>.

### 7.3.6 Tiroler Kammerchor Wörgl

Der *Tiroler Kammerchor Wörgl*<sup>87</sup> führte das Werk in den Jahren 1995 und 1996 immer wieder an verschiedenen Orten Tirols unter der Leitung von Peter Gruber auf. Peter Gruber schreibt darüber: *„[...] war ich immer auf der Suche nach musikalisch interessanten Werken, die für uns singbar und dem jeweiligen Publikum zumutbar erschienen [...] Ich kann mich jedenfalls erinnern, dass mich der Einem-*

<sup>81</sup> Freundliche Mitteilung und ungesicherte Erinnerung von Peter Gruber, Wörgl, der 1976 den *Kammerchor Wörgl* gründete.

<sup>82</sup> Programmheft 17.03.1992 der GdMFW.

<sup>83</sup> Programmheft der Wiener Musikwoche in Nagano 1992.

<sup>84</sup> Brief Otto Biba an Rudolf Führer / MD vom 09.11.1992. [MD-A]

<sup>85</sup> Freundliche Mitteilung von Angela Pachovski / MD vom 22.11.2007.

<sup>86</sup> Brief GvE an KM vom 21.03.1992. [Im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>87</sup> Der Tiroler Kammerchor Wörgl wurde 1976 von Peter Gruber gegründet und bis 1996 von ihm geleitet. Er existiert heute nicht mehr.

*Zyklus sofort begeistert hat. Einerseits waren es die Gedichte von Christine Busta [...] andererseits die unendlich feinsinnige und zarte Vertonung mit vielen Stimmungsbildern, die man so richtig lustvoll nachempfinden und interpretieren konnte. Auch der Chor hat diese Lieder sehr gerne gesungen, obwohl wir an der Intonationsreinheit ganz schön zu arbeiten hatten“.<sup>88</sup>*

Der Chor machte sodann eine USA-Tournee mit einem Konzertprogramm von Chorwerken von Renaissance-Meistern bis zu zeitgenössischen Komponisten<sup>89</sup>. Im Rahmen dieses Programms wurden von GvE aus dem op. 82 die Stücke Nr. 1 und 2 aufgeführt. Die Auswahl der beiden Stücke hing mit dem Spannungsbogen des Konzertes zusammen.

Die Tournee wurde vom Österreichischen Kulturinstitut in den USA organisiert und führte von New York bis Atlanta/Georgia und Missoula/Montana. Während des Konzertes in New York am 23.07.1996 erreichte den Chor die Nachricht, dass GvE 12.07.1996 gestorben war. Der Vertreter des Österreichischen Kulturinstitutes informierte das Publikum in einer kurzen Ansprache, „wodurch dem Konzert sozusagen ‚Gedenkcharakter‘ verliehen wurde“.<sup>90</sup>

### **7.3.7 Chor der Seggauburger Familiensingwoche**

Die *Seggauburger Familiensingwoche*<sup>91</sup> in der Steiermark ist eine jährliche Sommerversammlung und lehnt an die *Steirische Singwoche* an.

In der Singwoche 2007 kam GvEs op. 82 *Unterwegs* unter dem Dirigenten Reinhold Haring<sup>92</sup> zur Aufführung. Haring hatte in früheren Jahren KM bei den *Steirischen Singwochen* unterstützt, dort als Co-Dirigent gewirkt und dabei GvEs op. 82 kennen gelernt. Über dieses Werk schreibt er: „Das Werk ist für mich in seiner musikalischen Geschlossenheit trotz unterschiedlicher ‚Texte‘ ein vokaler Meilenstein der Musikgeschichte. Zur Singbarkeit kann bemerkt werden, dass die Lieder eigentlich, nicht nur wegen des Schwierigkeitsgrades des Ersingens, sondern auch wegen einer überzeugenden Interpretation eher nur für sehr gute Laienchöre bzw. professionelle Gruppen geeignet sind. Daraus ergibt sich schon die Antwort, dass alle Lieder ersingbar sind. Angefangen vom ‚populären‘ Lied von Frau Ingrisch bis hin zum von Ihnen angeführten ‚Nachtlied‘, welches eigentlich nur wegen der Länge aufwändiger zu sein scheint, ist alles zu bewältigen.“

<sup>88</sup> Email von Peter Gruber an den Verf. Vom 01.11.2007.

<sup>89</sup> Programmheft des New Yorker Konzertes vom 23.07.1996.

<sup>90</sup> Email von Peter Gruber an den Verf. Vom 01.11.2007.

<sup>91</sup> Email von Peter Gruber an den Verf. Vom 12.12.2007.

<sup>92</sup> Reinhold Haring, geb. 1948, Direktor der Musikvolksschule in Edelschrott / Steiermark, zuständig für die Chorleiter-Fortbildung der Steiermark.

*Mich berühren die beiden Werke ‚Zum Tode Johannes‘ und die ‚Stoßgebete für die Nacht‘ besonders. Die Chromatik, die ungemein gestaltungsstarken Rückungen, die Triolen an den intensivsten Aussage-Stellen und die wundersam schwebende Harmonik verleihen diesen Werken solche Kraft“.*<sup>93</sup>

### 7.3.8 Wiener Sängerknaben<sup>94</sup>

Anlässlich einer Gedenkveranstaltung im Januar 2008 zum 90. Geburtstag von GvE, organisiert vom *Österreichischen Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur*, wurde das Chorstück *Musik ist Licht in den Ohren*, op. 82 Nr. 4, von den *Wiener Sängerknaben* unter der Leitung ihres Musikalischen Direktors Gerald Wirth aufgeführt. Wirth erstellte zu diesem Zweck eine Bearbeitung für 4-stimmigen Knabenchor. Das Stück wurde vom ORF aufgezeichnet und in einer Gedenksendung an GvE anlässlich dessen 90. Geburtstag am 27.01.2008 wiedergegeben<sup>95</sup>.

Wegen der dabei aufgetretenen Intonationsprobleme wurde von einer Integration dieses Video-Ausschnittes in eine vom *Österreichischen Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur* und der *Gottfried von Einem Musik-Privatstiftung* herausgegebenen DVD *„Licht in den Ohren“*<sup>96</sup> abgesehen. Für die Erarbeitung des nicht leicht zu singenden Stückes war zu wenig Probenzeit vorhanden.

## 7.4 Exkurs: Hans Schumacher (HSch)

Hans Schumacher (1910-1993) war Lyriker, Erzähler und Herausgeber in Zürich. Am 05.12.1982 erhielt er den Literaturpreis der Stadt Zürich.

GvE muss durch die Lektüre von Werken HSchs auf diesen aufmerksam geworden sein und ihm seine Absicht der Vertonung mitgeteilt haben, denn in einem Brief aus 1985 an GvE schreibt HSch: *„Ich war so erfreut wie erstaunt, von einem berühmten Musiker einen Brief zu bekommen, erstaunt auch darüber, dass zwei meiner Lyrikpublikationen sich bis nach Niederösterreich verirrt haben sollen; von Richtung Wien her habe ich noch nie ein Echo vernommen.“*<sup>97</sup> An anderer Stelle dieses Briefes schreibt HSch: *„Vielleicht entdecke ich noch weitere eigene oder andere Verse, die ‚Musik vertragen‘ und sich*

<sup>93</sup> Email von Reinhold Haring an den Verf. vom 30.11.2007.

<sup>94</sup> Der Verf. war selbst Mitglied der Wiener Sängerknaben.

<sup>95</sup> Die Sendung wurde vom Verf. mitgeschnitten.

<sup>96</sup> Hrsg. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur und Gottfried von Einem Musik-Privatstiftung: *Licht in den Ohren. Der Komponist Gottfried von Einem 1918-1996. Materialien und Konzepte für den Musikunterricht*. Wien 2009. An dieser DVD hat der Verf. beratend mitgearbeitet.

<sup>97</sup> Brief HSch an GvE vom 18.12.1985. [GvE-N] Eines der beiden Gedichte war *„Stern und Lampe“*, welches von GvE im Zyklus *Meridiane*, op. 78, fünf Lieder für Gesang und Klavier nach Gedichten von Hans Schuhmacher, UA 1987, vertonte.

„nicht dagegen sträuben“. Die Vertonung des Gedichtes *Nachtlied*<sup>98</sup> ist erst 1987 erfolgt, und GvE schreibt in einem Brief an HSch vom 05.11.1987: „[...] ich habe Ihr *Nachtlied* aus ‚*Schatten im Licht*‘ für 4stimmigen (kleineren) Chor gesetzt“.<sup>99</sup>

GvE sagt zu den Gedichten HSchs im Zusammenhang mit dem Liederzyklus op. 77 *Inmitten aller Vergänglichkeit*: „Die Gedichte der Busta sind frisch wie Jugendarbeiten, die Schumachers sind ganz anders, fast kristallinisch.“<sup>100</sup>

Neben dem *Nachtlied* für op. 82 *Unterwegs* war HSch noch Textlieferant für op. 78 *Meridiane. Fünf Lieder für Gesang und Klavier*, UA 1987.

---

<sup>98</sup> Das Gedicht *Nachtlied* stammt aus: Schumacher, Hans: *Schatten im Licht. Gedichte*, Herrliberg/Zürich 1946. Im Nachlass HSchs findet sich zudem eine Anfrage des MD in Zusammenhang mit der Veröffentlichung der Vertonung durch GvE, mit einem positiven Vermerk HSchs. [Freundliche Mitteilung der *Zentralbibliothek Zürich* an den Verf. vom 12.12.2008.]

<sup>99</sup> Der Brief befindet sich im Nachlass HSchs in der *Zentralbibliothek Zürich*, Handschriftenabteilung.

<sup>100</sup> Brief GvEs an unbekanntem Empfänger vom 10.05.1986. [FS-N]

## 8 Op. 83 *Missa Claravallensis*. Für gemischten Chor, Bläser und Schlagzeug

Op. 83 *Missa Claravallensis* ist das einzige kirchliche, d.h. auf einem liturgischen Text basierende Chorwerk GvEs, obwohl auch die anderen Chorwerke oft religiösen Bezug haben. Es ist gleichzeitig auch das formal geschlossenste Chorwerk des Komponisten. Stilistisch finden sich – wiewohl in der kompositorischen Spätphase gelegen - noch zahlreiche Bezüge zu GvEs dramatischem Stil der frühen Chorwerke op. 12 *Hymnus* und op. 26 *Das Stundenlied*.

### 8.1 Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile

#### 8.1.1 Auftragserteilung

Op. 83 *Missa Claravallensis* war ein Auftragswerk von Prälat Bertrand Baumann (1917-2006), des damaligen Abtes des Waldviertler Zisterzienserstiftes Zwettl. Der Abt wollte für die 850-Jahr-Feier des Bestandes des Stiftes im September 1988 neben einer weltlichen Kantate<sup>1</sup> auch ein geistliches Werk in Auftrag geben, das durch die Musiker des Stiftes aufgeführt werden könnte. Dabei wollte er auf die reiche musikalische Tradition des Klosters Bezug nehmen, die bereits im Mittelalter begann.

In der Renaissance gab es in Zwettl bereits einen bedeutenden Knabenchor. Komponisten wie Josquin Desprez, Orlando di Lasso und Jacobus Gallus schrieben Werke für das Stift. In späterer Zeit wurde selbst Joseph Haydn mit einer Komposition beauftragt<sup>2,3</sup>. An diese alte Tradition sollte angeschlossen werden. Der Abt beriet sich darüber mit Martin Schebesta, dem damaligen Kapellmeister des Stiftes Zwettl<sup>4</sup>.

Nachdem der Abt seit mehreren Jahren mit GvE und LI befreundet war<sup>5</sup>, lag es nahe, den damals renommierten und durch seinen Wohnsitz auch lokalen Waldviertler Komponisten GvE zu beauftragen. GvE war jedoch ein viel beschäftigter Komponist, sodass er erst für die Auftragsannahme motiviert werden musste.

<sup>1</sup> Es war dies die Kantate „*Hadmar, der Kuenringer*. Ein Legendenspiel um die Entstehung des Zisterzienserstiftes Zwettl. Gestaltet und in Musik gesetzt von Augustin Kubizek. [Siehe dazu 850 Jahre Zwettl. Einladung zu den Jubiläumsfeiern]

<sup>2</sup> Saathen, Friedrich: *Die Messe für Stift Zwettl. Das neue Werk von Gottfried von Einem. Über die Komposition 'Missa Clara Vallensis'*. In: Zeitschrift *morgen* Nr. 61, Jg. 1988, S 269f. [FS-N]

<sup>3</sup> Dazu findet sich im Hobokenverzeichnis das Werk „*Kantate „Applausus“*“, Hob. XXIVa:Nr.6. Alle dort angegebenen Quellen datieren dieses Werk mit 1768, zwei der dort angegebenen Quellen geben an, es handelte sich um eine Gelegenheits-Cantate für den Prälaten des Stiftes Zwettl. Siehe Hoboken, Anthony van: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Bd II Vokalwerke. S 187-189.

<sup>4</sup> In einem Interview des Verf. am 14.05.2008 mit Martin Schebesta erläuterte dieser den Detailvorgang der Auftragsvergabe, der Probenarbeit und der UA am 18.09.1988. Der Inhalt dieses Interviews wird hier zusammengefasst wiedergegeben.

<sup>5</sup> Siehe dazu Briefe des Abtes Bertrand Baumann an GvE im GvE-N.

Siehe dazu auch das Interview des Verf. am 07.05.2008 mit Pfarrer Friedrich Zimmerl, Hohenwarth/NÖ, der ebenfalls mit GvE befreundet war, wie seine Briefe an GvE [im GvE-N] und die Briefe GvEs an ihn [in Besitz von Pfarrer Zimmerl] zeigen.

Zu diesem Zweck reisten Abt Baumann und Stiftskapellmeister Schebesta am 18.11.1987 nach Rindlberg<sup>6</sup> und besprachen dieses Vorhaben. GvE war von der Idee sofort angetan. Man einigte sich auf die Heranziehung der Zwettler Sängerknaben (Sopran und Alt) sowie der Zwettler Choralschola, die *Schola Zwettlensis* (Tenor und Bass). GvE wurde gebeten, den Chorsatz vierstimmig zu erstellen und die Stimmen im Interesse der guten Aufführbarkeit nicht mehr weiter zu teilen. Da das Stift über kein Orchester verfügte, wurde aus finanziellen Gründen beschlossen, die auswärtigen Instrumentalkräfte mit 10 Mitspielern zu begrenzen. Damit ergab sich automatisch eine Bläserbesetzung. Darüber hinaus gab es keine Vorgaben oder Beschränkungen.

Als Name der Messe dachte GvE vorerst an *Missa Zwettlensis*, wurde aber von Hans Haselböck auf die nicht wohlklingende Wortverbindung sowie auf den seit Jahrhunderten gebräuchlichen lateinischen Namen von Zwettl, nämlich „*Clara Vallis*“ (lichtes Tal) aufmerksam gemacht<sup>7</sup>, der der Name des mittelalterlichen Klosters war. Im Stifterbuch heißt es dazu: *Zwettl heißt das lichte Tal, / da man soll mit lautem Schall / Gott loben Tag und Nacht.*<sup>8,9,10</sup>

Auf die Frage nach dem Preis für den Auftrag angesprochen, soll GvE gesagt haben: „*hundert!*“ Damit löste er zunächst Ratlosigkeit beim Abt aus, der nicht wusste, ob 100 Schilling oder 100.000 Schilling gemeint waren. Sodann wurde ihm klar, dass damit nur ein Preis von 100.000 Schilling gemeint sein kann. Dies war zwar einerseits wesentlich höher, als er und Schebesta erwartet hatten, andererseits wollte man sich nicht den Vorwurf der Kleinlichkeit bei einem solch wichtigen Fest des Stiftes machen lassen. So wurde an diesem Tag über den Preis nicht mehr gesprochen<sup>11</sup>. Dass an dem Preis aber auch später nicht mehr gerüttelt wurde bzw. nicht mehr zu rütteln war, zeigt ein Brief von GvE an den Abt: „*Um den finanziellen Teil zu erledigen, darf ich bitten, das abgesprochene Honorar von 100.000 S auf mein Konto [...] freundlich überweisen zu lassen.*“<sup>12</sup>

<sup>6</sup> Im Tagebuch des Abtes Bertrand findet sich der Eintrag am 18.11.1987, er „*bittet GvE um die Komposition einer Messe*“. In den Kapitelprotokollen findet sich dazu keine Erwähnung. [Stiftsarchiv Zwettl, StIAZ 2, Äbte 24/8-1, freundliche Mitteilung des Stiftsbibliothekars P. Petrus Glatz]

<sup>7</sup> Email von Nikolaus Fheodoroff an den Verf. vom 07.08.2008.

<sup>8</sup> Auszug im Stifterbuch des Stiftes Zwettl, um 1311. Zitiert bei Kroupa, Wilhelm F.: *Die Gründung des Klosters Zwettl*. In: Hrsg. Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung: *Die Kuenringer*. Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung Mai bis Oktober 1981. Wien 1981, S167.

<sup>9</sup> Im Brief des Abtes Bertrand Baumann an GvE vom 01.01.1988 gibt er den Namen des Klosters wie folgt an: „*ABBATIA B.M.V. DE CLARA VALLE IN AUSTRIA vulgo ZWETTL*“

<sup>10</sup> FS weist GvE auf die interessante Parallele im Namen zu der *Lichtenthaler Messe* von Franz Schubert hin, die aber GvE nicht bewusst war. Brief FS an GvE vom 16.07.1988 und Brief GvE an FS vom 24.07.1988. [Beide Briefe im FS-N]

<sup>11</sup> Gespräch des Verf. mit Martin Schebesta vom 14.05.2008.

<sup>12</sup> Brief GvE an Abt Bertrand vom 18.01.1988. [StIAZ]

GvE erzählte später Otto Biba, er hätte anfänglich dem Abt mitgeteilt, dass er die Credo-Stelle *Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam* nicht komponieren werde, worauf der Abt drohte, den Auftrag nicht vergeben. Letztlich hätte man sich darauf geeinigt, dass diese Stelle gesprochen werde<sup>13</sup>.

Über die Instrumentalisten sagt GvE: *„Die Besetzung ist nach Anhörung der Akustik der Stiftskirche: „Clarinetten, Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Schlagzeug (Pauken etc 1 Spieler), also 10 Mann. Orgel habe ich gestrichen, weil mir das Mischungsverhältnis mit dem sehr guten Chor nicht gefällt.“*<sup>14</sup>

Vor der UA wurde FS von GvE beauftragt, einen Einführungstext für die *Missa* zu verfassen und schreibt ihm dazu folgende – etwas anders lautende – Erklärung: *„Ich wählte die Bläserbesetzung, weil eine andere in der Kirche wie der in Zwettl nicht klingen würde wegen der Feuchtigkeit und Kälte. Die Orgel liess ich fort, weil sie gar zu gebräuchlich in Kirchen ist.“*<sup>15</sup> FS verfasste einen solchen Artikel für die Zeitschrift *„morgen“* und verwendete diese geänderte Erklärung<sup>16</sup>.

In einem Aufsatz anlässlich der UA schreibt FS allerdings: *Die ‚Missa Clara Vallensis‘ ist für gemischten Chor, acht Bläser und Schlagzeug gesetzt. Für die Wahl des Instrumentariums waren auch die klimatischen Bedingungen im Innern der Stiftskirche maßgeblich, wie Einem erklärt. Auf die Orgel habe er verzichtet, weil sie der Kirchenmusik ein allzu konventionelles Werkzeug geworden sei“*.<sup>17</sup>

Kurz darauf lieferte Martin Schebesta bei GvE auf dessen Wunsch den lateinischen Ordinariumstext sowie die beiden gregorianischen Initii für das Gloria und das Credo ab.

An KM<sup>18</sup> schreibt GvE in dieser Zeit: *„Nach dieser Erfahrung [gemeint sind die Arbeiten zum Chorzyklus *Unterwegs* op. 82. Der Verf.] werde ich eine Messe für Zwettl schreiben. 850 Jahr-Feier und Knaben als Diskant....Ob´s gelingt: who knows.“*<sup>19</sup>

<sup>13</sup> Freundliche Mitteilung von Otto Biba an den Verf. vom 29.01.2010.

<sup>14</sup> Brief GvE an Abt Bertrand vom 28.12.1987. [StiAZ]

<sup>15</sup> Brief GvE an FS vom 24.07.1988. [FS-N]

<sup>16</sup> Saathen, Friedrich: *Die Messe für Stift Zwettl. Das neue Werk von Gottfried von Einem. Über die Komposition „Missa Clara Vallensis“*. In: Zeitschrift *morgen* Nr. 61, Jg. 1988, S 269f.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> In der Korrespondenz GvE – KM werden religiöse Themen oft angesprochen. Siehe dazu Exkurs Biografische Beiträge

<sup>19</sup> Brief GvE an KM vom 23.12.1987. [im Besitz Erna Muthspiel]

### 8.1.2 GvEs Komposition

Die Komposition des Werkes ist in ungewöhnlich kurzer Zeit erfolgt. Darüber geben die Datierungen der Autografen sowie LI Auskunft: „*Gottfried hat in acht Raunächten [im Brauchtum Nächte um den Jahreswechsel. d. Verf.] die ‚Missa Claravallensis‘ geschrieben. Er schrieb Tag und Nacht, und am 3. Jänner um 5.30 früh hat er sie beendet.*“<sup>20</sup>

Messteil	Datierung im Autograf	GvEs Notizen auf den Componierzettelchen <sup>21</sup> und in Briefen <sup>22</sup>
Kyrie	27.12.1987	Componierzettelchen vom 28.12.1987: „Das Kyrie ist beendet. Ich machte heute nacht 30 Takte.“ (Das Kyrie hat 54 Takte. Der Verf.) Brief an Abt Bertram vom 28.12.1987: „Ich hocke an der Missa und bin gerade beim Gloria. Das Kyrie ist fertig.“
Gloria	29.12.1987	Componierzettelchen vom 29.12.1987: „Gloria beendet, Credo begonnen und dessen Form klar.“
Credo	01.01.1988	Componierzettelchen 30./31.12.1987: „Der Teufel ist los! 45 Takte! Hoffentlich weht er weiter mit den Rattenschwänzen....Es ist 4.50h“ (Betrifft offenbar die Dramatik im Credo. Der Verf.)
Sanctus	02.01.1988	
Agnus Dei	03.01.1988	

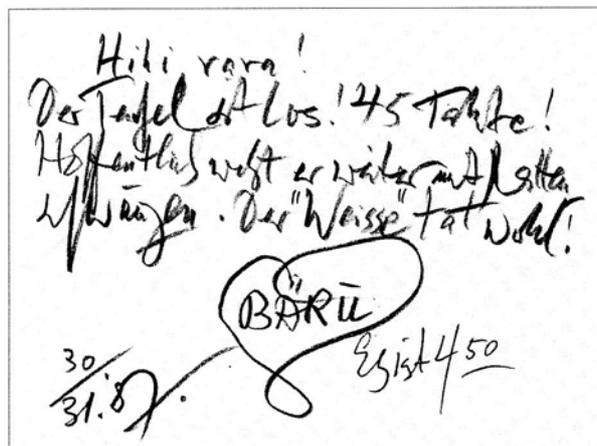


Abbildung 20 "Componierzettelchen" vom 30./31.12.1987

Bereits am 18.01.1988 übersendet GvE dem Abt das fertige Werk: „*Lieber Freund, beiliegend findest Du die Photocopy der von Dir und Stift Zwettl beauftragten Missa Clara Vallensis in Partitur. Ich hoffe,*

<sup>20</sup> Ingrisch, Lotte: *Eine Reise in das Zwielfichtland. Im Waldviertel und anderswo.* Wien 2007, S 218.

<sup>21</sup> Hrsg. Ingrisch, Lotte: *Mich hetzen Klänge. Die Componierzettelchen des Gottfried von Einem.* Wien 1999. S 23, S 27, S 30, S 31, S 32.

<sup>22</sup> Brief GvE an Abt Bertram vom 28.12.1987. [StiAZ]

*dass sie Deinen Ansprüchen genügt [...] Die Composition hat mir Freude gemacht und ging wie ein Sturm vorstatten. Solches erlebte ich nur bei meinen Opern.*<sup>23</sup>

Alle Quellen bestätigen somit den rasanten Kompositionsverlauf in einigen wenigen Tagen. Wie eine formal so wohl durchdachte Komposition in sauberer Partitur allerdings in so kurzer Zeit entstehen kann, bleibt offen. Die normale Arbeitsmethodik von GvE war es, sich lange vorher gründlich mit den formalen Vorfragen zu befassen, sodass die 8 Tage um die Jahreswende 1987/1988 lediglich der Ausfertigung gedient haben. Dagegen spricht allerdings, dass keine Skizzen aufzufinden waren. Weiters könnte man aus der Formulierung im Brief an KM vom 23.12.1987 schließen, dass GvE zu diesem Zeitpunkt noch kein fertiges musikalisches Konzept im Kopf hatte. Der detaillierte Kompositionsverlauf bleibt somit ein Rätsel.

### 8.1.3 Widmung

GvE und LI waren seit August 1978 von einem übersinnlichen Vorfall berührt: sie vernahmen Anrufe aus dem Jenseits einer gewissen Eva-Maria Ohm<sup>24</sup>, die sich fünf Jahre zuvor das Leben genommen hatte<sup>25</sup>. GvE hatte Eva Maria Ohm 1962 in Berlin durch Boris Blacher kennen gelernt und war mit ihr befreundet. Sie war für ihn – nach dem Tod seiner ersten Frau Lianne Bismarck am 05.01.1962 - „*eine zuverlässige Stütze bei der Erprobung neuen Lebensmutes*“.<sup>26</sup> Diese Freundschaft war intensiv und bis zum Tod Eva Marias anhaltend, und dokumentierte sich u.a. in einem regen Briefwechsel<sup>27</sup> sowie in materiellen Zuwendungen GvEs an Eva-Maria Ohm. Nach Eintritt von LI in das Leben GvEs ging diese Freundschaft auch auf sie über. Die obigen Anrufe aus dem Jenseits haben die seinerzeitige Beziehung zu der Verstorbenen wieder gestärkt, sodass GvE die Absicht hatte, ihrem Andenken das Kyrie seiner Messe zu widmen. Eine diesbezügliche Widmungserklärung „*Eva Maria Ohm pro animae salute*“ über dem Kyrie findet sich noch auf jener Autografenkopie, die Martin Schebesta von GvE für Zwecke der Einstudierung erhalten hat, ebenso auf dem endgültigen Autograf, sowie handschriftlich auf einem Brief des Abtes Bertrand an GvE<sup>28</sup>, ist aber dann in die gedruckte Partitur nicht mehr aufgenommen worden<sup>29,30</sup>.

<sup>23</sup> Brief GvE an Abt Bertrand vom 18.01.1988. [StiAZ]

<sup>24</sup> Eva Maria Ohm, geb. am 07.08.1935, gest. am 14.04.1982, siehe dazu Parte im FS-N.

<sup>25</sup> Lotte Ingrisch berichtet darüber ausführlich in: Ingrisch, Lotte: *Eine Reise in das Zwielfichtland. Im Waldviertel und anderswo*. Wien 2007, ab S197, sowie in Hrsg. Ingrisch, Lotte: *Mich hetzen Klänge. Die Componierzettelchen des Gottfried von Einem*. Wien 1999, S31.

<sup>26</sup> *Einem-Chronik*, S 262f.

<sup>27</sup> Viele Briefe GvEs an Eva-Maria Ohm, sowie viele Gegenbriefe liegen im FS-N.

<sup>28</sup> Brief des Abtes Bertrand Baumann an GvE vom 02.01.1988. [GvE-N]

<sup>29</sup> Möglicherweise wäre eine solche Widmung auch als Provokation des eigentlichen Widmungsträgers aufgefasst worden. Dazu schreibt LI: *Eva Maria ist bestimmt die einzige Barfrau, der eine Messe gewidmet wurde, wenn auch nicht die ganze*. Ingrisch, Lotte: *„Eine Reise in das Zwielfichtland. Im Waldviertel und anderswo“*. Wien 2007. S 218.

Während der Komposition hat sich GvE beim Auftraggeber über die gewünschte Formulierung einer Widmungserklärung erkundigt. Abt Bertrand Baumann schreibt dazu: *„Der Auftraggeber ist das Stift Zwettl, der Widmungsträger wäre ich (unbescheidener Weise).“*<sup>31</sup>

Bereits am 03.01.1987 schreibt GvE an KM: *„Was sagen Sie dazu, dass ich vom 26.12. bis zum 3.1. eine vollständige Messe gemacht habe? Für die 850-Jahr Feier von Stift Zwettl, 9 Bläser, Pauken etc. also 10 Spieler und gem. Chor. Lateinisch natürlich!“*<sup>32</sup>

Etwas später schreibt GvE an KM: *„Die Missa Claravallensis fand beim Herrn Abt von Zwettl Gnade. Im September wird sie dort uraufgeführt.“*<sup>33</sup>

#### 8.1.4 Inverlagnahme

Schon während der Komposition hat sich GvE nach einem geeigneten Verlag umgesehen, der die Missa annimmt, und der auch rechtzeitig für die Proben und für die Aufführung die Produktion der Drucke durchführen kann. Dazu kontaktierte er B&B<sup>34</sup> bei dem bis zu diesem Zeitpunkt bereits 30 Inverlagnahmen<sup>35</sup> von GvE-Werken stattgefunden haben. B&B sah sich aber nicht in der Lage, die Wunschtermine hinsichtlich Drucklegung zu erfüllen. Enttäuscht darüber und über andere Absagen schreibt er an Abt Bertrand: *„Nun habe ich schon die dritte Verlagsabfuhr für die Missa. Kirchenmusik ist nichts fürs Geschäft, daher nicht anzubringen. Es scheint aber, dass ich durch Vermittlung meines Berliner Verlegers einen Interessenten in Augsburg bekomme [Verlagshaus Anton Böhm&Sohn in Augsburg. Der Verf.]. Geht das auch daneben, werde ich die Chorstimmen auf eigene Kosten herstellen lassen, damit Maestro Schebesta mit dem Studium beginnen kann. Heute Verleger für Kirchenmusik und Lieder zu interessieren, ist fast unmöglich geworden. Schade!“*<sup>36</sup> Auch dieser Verlag sagte ab<sup>37</sup>. Neben B&B und Anton Böhm&Sohn sagten noch folgende Verlage ab: Verlag Schott, B&H, UE und Ricordi<sup>38</sup>.

<sup>30</sup> LI schliesst eine Streichung durch GvE aus und vermutet eine Auslassung durch den Verlag. Freundliche Mitteilung von LI an den Verf. vom 05.06.2008.

<sup>31</sup> Brief des Abtes Bertrand Baumann an GvE vom 02.01.1988. [GvE-N]

<sup>32</sup> Brief GvE an KM vom 03.01.1988. [im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>33</sup> Brief GvE an KM vom 04.02.1988. [Im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>34</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Martin Schebesta am 14.05.2008, Dirigent der UA, sowie freundliche Mitteilung von Dr. Herbert Vogg am 21.05.2008, damaliger Verlagsleiter von MD.

<sup>35</sup> Gem. Verlagsstatistik der Werke GvEs im Anhang.

<sup>36</sup> Brief GvE an Abt Bertrand vom 23.02.1988. [StiAZ]

<sup>37</sup> Brief der Fa. Anton Böhm&Sohn an GvE vom 28.03.1988. Das Werk wird darin als *„hervorragend gelungene Komposition“* bezeichnet, und eine Inverlagnahme wird *„aus rein wirtschaftlichen Gründen zurückgestellt“*. Weiters wird der unmöglich einzuhaltende Drucktermin angeführt, sowie das *„mühsam zu entziffernde Manuskript“*. [GvE-N]

<sup>38</sup> Brief GvE an Abt Bertrand vom 27.05.1988. [StiAZ]

Verärgert wandte sich GvE an Dr. Herbert Vogg, Verlagsleiter bei der MD, der sich bereits seit Jahren um die Inverlagnahme eines Werkes von GvE bemüht hatte. Dieser – gerade im Begriff, in die Pension zu gehen - ergriff sofort die Chance, konnte die Drucktermine zusagen und daher erstmals ein Werk GvEs am 06.04.1988 ins Verlagsnummernbuch seines Verlages eintragen. GvE schreibt dazu an Herbert Vogg: *„Es ist [...] ein trauriges Zeichen, dass wir nun verlegerisch zusammenkommen, da Sie fortgehen. Ein wahrer Jammer.“*<sup>39</sup> Durch den Abschluss mit GvE sowie einer zeitgleichen Inverlagnahme eines Werkes von Friedrich Cerha war dem Verlag ein großer Erfolg im E-Musikbereich gelungen<sup>40</sup>. GvE, der zuvor die Verlage öfters wechselte, hielt ab diesem Zeitpunkt MD und auch dem Nachfolger von Herbert Vogg, Dr. Rudolf Hans Führer die Treue.

Dem Abt berichtete GvE: *„Die Missa ist bei Doblinger in Herstellung und die Verbindung zwischen Prof. Dr. Vogg und Kpm. Schebesta ist hergestellt. [...] Du kannst Dir nicht vorstellen, wie schwer es war, für die Missa einen Verlag zu finden. Es ist mir klar, weshalb. [?] Trotzdem finde ich es beschämend, dass strenge Kirchenmusik nicht mehr unterzubringen ist.“*<sup>41</sup>

Martin Schebesta schreibt dazu: *„Die Druckproduktion gestaltete sich allerdings langwieriger, als angenommen. Bei den Chorproben konnte bereits unkorrigiertes Druckmaterial verwendet werden. In der Partitur fehlten zum Probenzeitpunkt noch die Instrumente - ich habe die Leerzeilen weggeschnitten und somit (neu zusammenkopiert) Chorpartituren hergestellt. In mein Probenexemplar hatte ich die Instrumentalstimmen in Form eines Klavierauszugs händisch eingetragen. Wir mussten ja - wie schon erwähnt - mit dem Chor ziemlich lange vorher zu proben beginnen. Die Instrumentalstimmen lagen dann kurz vor der Aufführung erst gedruckt vor, allerdings mit unendlich vielen Druckfehlern, die ich durch Vergleich mit dem Autograph händisch korrigierte.“*<sup>42</sup>

Erste, wahrscheinlich grobe Korrekturarbeiten für den Druck wurden von GvE in Angriff genommen und am 16.09.1988, d.h. zwei Tage vor der UA beendet<sup>43</sup>. Die weiteren Korrekturarbeiten konnten von GvE selbst nicht durchgeführt werden, da er mit vielen anderen Aktivitäten ausgelastet war. Er bat schließlich

<sup>39</sup> Brief von GvE an Herbert Vogg vom 16.04.1988. [MD-A]

<sup>40</sup> Hrsg. Ludwig Doblinger (Berhard Herzmannsky) KG. Wien-München: *125 Jahre Musikverlag Doblinger. Festschrift*. Wien 2001. S 23.

<sup>41</sup> Brief GvE an Abt Bertrand vom 27.05.1988. [StiAZ]

<sup>42</sup> Email von Martin Schebesta an den Verf. vom 18.08.2008.

<sup>43</sup> Das Datum 16.09.1988 findet sich handschriftlich auf einem Componierzettelchen GvEs, abgedruckt in: Hrsg. Ingrisch, Lotte: *Mich hetzen Klänge. Die Componierzettelchen des Gottfried von Einem*. Wien 1999. S 50. Im endgültigen Autograf hingegen findet sich das Datum „korr. 8.8.1988“. (siehe Autografensituation weiter unten)

Martin Schebesta zur selbständigen Durchführung der Korrekturen („*Gottfried von Einem delegierte solche lästigen Aufgaben gerne*“<sup>44</sup>), was dieser als großes Vertrauen und als Ehre auffasste.

Die gedruckte Partitur übersendet GvE an den Abt im Jahr nach der UA mit den Worten: „*Lieber Freund, beiliegend ‚unser‘ opus. Die Missa wurde am 16.07. während des Hochamtes von Bischof Dr. Kapellari in der Stiftskirche in Ossiach aufgeführt. Im März 1990 wird sie im Konzerthaus gespielt. Kommst Du dazu?*“<sup>45</sup>

Nach der vollständigen Drucklegung bedankte sich GvE bei Martin Schebesta: „*[...] Mit Freude denke ich an Ihre vorzügliche Arbeit an meiner Zwettler Messe. Ich hatte viel Spass daran, auch Ihrer sorgsamten Behandlung der Drucklegung bei Doblinger wegen.*“<sup>46</sup>

Die Proben mit den Zwettler Sängerknaben und der *Schola Zwettlensis* wurden bereits im Frühling 1988 begonnen. Die Proben mit den Instrumentalisten, die sich unter dem Fantasienamen *Ensemble Musica Divina* zusammenfanden - diese waren Absolventen der Musikuniversität Wien und daher schon professionelle Musiker - wurden erst kurz vor der UA durchgeführt.<sup>47</sup> GvE war bei den Proben selbst nicht anwesend und ließ den Interpreten – wie es stets seine Art war – völlig freie Hand bei ihrer Gestaltung.

### 8.1.5 Autografensituation

Das endgültige Autograf<sup>48</sup> wurde mit der Druckausgabe<sup>49</sup> verglichen. Darüber hinaus gab GvE Martin Schebesta dem Verf. eine erste Kopie des vorläufigen Autografs<sup>50</sup>, die in den Vergleich mit dem endgültigen Autograf und dem Druck einbezogen werden konnte.

Ein Autograf eines Klavierzuges oder eines Particells liegt im GvE-N nicht vor. Das bedeutet mit größter Wahrscheinlichkeit, dass GvE direkt die Partitur komponierte.

Das endgültige Autograf stimmt fast vollständig mit der Autografenkopie von Martin Schebesta überein, mit der Ausnahme einiger roter Korrekturen, die im Druck zum Teil berücksichtigt wurden. Die roten

<sup>44</sup> Interview des Verf. mit Martin Schebesta am 14.05.2008.

<sup>45</sup> Brief GvE an Abt Bertrand vom 18.07.1989. [StiAZ]

<sup>46</sup> Brief GvE an Martin Schebesta vom 25.12.1988. [im Besitz von Martin Schebesta]

<sup>47</sup> Gespräch des Verf. mit Martin Schebesta am 14.05.2008.

<sup>48</sup> Im GvE-N.

<sup>49</sup> Gottfried von Einem: *Missa Claravallensis*. Op. 83. Doblinger Verlags Nr. D17.487. Wien-München 1989.

<sup>50</sup> Kopie liegt beim Verf. auf.

Korrekturen betreffen: Taktzählungen, Silbenverschiebungen, Vorzeichen und deren Auflösungen, enharmonische Vorzeichenumstellungen und Dynamikangaben und sind als unwesentlich zu beurteilen. Das Autograf ist daher auch bei diesem Werk als nahezu perfekte Endausfertigung zu betrachten und gibt keine Auskunft über den kreativen Kompositionsprozess.

Bei den Datierungen hat GvE noch beim Kyrie und beim Agnus Dei „5 Uhr morgens“ hinzugefügt. Weiters hat er beim Kyrie und beim Agnus Dei jeweils „korr. 8.7.88“ hinzugefügt.

Die im endgültigen Autograf noch vorhandene Widmung über dem Kyrie „*Eva Maria Ohm pro animae salute*“ fehlt im Druck.

**8.1.6 Entstehung von op. 83 *Missa Claravallensis* - Ecktermine**

<b>1987</b>	18.11.1987: Besprechung des Kompositionsauftrages an GvE in Rindlberg mit Abt Bertram Bauman und Martin Schebesta
<b>1988</b>	27.12.1987 – 03.01.1988 Komposition in Rindlberg  April 1988: Inverlagnahme durch MD  18.09.1988: UA im Rahmen der 850-Jahr-Feier des Stiftes Zwettl
<b>1989</b>	Juli 1989: Fertigstellung des Partiturdrukkes

## 8.2 Analyse des Werkes bzw. seiner Teile<sup>51</sup>

### 8.2.1 Allgemeine Aussagen zur Musik

Op. 83 *Missa Claravallensis* ist eine Vertonung des lateinischen Messordinariums für gemischten Chor, Bläser und Schlagzeug mit einer Gesamtlänge von etwa 21 min<sup>52</sup>. Die Gliederung entspricht der Liturgie der katholischen Kirche in die Messteile *Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus* (mit *Benedictus*) und *Agnus Dei*. Die Vertonung der Textteile erfolgte ohne Auslassungen.

Die Besetzung der *Missa Claravallensis* erinnert an Anton Bruckners *Messe in E-Moll* WAB27 für gemischten Chor und Bläser, die allerdings viel größer und feierlicher angelegt ist. Es wurden auch Ähnlichkeiten mit Franz Schuberts *Deutsche Messe* D872 und Igor Strawinskis *Messe* aus 1948 festgestellt, wobei bei Letzterer ebenfalls seitens des Komponisten verlangt wird, dass bei der Besetzung der Sopran- und Altstimmen den gewohnten Knabenstimmen der Vorzug zu geben ist<sup>53</sup>. Die Vokalstimmen sind viergeteilt, während Bruckners E-Moll *Messe* für achtstimmigen Chor gesetzt ist.

Die Funktion der Instrumente ist eine mehrfache: einerseits strukturieren sie das musikalische Geschehen und den Textvortrag durch den zumeist unbegleiteten Chor, andererseits agieren sie in Wechselseitigkeit mit dem Chor, in der Art von Doppelchörigkeit, und letztlich sind sie - insbesondere in kantilenenhaften Mittelteilen - auch prägend für das musikalische Geschehen. Vollständig ausinstrumentiert sind nur die beiden großen Teile *Gloria* und *Credo*.

Die Tonsprache GvEs entspricht auch in diesem Werk seinem bis dahin individuellen, gemäßigten Stil, wobei entsprechende Aufführbarkeit durch die Proponenten sowie Eindringlichkeit und gleichzeitig „Verständlichkeit“ durch das Publikum wie immer für ihn wichtig gewesen sein dürften. Die *Messe* ist ein Produkt der späteren Kompositionsphase GvEs, dennoch finden sich zahlreiche Bezugspunkte zu seinem Stil der früheren und dramatischeren Chorwerke op. 12 *Hymnus* und op. 26 *Das Stundenlied*.

---

<sup>51</sup> Gottfried von Einem: *Missa Claravallensis für gemischten Chor, Bläser und Schlagzeug. Op. 83. Missa dedicata Abbati Bertrando Baumann. Auftragswerk des Stiftes Zwettl*. Partitur mit der Doblinger Verlags-Nr. D.17 487. Wien – München 1989.

<sup>52</sup> Op. 83 *Missa Claravallensis* wurde bisher in der musikwissenschaftlichen Literatur an folgenden Stellen beschrieben:

- Schebesta, Martin: *Gottfried von Einem. Missa Claravallensis op. 83*. Programmheft zum Konzert im WKH am 24.03.1990. Diese Werksaufführung hat der Dirigent der UA, Martin Schebesta auf Bitte von GvE verfasst.
- Mayer, Johannes Leopold: *Gottfried von Einem Missa Claravallensis*. Informationsschrift 12/07 des Verlages Doblinger. Wien 1988.
- Saathen, Friedrich: *Eine neue Messe für Zwettl*. 4-seitiges Typoskript o.D. [FS-N]

<sup>53</sup> Mayer, Johannes Leopold: a.a.O.

Aus der Sicht heutiger Messvertonungen kann man diese Vertonung in ihrer Gesamtanlage einerseits als traditionell bezeichnen, andererseits sind verschiedene Elemente eingebaut, die bewusst von herkömmlichen Vertonungsformen abweichen bzw. konträr dazu stehen.

Die Assoziation an Bruckner ergibt sich – neben der Besetzung - aus folgenden Feststellungen:

- Blockhafte Strukturen, zumeist wechseln einander jeweils selbständige Vokalteile und Instrumentalteile in der Art der Doppelchörigkeit ab
- Es gibt Partien mit archaischem Klangbild, kirchentonalen Anklängen, plagalen Schlüssen
- Es gibt ausgesprochen lieblich klingende, kantable Mittelteile in Dur-Moll-Diktion
- GvEs Vorliebe für Terzverwandtschaften und Rückungen ist durchgehend hörbar.

Bei aller Inspiration, die GvE in vielen seiner Werke aus den Werken Bruckners gezogen hat, kann von Imitation nicht gesprochen werden, denn spezifische Aspekte des Werkes Bruckners sind nur eine Inspirationsquelle neben vielen anderen. Darüber hinaus sind im Gestus der *Missa* grundsätzliche Gegensätzlichkeiten zu Bruckner-Messen festzustellen, die wohl auf den unterschiedlichen Zugang GvEs zu den Fragen der Religiosität, zum Glauben, zu Gott, zum Tod etc. zurückzuführen sein dürften<sup>54</sup>.

Die *Missa Claravallensis* kann innerhalb der Chorwerke GvEs wohl als die formal geschlossenste Komposition bezeichnet werden. Das drückt sich besonders durch die folgenden Kriterien aus:

- Jeder Messteil hat sein eigenes Thema, das Kyrie-Thema wiederholt sich im Agnus Dei und vollendet den Messzyklus auch in musikalischer Hinsicht
- Es finden sich zahlreiche Symmetrien, nicht nur im Bogen des Gesamtwerkes, sondern auch insbes. in Binnensymmetrien der einzelnen Messteile
- Jeder Messteil hat seine eigene, „maßgeschneiderte“ Form
- Jeder Messteil hat eine genaue Regieführung des Zusammenwirkens zwischen Chor und Instrumentalisten
- Im Tonartenplan dominiert G-Dur (vorgezeichnet im ersten, dritten und fünften Messteil), das Tongeschlecht ist jedoch oftmals neutral. Ausnahmen bilden das Quasi-C-Dur im Gloria und die As-Dur/F-Moll Sphäre des Sanctus
- Das Werk beginnt mit Kyrie aus dem Ton g heraus und endet im Agnus Dei auf dem Ton g.

---

<sup>54</sup> Siehe dazu die Ausführungen im Exkurs: *Biografische Beiträge*.

### 8.2.2 Besetzung

Die Besetzung besteht aus:

Chor: Sopran – Alt – Tenor – Bass, Bevorzugung von Knabenstimmen

Orchester:

Klarinette in B

Fagott

2 Hörner in F

2 Trompeten in C

2 Posaunen

Schlagzeug (Pauken, Militärtrommel, Rührtrommel, Große Trommel, Becken, Triangel)

### 8.2.3 Kyrie

Das Kyrie kann in der klassischen A–B–A' Form gedeutet werden, mit strengen, choralartigen Eckpartien und einem kantilenenhaft-lieblichen Mittelteil, der hauptsächlich in den Bläserstimmen abläuft. Der Satz ist in den Eckteilen vokal und homophon, mit syllabischer Rezitation und einigen melismatischen Stellen, im Mittelteil instrumental polyphon.

Die Gesamtstimmung kann als verinnerlicht, meditativ, eventuell sogar als gedrückt bis verzweifelt bezeichnet werden, allerdings aufgehellt durch den kantilenenhaften, lieblich klingenden Instrumental-Mittelteil. Saathen erblickt im Kyrie „*nur stilisierte a-capella Musik, eine Art musikalischen Betens.*“<sup>55</sup>

Als Kyrie-Thema wählt GvE eine Tonspaltung aus dem Ton g heraus, die lediglich vokal vorgetragen wird. Das Thema des Kyrie - mit Vorzeichnung G-Dur - beginnt mit den Worten „*Kyrie eleison*“ und „*Christe eleison*“ im *pp*, und steigert sich im musikalischen Verlauf zu Kyrie-Rufen im *ff*. Der Beginn ist ein Motiv der Tonspaltung: das unisono-g wird gespalten und durch Sopran und Tenor chromatisch aufwärts und durch Alt und Bass chromatisch abwärts geführt. Der abwärts führende Chorteil entspricht einem *passus duriusculus*, d.h. einem Quartbereich von g bis d. Das Kyrie-Thema ist daher auch als ein auskomponierter *passus duriusculus* anzusehen. Das Thema endet auf einem D<sub>1Q</sub>-Akkord. Dieses Thema tritt an mehreren Stellen des Kyrie in teilweise abgewandelter Form auf (T012ff, T022f, T050ff).

<sup>55</sup> Saathen, Friedrich: Eine neue Messe für Zwettl, 4-seitiges Typoskript o.D. S 4. [FS-N]

Gemessen  $\text{♩} = 76$

Sopran  
Ky-ri-e e - lei-son. Chri-ste e-lei-son. Ky-ri-e e - lei-son.

Alt  
Ky-ri-e e - lei-son. Chri-ste e-lei-son. Ky-ri-e e - lei-son.

Tenor  
Ky-ri-e e - lei-son. Chri-ste e-lei-son. Ky-ri-e e - lei-son.

Baß  
Ky-ri-e e - lei-son. Chri-ste e-lei-son. Ky-ri-e e - lei-son.

Abbildung 21 Kyrie-Thema

Das Kyrie ist vornehmlich ein Vokalstück und erinnert in den Vokalteilen an Bruckner-Motetten<sup>56</sup>, eventuell auch an Schubert-Messen. Instrumente werden äußerst sparsam eingesetzt: lediglich die Große Trommel wird im Anfangsteil leise zwischen den Textblöcken und im Schlussteil eingesetzt. Im Mittelteil werden Klarinette, Fagott und Hörner kantilenhaft eingesetzt. Echte Tuttistellen gibt es nicht.

### 8.2.3.1 Besonderheiten

- Starke Bruckner-Inspiration in den Vokalteilen
- Die Stimmung ist gedrückt, ev. sogar verzweifelt, wird aber durch den kantilenhaften, lieblich klingenden Instrumental-Mittelteil aufgehellt. Dieser erinnert an Bruckner'sche Seitenthemen in seinen Sinfonien, die wiederum vom Schubert'schen Gestus inspiriert sind.
- Archaische Elemente durch eine phrygische Kadenz und einen plagalen Schluss. Für Bruckner stellte das Eingehen auf die kirchentonale Grundkonzeption eine harmonisch-klangliche Bereicherung dar, die er aus Ausdrucksgründen nutzte<sup>57</sup>. GvE dürfte eine ähnliche Motivation dafür gehabt haben, sowie eine grundsätzliche Präferenz für die Werke Bruckners<sup>58</sup>. Eine phrygische Wendung  $V>I$  wird wegen des leitereigenen Tritonus stets vermieden, dafür kommen die phrygischen Wendungen  $VII>I$  und – wie hier –  $II>I$  zur Anwendung.
- Lautmalereien finden sich im Kyrie nicht.

<sup>56</sup> Die manchmal konstatierte Ähnlichkeit mit Schubert Messen ist nicht leicht festzustellen, am ehesten käme dafür die kleiner besetzte Deutsche Messe D872 in Frage.

<sup>57</sup> Siehe dazu: Partsch, Erich Wolfgang: *Anton Bruckners phrygisches „Pange lingua“ (WAB33)*. In: Zeitschrift Singende Kirche, Jg. 54, 2007, Heft 4, S 227-229.

<sup>58</sup> Klein, Rudolf: Gottfried von Einem: *Bruckner Dialog für Orchester*, op. 39. In: ÖMZ, Jg. 29, 1974, S 135-136.

### 8.2.3.2 Musikalischer Verlauf

- T001 Leiser Trommelkondukt
- T002-007 Exposition des Kyrie-Themas im Chor
- T009-010 Eine F-Moll>D-Dur-Wendung, die durch Bruckner Motetten inspiriert scheint
- T012-014 Vokal wieder eine chromatische Auseinanderführung, diesmal der beiden Töne fis und as, die in einem reinen Es-Dur-Dreiklang mündet
- T015-020 Mehrfache Seufzer in allen Vokalstimmen
- T028 Stufenförmiger Quartabstieg, Abgang im Sopran als Melisma
- T031-032 Abwärtsgerichtetes Melisma, welches verzweifelt klingt
- T033-049 Der Mittelteil ist eine Kantilene, im Besonderen durch die Klarinette vorgetragen, mit Beteiligung von Fagott und einem Horn. Berührt werden dabei die Sphären von A-Dur, D-Dur, Fis-Dur und Cis-Dur. Jeweils eine Chorstimme unterstützt die Instrumente harmonisch. Dieses Mittelstück ist polyphon und somit ein Kontrast zu den streng homophonen Eckteilen.
- T050-060 Schlussteil mit dem bereits erwähnten Kyrie-Thema. In T054 findet man eine phrygische Kadenz II>I (entspricht im Dur-Moll-System Des-Dur>C-Dur)<sup>59</sup>. Das Kyrie endet im *ff* in G-Dur mit einer plagalen IV>I Kadenz.

### 8.2.4 Gloria

Das Gloria kann als längerer Messteil dreiteilig gesehen werden, mit einem archaisierenden Kopfteil, der dreimal das Gloria-Thema bringt, einem kantablen und sphärenklanglich wirkenden, hauptsächlich instrumentalen Mittelteil, sowie einer kurzen Reprise, die wiederum eine dreimalige Intonation des Gloria Themas beinhaltet. Diese Gliederung ist nicht so klar erkennbar, wie in den anderen Messteilen der *Missa*, liegt aber nahe. Ob GvE dies intendiert hat und mit welcher Strenge, bleibt offen. Der Chorsatz ist homophon mit einigen melismatischen Stellen. Der Instrumentalsatz ist streckenweise homophon, im Mittelteil jedoch polyphon.

Die Instrumente dienen einerseits dem Vortrag des Gloria-Themas, andererseits sind sie Motor in den Steigerungsstellen, darüber hinaus treten sie als bewegliche, kantable Melodiestimmen (bes. in der Klarinette) auf.

<sup>59</sup> Zum Phrygischen Modus bei GvE siehe Abschnitt: *Gloria*.

Die Funktion des Chores und der Instrumentalisten sowie deren Zusammenwirken ist im Gloria sehr variantenreich. Einerseits finden sich Stellen der strengen Doppelchörigkeit, d.h. Stellen, bei denen die beiden Blöcke selbständig und getrennt, zum Teil imitatorisch oder antiphonisch agieren, andererseits gibt es zahlreiche Stellen des gemeinsamen Fortschreitens und der gegenseitigen Durchdringung. Zusätzlich gibt es Stellen, wo entweder Chor oder die Instrumentalisten die Hauptträger der musikalischen Aktion sind und der jeweils Andere eine Begleit-, ev. Unterstützungs- und Verstärkungsfunktion hat. Darüber hinaus werden die Instrumente oft signalhaft zwischen Textpassagen eingesetzt und strukturieren dadurch das musikalische und textliche Geschehen.

Von der Stimmung her gesehen wird der Text musikalisch abwechslungsreich dargeboten, es gibt - dem Gloria typischerweise entsprechend - jublierende Stellen, das Gloria endet jedoch nicht – wie es bei Bruckner wäre – in strahlendem Tutti-Glanz, sondern eher nachdenklich im *ppp* und lediglich vokal. (Dem Gestus von Bruckner entsprächen auch oftmalige Tutti-Stellen, bei denen die Instrumente den Chor *colla parte* unterstreichen).

Das Gloria steht in C-Dur bzw. gibt es keine Vorzeichen, was auf die Wahl des gregorianischen Gloria-Themas zurückzuführen sein dürfte.

Harmonisch gibt es häufig Dreiklänge der Dur-Sphäre, harmonische Fortschreitungen sind kadenzartig oder in terzverwandte Tonarten, chromatische Rückungen, Orgelpunkte an einer Steigerungsstelle und am Schluss. Die andere Steigerungsstelle ist ein konventionell auskomponierter langer chromatischer Aufstieg im Bass.

GvE wählt als Gloria-Thema eine bekannte gregorianische Gloria-Intonation. Diese ist der Beginn des Gloria und wird zunächst angestimmt. GvE verwendet sie jedoch als durchgehendes Thema, als Leitmotiv, das immer - bis auf eine Ausnahme - instrumental und unisono vorgetragen wird, stets in der ursprünglichen Klanggestalt, Tonhöhe, Metrik etc. Der Rückgriff auf die Gregorianik wird dabei durch die metrische Anweisung „*Senza misura*“ bei jedem Themenaufgriff verdeutlicht.

Senza misura

Fag. *ff* *a2*

2 Hr. (F) *ff* *a2*

2 Trp. (C) *ff* *a2*

2 Pos. *ff* *a2*

Abbildung 22 Gloria-Thema

Zur Verdeutlichung möge die originale alte Gloria-Intonation<sup>60</sup> dienen:

IV

G

Ló-ri-a in excélsis De-o.

Abbildung 23 Gloria-Intonation

Das Gloria ist hier im vierten Psalmtone (hypophrygisch) vorzutragen, die Intonation schließt also auf e.

#### 8.2.4.1 Besonderheiten:

Zahlreiche Lautmalereien, z.B. auf „*pax*“, „*peccata mundi*“, „*miserere*“

#### 8.2.4.2 Musikalischer Verlauf

- T001 Exposition des Gloria-Themas in den Bläsern, Tempoanweisung „*Senza misura*“
- T002-003 Erstes „*Gloria in excelsis Deo*“ des Chores *a-capella*, mit einer phrygischen Wendung II>I (Des-Dur>C-Dur)
- T004-005 „*Et in terra pax hominibus*“ unisono und *p*. Hier soll möglicherweise der ungestörte Friede vermittelt werden.
- T006-007 „*bonae voluntatis*“: harmonische kadenzartige Entfaltung aus dem unisono heraus.
- T008 Erster Themenaufgriff des Gloria-Themas instrumental.
- T009-016 „*Gloria in excelsis et in terra pax hominibus*“ wird homophon in Dreiklangsharmonik, mit Instrumentaleinwürfen vorgetragen.
- T017-018 Unterbrechung durch den Einwurf eines Fanfarenstoßes der Blechbläser
- T020-021 Zweiter Themenaufgriff instrumental

<sup>60</sup> Hrsg. Abbatte Saint-Pierre de Solesmes: *Graduale Triplex. Seu Graduale Romanum Pauli PP. VI Cura Recognitum & Rhythmicis Signis a Solesmensibus Monachis Ornatum*. Solesmes 1998. S 725 (Missa in Festis Apostolorum).

- T022-036 Nun folgt ein lang gezogener Steigerungsteil, der an Bruckner-Sinfonien erinnert<sup>61</sup>. Dazu wird die melodische Figur des Gloria-Themas in der ursprünglichen Tonhöhe auf einem Orgelpunkt auf c herangezogen, allerdings ohne die Reperkussion, und zwar sechs mal hintereinander, in den unterschiedlichen Instrumenten: in den beiden Posaunen, sodann in den beiden Hörnern, sodann in Klarinette und Fagott, sodann in den beiden Trompeten, sodann in der zweiten Posaune, im erstem Horn und im Fagott, und schließlich in Klarinette und zweitem Horn. Interessanterweise werden weder das Tempo noch die Lautstärke (während dieser Passage hat der Chor die Anweisung *p*, die Instrumente *pp*) erhöht, noch werden die Notenwerte verkleinert. Der Steigerungseffekt tritt lediglich durch die steigende Lage der Instrumente und durch den Wiederholungseffekt ein, der nach einem Höhepunkt drängt. Die entsprechende Textstelle lautet: „*Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus. Rex caelestis. Deus Pater omnipotentens. Domine Fili unigenite. Jesu Christe.* Alle Chorstimmen vollführen während dieser Passage Pendelbewegungen zwischen c und g.
- T038-039 Am Ende – ev. als Höhepunkt gedacht - steht eine Umkehrung der Gloria-Themenfigur auf die Worte „*Domine Deus*“.
- T039-048 Rückung nach H-Dur, ein weiterer Steigerungsteil hebt an, der Chor schraubt sich in freitonalen Akkordketten nach oben, dabei geht der Bass konsequent chromatisch aufwärts. Die Bläser und das Schlagwerk unterstützen sparsam diese Steigerung bzw. liefern fanfarenartige Einwüfe. Dieser zweite Steigerungsteil läuft auch unter einem dynamischen Steigerungseffekt (von *p* bis *ff*) ab.
- T049-051 Schärfere Dissonanzen um das Wort „*Peccata mundi*“ bei seinem dritten Vorkommen
- T052-061 Kantilenenhafter Mittelteil, hauptsächlich in den Bläserstimmen vorgetragen. Die Melodieteile kommen hauptsächlich von der Klarinette. Die Harmonieführung ist konventionell und bewegt sich in den Sphären A-Dur, E-Dur, H-Dur, Anklänge an die Unterhaltungsmusik werden bemerkbar, besonders in der mit „*weich*“ vorgeschriebenen Trompetenkantilene ab T058. Der Chor singt dazu mehrfach „*suscipe*“ mit einem Seufzermotiv.
- T062 Das Gloria-Thema in der ursprünglichen Tonhöhe auf den Textteil „*Qui sedes ad dextram Patris*“ eröffnet die Reprise des Gloria. Das Thema wird hier als einziges Mal vokal vorgetragen, wobei GvE andere Phrasierungen als in der Exposition vorschreibt.

---

<sup>61</sup> Ein solcher langer Steigerungsteil findet sich auch in op. 26 *Das Stundenlied*. Siehe Kapitel: *Op. 26 Das Stundenlied*.

Interessant erscheint, dass in Posaunen und Hörnern dieses Gloria-Thema melodisch leicht abweichend mitgespielt wird. Der Grund dafür ist unklar.

- T063-071 „*Miserere*“ wird wiederholt durch den Chor, unterstützt durch Bläser in spannungsreicher Harmonie (Cluster as-a-h, dis-e-f) wiederholt, lediglich das „*nobis*“ erfolgt in reinem C-Dur<sup>62</sup>.
- T072-087 Die mit „*calmo*“ überschriebene Stelle „*Quoniam tu solus sanctus*“ ist eine milde, wohlklingende Chorpassage, die durch die Holzbläser Klarinette und Fagott bewegungsreich und lieblich umspielt wird. In dieser Passage werden Dreiklänge folgender Tonarten angesungen: H-Dur>Gis-Dur>Cis-Dur>Rückung nach H-Dur>D-Dur>Rückung nach C-Dur>G-Dur>E-Dur>Rückung nach F-Dur>C-Dur>Rückung nach B-Dur>G-Dur>C-Moll>Rückung nach D-Dur>G-Dur>A-Moll>H-Dur. Dabei sind die Klänge nie rein und eindeutig und vermitteln oft den Eindruck von „Sphärenklängen“, die durch die Rückungen noch verstärkt werden.
- T088 Das Gloria-Thema in der ursprünglichen Klanggestalt wird zum zweiten Mal im dritten Gloria-Abschnitt vorgetragen, diesmal durch die Hörner, danach erfolgt ein „*Amen*“ des Chores in A-Moll.
- T089-094 Das Gloria-Thema wird zum dritten und letzten Mal im Schlussabschnitt vorgetragen, diesmal durch die Posaunen. Danach erfolgt ein dreifaches „*Amen*“ durch den Chor, vom *f* über *p* nach *ppp*. Das dritte „*Amen*“ ist nicht mehr instrumental begleitet, gewissermaßen „schmucklos“, im Gegensatz zu herkömmlichen Gloria-Vertonungen. Das dreimalige „*Amen*“ wechselt zweimal von C-Dur nach dem terzverwandten E-Dur, in dem das Gloria in einem verfremdeten phrygischen Schluss II>I endet. Das E-Dur könnte gedeutet werden als Verbindung GvEs, der Terzverwandtschaften in besonderem Maße schätzte, mit den alten Formen, denn der Ton e ist Finalis der phrygischen und der hypophrygischen Kirchentonart, in der diese hier verwendete Gloria-Intonation vorzutragen ist. Warum GvE nicht in E-Moll sondern in E-Dur schließt, könnte als Rückgriff auf die Zeit bis Palaestrina gedeutet werden, in der Schlüsse entweder leer oder mit großer Terz erfolgten.

### 8.2.5 Credo

Das Credo als zentraler Messteil ist bei GvE das formal freieste Musikstück. Es ist von vorantreibender, markanter Rhythmik geprägt, der Text wird gewissermaßen „eingepeitscht“. Dazu werden besonders die Trompeten und das Schlagwerk eingesetzt. Bemerkenswert im Credo ist die häufige Verschränkung

<sup>62</sup> Dies erinnert an die Behandlung des „*nobis*“ im letzten Takt des Agnus.

von Chor und Instrumenten. Die Instrumente verlaufen jedoch niemals *colla parte* mit den Chorstimmen, sondern entweder als selbständige Einwüfe in der Art von Akzenten (Beispiele in T008, T020, T025), oder als kontrapunktierende Quasi-Vokalstimmen in Doppelchörigkeit (Beispiele T049ff, T070ff). Der Chorsatz ist stets homophon und zumeist syllabisch, insbes. bei den Sprech- und Flüsterstellen. Die Instrumente werden dramaturgisch eingesetzt und dienen primär dem rhythmischen Vorantreiben des musikalischen Geschehens, machen fanfarenartige Einwüfe, es treten chromatische Bewegungsmotive in der Klarinette auf, die an manchen Stellen die Chorszenen unterstreichen, d.h. verdoppeln. Der Schlagwerkeinsatz ist vielfältig und reichhaltig.

Als Credo-Thema wählt GvE den Melodieverlauf einer bekannten Credo-Intonation, jedoch in scharf rhythmisierter, signalhafter Form, wobei die eigentliche Melodie von Klarinette und erster Trompete exponiert wird, unter Staccato-Mitwirkung der anderen Bläser und des Schlagwerkes (Militärtrommel und Becken). Durch die starke Rhythmisierung ist die ursprüngliche Intonation schwerer zu erkennen als jene im Gloria<sup>63</sup>. Bei GvE wird der Melodie der alten gregorianischen Intonation (T002ff) noch ein motivverwandter Einführungstakt vorgeschaltet. Das Credo ist in G-Dur geschrieben und endet in einem reinen G-Dur-Dreiklang. Das Credo-Thema hat die Harmoniefolge C-Dur>E-Moll>C-Dur>A-Dur, d.h. es klingt im terzverwandten A-Dur aus, gewissermaßen als Frage oder Anforderung.

The image shows a musical score for the Credo-Thema, marked 'Allegro moderato' with a tempo of 76. The score is in 2/4 time and G major. It includes parts for Clarinet (B), Bassoon, 2 Horns (F), 2 Trumpets (C), 2 Trombones, Military Drum (without snare), and Cymbals. The music is characterized by a rhythmic, staccato melody, with the Clarinet and first Trumpet parts being the most prominent. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation marks.

Abbildung 24 Credo-Thema

Zur Verdeutlichung möge die hier verwendete originale alte Credo-Intonation<sup>64</sup> dienen:

<sup>63</sup> Schebesta, Martin: *Gottfried von Einem. Missa Claravallensis op. 83*. Programmheft zum Konzert der Wiener Konzerthausgesellschaft am 24.03.1990.

<sup>64</sup> Hrsg. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes: *Graduale Triplex. Seu Graduale Romanum Pauli PP.VI Cura Recognitum & Rhythmicis Signis a Solesmensibus Monachis Ornatum*. Solesmes 1998. S 776.

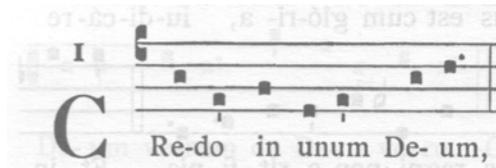


Abbildung 25 Credo-Intonation

Diese Credo-Intonation ist im 1. Psalmton (dorisch) vorzutragen und schließt auf a.

### 8.2.5.1 Besonderheiten

- Das Credo ist der am meisten rhythmusbetonte Messteil dieses Werkes
  - Es besitzt keine erkennbare Grobgliederung, vielmehr ist es eine feingliedrige, abwechslungsreiche Erzählung im ständigen Fluss, unter Verwendung der verschiedensten Stilmittel (modale Harmonien, Sprech- bzw. Flüsterstimme, Orgelpunkt, Lautmalerei, Dynamikeffekte, Rhythmusseffekte etc), ist also durchkomponiert.
  - Das Credo-Thema kommt in seiner ursprünglichen Form nicht mehr wieder vor, jedoch werden Motive abgespalten, kehren als „Themenfetzen“ extrem verkürzt (z.B. in T025, T029, T067) in Einwüfen wieder, darüber hinaus oft nur schlaglichtartig als rhythmische Modelle, hauptsächlich in den Blechbläsern.
  - An zwei Stellen erfolgt ein länger anhaltender Spannungsaufbau (Steigerungsstellen), der an Bruckners Steigerungsstellen in seinen Sinfonien erinnert.
  - Die beiden Klangkörper Chor und Orchester treten im Unterschied zu Kyrie und Gloria häufig gleichzeitig auf, durchdringen und ergänzen einander. Dabei agieren sie jedoch als selbständige Einheiten, die Instrumente spielen nie *colla parte*. Die Instrumente haben oft die Funktion, das musikalische Geschehen und den Chor voranzutreiben. Daneben gibt es aber das sonst übliche doppelhörige Auftreten.
  - Im Credo gibt es viel Dreiklangsharmonik, die Fortschreitungen gehen oft in terzverwandte Tonarten, oft gibt es aber auch kadenzartige Fortschreitungen und chromatische Abschnitts-Rückungen. Liebliche Harmonien bes. bei klarinettenumrankten Stellen, die Flüsterstelle ist unharmonisiert, in der Sprechstelle schimmert eine e-Tonart durch. Orgelpunkt auf g im Schlussteil. Auftreten einer phrygischen Sekund.
  - Zahlreiche Lautmalerein, z.B. auf „caelis“, „passus et sepultus est“, „lumen“, „Et resurrexit“, „mortuos“, „Prophetas“ etc. sowie Stellen mit Sprech- und Flüsterstimme.
-

### 8.2.5.2 Musikalischer Verlauf

- T001 bis T004 Exposition des Credo-Themas durch die kompletten Bläserstimmen und das Schlagwerk
- T005 Der Chor trägt das „*Credo in unum Deum*“ scharf akzentuiert, marschartig vor, immer wieder unterbrochen durch instrumentale Einwürfe
- T025 Einsatz des Triangels bei der Textstelle „*Jesum Christum*“. Dies wurde als besondere Hervorhebung gedeutet, weil das Triangel „*im Mittelalter als das für Könige vorbehaltene Instrument*“<sup>65</sup> gewesen ist. Das Triangel kommt gleichzeitig mit Trompeten und Posaunen zum Einsatz.
- T026 Entschärfung des Gestus bei der Textstelle „*Filium Dei*“, es kommt zu einem Schweigen des Schlagwerks, die Bläser spielen Legato-Passagen.
- T035 Textstelle „*saecula*“, strahlendes Es- Dur im Chor mit starkem Bruckner-Bezug
- T037 Eine Rückung C-Dur nach Cis-Dur auf „*Lumen*“ schafft eine mystische Atmosphäre.
- T041 bis T048 Steigerungsstelle durch den Chor ab „*Deum verum*“ durch chromatischen Aufgang im Sopran sowie tonale Harmonien, bis „*non factum Patri*“, dabei steigende Dynamik und harmonische und rhythmische Unterstützung durch Trompeten und Posaunen und schließlich durch einen Lauf in der Klarinette.
- T049 bis T058 Nach einer Zäsur durch eine Fermate setzt ein neuer Teil bei „*Perquem omnia facta sunt*“ ein: einzelne Chorstimmen rezitieren den Text, die Holzbläser bringen rasche, geschmeidige Motive im *crescendo* bis zum *ff* beim Höhepunkt „*caelis*“ mit nachfolgender Fermate.
- T061ff Die Stelle „*Et in carnatus est*“ bis „*homo factus est*“ ist vom Chor im *pp* gemäß der Anweisung GvEs rhythmisch syllabisch zu flüstern. Dies gilt zweifelsohne als besondere Heraushebung des Mysteriums der Menschwerdung Christi<sup>66</sup>. Dieser Teil wird durch ein Credo-Motiv abgeschlossen.
- T069-79 Es folgt ein sehr dramatischer Teil beginnend bei „*Crucifixus*“, und endend bei „*sepultus est*“, an dem alle vokalen und instrumentalen Stimmen beteiligt sind. Die Vokalstimmen, streckenweise zu Zweiergruppen zusammengefasst, rezitieren den Text, die Klarinette vollführt schnelle Bewegungen mit großen Intervallen, über tonalen Harmonieabfolgen, das Fundament bilden Posauentöne in der Großen Oktave und in der Kontra-Oktave. Bei „*Crucifixus*“ wird durch rasche Trompetenstöße das Einschlagen der Nägel ins

<sup>65</sup> Mayer, Johannes Leopold: *Gottfried von Einem Missa Claravallensis*. Info 12/07 des Verlages Doblinger. Wien 1988.

<sup>66</sup> Schebesta, Martin: *Gottfried von Einem. Missa Claravallensis op. 83*. Programmheft zum Konzert der Wiener Konzerthausgesellschaft am 24.03.1990. Die Interpretation bei Saathen lautet dazu: „*Hier nähert sich der Gesang am stärksten der Gebetsform an.*“ (Saathen, Friedrich: *Eine neue Messe für Zwettl*, 4-seitiges Typoskript o.D. S4. [FS-N])

- Kreuz symbolisiert, bei „*passus et sepultus est*“ steigen alle Stimmen abwärts, am Ende erklingen Seufzermotive in den Chorstimmen.
- T080 „*Et resurrexit*“ wird durch einen diatonischen und sich beschleunigenden Unisono-Aufstieg im crescendo in den Vokalstimmen illustriert. Die Singanweisung GvEs lautet „*Ad libitum feroce*“, also „*wild*“.
- T087 Bei „*Et iterum venturus*“ erfolgt ein sehr ähnlicher Aufstieg. Ab „*vivos et mortuos*“ erfolgt ein spiegelgleicher Abstieg.
- T094 In der von GvE mit „*Calmo*“ bezeichneten Stelle „*Et in spiritum*“ in feierlicher Stimmung erfolgt ein Abstieg in einer Ganztonleiter (es> des>h>a>g>f).
- T101 Ab „*vivificantem*“ beginnt ein kantilenenhafter Teil, sowohl in den Singstimmen als auch im Besonderen in der Klarinette. Die Passage endet mit einer phrygischen Sekund (in der Dur-Moll-Tonsprache B-Dur>A-Moll), möglicherweise als Reminiszenz auf das Wort „*Prophetas*“.
- T116-131 Der Chor trägt die Worte „*Et unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam*“, bis „*et vitam venturi saeculi*“ gemäß Singanweisung „*Mit normaler Sprechstimme, kurz, ohne Betonungen, konsonantenreich deklamiert*“ vor, und zwar im Staccato-Sechzehntelrhythmus, marschartig unterstützt durch Becken und Rührtrommel. Dazu die Bläserstimmen mit einem durchsichtigen Harmoniegerüst aus verschiedenen Dreiklängen auf e, c und cis. Welche Botschaft der kirchenkritisch eingestellte GvE dadurch vermitteln wollte, bleibt Spekulationen überlassen.
- T132-Ende Die letzten 11 Takte bringen ein mehrfaches „*Amen*“ auf einem Stabilität gebenden Orgelpunkt auf g in Hörnern und Trompeten, sowie in den Singstimmen Alt und Bass. In den anderen Stimmen scheinen Dominantseptakkord- und Quartsextakkord-Andeutungen durch. Das Credo klingt in einem reinen G-Dur-Dreiklang im *p* aus.

### 8.2.6 *Sanctus*

Das Sanctus (incl. Benedictus) ist der in sich geschlossenste Messteil. Er ist in weihevoll-feierlicher Stimmung gehalten. Vorgezeichnet ist As-Dur, in dem dieser Messteil auch endet. Es ist der am stärksten an Bruckner erinnernde Messteil, bes. durch seine Chorbehandlung, durch Rückungen und Terzverwandtschaften. Der Chorsatz ist homophon mit Melismen, der Instrumentensatz zeigt viel Polyphonie. Die Instrumente sorgen für einen feierlichen Stimmungsverlauf, im Mittelteil finden sich kantable Klarinettenmelodien und Sphärenklänge.

Als Sanctus-Motiv, welches im weiteren Verlauf in verschiedenen Modifikationen immer wieder erscheint, wählt GvE eine in den Bläsern vorgetragene kadenzartige Wendung, die bei ihrer Exposition vom vorgezeichneten As-Dur zum terzverwandten C-Dur, und von dort in einer IV>V>I Kadenz nach G-Dur, der Haupttonart der Messe schreitet.

Abbildung 26 Sanctus-Thema

Die Wahl von As-Dur als Grundtonart des Sanctus scheint eine Besonderheit im Tonartenplan der Messe. Der Wunsch nach besonderer Feierlichkeit, oder Reminiszenzen an Bruckner oder Schubert, mögen dafür ausschlaggebend gewesen sein.

#### 8.2.6.1 Besonderheiten

- Das Sanctus ist der in sich geschlossenste Messteil der ganzen Messe.
- Sanctus und Benedictus sind durch Stimmung und Tonart, sowie durch das Sanctus-Thema, eng miteinander verklammert, andererseits durch ein langes Instrumentalzwischenspiel voneinander getrennt. Das Benedictus ist jedoch kein eigenständiger Teil und daher auch nicht getrennt aufführbar.
- Die Doppelchörigkeit ist so wie beim Kyrie vollständig durchgehalten, d.h. es finden sich keine Tuttistellen, Chor und Instrumentalstimmen wechseln einander blockweise ab.
- Im Vokalteil ist das Sanctus nahezu völlig homophon mit einigen melismatischen Stellen.
- Harmonisch herrscht Wohlklang durch die Verwendung von vielfach reinen Dreiklängen der Dur-Sphäre. Berührt werden alle Dreiklänge - hauptsächlich jedoch Dur-Klänge - des Quintenzirkels. Kadenzartige Harmoniefortschreitungen und chromatische Rückungen werden häufig verwendet, sowie harmonische Sprünge in terzverwandte Klanggebiete.
- Es treten keine Lautmalereien auf, dafür gibt es hohen Stimmungsgehalt.

### 8.2.6.2 Musikalischer Verlauf

- T001 Exposition des Sanctus-Themas in den Bläsern
- T003ff Der Chor singt ein dreifaches „*Sanctus*“ mit Melisma im Sopran.
- T009 In den Bläserstimmen erklingt wieder das Sanctus-Thema, diesmal einen Halbton tiefer auf fis ausklingend, und sodann sequenziert in einer chromatischen Abwärts-Rückung, d.h. ausklingend auf f.
- T013ff Es wechseln einander Textblöcke und Instrumentalstellen ab, die an das Sanctus-Thema anknüpfen.
- T027 Der Textteil „*Hosianna in excelsis*“ ist überschrieben mit „*mosso*“ („bewegt“) und stärker rhythmisiert. Ebenfalls wechseln einander in kurzen Abständen Chor- und Instrumentalstellen ab.
- T039 bis T043 Sehr kantilenenhaftes Instrumental-Zwischenspiel zwischen den beiden Teilen Sanctus und Benedictus, vorgetragen durch Klarinette, Fagott und den Hörnern. Hier wird der Eindruck von Sphärenklängen vermittelt, in denen Dreiklangsharmonien, zum Teil dominantisch, aus A-Dur, F-Dur, D-Moll, A-Dur und H-Dur vorherrschen.
- T044ff Das Benedictus stimmungsmäßig dem Sanctus ähnlich. Auch hier wechseln einander Textstellen und feierliche Bläserkadenz ab. In den Vokalteilen gibt es Melismen, die gleichzeitig und homophon in mehreren Singstimmen ablaufen, wie auch dieser ganze Messteil als homophon anzusprechen ist.
- T055 bis 064 Im Schlussteil wird noch zweimal das Sanctus-Thema in den Bläsern gebracht, einmal im Original, sodann in einer Sequenz um einen Ganzton tiefer. Das „*Hosianna*“ in T055 ist noch strahlend im *f*, klingt gegen den Schluss jedoch schlicht und eher nachdenklich-resignativ in den Singstimmen im *piano diminuendo* in einem  $A_{sQ}$  aus (Kadenz  $V>I$ ). Dies könnte ein Verweis auf die frühen Praktiken sein, Vokalteile in leeren Dreiklängen ausklingen zu lassen.

### 8.2.7 *Agnus Dei*

Das Agnus Dei beschließt den Messzyklus und die Messe läuft mit jenem Zentralton  $g^{67}$  aus, mit dem sie im Kyrie begonnen hat.

Der Chorsatz ist streng homophon syllabisch, der Instrumentalsatz ist zumeist homophon.

Stimmungsmäßig wird das Agnus Dei, besonders durch seinen Mittelteil, stark dramatisiert. Der Frieden wird nicht demütig erfleht, sondern selbstbewusst gefordert.

<sup>67</sup> Siehe auch Kapitel: *Op. 42 An die Nachgeborenen*, dessen Schlusssatz Nr. 7 *Psalm 121* auf den Zentralton *g* ausläuft.

Als Agnus-Thema verwendet GvE dasselbe Thema wie im Kyrie, der Zentralton g wird auch hier chromatisch nach oben und unten aufgespalten. An diesem Thema sind – im Gegensatz zum Kyrie – auch die Blechbläser beteiligt.

Der Instrumenteneinsatz ist sparsam und ähnelt dem Kyrie, die Instrumente sind am Schluss der Messe die Träger des Orgelpunktes.

The image displays a musical score for the Agnus-Thema. The top section is for instruments: Klarinetten (Klar. (B)), Fagott (Fag.), 2 Hornen (2 Hr. (F)), 2 Trompeten (2 Trp. (C)), and 2 Positivinstrumente (2 Pos.). The tempo is marked 'Mesto' with a quarter note equal to 66 (♩ = 66). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bottom section is for voices: Sopran (S.), Alt (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The tempo is also 'Mesto' (♩ = 66). The lyrics are: 'A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:'. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mf*.

Abbildung 27 Agnus-Thema

### 8.2.7.1 Besonderheiten

- Als Grobgliederung lässt sich eine 3-Teiligkeit ausmachen. Sie besteht aus einem ruhigen Anfangsteil, einem hochdramatischen Mittelteil auf die Worte „*Dona nobis pacem*“ sowie einem ruhig auslaufenden Schlussteil.
- Die besondere Behandlung des Wortes „*peccata*“, immer wenn es vorkommt
- Die selbstbewusste vorgebrachte Forderung nach Frieden.

### 8.2.7.2 Musikalischer Verlauf

T001 bis T004 Das Agnus-Thema wird durch Chor und Blechbläser vorgetragen.

T005 „*Miserere nobis*“ Ruf im *ff*, auf D-Dur endend

T007ff Gegenbewegung auf „*Agnus Dei*“ im Chor

- T010 Inmitten einer wohlklingenden Vokalpassage wird plötzlich das Wort „*peccata*“ in dissonanter Weise „verzerrt“, unterstützt durch Bläserdissonanzen.
- T013ff Der Wohlklang in den Singstimmen wird fortgesetzt.
- T018 Das Wort „*peccata mundi*“<sup>68</sup> wird diesmal durch einen diatonischen unisono-Abstieg in den Singstimmen und in der Klarinette illustriert.
- T023 bis T026 Das Agnus-Thema wird nochmals – diesmal um eine kleine Terz tiefer – auf e vorgetragen.
- T028 bis T031 Der hochdramatische Mittelteil auf „*Dona nobis pacem*“ ist selbst wiederum dreiteilig. Vorerst rezitiert der Chor sprechend im *piano crescendo* „*Dona nobis pacem*“, sodann singt er diesen Text im *ff* auf einem G-Moll-Dreiklang und letztlich erfolgt der Schrei „*pacem*“ (Singerweisung „*grido*“). Diese emotional aufgeladene Stelle muss GvE ein großes Anliegen gewesen sein. Während dieser „Szene“ wird der Chor durch sämtliche Instrumente vorerst in einem leeren G<sub>1Q</sub>-Akkord, sodann immer dissonanter begleitet.
- T032 bis T038 Im Schlussteil signalisiert ein langer Orgelpunkt auf g in allen Instrumenten, inkl. *pp*-Viertelschläge auf der Großen Trommel und *pp*-Achtelschläge auf der Pauke das Ende dieses Messteils und somit der ganzen Messe. Der Chor singt auslaufend „*Dona nobis pacem*“ auf g mit geringen melodischen Bewegungen. Am Ende wird „*pacem*“ nur noch geflüstert. So wie sich die Messe zu Beginn aus dem Ton g heraus entfaltet hat, so „faltet“ sie sich nun wieder zum Ton g zurück. Im letzten Takt ist nochmals das Wort „*nobis*“, diesmal *a-capella*, *pp* auf g zu singen. Es scheint GvE ein zentrales Anliegen gewesen zu sein, den Frieden „für uns“ in selbstbewusster Weise einzufordern<sup>69</sup>.

Der bekanntermaßen kirchenkritische GvE hat nach Meinung des Verf. in einer Reihe von unüblichen, z.T. provozierenden Attributen seiner eigenen persönlichen Religiosität Ausdruck verliehen:

- Das auffallend „schmucklose“ Gloria
- Die Credo-Sprechstelle „*Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam [...]*“
- Der „trotzige“ Schrei nach Frieden im Agnus
- Der resignative Schluss des Agnus sowie die Beendigung mit dem Wort „*nobis*“
- Letztlich vielleicht auch die Widmung des Kyrie an Eva Maria Ohm.

<sup>68</sup> Hier meint GvE zweifellos nicht nur die persönliche Schuld des Einzelnen, sondern nach seinem Weltbild auch Kriege, Umweltsünden, Unterdrückung der Tiere etc. siehe dazu Exkurs *Biografische Beiträge*.

<sup>69</sup> In der Textauslegung GvEs scheint eine gewisse Trotzigkeit, ja Zornigkeit vorzuherrschen. An wen er die verhohlene Anklage, bzw. die erhobene Forderung richtet, ist unklar. Wahrscheinlich gegen den- oder diejenigen, die für das Leid auf der Welt verantwortlich sind. Für Saathen ist diese Stelle ein „*inbrünstiges Gebet*“ (Saathen, Friedrich: *Eine neue Messe für Zwettl*. 4-seitiges Typoskript o.D. S 4. [FS-N])

Andererseits gibt es durchaus Stellen besonders durchgeistiger Ausdruckskraft und Bruckner'scher Feierlichkeit, wie z.B. im Credo und im Sanctus.

## 8.2.8 Op. 83 – Musikalische Analyse - Zusammenfassung

<b>Messteil</b>	<b>Kyrie</b>	<b>Gloria</b>	<b>Credo</b>	<b>Sanctus</b>	<b>Agnus Dei</b>
<b>Eigenschaften</b>					
<b>Grobgliederung und grundsätzliche Form</b>	Dreigliedrig mit choralartigen Eckstücken und einem kantilenenartigem Mittelstück	Dreigliedrig mit archaisierendem Kopfteil, kantilenenhaftem, sphärenklanglichem Mittelteil und kurzem, reprisenhaftem Schlussteil	Keine erkennbare Grobgliederung. Es handelt sich um eine feingliedrige, abwechslungsreiche Erzählung im ständigen Fluss, d.h. formal frei.	Dreigliedrig mit Sanctus – Zwischenmusik – Benedictus. Formal sehr geschlossen	Dreigliedrig mit Anfangsteil – hochdramatische „ <i>Dona nobis pacem</i> “-Szene – auslaufender Schlussteil
<b>Verhältnis Vokalteile und Instrumentalteile</b>	Im wesentlichen ein Vokalstück, in den Eckteilen nur Trommel, im instrumentalen Mittelteil Bläser	Vielfältigste Formen des Zusammenwirkens	Chor und Orchester treten häufig gleichzeitig auf und durchdringen einander. Daneben das sonst übliche getrennte blockartige Auftreten. Die Instrumente treiben rhythmisch das Geschehen voran.	„Doppelhörigkeit“ zwischen Chor und Instrumenten, keine Tuttistellen	Viele Tuttistellen, in denen die Instrumente Begleitfunktion, Harmoniefunktion oder dramatische Verstärkungsfunktion haben
<b>Chor- und Instrumentensatz</b>	Der Chorsatz ist in den Eckteilen homophon mit syllabischer Rezitation und einigen melismatischen Stellen, im Mittelteil polyphone Instrumentalstellen	Der Chorsatz ist homophon mit einigen melismatischen Stellen. Der Instrumentalsatz ist streckenweise homophon, im Mittelteil jedoch polyphon	Der Chorsatz ist stets homophon und zumeist syllabisch, insbes. bei den Sprech- und Flüsterstellen. Im Instrumentalsatz findet sich Polyphonie. In den Tuttistellen kontrapunktieren einander Chor und Instrumente.	Der Chorsatz ist homophon mit Melismen, der Instrumentensatz zeigt viel Polyphonie.	Der Chorsatz ist streng homophon syllabisch, der Instrumentalsatz ist fast ausschließlich homophon.
<b>Besetzung und Funktionen der Instrumente</b>	Sparsamste Instrumentenbesetzung, nur große Trommel in den Eckteilen und zwischen den Textblöcken, Klarinette, Fagott u. Hörner im Mittelteil	Die Instrumente dienen einerseits dem Vortrag des Gloria-Themas, andererseits sind sie Motor in den Steigerungsstellen, zum dritten treten sie als bewegliche, kantable Melodiestimmen (bes. die Klarinette) auf	Die Instrumente werden dramaturgisch eingesetzt, dienen dem rhythmischen Vortreiben des Geschehens und machen fanfarenartige Einwüfe. An manchen Stellen unterstreichen, d.h. verdoppeln die Instrumente die Chorszenen. Schlagwerkeinsatz ist vielfältig	Die Instrumente geben einen feierlichen Stimmungsverlauf, im Mittelteil kantable Klarinette und Sphärenklänge	Wie im Kyrie sehr sparsame Instrumentenbehandlung, Träger des Orgelpunktes am Schluss der Messe.

<b>Messteil</b>	<b>Kyrie</b>	<b>Gloria</b>	<b>Credo</b>	<b>Sanctus</b>	<b>Agnus Dei</b>
<b>Eigenschaften</b>					
<b>Stimmung</b>	Gedrückte, verzweifelte Stimmung im Anfang, hoffnungsvoll lieblicher Mittelteil, ruhiger, ev. resignativer Schlussteil	Abwechslungsreicher Gestus mit jublierenden Stellen, aber einem nachdenklichen <i>pp</i> Schluss	Rhythmisch stark akzentuiert	Weihvoll - feierlich	Sehr differenziert, dramatisch, bes. bei „ <i>peccata</i> “ und bei „ <i>pacem</i> “. Resignatives Auslaufen.
<b>Vorgezeichnete Tonart und Schluss</b>	Vorzeichnung G-Dur, Schluss in reinem G-Dur, vokal mit Schlagwerksbegleitung, plagale Kadenz IV-I	Keine Vorzeichnung, Schluss vokal in reinem E-Dur (4. Psalmton)	Vorzeichnung G-Dur, Schluss tutti in reinem G-Dur bei Orgelpunkt auf G	Vorzeichnung As-Dur, Schluss vokal in reinem As-Dur, Kadenz V-I	Vorzeichnung G-Dur, Schluss ist vokal unisono auf g
<b>Tempobezeichnung</b>	<i>Gemessen</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Adagio</i>	<i>Mesto</i>
<b>Messteil-Thema</b>	Spaltung des Tones g, auch als auskomponierter <i>passus duriusculus</i> deutbar, Vokal exponiert	Alte Gloria-Intonation, unisono in den Bläsern exponiert	Alte Credo-Intonation, jedoch scharf rhythmisiert, in allen Bläsern und im Schlagwerk exponiert	Feierliche Kadenz in den Bläsern As-Dur>C-Dur>D7>G-Dur	Ident mit dem Kyrie-Thema, jedoch sowohl vokal als auch instrumental vorgetragen
<b>Harmonieführung</b>	Beginn im Zentralton g und dessen Aufspaltung Choralartige, archaisierende Harmonik in den Kopfteilen, viele terzverwandtschaftliche Harmoniefortschreitungen und harmonische Neuansätze in den Vokalteilen, liebliche Harmonien im Mittelstück.	Harmonisch häufig Dreiklänge der Dur-Sphäre, harmonische Fortschreitungen sind kadenzartig oder in terzverwandte Tonarten, chromatische Rückungen, Orgelpunkte an einer Steigerungsstelle und am Schluss. Dramaturgischer Dissonanzeinsatz. Liebliche Harmonien im Mittelteil 4. Psalmton e am Ende	Viele Dreiklangsharmonien, die Fortschreitungen gehen oft in terzverwandte Tonarten, oft auch kadenzartige Fortschreitungen und chromatische Abschnitts-Rückungen. Liebliche Harmonien bes. bei klarinettenumrankten Stellen, die Flüsterstelle ist unharmonisiert, in der Sprechstelle schimmert eine E-Tonart durch. Orgelpunkt auf g im Schlussteil. Auftreten einer phrygischen Sekund	Harmonisch herrscht Wohlklang durch die Verwendung von vielfach reinen Dreiklängen der Dur-Sphäre. Das Sanctus führt durch alle Dur-Dreiklänge des Quintenzirkels. Kadenzartige Harmoniefortschreitungen bereits im Sanctus-Thema, und chromatische Rückungen werden häufig verwendet, sowie harmonische Sprünge in terzverwandte Klanggebiete.	Das Agnus-Thema entspricht dem Kyrie-Thema. Archaische Elemente und Bruckner-Anklänge im ganzen Agnus. Sprechstimmeneinsatz auf reinem G-Dur Akkord mit Dissonanzeinwürfen. Das Ende ist – spiegelgleich wie beim Kyrie – ein Auslaufen im Zentralton g auf einem g- Orgelpunkt.
<b>Lautmalerei</b>	keine	zahlreich	zahlreich	Keine eigentliche Lautmalerei, dafür hoher Stimmungsgehalt	Starke Dramatisierung mit Lautmalereien
<b>Weitere Besonderheiten</b>	Starke Bruckner-Inspiration bes. in Vokalpartien	Bruckner-Anklänge durch zwei längere Steigerungsstellen „Sphärenklänge“ im Mittelteil, „schmuckloser“ Gloria-Schluss	Viele dramatische Elemente Flüster- und Sprechstellen	Starke Bruckner-Inspiration	Flüster-, Sprech-, Schreistimmen bei der Forderung nach Frieden (Dramatisierung). Schluss „ <i>nobis</i> “ im <i>pp</i> geflüstert

### 8.3 Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes

Die Aufführungsliste<sup>1</sup> zeigt 8 Aufführungen, davon sechsmal in liturgischem Rahmen, davon dreimal im Rahmen von Pontifikalämtern. Das ist beachtlich für einen kirchenkritischen Komponisten wie es GvE war und kann z.T. durch die ausgezeichneten Beziehungen GvEs zu Abt Bertram Baumann und zu Bischof Egon Kapellari, sowie zu der Leitung des „*Carinthischen Sommers*“ (Helmut Wobisch und Nikolaus Fheodoroff) erklärt werden.

Darüber hinaus bemühte sich GvE – wie es immer seine Gepflogenheit war – auch potentielle Interpreten für die Aufführung dieses Werkes zu begeistern. In der Korrespondenz mit KM findet sich eine Stelle: „*Bald werde ich Sie mit der Partitur meiner Missa beglücken.*“<sup>2</sup>

Dem Wunsch von GvE nach Knabenstimmen im Chor wurde nur einmal, und zwar bei der UA entsprochen.

#### 8.3.1 UA in der Stiftskirche Zwettl, 1988

Die UA fand im Rahmen eines Festgottesdienstes am 18.09.1988, zelebriert vom damaligen Generalabt des Zisterzienserordens DDr. Polykarp Zakar in der Stiftskirche Zwettl als großes öffentliches Ereignis mit nachfolgender Agape statt.<sup>3,4</sup> Zahlreiche Ehrengäste waren erschienen.<sup>5</sup>

Die Aufführenden waren Die Zwettler Sängerknaben und die *Schola Zwettlensis*, welche auch das Proprium im Gregorianischen Choral sang. Das Instrumentalensemble war unter dem Namen *Musica Divina* zusammengefasst. Die Musikalische Leitung hatte Martin Schebesta.

GvE hatte für die UA viele seiner Freunde eingeladen. So auch Pfarrer Friedrich Zimmerl aus Hohenwarth, mit dem er befreundet war. Dieser sagte sein Kommen zu: „*Der 18.IX.14h steht natürlich auf meinem Terminkalender: dieses (mein Geburtstags-) Geschenk lasse ich mir sicher nicht entgehen.*“<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Siehe Anhang B: *Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs*

<sup>2</sup> Brief GvE an KM vom 09.02.1989. [im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>3</sup> Siehe dazu *Programmheft 850 Jahre Zwettl*.

<sup>4</sup> Freundliche Mitteilung von Peter Altmann an den Verf. am 19.05.2008.

<sup>5</sup> Teilnahme von Kardinal Erzbischof Hermann Groer, weitere Bischöfe, Bundespräsident Kurt Waldheim, Bundeskanzler Franz Vranitzky, verschiedene Minister, Landeshauptleute etc. Siehe dazu Berichte in *Die Neue – Zwettler Nachrichten* vom 27.09.1988.

<sup>6</sup> Brief von Pfarrer Fritz Zimmerl an GvE vom 28.07.1988. [GvE-N]

GvE war von der Aufführung angetan und schrieb an Martin Schebesta: *„Lieber Herr Kapellmeister, Ihre Aufführung meiner Missa in Zwettl war für mich eine große Freude. Ihnen, Ihren Chorsängern, den Instrumentalisten und den Buben meinen aufrichtigen und warmen Dank. Man merkte Ihrer Einstudierung die Teilnahme an. Dies zu erleben machte mich und die Freunde froh.“*<sup>7</sup>

Eine Berichterstattung fand in den lokalen Medien statt<sup>8</sup>. Eine ausführliche Qualifikation der Komposition GvEs findet sich in der Zeitschrift *Die Neue – Zwettler Nachrichten* statt: *„Eine Messe eines Zeitgenossen kann man nicht mit den Maßstäben der Klassik und Romantik messen. Zu fragen ist, ob wir Menschen der Gegenwart durch eine derartige Komposition zu einem religiösen Erlebnis geführt werden, den Weg zum Allerhöchsten leichter finden. Gottfried von Einem ist es wunderbar gelungen, in der Tonsprache unserer Zeit ein Werk zu schaffen, das gleichermaßen Glaubensnot und Gotteslob gewaltig und einprägsam zum Ausdruck bringt. Ein Werk, in welchem Bitte um Erbarmen und Frieden mehr durchdringen als der Lobpreis Gottes. Ein farbenreiches Gloria zu komponieren mag nach zwei Weltkriegen und angesichts der Zukunftsängste auch schwer fallen.“*<sup>9</sup>

### 8.3.2 Aufführung in der Stiftskirche Ossiach, 1989

Im dem der Uraufführung folgenden Jahr wurde das Werk bei einem Festgottesdienst anlässlich „20 Jahre Carinthischer Sommer“, zelebriert durch den Diözesanbischof Dr. Egon Kapellari, unter der musikalischen Leitung von Nikolaus Fheodoroff, aufgeführt<sup>10</sup>. Die Vokalteile wurden durch den Kärntner Madrigalchor Klagenfurt gesungen, die Instrumentalteile wurden durch Mitglieder des Kärntner Landessymphonieorchesters vorgetragen.<sup>11</sup> Als Proprium zur Messe kamen vier *A-capella* Chöre von Nikolaus Fheodoroff<sup>12</sup> zur Aufführung. Die ganze Messfeier wurde vom ORF Klagenfurt mitgeschnitten und direkt gesendet<sup>13</sup>.

<sup>7</sup> Brief von GvE an Martin Schebesta vom 24.09.1988. [im Besitz von Martin Schebesta]

<sup>8</sup> Pressespiegel, zusammengestellt von Martin Schebesta.

<sup>9</sup> Artikel, gezeichnet mit Zaubek. In: Zeitschrift. *Die Neue – Zwettler Nachrichten* vom 27.09.1988.

<sup>10</sup> GvE war Mitbegründer und „Hauskomponist“ des Carinthischen Sommers und es verband ihn eine langjährige Zusammenarbeit mit diesem Festival, sowie eine Freundschaft mit den beiden Intendanten Helmut Wobisch (bis 1980) und Gerda Fröhlich (ab 1981). Daraus entstanden bis zum Jahre 2000 die Uraufführungen von 17 seiner Werke [Email von Nikolaus Fheodoroff an den Verf. vom 07.08.2008].

Siehe dazu auch Programmheft des Carinthischen Sommers 1993.

Die Freundschaft GvEs mit Helmut Wobisch geht etwa auf das Jahr 1950 zurück. Die Wertschätzung GvEs für Wobisch wird in den seinen Gedenkworten für Wobisch anlässlich dessen Ableben bei der Generalversammlung der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft am 24.03.1980 ersichtlich, deren Präsident GvE und deren Schatzmeister Helmut Wobisch war. [FS-N]

<sup>11</sup> Brief von Nikolaus Fheodoroff an den Verf. vom 14.07.2008, und Email von Frau Gertrude Mathes, Festivalbüro „Carinthischer Sommer“ an den Verf. vom 16.07.2008.

<sup>12</sup> Introitus: *In voluntate tua*, Graduale: *Pax Dei*, Offertorium: *Vitam aeternam*, Communio: *Bonus et Dominus*. Beilage zum Brief von Nikolaus Fheodoroff an den Verf. vom 14.07.2008.

<sup>13</sup> Nikolaus Fheodoroff hat dem Verf. eine Kopie des Mitschnittes zur Verfügung gestellt.

Eine Kärntner Tageszeitung berichtete danach unter der Überschrift „*Madrigalchor Klagenfurt erfolgreich*“ über diese Aufführung, jedoch ohne Wertung der Komposition<sup>14</sup>.

Nikolaus Fheodoroff hat eine positive Erinnerung an diese Aufführung: „*Die Missa ist eine eigenständige Komposition. Partielle Vergleiche, in Technik und Stimmungsgehalt, gibt es vielleicht mit Hindemith und Bruckner. Einem greift auch auf gregorianische Choraleinsprengsel zurück - sowohl vokal als auch instrumental. Rhythmisch ist die Messe sehr ausgeprägt. Es gibt eine geschickt eingesetzte Ein- und Zweistimmigkeit des Chores. Merkwürdig ist das gesprochene (sehr kurze) ‚Et incarnatus est...‘. Ein wenig schwierig sind überraschende Modulationen (ohne jede Vorbereitung). Die wenigen ‚Cluster‘ sind nicht schwierig. Es gibt liturgisch merkwürdige (vielleicht auch fragwürdige) Wortwiederholungen. Der Umfang der Stimmen wird chorgerecht eingehalten.*“<sup>15</sup>

### 8.3.3 Aufführung im WKH, 1990

Diese Aufführung ging auf den damaligen Generalsekretär des WKH, Alexander Pereira zurück<sup>16</sup>. Das WKH hatte eine Konzertreihe *Musikfest Österreich Heute* programmiert. Für die Schlussaufführung waren geistliche Chorwerke zeitgenössischer österreichischer Komponisten vorgesehen. Nach Werken von Augustin Kubizek, Anton Heiller, Johann Nepomuk David, Wolfgang Sauseng und Zoltan Kodály wurde die *Missa Claravallensis* op. 83 von GvE aufgeführt. Herbert Böck, der ein Jahr zuvor zum Leiter der Singakademie des WKH berufen worden war und dessen *Concentus Vocalis* gerade große Erfolge feierte, wurde mit dem Dirigat dieses Konzertes betraut. Die Chorpartien dieses Konzertes sang der *Concentus Vocalis*, die Instrumentalteile wurden durch Mitglieder der Wiener Philharmoniker gespielt.

Für diese Aufführung ersuchte GvE Martin Schebesta eine Werkseinführung über die *Missa* im Programmheft zu schreiben<sup>17</sup>.

GvE war bei dieser Aufführung anwesend, kam am Ende auf die Bühne und war voll des Lobes für die Interpreten, schließlich war bis zu diesem Zeitpunkt die *Missa* noch nicht von international bedeutenden Künstlern interpretiert worden.

<sup>14</sup> Zeitung nicht feststellbar, o.D., S 7.

<sup>15</sup> Brief von Nikolaus Fheodoroff an den Verf. vom 07.08.2008.

<sup>16</sup> Gespräch des Verf. mit Herbert Böck am 22.07.2008.

<sup>17</sup> Schebesta, Martin: *Gottfried von Einem. Missa Claravallensis* op. 83. Programmheft zum Konzert der Wiener Konzerthausgesellschaft am 24.03.1990.

Über diese Aufführung schreibt GvE an KM: *„Inzwischen hörte ich die Missa Claravallensis im Konzerthaus unter Herbert Böck. Ausgezeichnet! Ein Prachtmusiker. Entsprechend der Chor und die begleitenden Philharmoniker!“*<sup>18</sup>

Das Urteil im Spiegel der Presse war etwas differenzierter: während den Interpreten uneingeschränktes Lob zuteil wurde, wurde das Werk selbst weniger gut beurteilt. Der *Kurier* schrieb: *„.....eine originelle Komposition für Chor, Bläser und Schlagzeug, die regerecht humoristische Abschnitte enthält und mehrmals sogar den „Gottseibeius“ der Gegenwartsmusik, den Dur-Dreiklang verwendet.“*<sup>19</sup>

Die *Wiener Zeitung* schrieb: *„[...] die Missa Claravallensis op. 83, von Gottfried von Einem – auch das ist ‚Österreich heute‘, obwohl man´s kaum für möglich hält. Der Komponist im Reich der Grunddreiklänge – aus Gründen gebotener Höflichkeit enthalte ich mich hier weiterer Meinungsäußerungen“*<sup>20</sup>

Wie bei all seinen Kompositionen hat sich GvE auch bei seiner *Missa* um weitere Aufführungen bemüht. In einem Brief an den Abt Bertrand des Stiftes Zwettl schreibt er über eine dieser Bemühungen: *„Ich musste kürzlich an Dich und Deine Freundlichkeit denken, als ich einem Dirigenten ‚Deine‘, ‚unsere‘ Missa vorspielte. Ein munteres Stück“*.<sup>21</sup>

#### **8.3.4 Zwei Aufführungen in der Steiermark 1993**

Prof. Karl Ernst Hoffmann von der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Graz verpflichtete einen seiner Studenten, zu seiner Abschlussprüfung im Frühjahr 1993 die *Missa* einzustudieren und im Grazer Dom - nach einer vorherigen Voraufführung in der Pfarrkirche Hl. Jakobus in Ilz bei Graz - aufzuführen. Er schreibt dazu an GvE: *„Einer unserer Studierenden Herr Hugo Mali, wird für den öffentlichen Teil seiner für kommenden Mai geplanten Diplomprüfung Ihre „Missa Claravallensis“ im Grazer Dom dirigieren. Die Einstudierung mit unserem Hochschulchor wäre wesentlich erleichtert, wenn wir einen Klavierauszug zur Vorbereitung hätten“*<sup>22</sup> Auf dem Brief findet sich ein handschriftlicher Vermerk GvEs: *„Gibt's keinen“*.

<sup>18</sup> Brief GvE an KM vom 07.04.1990. [im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>19</sup> *Kurier* vom 27.03.1990.

<sup>20</sup> *Wiener Zeitung* vom 27.03.1990.

<sup>21</sup> Brief GvE an Abt Bertrand vom 17.07.1990.

<sup>22</sup> Brief Karl Ernst Hoffmann an GvE vom 09.12.1992. [GvE-N]

Voraufführung und Aufführung fanden jeweils im Rahmen einer Messfeier statt. Hugo Mali dirigierte den Chor der Musikuniversität, der durch einige ausgebildete Sänger und Sängerinnen des *Pro-Arte-Chors* von Prof. Hoffmann verstärkt wurde.

Die Instrumentalisten setzten sich aus Musiklehrern, Lehrbeauftragten und Studenten der Musikuniversität zusammen. Hörner standen nicht zur Verfügung. Das erste Horn wurde durch eine Klarinette ersetzt, das 2. Horn gänzlich weggelassen.

Die Noten wurden vom Kirchenchor Hartberg in der Oststeiermark ausgeborgt. Dort war einige Zeit davor eine Aufführung geplant, die aber nicht zustande kam. Geprobt wurde mit einem Klavierauszug, den Karl Ernst Hoffmann angefertigt hatte<sup>23</sup>. Ein Mitschnitt der Aufführung in Graz liegt vor.

### 8.3.5 Aufführung in der Stiftskirche Ossiach, 2000

Über diese Aufführung liegt lediglich die Ankündigung des *Carinthischen Sommers 2000* vor<sup>24</sup>. Die Aufführung fand im Rahmen eines Pontifikalamtes, zelebriert von Diözesanbischof Dr. Egon Kapellari, statt. Es sang – wie bei der ersten Aufführung in Ossiach 1989 - der Kärntner Madrigalchor, Klagenfurt, der Dirigent der Aufführung war Klaus Kuchling<sup>25</sup>.

### 8.3.6 Aufführung in der Stiftskirche Zwettl, 2003

Diese konzertante Aufführung fand im Rahmen des *Jubiläumskonzertes 25 Jahre Allegro Vivo – 20 Jahre Orgelfest des Stiftes Zwettl* in der Stiftskirche Zwettl statt<sup>26</sup>. Dabei hat der *Wiener Kammerchor* gesungen, das Ensemble *Collegium Viennense* spielte den Instrumentalpart und Johannes Prinz dirigierte das Werk. Daneben wurden Werke von Johann Sebastian Bach, Johannes Brahms, Igor Strawinski, Felix Mendelssohn und Johann Kaspar Kerll aufgeführt. Die Orgelpartien in diesem Konzert wurden von Elisabeth Ullmann gespielt.

In den *Doblinger-Pressestimmen* wird über dieses Ereignis wie folgt berichtet: „Nun [...] stand dieses Werk erneut im Mittelpunkt eines Festkonzert [...] Der Chor – intensiv und ausdrucksstark der Wiener Kammerchor – fleht nicht nur, sondern trotz, fordert, klagt – und zweifelt [...] Der Wiener Kammerchor unter der Leitung von Johannes Prinz hatte schon zuvor mit zwei Motetten von Brahms („Warum ist das

<sup>23</sup> Schilderung durch Email von Hugo Mali vom 31.01.2010 an den Verf.

<sup>24</sup> Entsprechende Seite der Programmorschau des *Carinthischen Sommers 2000*. [GvE-N]

<sup>25</sup> Weder vom Sekretariat des *Carinthischen Sommers* noch von Klaus Kuchling konnten Auskünfte oder Unterlagen erlangt werden.

<sup>26</sup> Email von Alexandra Jachim vom *Wiener Kammerchor* vom 13.12.2007 an den Verf.

*Licht gegeben dem Mühseligen“)* und Mendelssohn Bartholdy („Mein Gott, warum hast du mich verlassen“) auf diese spirituelle Grenzerfahrung vorbereitet [...]“<sup>27</sup>

Diese Aufführung der *Missa* wurde mitgeschnitten und ist auf CD erhältlich, jedoch nicht über den Tonträgerhandel, sondern als Beigabe zum Waldviertel Buch von Lotte Ingrisch<sup>28</sup>.

### 8.3.7 Aufführung in der Kirche St. Augustin in Wien, 2004

Am Sonntag, den 01.02.2004, fand in der hinsichtlich ihrer Kirchenmusik bedeutenden Kirche St. Augustin in Wien ein Hochamt statt, in dessen Rahmen die *Missa Claravallensis* zum bisher letzten Mal aufgeführt wurde. Die Messe wurde von Pfarrer P. Albin Scheuch zelebriert. Diese Aufführung ging auf eine Initiative des damaligen Leiters der Kirchenmusik in St. Augustin, Alois Glaßner, zurück.

Alois Glaßner kannte das Werk seit langem und wollte es schon immer realisieren. Es ergab sich 2004 eine gute Gelegenheit dazu. Er konnte den *Kammerchor Anton von Webern* der Musikuniversität Wien, den er ebenfalls leitete, einsetzen und mit ihm das Werk erarbeiten. Der Chor der Augustinerkirche war gerade mit anderen Projekten beschäftigt und hatte keine Probenkapazität mehr. Nach Glaßners Vorstellung sollte in St. Augustin zumindest einmal im Jahr ein zeitgenössisches Werk aufgeführt werden. Die Instrumentalisten kamen vom Orchester der Kirche St. Augustin. Seine Absicht teilte Glaßner auch Walther Blovsky, dem Präsidenten der GvE-St mit, der eine Unterstützung der Aufführung durch die Stiftung ermöglichte. Eine Tonträgeraufnahme wurde erwogen, zusammen mit anderen GvE-Werken, kam aber nicht zustande. Die Witwe des Komponisten, LI nahm an diesem Gottesdienst teil<sup>29,30</sup>. Alois Glassner konnte mit dem Chor eine sehr gründliche Erarbeitung mit ca. 15 Chorproben durchführen, sodass lediglich eine Tutti-Probe mit den Instrumentalisten vor der Aufführung erforderlich war.

Pfarrer P. Albin Scheuch stellte am Ende, noch vor dem Segen, anerkennend fest, dass dieses zeitgenössische Werk – entgegen seiner Befürchtung - doch sehr schön war<sup>31</sup>.

Alois Glaßner beurteilt das Werk als „sehr gelungen“. Besonders schätzt er, dass GvE die Lücke zwischen einfachen und praktischen Werken der Kirchenmusik, denen es oft an musikalischer Substanz

<sup>27</sup> Datum nicht mehr eruierbar. Zitiert im Email von Alexandra Jachim vom *Wiener Kammerchor* vom 13.12.2007 an den Verf.

<sup>28</sup> Lotte Ingrisch: *Eine Reise in das Zwielfichtland. Im Waldviertel und anderswo*. Wien 2007.

<sup>29</sup> Gespräch des Verf. mit Alois Glaßner am 01.09.2008.

<sup>30</sup> Email Johannes Leopold Mayer vom 13.06.2008 an den Verf.

<sup>31</sup> Ebd.

mangelt, und hochkomplexen Werken, z.B. der Zwölfton-Kirchenmusik von Anton Heiller, die nur mehr mit einem absolut professionellem Chor zu realisieren ist, füllt. Diesen Bereich bezeichnet er als den „gehobenen Bereich der Kirchenmusik“, der auch durch ambitionierte und entsprechend erfahrene Laienchöre realisierbar ist<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Gespräch des Verf. mit Alois Glasner am 01.09.2008.

## 9 Op. 93 *Votivlieder* . Für Frauenchor a-capella. Texten: Christine Busta (aus Briefen an den Komponisten)

Op. 93 *Votivlieder* ist ein Zyklus von neun Chorliedern für 4-stimmigen Frauenchor *a-capella*. Stilistisch stehen die Stücke in der Nähe des *A-capella*-Chorzyklus op. 82 *Unterwegs*. Die textliche Grundlage stammt von ChB. Es sind Prosatexte aus Briefen ChrB an GvE bzw. an das Ehepaar GvE und LI. Die Interpretation ist jedoch schwieriger als op. 82. Das Werk wurde bisher fast ausschließlich durch den professionellen Frauenchor Tsugio Maedas gesungen und erlebte durch ihn eine beachtliche Verbreitung im Fernen Osten.

### 9.1 Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile

#### 9.1.1 Entstehung der Stücke

Im Jahre 1990 schloss GvE die Komposition der neun Stücke aus op. 93 *Votivlieder* mit der jeweiligen Autografendatierung ab<sup>1</sup>. Zu diesen Stücken sagt er: „*Die große Lyrikerin ChrB<sup>2</sup> schrieb persönliche Gedichte auf meine Frau, Lotte Ingrisch und mich. Angeregt durch den Zauberklang des Frauenchores des Tsugio Maeda komponierte ich die Gedichte mit großem Vergnügen für sein Ensemble. Gibt es Schöneres als durch den realen Klang in die Welt der Musik versetzt zu werden? Wien – Hofburg, 25.X.91*“<sup>3</sup>

Die Texte entstammen Briefen, Manuskripten oder Typoskripten, die ChrB an GvE bzw. seine Frau LI gerichtet hatte. Aus diesen Briefen hat GvE „oft wie Aphorismen wirkende Sätze oder Passagen ausgewählt und für Frauenchor vertont. Diese musikalischen Miniaturen lassen vergessen, dass es sich um persönliche Freundschaftsbriefe handelt.“<sup>4</sup> Die Texte haben die folgenden Datierungen zwischen April 1982 und September 1986, also über 4 ½ Jahre<sup>5</sup>, sind aber heute im GvE-N bis auf eine einzige Ausnahmen nicht mehr auffindbar<sup>6,7</sup>:

<sup>1</sup> Autografen im GvE-N.

<sup>2</sup> Über die Freundschaft GvEs mit ChrB siehe Exkurs: *GvEs Freundschaft und künstlerisches Zusammenwirken mit Christine Busta (ChrB)*

<sup>3</sup> Zitat aus dem Begleitheft zur CD *Gottfried von Einem. Motivlieder op. 93. Das Stundenlied op. 26*. Preiser Records Stereo 90977, Austro Mechana, © 1992 by Maeda Office.

<sup>4</sup> Otto Biba: Beitrag im Begleitheft zur CD *Gottfried von Einem. Motivlieder op. 93. Das Stundenlied op. 26*. Preiser Records Stereo 90977, Austro Mechana, © 1992 by Maeda Office

<sup>5</sup> Textdatierungen siehe unten.

<sup>6</sup> siehe Programmheft des Konzertes der GdMFW vom 06.03.1991..

<sup>7</sup> Im GvE-N findet sich lediglich ein ununterschiedenes Typoskript des Textes Nr. 8 *Bergung*, das vom Schreiber mit *September 1986* datiert ist. Auf diesem Blatt hat GvE handschriftlich das Datum 17.3.90, d.h. das Autografen-Fertigstellungsdatum von Nr. 8 vermerkt.

Darüber hinaus ist die Kopie eines Typoskripts des Textes von Nr. 4 *Vorfrühlingsbrief nach St. Kringel* in der Ausstellung im Gottfried von Einem-Museum in Oberdümbach bei Maissau im Waldviertel ausgestellt. Das Museum wird von der *Gottfried von Einem Musik Privat-Stiftung* betreut.

Die Entstehung stellt sich bei genauer Betrachtung allerdings etwas anders dar, und GvE dürfte die Lieder zum Teil schon früher spontan und ohne an bestimmte Interpreten oder an einen bestimmten Aufführungsort zu denken, konzipiert bzw. komponiert haben, sodass die Autografendatierungen lediglich die Endaufbereitung angeben.

Darauf deutet ein Brief GvEs an ChrB aus dem Januar 1986 hin, der die Nr. 4 des Zyklus *Vorfrühlingsbrief nach St. Kringel*<sup>8</sup> (*Für Gottfried und Lotte*) betrifft: „*Teuerste Christl, 12 ½ Bussi für das zauberhafte St. Kringel-Poem. Sei dankbar von uns beiden umarmt. Vielleicht fallen mir Noten, Klänge dazu ein.*“<sup>9</sup>

Auch die angestrebten Bemühungen GvEs zum Zustandekommen einer UA deuten darauf hin: im März 1990 schrieb GvE an KM, den er als für *A-capella-Chöre* kompetent betrachtete: „*Lieber Freund, ich habe Furchtbares angestellt: ich schrieb drei Nummern eines siebenteiligen Stückes für a-capella-Frauenchor, vierstimmig. Was kann man damit anstellen? Es sind herrliche, nachgelassene und mir dedizierte Texte von ChrB. Bitte raten Sie subito!*“<sup>10</sup> KM berät sich daraufhin mit Erwin Ortner, welchem Chor diese Stücke für „*diese eher ausgefallene Besetzung von vier Frauenstimmen*“<sup>11</sup> anvertraut werden könnte und schlägt den Gumpoldskirchner Mädchenchor als „besonders gut“ vor. Weiters zieht er auch die Wiener Sängerknaben in Betracht<sup>12</sup>. Ein Schreiben des Gumpoldskirchner Mädchenchores an GvE aus dieser Zeit dokumentiert großes Interesse an neuer Literatur für Oberstimmenchöre: „*Die Oberstimmenchöre, besonders die Frauenchöre, werden in Österreich ganz stiefmütterlich behandelt (nicht nur in Österreich).*“<sup>13</sup>

Auch Peter Altmann berichtet, dass GvE ihm lange vor Drucklegung eine Kopie des Manuskriptes gab und ihn für eine Aufführung dieser Stücke in Betracht gezogen hat<sup>14</sup>.

Warum letztlich Tsugio Maeda mit seinen *Tokyo Ladies Singers*<sup>15</sup> für die UA und viele weitere Aufführungen betraut wurde erklärt dieser mit dem großen Erfolg, den er mit diesem Chor ein Jahr

<sup>8</sup> Op. 93 Nr. 4. Somit kann auch das Textdatum März 1986 für diesen Brief nicht stimmen.

<sup>9</sup> Brief GvE an ChrB vom 27.01.1986. [ChrB-N]

<sup>10</sup> Brief GvE an KM vom 05.03.1990. [im Besitz von Erna Muthspiel]. Dieses Datum entspricht der Autografendatierung des Stückes Nr. 3.

<sup>11</sup> Brief KM an GvE vom 16.03.1990. [GvE-N]

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Schreiben des Gumpoldskirchner Mädchenchores an GvE vom 29.03.1990. [GvE-N]

<sup>14</sup> Email Peter Altmann an der Verf. vom 12.11.2007.

<sup>15</sup> Die *Tokyo Ladies Singers* sind ein Frauen-Berufschor. Er wurde 1985 gegründet. Alle Mitglieder haben eine vollständige Vokalausbildung mit Abschlussprüfung an einer Musikuniversität. Der Chor ist bedacht, eine aktive Rolle im internationalen Chormusikgeschehen zu spielen. Siehe dazu die Beschreibung von Otto Biba im Programmheft der GdMFW zum Konzert am 06.03.1991 im Palais Schwarzenberg.

zuvor in der GdMFW gefeiert hatte<sup>16</sup>. Nach seiner Schilderung wurde er Anfang des Jahres 1990 mit GvE im Hotel Bristol bekanntgemacht. Dabei empfahl die GdMFW GvE, diesen Chor unter Tsugio Maeda heranzuziehen<sup>17</sup>. GvE kannte bis zu diesem Zeitpunkt weder Tsugio Maeda noch dessen exzellenten japanischen Frauenchor. Er verließ sich auf die Empfehlung, legte die UA in die Hände von Tsugio Maeda und widmete ihm das Werk<sup>18</sup>.

Die beiden Gründe für diesen raschen Entschluss GvEs dürften also gewesen sein:

- Einerseits die Möglichkeit, das Werk kurz darauf in einem Konzert bereits im April 1990 in Nagano aufzuführen. Dieses Konzert fand anlässlich einer Ausstellung der GdMFW in Japan statt. Österreichs Musik sollte dort auch durch einen zeitgenössischen österreichischen Komponisten vertreten sein.
- Andererseits konnte in der knapp zur Verfügung stehenden Zeit nur ein absolut professioneller Chor mit wenigen Proben eine einwandfreie Aufführung dieses nicht leicht zu singenden Werkes zustande bringen.

So fügte sich alles gut zusammen und GvE - der solche Gelegenheiten immer blitzschnell ergriff - hat auch diese sofort genutzt.

Eine terminliche Zusammenfassung für die einzelnen Stücke ergibt das folgende Bild:

Stück Nr.	Textdatierung <sup>19</sup>	Autografendatierung (Kompositionsende)
1	01.04.1982	keine
2	09.06.1982	05.03.1990
3	April 1986	05.03.1990
4	März 1986	15.03.1990
5	Januar 1986	15.03.1990
6	Mai 1986	17.03.1990
7	März 1982	17.03.1990
8	September 1986	17.03.1990
9	24.01.1983	18.03.1990

<sup>16</sup> Konzert der *Tokyo Ladies' Singers* und dem Damenkammerorchester Bratislava unter Tsugio Maeda am 21.05.1989 im Brahmsaal der GdMFW, mit Werken von Michael Haydn, Johannes Brahms, Giuseppe Verdi und Giovanni Battista Pergolesi. Siehe Email von Tsugio Maeda am 06.06.2008 an den Verf., sowie Konzertprogramm der GdMFW 21.05.1989.

<sup>17</sup> Schilderung von Tsugio Maeda am 18.05.2008 im Gespräch mit dem Verf

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup>gem. Konzertprogramm der UA vom 06.03.1991.

Die Entstehung der Texte erfolgte somit zwischen April 1982 und September 1986, also über einen Zeitraum von viereinhalb Jahren. Die Autografendatierungen zeigen, dass der ganze Zyklus innerhalb zweier Wochen fertig gestellt wurde. Das zeigt die Geschwindigkeit in der Endphase einer Komposition, wie sie auch bei anderen Werken GvEs sichtbar ist. Weiters zeigt sich, dass GvE im März 1990 gleichzeitig mit der Fertigstellung der Komposition die UA und die Interpreten fixierte, was ihn wieder als wirkungsvollen Organisator ausweist.

Folgende Fragen bleiben offen:

- Wann fasste GvE den Beschluss, ChrB-Texte dieser Art zu vertonen? War es der 27.01.1986 nach Erhalt des Textes für Nr. 4, oder war es vielleicht erst ChrBs Tod am 03.12.1987?
- Wann und warum entschied er sich, diese Texte gerade als *A-capella*-Frauenschöre zu vertonen? Wollte GvE dadurch vielleicht besonders ChrB gedenken?
- Gab es schon Skizzenmaterial, bevor GvE die Entscheidung zu *A-capella*-Frauenschören traf?
- Sammelte er diese Texte oder forderte er ChrB zu diesen Texten auf?
- Auch die Art der Texte gibt Rätsel auf: zum Teil müssen es Bestandteile von Briefen, Postkarten, Glückwunschkarten gewesen sein, die jedoch stilisiert wurden (Nr. 1, Nr. 4, Nr. 5, Nr. 7, Nr. 9), zum anderen Teil jedoch lyrische Texte, die keine Botschaft beinhalteten (Nr. 2, Nr. 3), und ein Sinnspruch (Nr. 8).

Wie auch bei den anderen untersuchten Werken liegt kein Skizzenmaterial GvEs vor. Eine zusätzliche Erschwernis bei der Beurteilung dieser Fragen bringt der Umstand, dass diese Texte ChrBs an GvE, sowie fast alle Briefe ChrBs an GvE, nicht verfügbar sind<sup>20</sup>.

Interessant ist, dass GvE auch diesmal von seinem Grundsatz, nur auf Auftrag zu schreiben, abwich. Nachdem mit Sicherheit Mangel an Auftragschancen ausgeschlossen werden kann, muss es wohl die Faszination der ChrB-Texte gewesen sein<sup>21</sup>.

Zu erwähnen ist noch, dass GvE das Gedicht *Nocturno (in U-Moll)* von ChrB bereits zuvor einmal komponiert hatte, und zwar als Nr. 5 in seinem Liederzyklus *Zwölf Tag- und Nachtlieder für mittlere Stimme und Klavier*, op. 73, und zwar in ganz anderer Weise. Dieses Gedicht muss ihn fasziniert haben, denn es wird in seinen Briefen an ChrB mehrfach erwähnt. Eine interessante Stelle lautet:

---

<sup>20</sup> Die Briefe ChrBs an GvE mussten nach dem Tod ChrBs an die Erben zurückgestellt werden. [Freundliche Mitteilung Otto Bibas an den Verf. vom 29.01.2010]

<sup>21</sup> Siehe dazu Kapitel: *Op 67 Gute Ratschläge*.

„Teure Sirene, ich muss mir einen ‚Guten Ratschlag‘ geben und schon tue ich das Gegenteil. Zwar schrieb ich Dir vom Unken Nocturno, dass es incomponabel sei, schon komponierte ich es. Voila!“<sup>22</sup> Ob diese Briefstelle die Komposition des Gedichtes für op. 73 oder für op. 93 betrifft, bleibt offen. Jedenfalls ist klar, dass das Setzen der Anführungszeichen bei „Gute Ratschläge“ eine Bezugnahme auf den früheren Zyklus op. 67 *Gute Ratschläge* mit Vertonung von ChrB-Texten ist, der 1984 uraufgeführt wurde<sup>23</sup>.

### 9.1.2 Widmung

Der Zyklus op. 93 ist im Autograf „Maestro Tsugio Maeda in verehrungsvoller Verbundenheit gewidmet“. Tsugio Maeda hat gem. Aufführungstatistik bis auf zwei Aufführungen alle anderen Aufführungen dieses Werkes dirigiert.

Am Autograf ist jedoch eine vorherige handschriftliche Widmung „Friedrich Smutny freundschaftlich gewidmet“ sichtbar, die danach ausradiert worden ist. Möglicherweise wurde sie ersetzt durch die Widmung „In memoriam Friedrich Smutny“, die GvE über das erste Blatt (op. 93, Nr. 1) geschrieben hat<sup>24</sup>.

Tsugio Maeda war nicht nur der Dirigent der Voraufführung und der UA, sondern setzte sich in besonderem Masse für dieses Werk im Fernen Osten ein. Nahezu alle Aufführungen dieses Chorzyklus wurden durch ihn dirigiert<sup>25</sup>. GvE war Tsugio Maeda dafür sehr verbunden, wie sein letzter Brief an Tsugio Maeda vom 28.06.1996 (14 Tage vor seinem Tod) beweist: „...*You are one of my best friends.*“<sup>26</sup>

Tsugio Maeda hatte GvE 1993 oder 1994 auch um ein Werk für sein Kammerorchester aus Žilina/Slowakei gebeten. GvE komponierte dazu op. 107 *Slowakische Suite. Für Streichorchester*. UA posthum im Oktober 1996 in Bratislava. Dieses Werk wurde auch Tsugio Maeda gewidmet<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Brief GvE an ChrB vom 19.06.1982. [ChrB-N]

<sup>23</sup> Siehe Kapitel: *Op. 67 Gute Ratschläge*.

<sup>24</sup> Friedrich Smutny war Rechtsanwalt und Freund der Familie. Mehrere Briefe geschäftlichen Inhalts an GvE liegen im GvE-N. Friedrich Smutny wird erwähnt in: Ingrisich, Lotte: *Eine Reise in das Zwielfichtland. Im Waldviertel und anderswo*. Wien 2007, S 252.

<sup>25</sup> Siehe dazu Anhang B: *Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs*

<sup>26</sup> Brief im Besitz von Tsugio Maeda.

<sup>27</sup> Zu diesem Werk gibt es 3 Skizzenblätter, auf denen GvEs Hinweis „Bartok Sammlung“ zu lesen ist. [Mus.HS. 41.664 der ÖNB-MS]

### 9.1.3 Autografensituation<sup>28</sup>

Wie auch die anderen im Rahmen dieser Arbeit eingesehen Autografen stellt sich das Autograf von op. 93 *Votivlieder* nur als Schlusspunkt eines Kompositionsprozesses dar. Das Autograf ist nahezu identisch mit der Druckausgabe des Werkes<sup>29</sup>.

In den Autografen finden sich verschiedentlich rote Korrekturen, die zum Teil im Druck verwirklicht wurden. Diese Korrekturen beziehen sich fast nie auf Noten, sondern lediglich auf dynamische Anweisungen, Akzentuierungen und andere Vortragszeichen. Unklar sind die *attaca*-Anweisungen: sowohl im Autograf als auch in der Druckausgabe gibt es keine erkennbare Grundlinie, wann zwischen den einzelnen Liedern *attaca* vorgeschrieben ist und wann nicht.

Bemerkenswert scheint, dass GvE im Stück Nr. 3, *Amselmelodie* vorerst die T020-024 nicht komponiert hatte (Blätter 4-6) und erst nachträglich ein Blatt 5a mit den T020-024 angefertigt hat. Es dürfte dies ein Versehen gewesen sein, denn eine für das Verständnis wichtige Textpassage („*Morgen- oder Abendstunde von einer*“) fehlte. Diese wurde nachträglich hinzukomponiert. Eine musikalische Analyse<sup>30</sup> ergab, dass der Klangeindruck des Stückes schon im ursprünglichen Zustand, d.h. ohne die T020-024 dem bei GvE gewohnten Klangeindruck entspricht. Dies stützt die Annahme, dass die Vertonung dieser Textstelle anfänglich vergessen wurde.

### 9.1.4 Inverlagnahme

Wie fast alle Kompositionen des letzten Lebensjahrzehnts von GvE wurde auch dieses Werk von MD in Verlag genommen<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Das Autograf befindet sich im GvE-N.

<sup>29</sup> Gottfried von Einem: *Votivlieder für Frauenchor a capella auf Gedichte von Christine Busta*. Op. 93. Chorpartitur mit der Doblinger Verlags Nr. D 17.752. Wien – München 1992.

<sup>30</sup> Der Verf. hat aus der Tonaufnahme die T0200-24 herausgeschnitten und die beiden Tonaufnahmen sodann verglichen. Zu demselben Ergebnis kommt man beim Nachspielen am Klavier.

<sup>31</sup> Siehe Anhang F: *Inverlagnahmen der Werke GvEs*.

### 9.1.5 Entstehung von op. 93 *Votivlieder* – Ecktermine

<b>1982</b>	April 1982: Entstehung erster Text von ChrB für op. 93
<b>1983</b>	
<b>1984</b>	
<b>1985</b>	
<b>1986</b>	September 1986: Entstehung letzter Text von ChrB für op. 93
<b>1987</b>	03.12.1987: Tod von ChrB
<b>1988</b>	
<b>1989</b>	
<b>1990</b>	05.03.1990 - 18.03.1990 Autografendatierungen GvEs März 1990: Fixierung von Voraufführung und Interpreten 08.04.1990 Voraufführung der ersten 4 Lieder aus op. 93 <i>Votivlieder</i> in Nagano
<b>1991</b>	06.03.1991 UA von op. 93 <i>Votivlieder</i> in Wien

## 9.2 Analyse des Werkes bzw. seiner Teile

Op. 93 *Votivlieder*<sup>32</sup> ist ein Zyklus für Frauenchor *a-capella*, bestehend aus neun sehr kurzen Stücken mit der gesamten Aufführungsdauer von etwa 10min. auf Texte von ChrB.

Die Stücke im Einzelnen sind:

- op. 93 Nr. 1 *An den Rand eines Notenblattes geschrieben*
- op. 93 Nr. 2 *Nocturno (in U-Moll)*
- op. 93 Nr. 3 *Amselmelancholie (Für Gottfried von Einem)*
- op. 93 Nr. 4 *Vorfrühlingsbrief nach St. Kringel (Für Gottfried und Lotte)*
- op. 93 Nr. 5 *Kleine Votivtafel (Für G. v. E.)*
- op. 93 Nr. 6 *Danksagung*
- op. 93 Nr. 7 *Nachtrag zu einer Begegnung*
- op. 93 Nr. 8 *Bergung (Für G. v. E.)*
- op. 93 Nr. 9 *Gutenachtgruß zu einem 65. Geburtstag (24. Jänner)*

### 9.2.1 Texte

Der Titel *Votivlieder* beinhaltet den Gedanken von Weihegeschenken an Götter oder Heilige als Bitte um Gewährung eines Wunsches oder als Dank für die Erfüllung einer Bitte<sup>33</sup>. GvE hat den Titel abgeleitet vom Stück Nr. 5 *Kleine Votivtafel (Für G.v.E)*, der von ChrB stammt. Die Beziehung ChrBs für GvE ist nur ungenügend einzuschätzen, zumal nur 5 erhaltene Briefe ChrBs davon Zeugnis geben<sup>34</sup>. Andererseits können aus den vielen Briefen GvEs an ChrB Schlüsse darauf gezogen werden. ChrB dürfte in Beziehungsfragen kompliziert und unsicher gewesen sein, und die starke Persönlichkeit GvEs dürfte sie beeindruckt haben. Aus dieser Sicht wäre die Überschrift *Kleine Votivtafel (Für G. v. E.)* erklärlich.

Die einzelnen Gedichte sind Botschaften, Sinnsprüche, Betrachtungen, Naturschilderungen und vermitteln jeweils völlig unterschiedliche Stimmungen.

<sup>32</sup> Gottfried von Einem: *Votivlieder für Frauenchor a- capella auf Gedichte von Christine Busta* Op. 93. Chorpartitur mit der MD Verlags-Nr. D 17 752. Wien – München 1992.

<sup>33</sup> Das neue Fischer Lexikon in Farbe. Bd. 9. Frankfurt am Main 1979, S 6336.

<sup>34</sup> Davon beinhaltet der GvE-N nur einen einzigen Brief ChBs an GvE. Im ChrB-N sind 4 z.T. lange Briefe an GvE zu finden, die durch den Verf. transkribiert wurden. [siehe Exkurs: *GvEs Freundschaft und künstlerisches Zusammenwirken mit Christine Busta (ChrB)* im Kapitel: *Op. 67 Gute Ratschläge*]

### 9.2.2 Allgemeine Aussagen zur Musik

Die Musik der einzelnen Stücke von op. 93 *Votivlieder* ist größtenteils den Texten entsprechend ruhig, die Melodielinien sind zumeist stufenförmig und beinhalten keine großen Intervalle. Dynamisch bewegt sich das Werk in den unteren Bereichen. Die rhythmische Komponente tritt gegenüber Melodie und Harmonie in den Hintergrund. Das Polyphone tritt gegenüber der Homophonie im Interesse der Sprachverständlichkeit zurück. Lautmalerische Effekte werden selten verwendet.

Harmonisch dominieren Dreiklänge, zum Teil rein, zum anderen Teil mit zusätzlichen Klangfarben bzw. Spannungselementen vermischt. Die GvEs Kompositionen eigene Harmonieführung, nämlich grundsätzlich Dreiklangsharmonik, kein langes Verweilen in einzelnen Tonartensphären, das Durchschreiten auch entferntester Tonartenbereiche, harmonische Fortschreitungen in gerückte Tonarten, in Varianttonarten und in terzverwandte Tonarten, offene, z.T. dominantische Schlüsse, zeichnen auch dieses Werk aus. Die vielfache Chromatik erschwert das Aufführen durch den Chor, ebenso wie feine, durchsichtige Faktur.

Kompositorisch finden sich somit viele Ähnlichkeiten mit dem zweiten *A-capella* Chorzyklus GvEs op. 82 *Unterwegs*.

Der Tonartenplan sieht wie folgt aus<sup>35</sup>:

Nr. 1	C-Dur
Nr. 2	F-Moll
Nr. 3	E-Dur
Nr. 4	G-Dur
Nr. 5	Es-Dur
Nr. 6	Des-Dur
Nr. 7	A-Moll
Nr. 8	D-Moll

<sup>35</sup> Diesen Tonartenplan hat GvE skizzenhaft auf einem Handzettel notiert. [Mus.HS. 41.138 in der ÖNB-MS]

### 9.2.3 Charakterisierung der einzelnen Stücke

#### 9.2.3.1 Nr. 1 *An den Rand eines Notenblattes geschrieben*

Text

*Du hast nichts als einen Text gesucht  
Und einen Menschen gefunden, der Dir im Wort bleibt.  
Birg ihn in Deine Musik.*

Vom Text her nimmt ChrB offenbar Bezug auf ihre Beziehung zu GvE. Es handelt sich um ein kurzes, 12-taktiges Chorstück in zwei Abschnitten in ruhiger Stimmung. Das Stück ist harmonisch einfach mit zumeist Dreiklangsharmonik. Vorgezeichnet ist C-Dur, in dem das Stück polyphon mit gestaffelten Einsätzen der Stimmen beginnt. Harmonisch wird sodann in eine A-Moll Atmosphäre gewechselt. Das homophone Ende ist ein VI-V-I Schluss in reinem E-Dur unter Verwendung der Molldominate (H-Moll). Typische GvE-Stilelemente sind das Fortschreiten in die Varianttonart oder in terzverwandte Tonarten sowie Reibungs- und Spannungstöne. Wie öfters bei GvEs Chorstücken beginnt das Stück polyphon und endet homophon. Das Stück hat einen mixolydischen Schluss V>I, der auch als V<sub>M</sub>>I gesehen werden kann. Es gibt Schwebezustände mit unklarem Tongeschlecht, rhythmische Modelle in der Art einer Bruckner-Motette werden verwendet.

#### 9.2.3.2 Nr. 2 *Nocturno (in U-Moll)*

Text

*Mondlos – u - hat sich der Teich verdunkelt,  
kein Einhorn durchlichtet das Schilf;  
nur der Einlaut des Unkenrufes ufert nachlang uns zu.*

Ist ein kurzes, homophones 18-taktiges, leises und schwierig zu singendes Nachtstück mit eingängiger Dreiklangsharmonik ohne Dissonanzen, allerdings vielen chromatischen Übergängen. Vorgezeichnet ist F-Moll, in dem das Stück beginnt und endet. Die unterschiedlichsten Tonartensphären werden berührt, bevor das Stück über B-Dur in einem C7-Akkord, d.h. dominantisch endet. Das *U-Moll* im Titel deutet lautmalerisch Unkenrufe in einem Teich im Mondlicht an, wie auch die Vokalisieren auf „u“ in allen 4 Stimmen. Wie bei vielen anderen Chorstücken GvEs überwiegt das stufenweise Fortschreiten der Stimmen gegenüber größeren Intervallen.

### 9.2.3.3 Nr. 3 Amselmelancholie (Für Gottfried von Einem)

Text<sup>36</sup>

*Wieviel das ist: ein Vogelkrällchen Leben,  
wie leicht das wiegt: ein Schnäbelchen voll Tod!  
Entzücken und Entsetzen  
kann es denn aufgewogen werden  
in einer Morgen- oder Abendstunde  
von einer schwarzen Kehle voll Gesang?  
Etwas in mir sagt Ja und weint untröstlich Nein! Nein! Nein!*

Das Stück hat 3 Abschnitte und schildert die Gedanken in melancholischer Stimmung beim Anblick einer toten Amsel. Homophonie und Homorhythmik mit guter Textverständlichkeit überwiegen, daneben gibt es einen kurzen polyphonen Übergang. Zwischen den einzelnen tonalen Passagen liegen längere, dissonante und nicht zielgerichtete Fortschreitungen. Das Stück ist in E-Dur/Cis-Moll vorgezeichnet, der Anfang vermittelt E-Moll, führt über zum Teil weit entfernte Tonarten und endet in einem V>I Schluss in einem E<sub>1Q</sub>-Klang und sodann noch mit einem geflüsterten „Nein“. Ein längeres harmonisches Verweilen in einer Tonart und ihren leitereigenen Stufen in der Form einer auskomponierten Stufe findet in T017 in B-Dur statt.

### 9.2.3.4 Nr. 4 Vorfrühlingsbrief nach St. Kringel (Für Gottfried und Lotte)

Text

*Liegen die Wälder, in denen Ihr haust, wirklich schon tausend Meter hoch?  
Ist es dort Kälter?  
Oder wärmer, weil Ihr doch näher der Sonne wohnt?  
Krächzen Euch dort nur die Raben ein Ständchen?  
Oder läutet auch schon die Meisenglocke wie hier, wo ich immer noch jämmerlich friere?  
Ihr habt wohl einen Kachelofen. Bei mir gibt es keinen.  
Schickt mir ein Holzscheit! Nicht zum Verheizen. Wo könnt ich das?  
Ich röche gern ein bisschen Harz. Es duftet so anhänglich treu.  
Macht's gut! Mir geht es, wie es eben geht. Halt meistens so zwischen den Zeilen.*

Das Stück ist mit 41 Takten das längste des Zyklus. Mehrfache Taktwechsel gehen auf den Prosa-Text ein. Es könnte ein besinnlicher Ausschnitt eines Briefes ChrBs an den Komponisten und seine Frau -

<sup>36</sup> Dieses Gedicht ähnelt einem anderen Gedicht ChrBs:

*ZART IN DEN SCHNEE GETAUT  
ein kurzer Amselpfad  
zwischen dem An- und Abflug.  
Wieviel ist das, ein Vogelkrällchen Leben!  
Im Gleichgewicht ein Vogelschnabel Tod,  
zuweilen auch – Gesang.*

Enthalten in: Busta, Christine: *Der Atem des Wortes. Gedichte. Aus dem Nachlass herausgegeben von Anton Gruber.* Salzburg-Wien 1995, S9.

allerdings stilisiert – sein. Dieses Chorlied ist wohl das polyphonste aus dem Zyklus, wobei viele Passagen in einem reperkussionsartigen Gesprächsstil angelegt sind. Lediglich der Schluss ist homophon. Viele Stellen sind kontrapunktisch in nur zwei Stimmen ausgeführt. GvE legt in diesem Stück kaum Wert auf vertraute Harmonik, vielmehr ergeben sich dissonante Harmonien als Folge konsequenter Polyphonie. Darüber hinaus gibt es Sekundreibungen an tonalen Stellen. Die sonst häufigen reinen Dreiklänge kommen kaum vor. Oft werden 2 Stimmen völlig parallel geführt, in einem Fall sogar alle vier Stimmen, über einen Abschnitt werden jeweils zwei Stimmen völlig symmetrisch in Gegenbewegung geführt, sodass der Leser der Partitur den Eindruck gewinnen könnte, dem Komponisten liegt an einem ungestörten grafischen Eindruck des Notenbildes<sup>37</sup>. Die Vorzeichnung ist G-Dur/E-Moll.

#### 9.2.3.5 Nr. 5 Kleine Votivtafel (Für G. v. E)

Text

*Sankt Kringel!*

*Du sonderbarer Heiliger der zornigen Riesen, sanften Bären und kindlichen Hexen,  
dessen Name nicht im Kalender steht,*

*dessen Musik mich tröstet,*

*mir hilft, den Weg aus den finsternen Wäldern zu finden,*

*bleib auch mein Schutzpatron!*

*Ich gelobe zum Dank, Dir an jedem vierundzwanzigsten Januar eine Kerze zu weihn.*

*Auch wenn mein ganzes Leben für einen anderen brennt.*

Der Text des Stückes – das offenbar namensgebend für den Chorliederzyklus war - ist eine Anbetung des fiktiven Heiligen *Sankt Kringel*, den GvE als Schutzpatron seiner Waldviertler Region erfunden hatte<sup>38</sup>. Am Anfang (Quartsignal b-es) und in der Mitte finden sich Unisono-Anrufungsstellen. Das Stück ist völlig homophon - isorhythmisch gebaut, textgleich in allen Stimmen und daher gut textverständlich. Die Vorzeichnung lautet Es-Dur. Das Stück beginnt und endet in reinem Es-Dur, hat Terz- und Sextgänge und einen hohen Gehalt an Tonalität in den einzelnen Abschnitten, es gibt harmonische Rückungen um einen Halbton sowie in terzverwandte Tonarten. Gut beobachten lässt sich die Technik GvEs, von einer Tonart in eine entferntere Tonart „schwimmend“ überzugehen, indem schrittweise Töne der neuen Tonart durch Alteration eingeführt werden und letztlich in der neuen Tonart zwecks Befestigung kadenziiert wird<sup>39</sup>. Am Schluss wird nach einem B7-Akkord über drei Takte lang durch zahlreiche Vorhalte endlich das Es-Dur erreicht. Das Stück steht im *alla breve*-Takt, in der Mitte wird ein 5/4 Takt offenbar aus Gründen der Prosodie („*hilft, den Weg aus den*“) eingeschoben.

<sup>37</sup> Siehe dazu „*konstruiere Stellen*“ im Kapitel: *Kompositionstechnik und –stil der Chormusik GvEs*.

<sup>38</sup> GvE verwendet St. Kringel stets für Rindlberg/NÖ.

<sup>39</sup> Siehe dazu „*schwimmende Harmoniefortschreitung*“ im Kapitel *Kompositionstechnik und –stil in der Chormusik GvEs*.

### 9.2.3.6 Nr. 6 *Danksagung*

Text

*Ich habe Gedichte für einen Peter<sup>40</sup> geschrieben,  
die vielleicht nur ein Gottfried auch im Zorn noch verstehen kann.  
Ich danke beiden, ohne zu wissen, was ich ihnen wett<sup>41</sup> zu bleiben vermag*

Es handelt sich um ein kurzes, 15-taktiges Stück, vorgezeichnet in Des-Dur mit zwei Abschnitten, in ruhiger Atmosphäre. Die Singanweisung lautet „*Sehr gedehnt*“. Es gibt imitatorische Anfänge, ansonsten jedoch nur Homophonie. Häufige Tonwiederholungen, kleine Intervalle und geringe Tonumfänge in den Stimmen verleihen dem Stück einen ruhigen Eindruck. Terz- und Sextgänge sind typisch. Harmonisch beginnt und endet das Stück in reiner Des-Dur Grundstufe. Durch die Einführung des a wird ein Übergang nach F-Dur als Abschluss des ersten Abschnittes vollzogen. Bemerkenswert ist ein diatonischer Cluster (c-d-e-f) auf dem Wort „*Zorn*“. Dieses Wort ist zwar ein textlicher Höhepunkt, wird aber durch GvE durch ein *subito pp* nach einem *crescendo* erreicht und ist mit der Singanweisung „*zart*“ versehen; offenbar GvEs Auslegung seines eigenen Zornes. Im zweiten Abschnitt findet eine plötzliche chromatische Rückung von As-Dur in das entfernte A-Dur bzw. A-Moll statt, die aber einen Takt später schon wieder rückgängig gemacht wird und den Schlussteil mit einem plagal wirkenden IV-I Schluss (Ges-Dur>Des-Dur) einleitet, wobei in den Ges-Dur-Akkord ein zusätzlicher Leitton c eingebaut ist.

### 9.2.3.7 Nr. 7 *Nachtrag zu einer Begegnung*

Text

*Bist Du der Rufer in der Wüste,  
der mich an strömendes Wasser zurückholt?  
Ich bin nur mit Salz getauft.  
Bist Du die Stimme über dem Jordan, die den verschlossenen Himmel aufreißt,  
und auch meine Kindschaft bezeugt?*

Das hauptsächlich syllabisch homophone Stück ist 4-gliedrig und verwendet *staccato-ostinato*-Anfänge im ersten und dritten Abschnitt. Es ist harmonisch instabiler als die meisten anderen Stücke dieses Zyklus, ein Verweilen in einer Tonartensphäre findet selten statt. Der Schluss steht in A-Dur, von D-Moll als Moll-Subdominante kommend. Eine Tonzentrierung in T012 auf f/eis führt in T013 zu Des-Dur/Cis-Dur, begleitet von einem markanten Intervallsprung in die übermäßige Quint f-cis im Sopran auf dem Wort „*aufreißt*“. Rhythmische Elemente sind Triolen in T005, T006, T012, und T014, letztere als Terzgänge.

<sup>40</sup> Franz Peter Künzel, ein enger Freund ChrBs, der manchmal in den Briefen GvEs an ChrBs im Zusammenhang mit ChrBs Beziehungsproblemen erwähnt wird.

<sup>41</sup> Offensichtlicher Druckfehler.

### 9.2.3.8 Nr. 8 *Bergung* (Für G. v. E.)

Text

*Das Sandkorn, das in die Muschel dringt, ahnt nichts von ihrer Fähigkeit,  
den Schmerz zu verwandeln in Bergung.*

*Wer die Perle bewundert, fragt nicht, ob sie die Legende der Muschel oder des Sandkorns ist.*

Dieses Stück auf einen Aphorismus ist zweigliedrig und syllabisch homophon. Der erste Teil ist einstimmig und atonal, wobei nacheinander alle vier Stimmen zum Einsatz kommen, um den Text vorzutragen, in der Art „gebrochener Arbeit“. Im zweiten Teil gibt es eigenartige Harmonieführung ohne größere Linien. Die Vorzeichnung ist zwar F-Dur/D-Moll, doch werden diese Tonarten im ganzen Stück nicht berührt. Die Singanweisung „*Flüchtig*“ prägt sowohl den Text als auch die ganze, offenbar bewusst „unbedeutende“ musikalische Anlage, die Dynamik verbleibt im *p* und *pp*. In T018 gibt es ein interessantes G-Dur>Gis>Dur>A-Dur-Schreiten in allen vier Stimmen mit Quint und Oktavparallelen, in Anlehnung an Orgel-Mixturklänge. Das Stück endet in reinem A-Dur, von H-Moll kommend, d.h. II>I, eine typische Wendung des 20. Jhdts. (z.B. bei Debussy).

### 9.2.3.9 Nr. 9 *Gutenachtgruß zu einem 65. Geburtstag* (24. Jänner)

Text

*Ich weiß, daß Du Holz hacken kannst und es nicht für zu gering erachtest, manchmal auch selber am  
Herd zu stehen, um Dir oder Gästen ein Mahl zu bereiten, das Du genüsslich abschmeckst.*

*Ich weiß, dass Du vieles hörst und nicht alles erhören kannst. Doch Du erhörst Musik für alle, die in  
Musik erhört werden wollen.*

*Ich weiß, daß Du glühst mit der Sonne und ausgesetzt mit den Sternen frierst.*

*Drum wünsch ich Dir für einen sanften Schlaf nichts als Flaum, der die Kehlen der Vögel wärmt.*

Der Text des Stückes bezieht sich auf den 65. Geburtstag GvEs am 24.01.1983. Der Text ist 4-gliedrig, die drei ersten Abschnitte beginnen mit „*Ich weiß*“, der vierte Teil ist der eigentliche Wunsch: „*Drum wünsch ich Dir*“. Musikalisch hat GvE das Stück dem Text entsprechend ebenfalls in 4 Abschnitte gegliedert. Der erste Abschnitt ist musikalisch eine Art Einleitung, er ist 2-stimmig und polyphon gestaltet, es werden nur leitereigene Töne aus C-Dur/A-Moll verwendet. Er mutet wie ein Bicinium aus der Renaissancezeit an. Ansonsten sind die anderen Abschnitte homophon syllabisch. Das Stück ist in C-Dur vorgezeichnet und beginnt im ersten Abschnitt mit zwei Melodielinien aus C-Dur Tonmaterial, der zweite Abschnitt beginnt dann klar in C-Dur. Der Schluss ist eine Kadenz V>II>I in C-Dur, wie sie in der Pop-Musik häufiger vorkommt. Musikalisch gibt es Anklänge an die Romantik, so z.B. in T020 und 021 eine auskomponierte V. Stufe, die nach G-Dur gehen sollte, welches jedoch übersprungen wird, indem sofort nach C-Dur gegangen wird (Erinnerung an Richard Wagner), sowie im selben Takt ein unvorbereiteter Vorhalt. Im vierten Abschnitt gibt es eine längere Unisono-Passage syllabisch für alle

vier Stimmen T038-041, offenbar um dem textlichen Wunsch ChrBs Nachdruck zu verleihen. Dynamisch herrscht im ganzen Stück *p* vor. etwa in der Art eines Nachtstückes.

Sowohl das Wärmen als auch die Vergleiche aus der Tierwelt sind bei ChrBs Texten häufiger anzutreffen<sup>42</sup>.

### 9.3 Aufführungsgeschichte des Werkes

#### 9.3.1 Voraufführung mit den Tokyo Ladies Singers unter Tsugio Maeda am 08.04.1990

Die Voraufführung der ersten 4 Lieder aus op. 93 *Votivlieder* fand am 08.04.1990 in Nagano/Japan statt. Die Interpreten waren die Damen der *Tokyo Ladies Singers* unter ihrem Dirigenten Tsugio Maeda<sup>43</sup>. Die Aufführung fand im Rahmen einer Ausstellung der GdMFW über ihre Geschichte und Gegenwart in Nagano statt, die von Otto Biba organisiert und präsentiert wurde<sup>44</sup>. Dieser war auch bei den Proben für das Konzert anwesend und beriet den Chor, der grundsätzlich durch seine internationale Ausrichtung gewohnt war, Stücke in fremden Sprachen zu singen, hinsichtlich einiger zusätzlicher Details der deutschen Sprache. Von der Aufführung berichtet Otto Biba an GvE: *„Ich melde mich gleich nach der Uraufführung Ihrer vier Chöre aus op. 93 bei Ihnen. Vielen Dank, dass Sie die Uraufführung ermöglicht haben! [...] Der Chor (lauter ausgebildete Sängerinnen) war ungeheuer präzise studiert.“*<sup>45</sup>

Der Grund, warum lediglich 4 der neun Stücke aus op. 93 in Nagano aufgeführt wurden, kann mit dem Wunsch der Beteiligten erklärt werden, die eigentliche „Uraufführung“ in Österreich stattfinden zu lassen<sup>46</sup>. Diese Vermutung wird gestützt durch den Umstand, dass die Autografen der Stücke 1 – 4 mit 05.03.1990 bis 15.03.1990 datiert sind, die der Stücke 5 bis 9 mit 15.03.1990 bis 18.03.1990, dass also die Nr. 9 um nur 3 Tage später als die Nr. 4 datiert wurde.

Auf dem Programm dieses Konzertes standen Chorwerke der österreichischen Komponisten Michael Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Adalbert Gyrowetz<sup>47</sup>, Franz Schubert, Johannes Brahms und GvE<sup>48</sup>.

<sup>42</sup> Siehe dazu op. 82e *Stoßgebete für die Nacht* oder op. 93 Nr. 3 *Amselmelancholie* (Für Gottfried von Einem).

<sup>43</sup> Email von MD an den Verf. vom 28.12.2007.

<sup>44</sup> Die GdMFW hat eine Patronanz über das Konzertgebäude in Nagano inne. Siehe dazu Otto Biba im Programmheft der GdMFW vom 06.03.1991 im Palais Schwarzenberg.

<sup>45</sup> Brief Otto Biba an GvE vom 08.04.1990. [GvE-N]

<sup>46</sup> Vermutung von Tsugio Maeda im Gespräch mit dem Verf. am 18.05.2008.

<sup>47</sup> Österreichischer Komponist, geb. 1763 in Budweis, Böhmen, gest. 1850 in Wien.

<sup>48</sup> Programmheft des Konzertes der *Tokyo Ladies Singers* vom 08.04.1990 in Nagano.

### 9.3.2 UA mit den Tokyo Ladies´ Singers am 06.03.1991 in Wien

Diese fand 11 Monate später im darauf folgenden Jahr im Palais Schwarzenberg in Wien im Rahmen eines Konzertes der GdMFW statt. Das Konzert wurde von den *Tokyo Ladies´ Singers* und dem Staatlichen Kammerorchester Žilina <sup>49</sup> unter Tsugio Maeda bestritten. Es wurden geistliche und weltliche Chor- und Orchesterwerke von Michael Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn und GvE gebracht<sup>50</sup>. GvE war bei diesem Konzert anwesend.

### 9.3.3 Tonaufnahme mit den Tokyo Ladies´ Singers am 07.03.1991

Am Tag nach der UA fand eine Aufzeichnung der *Votivlieder* op. 93 im Brahmssaal der GdMFW ohne Publikum in derselben Besetzung statt. Diese Aufzeichnung wurde zusammen mit dem bereits am 03.01.1991 im Großen Saal der GdMFW aufgezeichneten op. 26 *Stundenlied* zu einer CD verarbeitet<sup>51</sup>.

### 9.3.4 Weitere Aufführungen von op. 93 *Votivlieder* durch die Tokyo Ladies´ Singers unter Tsugio Maeda

Die *Votivlieder* wurden danach durch die *Tokyo Ladies´ Singers* unter Tsugio Maeda noch 8-mal aufgeführt<sup>52</sup>. Daraus ist ersichtlich, wie intensiv sich dieser Chor unter der Leitung von Tsugio Maeda für das Werk auch nach dem Tod von GvE im Fernen Osten eingesetzt hat.

### 9.3.5 Aufführung durch den Female Choir SAI unter Fumiaky Kuriyama am 05.07.2002

Über diese Aufführung in der Daiichi Seimei Hall in Tokyo ist wenig bekannt. Tsugio Maeda war bei dieser Aufführung anwesend<sup>53</sup>.

### 9.3.6 Rundfunksendung in Japan Mitte April 2008

Der japanische Internetsender OTTAVA aus dem Konzern TBS, einer der größten Rundfunkgesellschaften des Landes, hat in einer Sendung Mitte April 2008 Ausschnitte aus op. 93 *Votivlieder* gesendet. Dabei wurde die Ton-Aufzeichnung mit den *Tokyo Ladies´ Singers* vom 07.03.1991 unter Tsugio Maeda verwendet<sup>54</sup>.

<sup>49</sup> Sitz des Orchesters in Žilina, (deutsch: Sillein), Slowakei. Heutiger Name „*Sinfonietta Žilina*“.

<sup>50</sup> Programmheft des Konzertes der GdMFW vom 06.03.1991.

<sup>51</sup> Gottfried von Einem. *Votivlieder* op. 93. *Das Stundenlied* op. 26. Preiser Records Stereo 90977, Austro Mechana, © 1992 by Maeda Office.

<sup>52</sup> Siehe dazu Anhang B: *Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs*. Quelle dazu war eine Liste von Tsugio Maeda, übersendet am 06.05.2008 an den Verf.

<sup>53</sup> Mitteilung durch Frau Sachiko Shibata vom Maeda Office durch Email am 26.05.2008 an den Verf.

<sup>54</sup> Ebd.

## 10 Op. 104 *Tier-Requiem*. Für Soli, Chor und Orchester. Text von Lotte Ingrisch (unter freier Verwendung alter Motive)

Op. 104 *Tier-Requiem* ist GvEs letztes Chorwerk und eines der letzten Werke seines Lebens; GvE hat diese Komposition als bereits Schwerkranker im Spital geschrieben. Durch die Rollenverteilung der Vokalstimmen und deren intensive Wechselrede ist das Werk ein Musikdrama. Stilistisch ist es ein sehr lyrisches Werk mit hohem Anteil an Tonalität. Vom Inhalt her ist es GvEs letztes „Bekenntniswerk“.<sup>1</sup>

### 10.1 Entstehung des Werkes bzw. seiner Teile

Im Begleitheft zur CD schreibt LI über die Grausamkeiten, die den Tieren in unseren Zeiten angetan werden und die sie und GvE sehr bewegt haben. Zur Entstehung des Werkes sagt sie: „*Ein Requiem für Tiere*“, sagte mein Mann, *ich möchte ein Requiem für Tiere schreiben.*“<sup>2</sup>

Über GvEs Gesundheitszustand zu dieser Zeit schreibt sie: „*Gottfried von Einem hat sein Tier-Requiem auf der Schwelle des Todes geschrieben, im Spital, in eisigen Winternächten, bei offenem Fenster. Er brannte! Das war im Dezember 1993, und mein Mann glich selbst einem Schatten und einem Gespenst. Noch einmal kehrte er danach in die Welt der Lebenden zurück.*“<sup>3</sup>

GvE erwähnt op. 104 *Tier-Requiem* in seiner *Autobiografie* an zwei Stellen: einmal im Zusammenhang mit seinen Ausführungen über seine Beziehung zu Tieren in seiner Kindheit. Dabei erschreckt ihn rückblickend die eigene Grausamkeit sowie die Grausamkeit anderer Tiere, die aus purer Tötungslust mordeten: „*Das arme, gequälte Tier sehe ich noch jetzt vor mir, und als ich gemeinsam mit meiner Frau Lotte Ingrisch vor nicht allzu langer Zeit das ‚Requiem für Tiere‘ fertig gestellt habe, ist etwas von diesen Erinnerungen als ‚Trauerarbeit‘ wohl in dieses Werk eingeflossen.*“<sup>4</sup>

An anderer Stelle schreibt GvE: „*Für das Konzerthaus ist das ‚Tier-Requiem‘ [...] vorgesehen, das ich gemeinsam mit meiner Frau gemacht habe. Lotte und ich lieben die Tiere ganz besonders, und wir hatten uns seit längerem vorgenommen, ein Stück für Tiere zu schreiben. Ich rede nicht gerne über ungelegte Eier, viel lieber möchte ich eine Geschichte erzählen [...]*“<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Über den Bezug GvEs zur Tierwelt siehe Exkurs: *Biografische Beiträge*.

<sup>2</sup> Begleitheft zur CD *Gottfried von Einem: Tier-Requiem*. ORF CD 34. 1996. S 5.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> *Autobiografie*, S 15

<sup>5</sup> *Autobiografie*, S 403

Im Programmheft der UA steht zu lesen: *„Ingrischs Gott lebt in der Seele jedes Einzelnen, und jede Seele lebt im Anderen. Gott ist, so betrachtet, nur eine Metapher für die ‚eine‘ Seele: die der Schöpfung insgesamt. An ihr nimmt jeder Einzelne Teil: Mensch, Tier, Pflanze, einst, heute und morgen. Die ‚Totenmesse der Tiere‘ zelebriert daher nicht den Abschied, sondern verpflichtet den Menschen, die Schöpfung zu vollenden.“*<sup>6</sup>

Ob das Werk tatsächlich ein *Requiem* (Definition: *„Totenmesse oder Missa pro defunctis als einer der ältesten Teile der katholischen Liturgie“*)<sup>7</sup> genannt werden kann, ist zu bezweifeln. Insofern GvE und LI die gestorbenen Tiere betrauern, ist es eine Art von Requiem, wenn jedoch der Schwerpunkt auf dem erhofften friedlichen Zusammenleben von Mensch und Tier ist, wäre der Begriff *Requiem* unzutreffend<sup>8</sup>. Jedenfalls ist es ein geistliches Werk, das die Schöpfungsgeschichte neu interpretiert bzw. ergänzt.

Die textlichen Überlegungen haben bereits in der zweiten Jahreshälfte 1992 stattgefunden. Anfangs sind von GvE und LI zahlreiche Texte der Weltliteratur als Bausteine für das *Tier-Requiem* in Erwägung gezogen worden. Darunter finden sich Texte aus der Edda, aus keltischen Sagen, aus dem Buddhismus, aus dem Alten Testament, aus indianischen und aztekischen Schriften, aus einem ägyptischen Totenbuch, Texte von Albert Schweitzer, Peter Rosegger, Emile Zola, Antoine de Saint Exupéry, Jo Mihaly u.a. GvE dürfte sie alle durchgearbeitet haben, denn manche Ausschnitte sind mit 28.XII.1992 von GvEs Hand datiert<sup>9</sup>. Manche dieser Literaturstellen sind wörtlich in den endgültigen Text übernommen worden und manche verändert. Die meisten der vielen textlichen Ausgangsmaterialien konnten natürlich keinen Eingang in das Werk finden.

LI, die Textdichterin, kommt in Ihren Büchern auch auf das *Tier-Requiem* zu sprechen. Einige der an LI gerichteten, sog. „Componierzettelchen“ GvEs betreffen dieses Werk. Im März 1993 schreibt GvE: *„Rattilie [Ratte war der Spitzname GvEs für seine Frau LI.], schön, mehr noch, dass Du das ‚Bafel‘ [Nach LI bezeichnete GvE den Text zum „Tier-Requiem“ als „Bafel“] zustande gebracht hast trotz meiner oftmaligen Abwesenheiten, gerade gegen sie. Aber mehr Sprache für die Figuren. Die Eule ist nur ‚düster‘, der Chor oft geschwätzig amorph. Die Eule ‚flattert‘ im Nichts das ist zu wenig. Grotesk ein Vogel ohne höhere Weitsicht als die unter ihm. Versuchen wir´s? Bär, etwas klug. 30.3.93.“*<sup>10</sup> GvE

<sup>6</sup> Programmheft der UA von op. 104 *Tier-Requiem*, WKH vom 30.05.1996.

<sup>7</sup> Reichert, Ursula und Kneif, Tibor: *Requiem*. In: MGG, Sachteil, Band 8, 2001, Sp. 156-170.

<sup>8</sup> Über das von GvE mehrere Jahre lang intendierte aber nie realisierte Projekt eines Requiems für seine verstorbenen Freunde. Siehe Exkurs *GvEs Projekt Requiem*.

<sup>9</sup> Im LI-V in der Literatursammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Box Operntextbücher.

<sup>10</sup> Hrsg. Ingrisch, Lotte: *Mich hetzen Klänge. Die Componierzettelchen des Gottfried von Einem*. Wien 1999. S 208f.

arbeitete zu dieser Zeit die Erstfassung der Dichtung von LI durch und machte seine Änderungsvorschläge.

Etwas später gibt er wieder einen Kommentar zum Text: „*Es fehlt der Schluss: etwa das ‚libera me‘ der Messe. Der Sprecher beginnt leise zu singen, einsichtig, die Eule fällt ein und dann die Tiere nur mit Vokalen pianissimo. 10.-11.4.93.*“<sup>11</sup>

Es fehlt der Schluss:  
 etwa das "libera me" der Messe.  
 Der Sprecher beginnt leise zu singen  
 einsichtig, die Eule fällt ein und  
 dann die Tiere nur mit Vokalen  
 pianissimo.  
 10-11.4.93. Bär (bärj),

Abbildung 28 Componierzettelchen 10. - 11.04.1993<sup>12</sup>

Zwei Tage später schreibt GvE an LI, offenbar zufrieden über die Neugestaltung des Schlusses:  
 „*Ararara! Du Tausendratz! Das war's, das fehlte, das mir den früheren Schluss zum Unschluss machte.  
 Sei ange-bär-brummt. Danke. Jetzt wird die Composition Sinn haben und als Ganzes alles abrunden.  
 Bär Edler von Rattenstolz. Im Hoamatl, 13.4.93.*“<sup>13</sup>

Was die „alten Motive“ anlangt, die im Untertitel des Werkes angesprochen sind, so sind sie von LI Büchern über keltische Mythologie entnommen<sup>14</sup>.

### 10.1.1 GvEs Komposition

Die Komposition von op. 104 *Tier-Requiem* fand auf der Basis eines Kompositionskonzeptes<sup>15</sup> im Waldviertel und ab Oktober/November 1993 in der Allgemeinen Poliklinik, 1090 Wien statt, in der GvE – bereits schwer erkrankt – lag. Noch im Juli 1993 schrieb er an den behandelnden Arzt Franz Böhmer:

<sup>11</sup> Hrsg. Ingrisch, Lotte: a.a.O.: S 209.

<sup>12</sup> Entnommen aus Hrsg. Ingrisch, Lotte: *Mich hetzen Klänge. Die Componierzettelchen des Gottfried von Einem*. Wien 1999. S 209. © Copyright Verlag Christian Brandstätter.

<sup>13</sup> Hrsg. Ingrisch, Lotte: *Mich hetzen Klänge. Die Componierzettelchen des Gottfried von Einem*. Wien 1999. S 210.

<sup>14</sup> Freundliche Mitteilung von LI am 01.02.2010 an den Verf. Im Buch Ingrisch, Lotte: *Eine Reise in das Zwielfichtland. Im Waldviertel und anderswo*. Wien 2007 wird öfters die keltische Mythologie berührt.

<sup>15</sup> Siehe weiter unten.

„Inzwischen habe ich wieder fleißig Unfug getrieben und auch ein 6-sätziges Divertimento für 4 Blechbläser verfasst [gemeint ist op. 103 Karl Hartwig Kaltners Malerei]. Das Tier-Requiem ist begonnen, aber noch weit, weit [...].“<sup>16</sup>

Die zahlreichen handschriftlichen Termineinträge GvEs in diesem Konzept, zusammen mit Briefen GvEs lassen eine Datierung der Komposition zu. Die Termine betreffen die Fertigstellungstermine der einzelnen Partiturteile<sup>17</sup>.

Eintrag	Bei Textstelle
22.10.1993 (Oberdürenbach)	Ende 1. Satz „...und dann schlief Gott ein“
15.11.1993 (Poliklinik)	Ende 2. Satz „...dem allein er eine Seele gab“
30.11.1993	Ende 3. Satz „...die Asche der Zeit. Komm!“
04.12.1993	Ende 4. Satz „...ein einzger Flügelschlag!“

Vom Ende der Komposition liegt ein Handzettel GvEs an den Arzt Franz Böhmer vor: „Es ist 22 Uhr. Vor einer halben Stunde habe ich das Tierrequiem beendet. Ich muss es Dir noch heute vermelden, weil ich zu aufgeregt bin. Dir ist es gelungen, mich zu dieser Composition suaviter zu zwingen und das ganze Unterfangen zu behüten. Ohne Deine Obhut in der Poliklinik und Deine lieben und geduldvollen Schwestern und Helfer gäbe es dieses Opus nicht. [...]“<sup>18</sup>

Trotz des Spitalsaufenthaltes schrieb GvE wie immer viele Briefe, allerdings nicht mehr handschriftlich, sondern er diktierte sie einer Sekretärin. Jeder einlangende Brief wurde beantwortet, dabei spielte in jedem seiner Briefe sein Gesundheitszustand sowie das gerade in Komposition befindliche *Tier-Requiem* eine große Rolle<sup>19</sup>. Nachfolgend einige der Briefstellen aus dieser Zeit:

„Ich befinde mich in bestem Zustand im Krankenhaus. Derzeit schreibe ich am Tierrequiem und hoffe, es tatsächlich zustande zu bringen.“<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Brief GvEs an Franz Böhmer vom 14.07.1993. [im Besitz von Franz Böhmer]

<sup>17</sup> Dies wird aus der üblichen Handhabung GvEs bei seinen Chorkompositionen, den dazugehörigen Partitur-Autografen bzw. Klavierauszug-Autografen abgeleitet

<sup>18</sup> Schreiben GvE an Franz Böhmer vom 04.12.1993. [im Besitz von Franz Böhmer]

<sup>19</sup> GvEs maschineschriebene Briefe aus dieser Zeit sind als Kopien erhalten. [GvE-N]

<sup>20</sup> Brief GvE an Ruth von Hatzfeld vom 08.11.1993. [GvE-N]

*„Ich bin im Spital und genieße es. Ich schreibe mit wilder Entschlossenheit das Tier-Requiem, an dessen Verfassung ich bereits verzweifelt war. Hoffentlich gelingt es so wie ich es wünsche. Jedenfalls sitze ich nächtens zwischen 22.30h und 3.00h und 5.50.-7.00h an den Noten.“<sup>21</sup>*

*„Ich habe im Krankenhaus ein Tier-Requiem komponiert, das 1995 im Konzerthaus Wien uraufgeführt wird und hätte noch einige Pläne, so z.B. ein Stück für Streichorchester für Tokio. Was dann wird, ist mir alles offen. Ich bedenke das Ende. Sei zu Weihnachten herzlich umarmt von deinem greisen Schüler Gottfried.“<sup>22</sup>*

*„Ich war 6 Wochen im Spital, laborierte auch an einer Mittelohrentzündung und komponierte auf einen Text von Lotte ein Tier-Requiem als Auftrag der Wiener Konzerthausgesellschaft. Es wird im Frühjahr 1996 dort aufgeführt.“<sup>23</sup>*

Vom Dezember 1993 stammt ein Schreiben des behandelnden Arztes Franz Böhmer an GvE: *„Sind alle Noten in der richtigen Reihenfolge zu Doblinger gekommen?“<sup>24</sup>* Franz Böhmer berichtet, die Noten persönlich zu MD hingetragen zu haben<sup>25</sup>.

Aus dem bisher Gesagten, kann terminlich folgendes geschlossen werden:

- Erste textliche Überlegungen in der zweiten Hälfte 1992
- Diskussionen zwischen GvE und LI über den Text bereits seit Jahresbeginn 1993, besonders im März und April 1993.
- Die Komposition des 1. Satzes fand noch in Oberdürenbach statt. Er wurde in der Jahresmitte 1993 begonnen und im Oktober 1993 beendet.
- Die Einlieferung GvEs in die Allgemeine Poliklinik Wien muss – aus den Briefdatierungen zu schließen - zwischen dem 22.10.1993 und dem 07.11.1993 erfolgt sein.
- Die Komposition der Sätze 2 - 4 fand in der Allgemeinen Poliklinik Wien in den Monaten Oktober, November und Dezember 1993, mit Kompositionsende am 04.12.1993 statt.
- Das Partiturotograf wurde vor dem 14.12.1993 zu MD gebracht.
- Vor dem Jahreswechsel 1993/94 dürfte GvE noch aus dem Spital entlassen worden sein.

<sup>21</sup> Brief GvE an Hans Kurth vom 14.11.1993. [GvE-N] Hans Kurth dürfte der Sohn des Musikwissenschaftlers Ernst Kurth (Brucknerforscher) sein.

<sup>22</sup> Brief GvE an Käthe Kiebusch vom 20.12.1993. [GvE-N] Käthe Kiebusch war GvEs Klavierlehrerin.

<sup>23</sup> Brief GvE an Shosha Kalisch/New York vom 17.02.1994. [GvE-N]

<sup>24</sup> Brief Franz Böhmer an GvE vom 14.12.1993. [GvE-N]

<sup>25</sup> Freundliche Mitteilung von Franz Böhmer an den Verf. vom 09.02.2010.

### 10.1.2 Gesprächspartner GvEs in der Entstehungsphase

GvE stand mit dem Maler Karl Hartwig Kaltner in Verbindung und hat für eine Rauminstallation Kaltners in der Basilika St. Bonifaz in München sein op. 103 *Karl-Hartwig Kaltners Malerei. Divertimento für 2 Hörer, Trompete und Posaune* mit der UA am 22.02.1994<sup>26,27</sup> geschrieben. Karl Hartwig Kaltner sagt dazu: „Im Anschluss an diese Ausstellung hatte ich Kontakt zu Pfarrer Betzwieser<sup>28</sup> in München. Zu seiner Pfarre gehört ein kleiner Nobelfriedhof bei der Winthirkapelle. Pfarrer Betzwieser bat mich, einen Totentanz für die Friedhofsmauer zu entwerfen. Er selbst lebte mit 7 Katzen, die er als verwunschene Kardinäle bezeichnete, und die bei ihm in der Kirche (Herz Jesu in München) ein und aus gingen. Er ließ auch den Dalai Lama von der Kanzel predigen, obwohl ihm der Kardinal dies untersagt hatte. Thema des Totentanzes sollte unter anderem auch der Missbrauch des Menschen an der Natur sein. Gleichzeitig arbeitete Gottfried von Einem an dem ‚Requiem‘. Ich erzählte Pfarrer Betzwieser von der Katze [die GvE und LI verloren hatten. Der Verf.] und der Arbeit am Requiem. Er beschloss, die Einweihung des Totentanzes mit der Aufführung des Requiems zu krönen. Wenige Tage nach der Auftragsvergabe verstarb Pfarrer Betzwieser überraschend. Leider fand sich niemand bereit, die Weiterführung des Projektes zu finanzieren. So kam mein Totentanz<sup>29</sup> nicht zur Ausführung.“<sup>30</sup>

Es scheint, als haben diese Gespräche mit Karl Hartwig Kaltner und Pfarrer Betzwieser GvE dazu inspiriert, den III. Satz des *Tier-Requiems* als *Totentanz* zu komponieren.

### 10.1.3 Beauftragung

Das *Tier-Requiem* war ein Auftragswerk der WKHG<sup>31</sup>. Über die Beauftragung sind heute keine Details mehr in Erfahrung zu bringen.

Auf einem der Komponierzettelchen an LI schrieb GvE: „17.XII.93. [...] Ich werde dem Doppelgänger [Laut LI war damit der damalige Präsident der KHG Dr. Haerdtl gemeint, der in seiner Jugend eine gewisse Ähnlichkeit mit GvE hatte] das ‚Tierrequiem‘ als Auftragsarbeit vorschlagen. Den Preis habe ich mir auch überlegt. Besonders aber den Text. Ich habe deutliche Vorstellungen davon. Darüber mündlich.“<sup>32</sup> Aus dieser Stelle ist folgendes abzuleiten:

<sup>26</sup> In dieser Komposition – wie auch in op. 58 *Laudes Eisgarnenses* – zitiert GvE Johann Sebastian Bachs Choral „Es ist genug“ aus der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ BWV60. [Autobiografie S 404.]

<sup>27</sup> Das Autograf befindet sich im GvE-N.

<sup>28</sup> Zu GvEs Kontakten mit Pfarrer Betzwieser siehe *Exkurs: Biografische Beiträge*.

<sup>29</sup> Der *Totentanz* wäre ein Fresko über die gesamte Friedhofsmauer von etwa 15m Länge geworden. [Email Karl Hartwig Kaltner an den Verf. vom 21.12.2009]

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Notendruck: Gottfried von Einem: *Tier-Requiem*. Op. 104. Doblinger Verlags Nr. D18.196. Wien-München 1996. Studienpartitur Stp. 672.

<sup>32</sup> Hrsg. Ingris, Lotte: *Mich hetzen Klänge. Die Componierzettelchen des Gottfried von Einem*. Wien 1999. S 216.

- Zu diesem Zeitpunkt war GvE in der Komposition schon etwa in der Mitte des dritten Satzes, also schon sehr weit fortgeschritten. Wie bei op. 42 und bei op. 93 hatte er also vorerst noch ohne Auftrag die Komposition begonnen.
- Ob GvE zu diesem Zeitpunkt der schon weit fortgeschrittenen Komposition den Text noch immer nicht als endgültig betrachtete, oder ob er den Text im Programmheft meinte, bleibt offen.

LI erzählt in einem ihrer Bücher: „Am 26. Dezember [gemeint ist 1993. Der Verf.] sah Gottfried um dreizehn Uhr in Oberdürenbach das Weiße Licht [gemeint ist eine übersinnliche Erscheinung einer transrealen Welt, des Jenseits o.ä. Der Verf.] Und immer wieder hörte er Melodien, die nicht von dieser Welt waren. Aber mit dem ‚Tier-Requiem‘ ist etwas Komisches passiert. Gottfried komponierte eine große, etwa zwanzig Takte lange Passage in As-Dur für zwei Posaunen, Tuba und tiefe Trompete. Später fand er, über diesen zwanzig Takten müsste noch eine melodisch absteigende Sequenz stehen, und er hat sie auf einem Skizzenblatt komponiert: Piccolo und zwei Klarinetten. Ja, und dann hat er die zwanzig Takte im Original-Manuskript nicht gefunden. Also ging er zum Musikverlag Doblinger und suchte mit Dr. Führer Seite für Seite durch. Das Ergebnis: im ganzen Requiem gibt es diese zwanzig Takte nicht!“<sup>33</sup>

Die Skizze der melodisch absteigenden Sequenz ist in der ÖNB-MS zu finden und sieht wie folgt aus<sup>34</sup>:

---

<sup>33</sup> Ebd.

Rudolf Hans Führer, der damalige Geschäftsführer bei MD kann sich an diesen Vorfall heute nicht mehr erinnern. [Freundliche Mitteilung von Rudolf Hans Führer an den Verf. vom 27.01.2010]

<sup>34</sup> Mus.HS. 41.662 [ÖNB-MS]

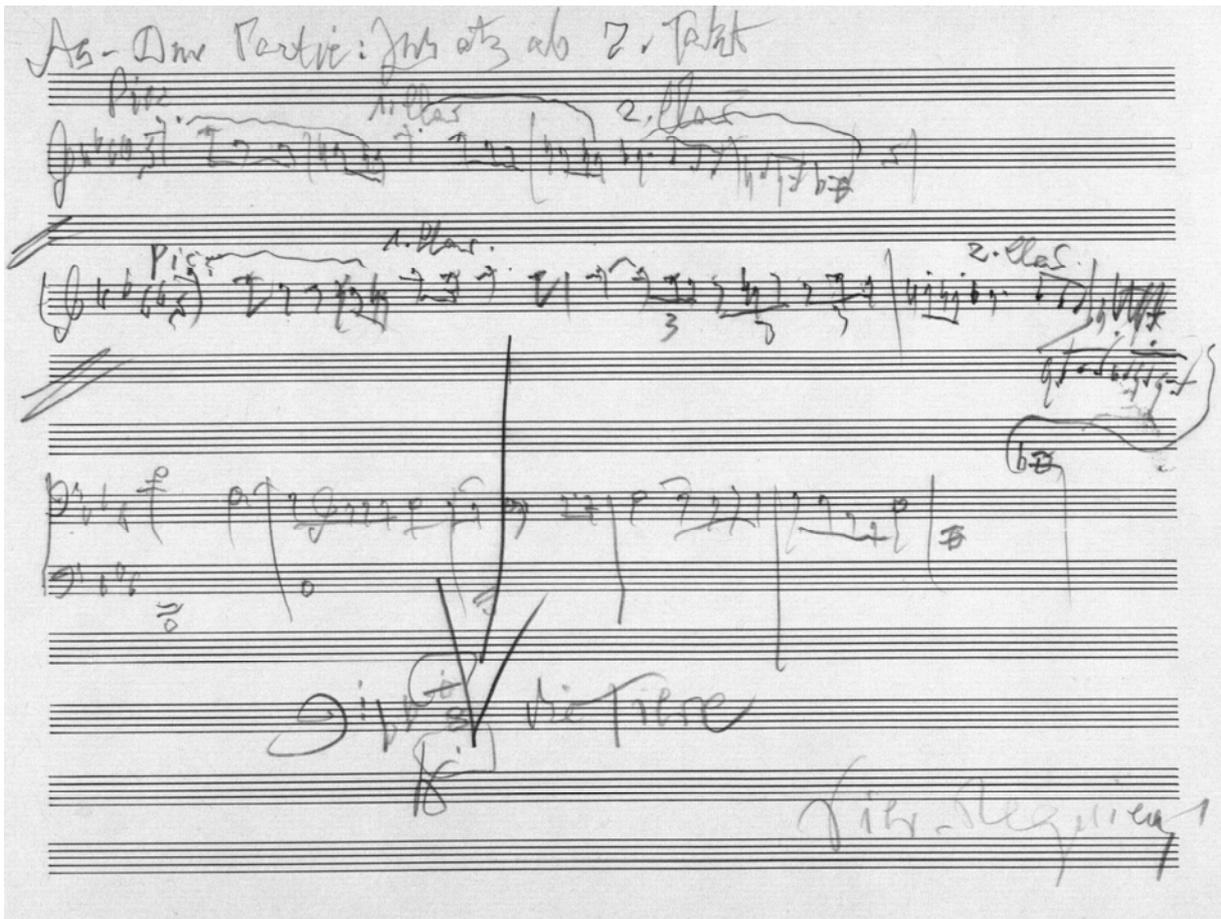


Abbildung 29 Skizze einer As-Dur Sequenz

Diese Skizze hat GvE am 21.01.1994, also kurz nach der Komposition, Günter Brosche geschenkt. Brosche notiert in einem Beilageblatt<sup>35</sup> handschriftlich den Hergang bzw. die Erklärung GvEs:

<sup>35</sup> Ebd.

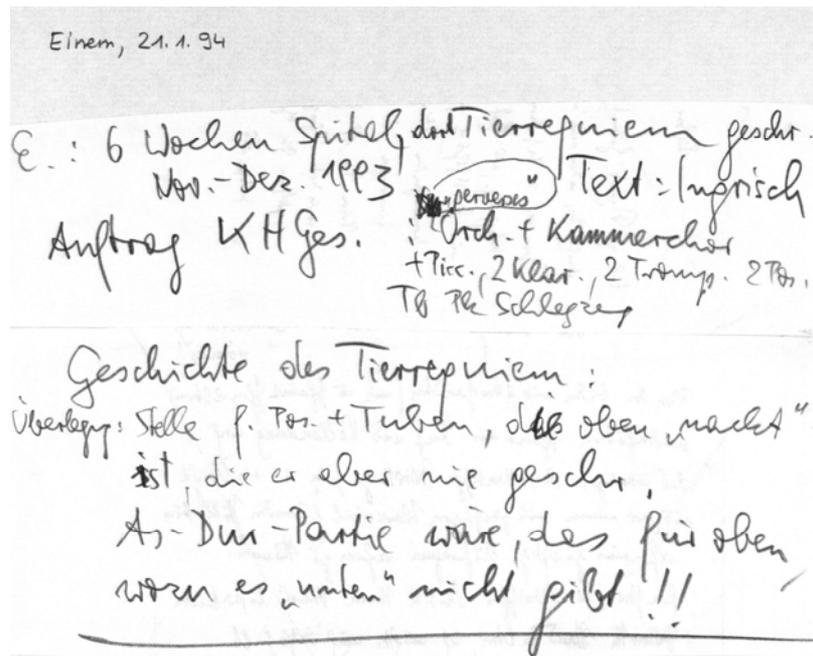


Abbildung 30 Beizettel von G. Brosche zur Mus.HS. 41.662 der ÖNB-MS

Schon während der Komposition machte sich GvE Gedanken über die Interpreten der UA. Darüber existiert eine Besetzungsliste im MD-A wie folgt<sup>36</sup>

Eule: Marjana Lipovšek  
 Sprecher und Gesang: Franz Böhmer  
 Dirigent: Rafael Frühbeck de Burgos  
 Orchester: Wiener Symphoniker  
 Chorleitung Herbert Böck

#### 10.1.4 Widmung

Ursprünglich fand sich am Deckblatt des Kompositionskonzeptes sowie am Partitur-Autograf jeweils der handschriftliche Eintrag GvEs „*Primarius Dr. Franz Böhmer und der Poliklinik Wien, in Dankbarkeit*“. Im Notendruck ist jedoch das Werk letztlich „*Allen geschundenen Kreaturen dieser Erde gewidmet*“.

<sup>36</sup> Handschriftlich Dr. Führer, Datum wahrscheinlich Anfang 1994. [MD-A]

## 10.1.5 Autografensituation

### 10.1.5.1 Kompositionskonzept

Im GvE-N liegt das Original eines 18-seitigen Kompositionskonzeptes. Das Titelblatt dazu zeigt folgendes Bild.



Abbildung 31 Deckblatt Kompositionskonzept GvEs zu op. 104 *Tier-Requiem*

Der Text ist bereits die zweite Fassung, nachdem die erste Fassung von GvE zusammen mit LI in der ersten Jahreshälfte 1993 überarbeitet worden war. In diesem Kompositionskonzept hat GvE durch kleinere Änderungen diesen Text endgültig für die Komposition eingerichtet. Siehe dazu die Seite 17 dieses Kompositionskonzeptes:

CHOR DER TIERE  
 Was ist der Mensch,  
 Wer ist ein Tier ?  
 Was war der blaue See  
 In früher Zeit ?

27.XI.

EULE

Er war gelb,  
 Er blühte,  
 Er war grün.  
 Ich zog durch ihn,  
 Als ich ein Hirsch war,  
 Ein Lachs,  
 Ein wilder Hund.  
 Ich badete als Mensch in ihm.  
 Ein gelbes Segel trug ich  
 Und ein grünes...  
 Vater und Mutter  
 Kenne ich nicht.  
 Ich rede mit den Lebenden  
 Und den Toten.



!!! 28.XI.

CHOR DER TIERE  
 Wir sind das Heute,  
 Das Gestern,  
 Das Morgen.  
 Dem Geheimnis verwobene  
 Seele des Lichts.

EULE

Meine Strahlen erleuchten  
 Die Auferstandenen  
 Aus dem Reiche der Toten,  
 Wenn sie schreiten  
 Von Wandlung zu Wandlung,  
 Und suchen im Dunkeln den Weg.

29.XI.

29.XI.

EULE UND CHOR DER TIERE

Komm, Schwan der Freude,  
 Verlasse die traumschwere Nacht,  
 Verlasse den bitteren Honig des Tages  
 Und komm !  
 Schon zerstampfen die weißmähnigen  
 Rosse des Himmels  
 Die Asche der Zeit.  
 Komm !

30.XI/93.



Abbildung 32 Kompositionskonzept GvEs, Seite 17, zu op. 104 Tier-Requiem

Im Kompositionskonzept sind textliche Einrichtung, Tagesdatierungen und auch fallweise melodische oder rhythmische Skizzierungen ersichtlich. Diese Skizzierungen sind in der Mehrzahl der Fälle jedoch nur Einfälle, denn in der konkreten Komposition in die Partitur wurden diese Stellen anders komponiert.

Die einzige Stelle, an der eine Skizzierung eine Ähnlichkeit mit der tatsächlichen Komposition aufweist ist die Stelle *Tempo ordinario* im vierten Satz, wie der folgende Vergleich zeigt.

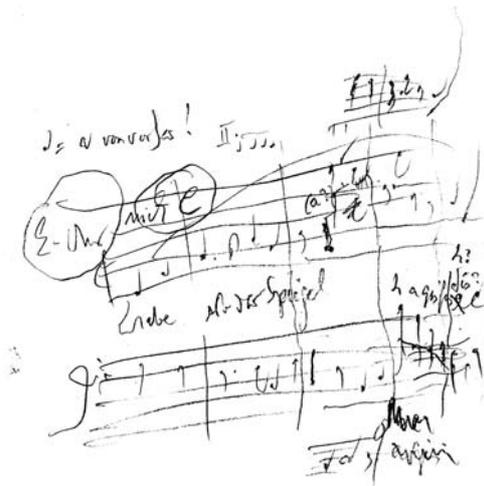


Abbildung 33 Skizze T633-635

Abbildung 34 Tatsächliche Komposition T633-635

Wie wenig verbindlich eine solche Skizze für GvE war, zeigt einerseits die dann doch im Detail abweichende Komposition der Stelle, andererseits der Umstand, dass GvE die skizzierte Melodie der Textstelle *Liebe ist der Spiegel* zuweisen wollte, die aber in der Partitur bereits bei T626 völlig anders auskomponiert wurde. Das bedeutet, dass GvE einen musikalischen Einfall hatte, der ihm wertvoll erschien, der nicht verloren gehen durfte, und der an anderer Stelle und in anderer Weise verwirklicht wurde.

Schließlich sei noch das letzte Blatt des Kompositionskonzeptes erwähnt mit dem Datum des Kompositionsendes 04.12.1993 und der beziehungsreichen Bemerkung VIDE RETRO! (lat.: Blick zurück!), die ihm offenbar sehr wichtig war, hat er sie doch in Großbuchstaben geschrieben. Hier kann GvE wohl nur den Rückblick auf sein eigenes Leben gemeint haben.

## DER ACHTE TAG

18

## SPRECHER

Nein, bleibt...  
 Eine Wolke voll Regen  
 Ist auf einmal mein Herz.  
 Eine schwarze Wolke,  
 In der wie ein Blitz  
 Sich das Feuer der Liebe entlädt.  
 Geht ihr fort von mir,  
 Tiere,  
 Gehen unter Sonne und Mond.  
 Wenn in der Schöpfung Kapelle  
 Die Klarinetten verstummen,  
 Die Trommeln, Trompeten,  
 Geigen und Flöten  
 Und meine Stimme allein  
 Ohne Antwort erklingt...  
 Wie öd wird und traurig das Lied.  
 Bleibt ! Kostet noch einmal den Honig.  
 Vielleicht schmeckt er süß  
 Von den bitteren Tränen der Reue.  
 Kein Hirte war ich, kein Bruder, kein Mensch.  
 Zu früh schlief Gott ein.  
 Ist darum schon zu Ende  
 Die Welt?  
 Ich will Gott aufwecken in mir !  
 Laßt uns, Tiere, miteinander  
 Beginnen den achten Tag !  
 Gemeinsam sind wir der Spiegel,  
 In dem Gott erscheint.

## EULE

Der Spiegel,  
 In dem Gott erscheint,  
 Ist Liebe !

(Sprecher)

SPRECHER UND EULE

Liebe ist der Spiegel,  
 In dem Gott erscheint  
 Unter ihrem Siegel  
 Mensch und Tier vereint.

## CHOR DER TIERE

( summt mit geschlossenen Lippen )

## EULE UND SPRECHER

(im Kanon)

Das Paradies auf Erden  
 Will nur im Herzen werden,  
 Das tanzen kann und singen  
 Und gleich den Schmetterlingen  
 Sich vor den Blumen neigen  
 Und in den Himmel steigen...  
 Uns trennt vom achten Tag  
 Ein einziger Flügelschlag !

30.XI.  
 Choral!!!  
 pp!!!  
 1. XII. al fine!  
 den Anfang des  
 Streifens.  
 VID 1. XII.  
 2. XII. RETRO!  
 4. VII. 93.

jetzt gesungen

Abbildung 35 Letzte Seite des Kompositionskonzeptes

## 10.1.5.2 Autograf der Partitur

Anders als bei allen anderen eingesehenen Werken fehlt bei op. 104 *Tier-Requiem* im GvE-N das Original-Kompositionsautograf. Im MD-A befindet sich jedoch eine Kopie des Autografes sowie eine weitere Kopie, in der Korrekturen von Hand eingetragen wurden.

Ein Vergleich der Autografenkopie mit dem Notendruck<sup>37</sup> zeigt das gewohnte Bild: es herrscht weitestgehende Gleichheit in den Details, d.h. im Notenbild, in den Dynamikangaben, Tempoangaben, Vortragszeichen etc. Das Schriftbild ist weniger korrekt und weniger gut lesbar, denn GvE war zu dieser Zeit schwer krank und hat die Partitur in den Nächten im Spital, also nicht an einem normalen Schreibtisch geschrieben. Andererseits sind alle Takt Nummerierungen, Seitenpaginierungen, die Instrumentenbezeichnungen auf sämtlichen Partiturseiten etc. enthalten.

Die Zahl der Korrekturen ist geringer als bei anderen Werken. Sie wurden nur durch das Verlagslektorat ohne Mitwirkung von GvE gemacht, der sich bei früheren Korrekturprozessen immer intensiv und in mehrfachen Durchgängen selbst eingeschaltet hat und dabei auch noch verschiedene Änderungen verlangt hat. Hier sind es im Wesentlichen nur Korrekturen offensichtlicher Fehler, überbestimmte oder unschlüssige Dynamikangaben, Vorzeichenaufösungen etc. GvE hat sich selbst aufgrund seiner schweren Krankheit in den Korrekturvorgang nicht mehr einbringen können.

GvE hat direkt vom Kompositionskonzept in die Partitur geschrieben, einen Klavierauszug oder weitere Skizzen gab es nicht.

#### 10.1.6 Inverlagnahme

GvE war zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Partitur bereits 5 Jahre lang bei MD unter Vertrag. So erklärt sich von selbst, dass MD auch dieses Werk als das 17. Werk GvEs in Verlag nahm.

#### 10.1.7 Vorgänge 1995

Im Jahr 1995 dürfte GvE nicht mehr in der Lage gewesen sein, wichtigere Entscheidungen selbst zu treffen, sodass diese für ihn getroffen wurden. Im März 1995 wurde die ärztliche Betreuung GvEs von der Wiener Poliklinik auf das Wiener Rudolfinerhaus umgestellt<sup>38</sup>. In der Folge wurde die Widmung des Werkes an Franz Böhmer gestrichen, ebenso sein Einsatz als Sprecher in der UA von op. 104 *Tier-Requiem*.

---

<sup>37</sup>Gottfried von Einem: *Tier- Requiem. Op. 104*. Doblinger Verlags Nr. D18.196. Wien-München 1996. Studienpartitur Stp. 672.

<sup>38</sup> Telegramm GvE an Franz Böhmer vom 30.03.1995 [im Besitz von Franz Böhmer]

Siehe dazu auch Hrsg. Ingrisch, Lotte: *Mich hetzen Klänge. Die Componierzettelchen des Gottfried von Einem*. Wien 1999, S 218.

Kurz danach fand eine größere Umstellung im Vorstand der GvE-St statt, bei der mehrere bisherige Vorstandsmitglieder abberufen und durch andere Personen ersetzt wurde<sup>39</sup>.

Im Verlauf der ersten Jahreshälfte 1995 wurde durch Manfred Schmid in vielen Arbeitssitzungen im Wiener Rudolfinerhaus GvEs Autobiografie „*Ich hab´ unendlich viel erlebt. Aufgezeichnet von Manfred A. Schmid*“ angefertigt<sup>40</sup>. Diese kam noch im selben Jahr im Verlag Molden heraus.

---

<sup>39</sup> Abberufungsbriefe von RA Dr. Christa Homan an die Vorstandsmitglieder Franz Böhmer, Frau von Bülow-Steinbeiss, Dr. Wolf-Dieter Arnold, Dr. Peter Wolf und Dkfm. Fritz Himmer vom 06.04.1995. [GvE-N]

<sup>40</sup> Freundliche Mitteilung von Manfred Schmid vom 21.02.2010 an den Verf.

### 10.1.8 Entstehung von op. 104 *Tier-Requiem* – Ecktermine

<b>1992</b>	2. Jahreshälfte 1992: Zusammentragen von Textgrundlagen
<b>1993</b>	März/April 1993: Diskussionen mit LI über den Text von op. 104 in Rindlberg  26.06.1993 Fertigstellung von Op. 102 <i>Aspekte</i> in der Wiener Poliklinik Fertigstellung von op. 103 Karl Kaltners Malerei in der Wiener Poliklinik Danach Beginn der Komposition an op. 104 <i>Tier-Requiem</i> in Oberdürbach Fertigstellung von Satz 1 im Oktober 1993 in Oberdürbach  Oktober bis Dezember 1993: Komposition der Sätze 2 - 4 von op. 104 <i>Tier-Requiem</i> in der Wiener Poliklinik.
<b>1994</b>	1994 Mehrfache Spitalsaufenthalte in der Wiener Poliklinik
<b>1995</b>	März 1995: Umstellung der medizinischen Betreuung auf das Wiener Rudolfinerhaus Umstellung der Struktur der GvE-St  1995: Abfassung der Autobiografie im Wiener Rudolfinerhaus durch Manfred Schmid, Fertigstellung im Sommer 1995
<b>1996</b>	30.05.1996 UA von op. 104 <i>Tier-Requiem</i>  12.07.1996 GvE stirbt.

## 10.2 Analyse des Werkes bzw. seiner Teile

### 10.2.1 Allgemeine Aussagen zum Text

#### 10.2.1.1 Inhalt des Textes

##### I *Schöpfung*<sup>41</sup>

Nach den sechs Schöpfungstagen war die Welt erschaffen und Gott wollte ruhen. Er sagte zum Menschen: „*Sei Du der Hirte Deiner Geschwister, der Tiere*“, dann schlief er ein.

##### II *Erhaltung*

Anfangs gab es ein friedliches Zusammenleben unter den Geschöpfen, der Mensch fühlte sich als ein Tier unter den anderen Tieren und diese vertrauten ihm. Bald aber entfernt er sich von ihnen, behandelt seine Mitgeschöpfe nur nach dem Gesetz des Nutzens; Machtstreben und Profitmaximierung treiben ihn an. Tieren, die ihm nützen, gibt er Futter und einen Stall, die wilden Tiere aber, die ihm nicht nützen, will er ausrotten, sie haben für ihn kein Recht zu leben. Tiere sind für ihn wie materielle Güter. Er denkt, Gott habe nur ihm eine Seele gegeben und die Welt nur für ihn erschaffen. In der Mitte steht die Parabel vom König und einem schönen, grünen Mädchen, das sich letztlich unter seinem Einfluss als der „lebendige Tod“ herausstellt. Die Tiere und ihre weise Vermittlerin, die Eule, wollen immer wieder den Menschen von seinem Zerstörungswerk abbringen, jedoch vergebens. Letztlich resignieren sie.

##### III *Zerstörung*

Die Tiere treffen einander im Wald, um Abschied von einander und von dieser grausamen Welt zu nehmen. Das Zerstörungswerk des Menschen scheint sich erfüllt zu haben. Die Tiere schildern ihre traurige Situation und fordern den Menschen auf, umzukehren, aber dieser setzt sein Zerstörungswerk immer gewalttätiger fort. Er will die Schöpfung der menschlichen Rasse anpassen und korrigieren.

##### IV *Der achte Tag*

In der letzten Sekunde besinnt sich der Mensch, er bittet die Tiere, zu bleiben. Er sieht ein, wie öd und traurig die Welt ohne die Tiere wäre, er bekennt, kein Bruder und Hirte, auch kein Mensch gewesen zu sein, er ist reuig und will Gott, der sich zu früh schlafen gelegt hat, wecken. An diesem achten Tag soll der Traum vom Paradies auf Erden neu erstehen.

---

<sup>41</sup> Zur Deutung siehe:

- Begleitheft zur CD *Gottfried von Einem: Tier-Requiem*. ORF CD 34. 1996, und
- Beidl, Christine: *Mensch und Schöpfung*. In: *anima. Zeitschrift für Tierrechte*, Sommer 1996, Nr. 2, S 6-9.

### 10.2.1.2 Verteilung der vokalen Rollen

Der Sprecher hat eine Doppelrolle. Einerseits ist er der Erzähler, andererseits stellt er den Menschen dar. Zu Beginn ist der Sprecher in der Rolle des Erzählers und schildert den Schöpfungsvorgang. Später fügt er sich als Mensch harmonisch in die Schöpfung. Beim Ausbruch des Konfliktes wird seine Sprache scharf, teilweise rhythmisiert. Erst gegen Schluss singt der Sprecher als er „*die Sprache des Herzens und der Versöhnung wieder findet*“.<sup>42</sup>

Der Chor sind die Tiere, die Tierarten verteilen sich auf die verschiedenen Stimmhöhen. Der Chor artikuliert hauptsächlich die Anliegen der Tiere. Die Tiere verfallen immer wieder „*in eine Art Sprechgesang, als ob ihnen das rücksichtslose Agieren des Menschen das Singen verschlagen hätte*“.<sup>43</sup>

Die Eule ist die Vertreterin der Tiere, eine Vermittlerin, wird aber in der Parabel selbst zur Erzählerin und setzt sich oft mit dem Menschen auseinander.

## 10.2.2 Allgemeine Aussagen zur Musik

### 10.2.2.1 Besetzung<sup>44</sup>

Solisten: Eule (Sopran)  
Sprecher (gleichzeitig Bariton)

Chor: vierstimmig gemischt

Orchester::  
Piccolo-Flöte  
2 Klarinetten in B  
2 Trompeten in C  
2 Posaunen  
Tuba  
Pauken  
Schlagwerk I: Triangel, Becken, Militärtrommel  
II: Rührtrommel, große Trommel

Streicher

<sup>42</sup> Schmid, Manfred: *Tier-Requiem*. In: Begleitheft zur CD Gottfried von Einem. *Tier-Requiem. Prinzessin Traurigkeit*. Konzertmitschnitte. ORF CD 34. 1996

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Siehe Notendruck: Gottfried von Einem: *Tier – Requiem. Op. 104*. Doblinger Verlags Nr. D18.196. Wien-München 1996. Studienpartitur Stp. 672.

### 10.2.2.2 Musikalische Charakteristika des Werkes

Op. 104 *Tier-Requiem* ist eine Kantate in vier Sätzen mit strengen Formen. Drei der Sätze sind dreigliedrig in der Form A-B-A', der Schlusssatz ist zweigliedrig und besteht aus Rezitativ und Schlussgruppe. Formal wirkt das Werk sehr geschlossen.

Vom Musikgenre her gesehen ist das Tier-Requiem durch die verteilten Rollen und deren Interaktion mehr als alle anderen Chorwerke ein Musikdrama. Die Rollen sind zum Teil zusammengelegt, die Rolle des Menschen, anfänglich gut, dann böse und am Ende wieder gut, sowie des Erzählers übernimmt der Sprecher, die Tiere sind im Chor vereint und die Eule artikuliert die Anliegen der Tiere als Anklägerin. Der Sprecher und der Chor haben über weite Passagen Sprecherrollen, die zumeist durch die Schlagwerke rhythmisiert sind und die die Handlung vorantreiben. Die Chöre sind in den Gesangsstellen immer syllabisch-homophon, was die Sprachverständlichkeit unterstützt. Polyphone Stellen kommen nicht vor. Die Stimmung ist zumeist lyrisch-resignativ. Der Chor hat auch Stellen der Rezitation auf einem Ton, ähnlich den Sprechstellen. Darüber hinaus gibt es Chorstellen, die der Schaffung eines Harmoniefundamentes dienen und in denen gesummt oder vokalisiert wird.

Das Orchester ist sparsam und durchsichtig instrumentiert. Es hat ausschließlich Begleitfunktion und tritt nie als selbständig agierender Klangkörper hervor. In den Holzbläsern gibt es die auch bei den anderen Chorwerken auftretenden Figuren und Einwüfe. Die Blechbläser sind zumeist Harmoniebildner. Der Streicherapparat dient oft der Rhythmisierung oder bringt romantisierende Einwüfe<sup>45</sup>. Die bei GvEs früheren Chorwerken mit Orchester so beliebten Fanfarenstöße zur Spannungsbildung und zur formalen Strukturierung fehlen gänzlich, ebenso längere Phasen des Spannungsaufbaus.

Die Verteilung zwischen rezitativischen und ariosen Stellen im Chor ist ausgewogen, bei den beiden Solisten dominiert der rezitativische Anteil. Es gibt mehr „Wechselrede“ als in den anderen Chorwerken GvEs.

Harmonisch dominiert Dreiklangstonalität, die harmonischen Fortschreitungen entsprechen dem Stil der späteren Chorwerke GvEs und sind oft funktional. Aggressive Dissonanzen, überfallsartige Rückungen,

---

<sup>45</sup> „Die aufblitzenden Violinkantilenen – Ausdruck aufkeimender und alsbald wieder zunichte gemachter Hoffnungen – bleiben nur Episode [...]“ [Schmid, Manfred: *Tier-Requiem*. In: Begleitheft zur CD Gottfried von Einem. *Tier-Requiem. Prinzessin Traurigkeit*. Konzertmitschnitte. ORF CD 34. 1996.

Clusterklänge etc. fehlen, es überwiegen die Dur-Klänge. GvE scheint wenig Wert auf spannungssteigernde Effekte gelegt zu haben.

Das Werk ist reich an melodischen Bögen, es gibt auch Selbstzitate. Themen werden gebracht, aber nicht weiter entwickelt, mit Ausnahme des *Totentanz-Motivs*, das den ganzen dritten Satz durchzieht.

Trotz zweier häufig eingesetzter Schlagzeuge ist das Werk rhythmisch nicht so differenziert wie die drei anderen Chor-Orchesterwerke. Die Rhythmik dient der Rezitationsmotorik und ist kein selbständiges Spannungselement.

Tonartenplan / Tempobezeichnung / Taktmaß / Schluss

	<b>Tonart</b>	<b>Tempo</b>	<b>Takt</b>	<b>Schluss</b>
Satz I <i>Schöpfung</i>	E-Moll	Allegro	Alla breve	E <sub>unis.</sub>
Satz II <i>Erhaltung</i>	F-Dur / A-Dur	Moderato / Sehr ruhig	Alla breve / 3/4	A <sub>10</sub>
Satz III <i>Zerstörung</i>	C-Moll	Allegro	3/4 / 4/4	G-Moll
Satz IV <i>Der achte Tag</i>	G-Dur / E-Dur	Ruhige Halbe	Alla breve	E-Dur

GvE wählt - in Abweichung von der bisherigen Praxis eine durchgängige Takt Nummerierung durch alle vier Sätze.

### 10.2.2.3 Charakterisierung der einzelnen Sätze

#### 10.2.2.3.1 Satz I, *Schöpfung*

##### Text

###### SPRECHER

Schuf Gott Himmel und Erde am Anfang?

Schwebte sein Geist über den Tiefen des Wassers, gebar das Licht und schied vom Meer die Erde?

Ließ er wachsen Gras und Kraut und Bäume?

Atmete er Sterne aus, den Mond, die Sonne, Fisch und Vogel und die andern Tiere bis zum letzten, das er erstes nannte und ihm alles machte untertan?

Ist nach seinem Bilde Mann und Frau der Mensch?

###### CHOR DER TIERE

Eines Tages sind wir auf die Welt gefallen wie Schnee.

Kamele und Nachtigallen und die Schlange im Klee.

Eines Tages sind wir in die Welt gestiegen aus einem Traum.

Wir traben, wir tauchen und fliegen frei im goldblauen Raum.

Eines Tages haben wir den Traum verloren, der Schnee zergeht.

Wir sterben und werden geboren, Für die Ewigkeit ist es zu spät.

###### SPRECHER

Dafür haben wir die Zeit!

Nach sieben Tagen frug Gott:

Seid ihr alle da?

Und die Tiere gaben als Antwort sich selbst.

Gott sah, dass es gut war.

Sei du, sprach er zum Menschen, ihr Hirte.

Behüte deine Geschwister!

Ich aber will ruhen.

Und dann schlief Gott ein.

#### 10.2.2.3.1.1 Charakterisierung

Der Satz ist dreigeteilt. In der Mitte der Erzählung des schlagzeugbegleiteten Sprechers präsentiert sich der Chor der Tiere. Die Vorzeichnung ist E-Moll.

#### 10.2.2.3.1.2 Musikalischer Verlauf

T000: Der Sprecher rezitiert *Schuf Gott Himmel und Erde am Anfang?* Dabei wird er durch die beiden Schlagwerke rhythmisiert, während die tiefen Blasinstrumente das Fundament auf e legen und auch die Streicher E<sub>unis</sub> - Haltetöne spielen. Die Stimmung zu Beginn gleicht der Anfangsstimmung in Richard Wagners *Rheinhold*.

T019: Der Chor der Tiere singt *Eines Tages sind wir auf die Welt gefallen*. Der Chor der Tiere ist – wie im ganzen Stück – völlig homophon, daher auch gut sprachverständlich. Die Harmonien entwickeln sich dreiklangsgebunden und oft auch funktional-harmonisch: E-Moll>H-Dur>E-Dur>G-Dur>A-7>D-Dur>G-Dur>Es-Dur>B-Dur>H<sub>unis</sub>.

T039: Der Sprecher nimmt seine schlagzeugbegleitete Erzählung wieder auf, Bläser und Streicher schweigen, lediglich zum Abschluss ertönt ein E<sub>unis</sub> in den tiefen Streichern und Bläsern.

10.2.2.3.2 Satz II, *Erhaltung*

## Text

<p>SPRECHER UND CHOR DER TIERE Als ich am Berge ging und weilte im Wald, kamen vertrauensvoll Tiger und Löwen zu mir, War ich von Bären und Panthern umringt, Wilden Ebern, Büffeln, Antilopen. Kern Tier erschrak vor mir, Kein Tier fürchtete meinen Schritt, Ich war keines Tieres Feind. Gütigen Herzens Ging ich am Berge Und weilte im Wald</p> <p>SPRECHER Darum soll mein Bogen in den Wolken sein Und mich erinnern An den Bund Zwischen Gott Und dem Leben In allem Getier.</p> <p>CHOR DER TIERE Lasst uns einander dienen, Die Menschen und die Bienen, Das Huhn, das Schaf, das Schwein. Wie soll ohne die andern, Die mit ihm auf Erden wandern, Allein eins glücklich sein?</p> <p>Lasst uns einander lieben! Im Frosch, Delphin, Kamele Wohnt eine einzige Seele Und teilt sich ohne Zahl.</p> <p>Lasst uns einander erkennen In Gott, Auf Füßen, Flügeln, Pfoten Sind Botschaft wir und Boten: Die Welt ist gut und ganz!</p> <p>SPRECHER Ich bin ein Tier wie alle andern Tiere, Aber meine Füße sind langsam, Aber mein Geist ist schnell, Aber meine Träume sind wach. Ich habe Angst Vor mir selbst.</p>	<p>CHOR DER TIERE Lieber Mensch, guter Hirt, Sei nicht bang, Weil dein Herz sich verirrt, Bis es verschlang Ein schwarzer Stern. Wir wollen weiß ihn machen Und treu dein Herz bewachen. Alle Tiere haben dich gern!</p> <p>SPRECHER Alle, wirklich alle Tiere?</p> <p>CHOR DER TIERE Das Huhn schenkt dir ein Ei Und die Gans ihre Daunen, Der Hirsch sein Geweih Und die Kätzchen ihr Staunen. Sieben Punkte der Marienkäfer Und der Siebenschläfer Seinen Winterschlaf. Dicke Wolle das Schaf, Das Pferd Schweif und Mähne Und der Elefant seine Zähne. Obwohl er sie selber braucht...</p> <p>SPRECHER Ich bin euer Räuber, Euer Mörder bin ich. Wie müsst ihr mich hassen!</p> <p>CHOR DER TIERE Nur Menschenrassen kennen den Hass.</p> <p>SPRECHER Gott schuf uns nicht gut. Hätte nur einen Tag früher er geruht!</p> <p>CHOR DER TIERE Oder einen Tag später...</p> <p>SPRECHER Ist die Schöpfung Nicht zu Ende Mit mir? Wen könnte Gott erschaffen Am achten Tag?</p> <p>CHOR DER TIERE Am achten Tag Wird Gott ausgeruht sein Und sein Ebenbild vollenden Ohne dich.</p>	<p>SPRECHER Nach mir kommt niemand mehr Und nichts. Selbst wenn Gott ich töten müsste: Ich lasse keinen achten Tag zu!</p> <p>EULE (Parabel) Nach der Jagd, Der langen Jagd, Saß auf einem Hügel Der König. Da trat ein grünes Mädchen vor ihn hin. So schön war sie Und so groß sein Verlangen, Dass sein Reich Er vergaß. Nach ihrem Namen frug er sie. Seufzer, sprach sie, Sturm und Winternacht. Das Stöhnen, die Klage, der Schrei! Der König saß auf seinem Thron. Zu seiner Rechten zauberte das fremde Mädchen Träume ... Als er die siebente Nacht Mit ihr schlief, Erhob gewaltig sich Ein Sturm. Was heult da. Frug der König, in der Finsternis?</p> <p>Das bin ich, Sprach das Mädchen, Das schöne fremde Mädchen, Das bin ich! Winternacht Ist mein Name. Seufzer, Sturm und Winternacht. Weißt Du, Dass du nun Verloren bist? Der König versank In einen Zauberschlaf...</p> <p>SPRECHER Nie wieder will ich schlafen! Nie mehr träumen! Wer bist du, Fremdes Mädchen?</p> <p>EULE Ich bin Der lebendige Tod!</p>
---	---	---

<p>CHOR DER TIERE Es war einmal ein Bär, ein Wolf ...</p> <p>EULE Und eine Eule!</p> <p>SPRECHER Eine Eule, ein Wolf, ein Bär.</p> <p>CHOR DER TIERE Ein Feuergoldbär, Sein Herz war die Sonne. Ein Silbereiswolf, Sein Herz war der Mond.</p> <p>EULE UND CHOR DER TIERE Und eine Eule! Aus Silber ist ihr linkes Auge Und ihr rechtes aus Gold. Die Botin zwischen Sonne und Mond...</p> <p>CHOR DER TIERE Ihr Herz ist der Wind! Weht durch die Zeit, Weht durch den Raum, Weht überall. Der Wind kennt keine Grenze.</p> <p>EULE Grenzenlos ist der Wind!</p> <p>CHOR DER TIERE Ein weißer Tänzer, Ein schwarzer Sängler, Sein Lied heißt Untergang.</p> <p>EULE Mein Herz ist Wind, Mein Herz ist Sturm, Mein Herz ist Winternacht.</p> <p>CHOR DER TIERE Hörst du sie seufzen. Hörst du sie klagen? Um den Hirten klagt sie.</p> <p>SPRECHER Ich bin der König!</p> <p>EULE Der König stirbt.</p> <p>SPRECHER Gottes unsterblicher Spiegel Ist meine Seele. Wer vermag ihn zu zerbrechen?</p>	<p>EULE Dein Hochmut, Deine Grausamkeit.</p> <p>SPRECHER Gott hat den Spiegel An den Rand eines Abgrunds Gestellt. Bescheiden will sein ich Und gütig, Daß ich nicht falle In Grauen und Tod. Sogar zu euch, Seelenlose, sterbliche Tiere, Die ich, um zu leben, töte, Will ich gut sein.</p> <p>SPRECHER UND CHOR DER TIERE Gott im Himmel, gib uns Segen. Gib uns Glück auf allen Wegen, Schütz vor Schmerz uns und vor Leiden, Gib den Mäulern fette Weiden! Süßer Gott im Himmel droben, Täglich wollen wir Dich loben!</p> <p>EULE Gott ist nicht süß Und das Leben Kein Glück Und keine Weide, <small>Sondern Verlockung, Betörung, Verlust.</small></p> <p>SPRECHER Betäuben will ich mich mit Mohn Und Schlaf, Um zu vergessen, Dass Gott nicht süß ist Und ich sterben muss.</p> <p>EULE Ich bin die Botin Einer unsichtbaren Welt. Gott ist uns nahe. Doch wir sind ihm fern. Unzugänglich ist der Ort, An dem er weilt, Und keine Zunge kennt Seinen Namen. Verborgnen hinter tausend Schleiern Aus Licht und Dunkelheit ist er. Schlägt nicht das Herz Eines Löwen in Dir, Kannst du den fremden Weg, Auf dem du immer wieder dich verirrst, Nicht gehen.</p>	<p>Lachend und weinend... Taumeln wir dahin...</p> <p>SPRECHER Der Weg ist lang Und voll von Gefahr Und Entbehrung. Drum will ich schließen einen Pakt mit euch, Tiere! Wenn ihr bereit seid, Zu sterben für mich, Sorge ich für euer Leben. Ich werde euch zähmen. Ausbeuten Und schlachten. Dafür nähere ich euch, Tränke euch Und gebe euch einen Stall. Wer sich nicht zähmen lässt, Wird ohne Futter und Stall Gejagt und getötet.</p> <p>Von nun an trenne ich euch In Nutzvieh Und die wilden Tiere. Aber wie ich das Unkraut vertilge Von der Erde, Rotte ich die wilden Tiere Aus.</p> <p>Wer mir nicht nützt, Wer mir nicht dient. Hat, zu leben, Kein Recht.</p> <p>CHOR DER TIERE Kein Recht, zu leben, Zu leben, kein Recht, Haben wir, Wenn wir dem Menschen nicht Nützen und dienen Und sterben Für ihn.</p> <p>SPRECHER Für mich Erschuf Gott Die Welt Und erhält sie Für mich, Den Menschen, Dem allein er Eine Seele Gab.</p>
---	---	---

### 10.2.2.3.2.1 Charakterisierung

Der Satz ist dreigeteilt: in die durchkomponierte Wechselrede des Sprechers mit dem Chor ist die Parabel vom König und dem schönen, grünen Mädchen eingefügt, vorgetragen durch die Eule. Die Musik dazu hat viele Anklänge an Richard Strauss, mit zahlreichen, oft großintervalligen Einwüfen aller Instrumente. Der Sprecher stellt den Menschen dar, anfangs als einen sich harmonisch in die Schöpfung einfügenden Teil, in dem der Sprecher noch singt. Seine spätere Entfernung von der Schöpfung wird durch scharfes Sprechen charakterisiert. Die Chöre der Tiere sind an vielen Stellen syllabische und schlagzeugbegleitete Sprechchöre, ansonsten syllabisch-homophone, dreiklangs-tonale Chöre. Die Vorzeichnung ist F-Dur.

### 10.2.2.3.2.2 Musikalischer Verlauf

T052: Ein Gesangsrezitativ leitet den Satz ein: *Als ich am Berge ging*, begleitet durch gelegentliche Instrumentaleinwürfe und den Haltetöne summenden Chor der Tiere in der Harmonisierung C7> F-Dur>B-Dur>C-Dur>A7.

T078: Der Chor ist abwechselnd als Sprechchor, dann wieder als Gesangschor gesetzt, immer jedoch syllabisch-homophon. Eine dreifache Sequenz ist die Chorstelle: *Lasst uns einander dienen, lasst uns einander lieben*, und *lasst uns einander erkennen in Gott*. Harmonisch findet sich ein Beginn in B-Dur, Bitonalitäten in C-Dur und F-Dur, Fortschreitungen C-Dur>B-Dur>A-Dur, sowie D7>G-Dur>E-Dur>Cis-Moll>H-Dur.

T137: Die Parabel vom König und dem schönen, grünen Mädchen steht in A-Dur mit der Tempoangabe *Sehr ruhig*. Sie wird hauptsächlich durch die Eule vorgetragen, mit einer kurzen Stelle des Sprechers, der hier den König darstellt. Die Parabel zeigt Romantizismen im Stile Richard Strauss. Die Harmonieführung geschieht wie folgt: A-Dur>C-Dur>H-Dur>Fis-Dur>Dis7>Fis7>B-Dur>D7>G-Dur>D7>Des-Dur.

T187: Die Wechselrede zwischen dem Chor der Tiere und dem Sprecher setzt sich fort *Es war einmal ein Bär, ein Wolf* mit der Harmonieführung: C-Dur>H-Dur>H-Moll>C-Dur>E-Dur>A-Dur>B7>Es-Dur>D-Dur>F7>D-Dur>G-Dur.

T 205: Hier schaltet sich die Eule dazu: *Grenzenlos ist der Wind* in G-Dur-Sphäre, später kommt dramatisch der Sprecher hinzu: *Ich bin der König*.

T222: Chor der Tiere: *Gott im Himmel, gib uns Segen* in E-Dur>H-Dur Sphäre.

T 237: Rezitativ der Eule in F-Dur>C-Dur>As-Dur.

T 253: Der Sprecher verkündet über tiefem E<sub>unis</sub> den zerstörerischen Plan des Menschen.

T 259: Resignation der Tiere: *Kein Recht zu leben* C-Dur>F-Dur>E-Dur>A<sub>10</sub>

## 10.2.2.3.3 Satz III, Zerstörung

## Text

<p>CHOR DER TIERE Es röhrt der Hirsch, der Winter schneit, Der Sommer ist vorbei. Scharf bläst der Wind Und kalt. Die Welt ergraut, die Wildgans schreit, Das Herz wird schwer wie Blei. Schon sind wir blind Und alt.</p> <p>EULE Ich sah aus Eis einen Saal, Der Sonne fern Am Totenstrand. Gift tropft durch das Dach. Der Bogen in den Wolken Zerbrach.</p> <p>CHOR DER TIERE Es ist nicht wahr, es ist nicht wahr, Dass, um zu leben, auf die Welt wir kamen. Wir kamen, um zu schlafen, um zu träumen...</p> <p>EULE Die Sonne wird schwarz, Das Land stürzt ins Meer, Vom Himmel fallen Die Sterne Zum Himmel steigen Feuer und Rauch.</p> <p>SPRECHER Es war einmal ein Bär, ein Wolf und eine Eule Sie trafen einander im Wald</p> <p>EULE UND CHOR DER TIERE Der Honig, das Lamm und die Mäuse, Sogar im Pelz noch die Läuse, Der Kampf, die Beute, das Blut... Die Welt schmeckt süß und gut!</p> <p>Die Erde mit grünen Bärten Und lauter duftenden Fährten, Der Hochzeitstanz und die Brut... Die Welt schmeckt süß und gut!</p> <p>SPRECHER Sie trafen einander im Wald, Um Abschied zu nehmen.</p>	<p>CHOR DER TIERE Wir wollen nicht Abschied nehmen, Nicht vergehn wie Schatten und Schemen, Nimm, Mensch, uns in deine Hut Die Welt schmeckt süß und gut!</p> <p>EULE In des Menschen Hut... Sind wir verraten, Verlassen, Verloren.</p> <p>SPRECHER Es war einmal ein Bär, Ein Wolf Und eine Eule... Es waren einmal Tiere. Bald werden sie nicht mehr sein!</p> <p>EULE Dann bist du allein Mit Gott Und er wird dich jagen Und fragen: Was hast du mit meiner Schöpfung getan?</p> <p>SPRECHER Gott, falls es ihn gibt, Hat zu klagen keinen Grund. Zwar starb der Schwan, Doch lebt das Huhn Alles, was ich fressen kann, lebt! Nur mit den wilden Tieren Hab ich nichts zu tun. Ich lasse sie aussterben, Weil sie überflüssig sind. Sie nützen mir nicht Wie Schwein oder Kuh. Lieber Gott, was mache ich mit einem Gnu? Du gestattest, dass ich deine Schöpfung, Falls es wirklich deine Schöpfung ist, Der menschlichen Rasse anpasse, sie gründlich studiere Und korrigiere. Ich mache sie besser als du!</p>	<p>CHOR DER TIERE Der Hölle alter Schatten steigt wieder auf Du bist der Spiegel, In dem tanzend Der Zerstörer erscheint.</p> <p>SPRECHER Wenn ihr endlich ausgerottet seid, Gibt es statt Natur Menschen nur. Nur mehr Menschen überall!</p> <p>CHOR DER TIERE Ich bin die Fliege. Warum schlägst du mich tot?</p> <p>SPRECHER Ungeziefer!</p> <p>CHOR DER TIERE Ein Fisch bin ich Im Wasser. Warum wirfst du deine Angel Nach mir aus? Ich bin ein Fuchs, Ein roter Fuchs Du stellst Fallen Für mich auf, Warum?</p> <p>EULE Die Fische ersticken. Zerschunden warten In deinen Fallen Die Tiere auf den Tod.</p> <p>EULE UND CHOR DER TIERE Wir haben dir kein Leid getan! Warum? Warum? Wir klagen an!</p> <p>CHOR DER TIERE Ich bin ein Hirsch, ein Hase, Ein Reh und ein Fasan. Was willst du mit deinem Gewehr?</p> <p>SPRECHER Nur der Jägersmann Ist ein echter Mann Er bläst das Horn Und schießt Und trifft Und nagelt stolz sich eure Köpfe, Felle und Geweihe an die Wand.</p>
---	--	---

<p>EULE Nie haben Tiere Ein Leid dir getan. Ich klage an!</p> <p>CHOR DER TIERE Wir klagen an!</p> <p>EULE Ich klage an!</p> <p>CHOR DER TIERE Wir klagen an!</p> <p>EULE Ich klage dich an!</p> <p>EULE UND CHOR DER TIERE Wie glücklich Werden wir sein, Weit fort von den Menschen, Wenn unsre Seelen einst Die gefolterten Leiber Verlassen, In einer windigen Nacht, Wenn wir wandern Durch Welten von Licht. Wenn wir nicht mehr sind Und du auch nicht, Weder Himmel, noch Erde, noch Meer. Nur ein Geist auf der Reise Durch die Unendlichkeit.</p> <p>EULE Nur unendlicher Geist!</p> <p>CHOR DER TIERE Aber wir! Nicht wild, nicht frei. Wir leben als des Menschen Eigentum In Haus und Stall.</p> <p>SPRECHER Ich Sorge für Euch.</p> <p>EULE Sie sorgen für dich!</p> <p>CHOR DER TIERE Ich bin ein Kalb. Eine Kuh, Ein Schaf, Ein Schwein. Mein Stall ist enger als ein Sarg. Ich stehe wie tot und lebe.</p> <p>EULE Sie schreien, Und keiner hört zu.</p>	<p>CHOR DER TIERE Wir kennen keinen Frühling, Keinen Regen, Keinen Wind. Die Sonne sehen wir zum ersten Mal, Wenn unter Tritten und Schlägen Wir verladen (werden) Zur langen Reise in den Tod.</p> <p>CHOR DER TIERE Wir sind Kälber, Schweine! Was taten wir Euch?</p> <p>EULE Hat niemand Mitleid Mit uns?</p> <p>SPRECHER Ich bin Geschäftsmann. Als Geschäftsmann kann ich mir kein Mitleid leisten!</p> <p>EULE Ich klage an!</p> <p>CHOR DER TIERE Wir klagen an!</p> <p>EULE Ich klage an!</p> <p>CHOR DER TIERE Wir klagen an!</p> <p>EULE Deine Geschäfte Klage ich an!</p> <p>CHOR DER TIERE Ich bin die Katze, Die du erschlägst, Ertränkst.</p> <p>SPRECHER Das kommt immer noch Am billigsten.</p> <p>CHOR DER TIERE Ich bin dein Hund. dein Pferd Und alt.</p> <p>SPRECHER Es gibt für den, der nicht mehr nützlich ist, Auf der Welt keinen Platz, Ob Hund oder Katz Oder Pferd Und die vielen Tiere, Die aussterben.</p>	<p>EULE Wie eines Tages du!</p> <p>CHOR DER TIERE Wir sind Nutria, Nerz, Chinchilla. Zobel! Du kleidest dich nobel In unseren Schmerz.</p> <p>EULE Warm ist dein Mantel, Kalt dein Herz!</p> <p>CHOR DER TIERE Wir klagen dich an! Wir alle Klagen Dich an! Im Namen der Ratte!</p> <p>EULE Der Ratte, des Kaninchens, Und der Millionen Tiere, Die du Künstlich krank machst, Um gesund zu bleiben, Die du foltern lässt Für deine gefährliche Schönheit!</p> <p>SPRECHER Ist der Mensch nicht wichtiger Als das Tier?</p> <p>CHOR DER TIERE Was ist der Mensch. Wer ist der Mensch, Wer ist ein Tier? Was war der blaue See In früher Zeit?</p> <p>EULE Er blühte, Er war gelb, Er war grün. Ich zog durch ihn, Als ich ein Hirsch war, Ein Lachs, Ein wilder Hund. Ich badete als Mensch in ihm. Ein gelbes Segel trug ich Und ein grünes ... Vater und Mutter Kenne ich nicht. Ich rede mit den Lebenden Und den Toten.</p>
---	---	---

<b>CHOR DER TIERE</b> Wir sind das Heute. Das Gestern, Das Morgen, Dem Geheimnis verwobene Seelen des Lichts.	<b>EULE</b> Meine Strahlen erleuchten Die Auferstandenen Aus dem Reich der Toten. Wenn sie schreiten Von Wandlung zu Wandlung und Wandlung Und im Dunkeln den Weg suchen. Komm, Schwan.	<b>EULE UND CHOR DER TIERE</b> Komm, Schwan der Freude. Verlasse die traumschwere Nacht, Verlasse den bitteren Honig des Tages Und komm! Schon zerstampfen die weißmähnigen Rosse des Himmels Die Asche der Zeit. Komm!
--	---	---

### 10.2.2.3.3.1 Charakterisierung

Zum dritten Satz hat GvE handschriftlich in das Kompositionskonzept „*Der Totentanz der Tiere*“ geschrieben<sup>46</sup>. Diese Bezeichnung wird im Text von LI und im Notendruck nicht verwendet. Der dritte Satz *Zerstörung* ist dreigeteilt nach dem Schema A-B-A'. Er beginnt und endet mit dem C-Moll *Totentanz-Thema*:



Abbildung 36 Totentanz-Thema

Hauptakteur in diesem Satz ist der Chor der Tiere, die ihr Leid schildern und kaum noch Anstrengungen unternehmen, den Menschen von seinem bösen Vorhaben abzubringen. Zuletzt erklingt wieder der *Totentanz* zur Reise in den Tod.

### 10.2.2.3.3.2 Musikalischer Verlauf

T267: Der Beginn ist das in schwerem 3/4 Takt gehaltene stufenförmige *Totentanz-Thema*.

T275. Der Chor setzt ein *Es röht der Hirsch*, harmonisiert mit C-Moll>G7>C-Moll>Es-Dur>B-Dur>Es-Dur>F-Moll>G7. Danach erfolgt eine Zwiesprache mit der Eule.

T341: Der Abschied der Tiere: *Wir wollen nicht Abschied nehmen, nicht vergehen wie Schatten und Schemen*. Harmonisch dominiert C-Moll.

T364: Der Sprecher fordert Gott heraus, er kündigt an, die Schöpfung zu korrigieren.

<sup>46</sup> Das Thema „*Totentanz*“ hat GvE immer berührt. Siehe dazu Ausführungen zum „*Salzburger Totentanz*“ BBs im Kapitel op. 26 *Das Stundenlied*, bzw. zum Fresko „*Totentanz*“ im Abschnitt *Gesprächspartner in der Entstehungsphase* dieses Kapitels.

- T368: *Der Hölle alter Schatten steigt wieder auf.* Der Chor der Tiere klagt den Menschen an, bringt zahlreiche Vorwürfe vor, noch immer im Rhythmus des *Totentanzes*. Es-Dur>E-Dur>A7.
- T386: Eule und Chor steigern die Dramatik in ihrer Anklage. *Wir klagen an!* D-Moll>D-Dur>A-Dur
- T413: *Nie haben die Tiere ein Leid Dir getan:* F-Dur>E-Dur>Es-Dur. Im T419 erklingt die Umkehrung des *Totentanz-Motivs* unter der ständigen Anklage des Chores *Wir klagen an!*
- T427: Der Rhythmus wechselt auf unruhige Achtelnoten in den Streichern *Wie glücklich werden wir sein.* C-Dur>C<sub>1Q</sub>>G<sub>1Q</sub>>C-Moll, dabei immer wieder Bitonalitäten von C-Dur und C-Moll.
- T463: Reprise des *Totentanzes* in C-Moll, Wechselrede zwischen einzelnen Chorstimmen, dem ganzen homophonen Chor und der Eule.
- T475: *Wir kennen keinen Frühling* G<sub>1Q</sub>> C<sub>1Q</sub>>Es-Dur>B-Dur. Rhythmisierte Sprechchor, im Hintergrund liebliche Streichermelodien. Immer wieder erfolgen Anklagen des Chores (Rückung Des-Dur>C-Dur) und Verteidigungen des Menschen. Das Geschehen im Chor dramatisiert sich in Achtelbewegungen in den Streichern und im Schlagzeug, G-Moll>D-Moll.
- T535: Monolog der Eule: *Er blühte, er war gelb, er war grün* in B-Dur>F-Dur>B-Dur>D-Dur>H-Moll>E-Moll.
- T543: Eingeflochten ist hier das KopftHEMA des *Rindlberger Marsches* op. 54, ebenfalls mit Bläsern instrumentiert, hier in der Wendung B-Dur>F-Dur. Die Bedeutung des Selbst-Zitates an dieser Stelle ist unklar<sup>47</sup>.
- T551: Lyrische Szene im Chor *Wir sind das Heute* G7>C-Dur, der später in ein Rezitieren auf einem Ton bzw. in rhythmisches Sprechen übergeht, zumeist über einem C-Moll der Instrumente.
- T574: Das Ende des Satzes bildet die Chor-Sprechstelle *Schon zerstampfen die weismähnigen Rosse des Himmels die Asche der Zeit. Komm!* vor einer Orchesterkadenz D<sub>1Q</sub>>G<sub>1Q</sub>.

---

<sup>47</sup> Im *Rindlberger Marsch* op. 54 lautet die Harmonisierung G-Dur>C-Dur.

LI vermutet, dass dieses Zitat ein Rückblick auf die Zeit in Rindlberg mit den dortigen vielen Tieren ist. [Freundliche Mitteilung LI an den Verf. vom 16.02.2010]

### 10.2.2.3.4 Satz IV, *Der achte Tag*

#### Text

<p>SPRECHER Nein, bleibt ... Eine Wolke voll Regen ist auf einmal mein Herz. Eine schwarze Wolke, in der wie ein Blitz sich das Feuer der Liebe entlädt. Geht ihr fort von mir, Tiere, gehen unter Sonne und Mond. Wenn in der Schöpfung Kapelle die Klarinetten verstummen, die Trommeln, Trompeten, Geigen und Flöten und meine Stimme allein ohne Antwort erklingt ... Wie öd wird und traurig das Lied. Bleibt! Kostet noch einmal den Honig.</p>	<p>Vielleicht schmeckt er süß von den bitteren Tränen der Reue. Kein Hirte war ich, kein Bruder, kein Mensch. Zu früh schlief Gott ein. Ist darum schon zu Ende die Welt? Ich will Gott aufwecken in mir! Laßt uns, Tiere, miteinander Beginnen den achten Tag! Gemeinsam sind wir der Spiegel, In dem Gott erscheint.</p> <p>EULE Der Spiegel in dem Gott erscheint, Ist Liebe!</p>	<p>SPRECHER UND EULE Liebe ist der Spiegel, In dem Gott erscheint, Unter ihrem Siegel, Mensch und Tier vereint.</p> <p>EULE UND SPRECHER Das Paradies auf Erden Will nur im Herzen werden, Das tanzen kann und singen Und gleich den Schmetterlingen, Sich vor den Blumen neigen Und in den Himmel steigen... Uns trennt vom achten Tag Ein einziger Flügelschlag</p>
---	--	---

#### 10.2.2.3.4.1 Charakterisierung

Der Schlusssatz ist zweiteilig und besteht aus Rezitativ, in dem der Mensch zur Einsicht gelangt und zur Schöpfung zurückkehrt, und einem stimmungs- und hoffnungsvollen Schlusschor.

#### 10.2.2.3.4.2 Musikalischer Verlauf

T579: Rezitativ des Sprechers *Nein bleibt...Eine Wolke voll Regen ist auf einmal mein Herz*. Der Sprecher rezitiert über einem Klangteppich der Instrumente in G-Dur>E-Dur>C-Dur>G-Dur>Des-Dur>C-Dur>H-Dur>B-Dur>C-Dur>Fis-Dur>G-Dur>C7 und verschiedenen Färbungen von G-Dur, letztlich tritt die Eule hinzu *Der Spiegel, in dem Gott erscheint* in G<sub>1Q</sub>.

T633: Choralartiger Schlusschor in E-Dur und im *Tempo ordinario: Das Paradies auf Erden*. Das Choralthema wird von den Bläsern vorgetragen, während der Chor der Tiere die Harmonien summt: E-Dur>H-Dur>Cis-Dur>Fis-Moll>E7>A-Dur.

T640: Eine 15 taktige Schlussgruppe mit durchgehendem Orgelpunkt auf e beendet das *Tier-Requiem*. Der Chor summt E<sub>1Q</sub> und das Stück endet E-Dur *ff*-Klang.

### 10.3 Aufführungsgeschichte und Rezeption des Werkes

Op. 104 *Tier-Requiem* wurde bisher viermal aufgeführt. Neben der UA mit FA im WKH kam das Werk 11 Jahre danach noch zweimal in Bern zur Aufführung.

#### 10.3.1 UA am 30.05.1996 und FA am 31.05.1996 im WKH

Die UA und die FA wurde von den beiden Solisten Marjana Lipovšek (Eule) und Albert Dohmen (Sprecher), der Wiener Singakademie und den Wiener Symphonikern unter Rafael Frühbeck de Burgos bestritten. Das zweite Werk des Programms war ein weiteres Bekenntnis zur Natur, nämlich Ludwig van Beethovens 6. Symphonie, op. 68 *Pastorale*.

Der Widerhall in den österreichischen Zeitungen war sehr positiv hinsichtlich Dichtung, Musik und ihrer Interpretation.

Nachfolgend einige Pressestimmen:

Die Presse	01.06.1996	e.j.: <i>Weil Gott sich zu früh zur Ruhe gelegt hat...</i>  <i>„Das halbstündige, viersätziges Werk für Soli, Chor und Orchester hat von Einem, aus tiefer Sorge um die Zerstörung der Natur, allen geschundenen Kreaturen dieser Erde gewidmet. Um diese wesentliche außermusikalische Komponente, von Lotte Ingrisch sprachlich artikuliert, kommt man nicht herum, will man sich Zugang zum rein Musikalischen verschaffen [...] Der Komponist bewegt sich aus Überzeugung im Bereich der Tonalität. Die starke innere Leidenschaft, mit der er in den halb gesprochenen, halb choralartigen Sätzen [...] in den klagenden Gesängen der Eule [...] in den harten Soliloquien des Sprechers [...] sein Anliegen musikalisch vorbringt, prägt das Werk, gibt ihm Geschlossenheit in sich selbst. Wer will, mag da und dort Anklänge an bestimmte Vorbilder heraushören, in ihrer Gesamtheit spricht diese Komposition für sich [...]“</i>
Kronenzeitung	02.06.1996	O.L.: <i>Angeklagt: der Mensch!</i>  <i>„In seinem ‚Tier-Requiem‘ inszeniert Einem ein packendes Anklageverfahren gegen den Menschen: Nicht als Krone der Schöpfung, sondern als böswilliger Zerstörer und Ausbeuter erscheint die Menschheit. Aber noch gibt es Hoffnung: der letzte – achte – Schöpfungstag steht noch aus. Einem setzt auf detailreiche musikalische Textausdeutung: Immer wieder knattern scharfe (militärische) Trommelschläge, wenn der Mensch [...] seine bösen Taten auslebt. Lyrisch wird’s, sobald der Chor der Tiere von ewigem Frieden singt. Da zeigt Einem eine zarte, sphärische Kulisse für die Totenmesse [...]“</i>

Wiener Zeitung	01.06.1996	Manfred A. Schmid: <i>Passionsmusik auf der Arche Noah</i>  „Dass Lotte Ingrisch und Gottfried von Einem große Tierfreunde und insbesondere Katzenliebhaber sind, ist kein Geheimnis. Nun ist ihr Engagement für die Welt der Tiere Wort und Musik geworden: Ihr Tier-Requiem, eine Auftragsarbeit der WKHG, wurde im Großem Konzerthausaal in hervorragender Besetzung und stürmisch bejubelt zur Uraufführung gebracht. Angesichts der vielfachen Ausbeutung und Ausrottung der Artenvielfalt konnte dieses Werk, das das problematische Verhältnis Mensch – Tier zum Inhalt hat, natürlich kein ungetrübter Hymnus werden. Es reiht sich vielmehr ein in die große Reihe der abendländischen Passionsmusiken von Bach bis Penderecki [...] Gottfried von Einems Musik ist der lebende Beweis für die Richtigkeit von Schönbergs berühmtem Ausspruch, wieviel gute Musik noch in C-Dur zu schreiben ist, auch wenn sein unvergleichlicher Personalstil natürlich die Grenzen der Tonalität eigenwillig auslotet. Gemäß der tragischen Grundstimmung dieses op. 104 kann von Terzenseligkeit keine Rede sein, Terzentraurigkeit ist jedoch durchaus zu vernehmen – und sie trifft ins Herz.[...]“
Wiener Zeitung	13.07.1996	Edwin Baumgartner: <i>Gottfried von Einem 78-jährig in Oberdürenbach gestorben. Österreichs Grandseigneur der Musik</i>  „Gottfried von Einems Musik ist in den letzten Jahren leiser geworden, wärmer und berührender. Sie hat die auftrumpfende Geste abgelegt, ist weise geworden, wie das nur wenigen Komponisten vergönnt war. Geblieben ist Gottfried von Einems leidenschaftliches Engagement für alle lebendige Kreatur, die sich ein letztes Mal in dem überwältigendem ‚Tier-Requiem‘ nach einem Text von Lotte Ingrisch manifestierte [...] Das Vermächtnis eines großen Komponisten, der auch ein großer Mensch war.“

Die UA fand wenige Wochen vor dem Tod des Komponisten statt, der bei der UA bereits sehr geschwächt war. Manfred Schmid sagt zur UA: „Im Rückblick war die Uraufführung des ‚Tier-Requiem‘ tatsächlich so etwas wie das eigene Requiem des Komponisten.“<sup>48</sup>

Über op. 104 *Tier-Requiem* ist in der Zeitschrift *anima. Zeitschrift für Tierrechte* ein langer Artikel erschienen<sup>49</sup>, der die religiös-ethische Begründung für dieses Werk unterstreicht. Die Handlung wird im Detail nacherzählt, viele Textpassagen werden abgedruckt. „Aus dieser Liebe, die sich vor der Schöpfung verneigt, steigt die Vision des neuen Paradieses auf: der achte Tag [...] Kunst, echte Kunst kann uns einen Blick in jenes Reich tun lassen, das ‚nicht von dieser Welt ist‘ [...] Wir hoffen und wünschen, dass das Tier-Requiem noch viele Aufführungen erleben und reichen Segen bringe möge – für Menschen und Tiere.“

<sup>48</sup> Schmid, Manfred: *Tier-Requiem*. In: Begleitheft zur CD Gottfried von Einem. *Tier-Requiem. Prinzessin Traurigkeit*. Konzertmitschnitte. ORF CD 34. 1996.

<sup>49</sup> Beidl, Christine: *Mensch und Schöpfung*. In: *anima. Zeitschrift für Tierrechte*. Heft 2, Graz 1996.

Die UA wurde vom ORF aufgezeichnet und als CD produziert<sup>50</sup>. Der ORF erklärte sich bereit, die Herstellungskosten auf sich zu nehmen, LI, der Verlag MD und die Interpreten haben dabei auf ihre Rechte verzichtet<sup>51</sup>.

### 10.3.2 Aufführungen 2007 in Bern

Im November 2007 wurde das Werk zweimal in Bern in der Französischen Kirche aufgeführt. Diese beiden Konzerte standen unter dem Motto *Friede auf Erden*. Neben dem *Tier-Requiem* wurden Heinrich Schütz's *Psalm 104 (Schöpfungspsalme)*, Arnold Schönbergs Chorwerk op. 13 *Friede auf Erden* und Dave Brubecks *Earth is Our Mother* für Baritonsolo, Chor und Instrumente aufgeführt. Solisten waren Simone Rychard (Sopran) und Raphael Jud (Sprecher und Bariton), gesungen und gespielt haben Chor und Orchester des Musik-Gymnasiums Neufeld/Bern, die Choreinstudierung lag bei Bruno Späti und Bernhard Kunz., Dirigent der Aufführung war Christoph Marti<sup>52</sup>.

Über die Aufführung sagt Christoph Marti: „*Warum haben wir gerade dieses Werk ins Programm genommen? G. von Einem steht eben (als gebürtiger Berner!) ohnehin auf unserer Liste der besonders beachteten Komponisten - wir haben von ihm auch schon Anderes aufgeführt. Zudem suchten wir nach Partituren, die sich ins gegebene Projektthema einfügten [...] Chor und Orchester waren natürlich nicht professionell - ganz "normale" Gymnasiastinnen und Gymnasiasten im Alter von 16-18 Jahren. Mit dem in neuer Musik einigermaßen geübten Chor war die Arbeit einfacher als mit dem Orchester. Die Musik "erklärt" sich ja weitgehend selbst - ist in ihrer Farbigkeit auch für Laienohren zugänglich...und in den Sprechchören für Jugendliche sogar attraktiv [...] Die Französische Kirche ist der traditionelle Ort unserer Herbstkonzerte - und zumindest auch geistliche Aspekte gibt es in allen Texten dieses Programms.*<sup>53</sup>

Die Berner Zeitung *Der Bund* berichtet über die Aufführung wie folgt: „[...] kommt zum Schluss Gottfried von Einems in geringfügig erweiterter Tonalität verfasstes *Tier-Requiem* op. 104 für Soli, Chor und Orchester zur Aufführung [...] Die Zeit zum Umdenken und Handeln wird immer knapper. Der Mensch ist auf dem besten Weg, seine Partnerschaft mit der Schöpfung zu verspielen. Der 1918 in Bern geborene, gesellschaftspolitisch engagierte Opernkomponist hat nach dem Ende des 2. Weltkrieges maßgeblich bei der Neugestaltung des österreichischen Kulturlebens mitgewirkt. Ein Komponist mit einer eigenwillig angriffigen, farbig instrumentierten Tonsprache, die sich oft entlang der

<sup>50</sup> Gottfried von Einem. *Tier-Requiem. Prinzessin Traurigkeit*. Konzertmitschnitte. ORF CD 34 LC 5130. 1996. (CD im Handel erhältlich).

<sup>51</sup> Rundschreiben LI an alle Beteiligten vom 12.09.1996. [MD-A]

<sup>52</sup> Konzerteinführung des Musikgymnasiums Neufeld/Bern vom 21. und 22.11.2007.

<sup>53</sup> Email Christoph Marti an den Verf. vom 05.01.2010.

*Sprachrhythmen bewegt. Sein expressives Requiem ist ,allen geschundenen Kreaturen dieser Erde gewidmet'. Rettet die Welt! In dem von Einems Ehefrau, der Schriftstellerin Lotte Ingrisch dialektisch gestalteten Text wirkt eine Eule als Chefanklägerin stellvertretend für die Tierwelt auf dem Land, im Wasser und in der Luft. Eindringlich und zupackend lassen Chor, Orchester und Vokalsolisten (Simone Rychard, Sopran, Raphael Jud, Bariton) das emotionell aufgeladene Werk in den Appell münden, der auch Chief Seattle ein Anliegen war: Helft mit, die Welt vor der Zerstörung zu retten. Die Klarheit, mit der die Jugendlichen dies singen, zeigt: Sie haben erfasst, was das heißt: vor der Zerstörung durch den Menschen.“<sup>54</sup>*

---

<sup>54</sup> Mühlemann, Marianne: *Ein Indianerwort, das nachklingt*. In: *Der Bund* vom 23. 11.2007, Bern.

## 11 Kompositionstechnik und -stil der Chormusik GvEs

In diesem Kapitel sollen die bei den einzelnen Chorwerken<sup>1</sup> herausgearbeiteten Stileigenheiten zusammenfassend dargestellt werden.

Die Beschreibung des Kompositionsstils GvEs ist mit den herkömmlichen Termini nur schwer möglich: zwar vermittelt der Komponist zumeist den Eindruck vertrauter musikalischer Formen und Verläufe, was zu der Fehlannahme verleitet, man könne seine Musik mit den gängigen Analysemethoden (beispielsweise harmonische Analysen historischer Musik) leicht fassen. Doch stößt man dabei rasch an die Grenzen dieser Methoden und muss sie an den Analysegegenstand anpassen. Gleiches gilt für die in der Musikwissenschaft geläufigen Termini (beispielsweise „Tonalität“, „Polyphonie“, „Homorhythmik“ etc). Für die Zwecke dieser Arbeit mussten daher neue Termini erfunden werden („Fanfare“, „schwimmende Harmoniefortschreitung“, „Tonspaltung“ etc) bzw. die Bedeutung herkömmlicher Termini angepasst werden<sup>2</sup>.

Inwieweit die Erkenntnisse, die bei den Chorwerken GvEs gefunden wurden, auch auf die Werke anderer Gattungen GvEs übertragbar sind, bleibt einer eigenen Untersuchung vorbehalten. Manche Phänomene konnten auch bei anderen Werkssegmenten festgestellt werden.

### 11.1 Formfragen

GvE hat allen seinen Werken ausgiebige Formüberlegungen vorangestellt. Dies gilt im Besonderen auch für die Chorwerke, zumal bei diesen Werken textliche Strukturen auch die musikalische Form beeinflussen. Im Entstehungsprozess der einzelnen Werke zeigt sich auch deutlich, in welchem Maße GvE die Texte selbst beeinflusst hat, um sie musikalisch optimal umsetzen zu können.

GvE hat für jedes Chorwerk, jeden Satz oder Abschnitt ein eigenes Formkonzept entwickelt, das er zumeist bis zum Ende durchhält. Dieses ist individuell und kommt kein zweites Mal mehr vor. Das bedeutet, dass gesamthafte Aussagen als Verdichtung der Einzelanalysen erhebliche Schwankungsbreiten aufweisen.

GvEs Chorwerke sind fast immer tief gegliedert. Bei den größeren, orchesterbegleiteten Chorwerken gibt es immer eine Gesamtstruktur nach Sätzen, die nach bestimmten Bauprinzipien angeordnet sind:

- die 3 Sätze von op. 12 *Hymnus: Allegro-Adagio – Allegro*,

<sup>1</sup> Siehe die Detailausführungen bei den Kapiteln der einzelnen Chorwerke.

<sup>2</sup> Vom Verf. neu geschaffene Termini bzw. in einem gegenüber der herkömmlichen Bedeutung geänderten Sinn verwendete Termini werden bei ihrer erstmaligen Verwendung mit Anführungszeichen versehen.

- die einzelnen Horen des op. 26 *Das Stundenlied*,
- die völlig symmetrische Architektur des op. 42 *An die Nachgeborenen* mit den 7 Sätzen, dem wiederum symmetrisch in drei Abschnitten gegliederten Mittelsatz und den beiden Orchesterzweischenspielen an den Flanken.
- Bei op. 83 *Missa Claravallensis* ist der Gesamtbogen liturgisch vorgegeben und unveränderbar. Hier - wie auch in den anderen größeren Werken - gibt es sorgfältig erstellte Binnenstrukturen, die oft dem Dreierprinzip (Liedform A-B-A', Suitenform langsam-schnell-langsam) entsprechen.
- Dem op. 104 *Tier-Requiem* liegt eine vier-aktige (vier-sätzliche) Dramaturgie zugrunde; jeder der Sätze hat seine Binnenstruktur.
- Bei den *A-capella*-Chorzyklen op. 82 *Unterwegs*, op. 93 *Votivlieder* und bei dem instrumental begleiteten op. 67 *Gute Ratschläge* liegen kleingliedrige Gesamtstrukturen zugrunde und selbst die einzelnen Chorlieder sind in sich noch weiter strukturiert.
- Im Fall des op. 41 *Träumende Knaben* kann man von einem „durchkomponierten“ Werk sprechen, wie auch der Text kaum strukturiert dahin fließt. Dennoch hat GvE durch Vorzeichnungen, Tempo- und Taktänderungen, Stilelemente und Kontrastierungen dem Text eine musikalische Struktur aufgezwungen.

Für alle Chorwerke lässt sich somit sagen, dass GvE sie nach einer Art „Nummernprinzip“ organisiert hat, was auch für andere seiner Werke gilt<sup>3</sup>.

Zu erwähnen ist an dieser Stelle die besondere Bedeutung, die GvE Symmetrien in seinen Chorwerken zugemessen hat. Dies kann aus den Bauprinzipien (z.B. Op. 104 *Tier-Requiem*), den Texteinrichtungen (z.B. Op. 12 *Hymnus*), den Tonartenplänen (z.B. bei op. 42 *An die Nachgeborenen*), den Stilprinzipien zu Anfang und zum Ende eines Werke (z.B. Op. 83 *Missa Claravallensis*) etc. abgelesen werden. Die Wichtigkeit der Symmetrie für GvE ist auch aus der folgenden Feststellung ersichtlich: „*Ich strebe an, durch den Aufbau von Symmetrien jemanden in den Kreis eines möglichen seelischen Gespräches zu ziehen.*“<sup>4</sup>

## 11.2 GvEs Tonalität

GvE hat sich in allen Phasen seines Komponistenlebens der Tonalität verschrieben, wiewohl er stilmäßig mit Jazz, mit Zwölftonreihen experimentiert hat und sich auch für die Möglichkeiten der

<sup>3</sup> In besonderem Maße gilt dies für GvEs Operschaffen.

<sup>4</sup> GvE im Interview Nr. 5 o.D. auf der website der GvE-St.

elektronischen Klangerzeugung interessiert hat<sup>5</sup>. Er wurde auch immer als ein „tonaler Komponist“ vom Publikum, den Medien und der Musikwissenschaft rezipiert. Er galt gewissermaßen als das Kontrastprogramm zu den neuen kompositorischen Stilen der 2. Hälfte des 20. Jhdts. Dadurch war er einerseits für die Musikwissenschaft weniger interessant als jene Komponisten, die sich völlig neuen Richtungen (etwa Darmstadt, Donaueschingen, Steirischer Herbst) verschrieben haben, worüber GvE verärgert war<sup>6</sup>. Andererseits reizte seine in allen Zeiten beharrliche Verteidigung der Tonalität gegenüber den modernen Richtungen Musikwissenschaft und Kritiker zu wiederholten Fragestellungen und GvE blieb gewissermaßen als kompositorische Ausnahmeerscheinung im Gespräch.

Der Beginn seiner Kompositionstätigkeit fällt in die 1940er Jahre, in denen – aus den verschiedensten Gründen – der Schwerpunkt der Musikproduktion tonal war. *„Alle Richtungen, die international sich die Vorherrschaft teilten, Klassizismus, Folklorismus, Neuromantik, Traditionalismus waren grundsätzlich tonal, bekannten sich auch zur Tonalität, sei es zur alten, sei es zu einer (wie immer gearteten) neuen. Die konsequente Atonalität der Dodekaphonie Schönbergischer Prägung, spielte kaum eine Rolle. Denn selbst die Komponisten, die während der Dreißigerjahre oder in den frühen Vierzigerjahren die Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen übernommen haben – ich denke an Ernst Krenek, Frank Martin und Luigi Dallapiccola – suchten auch, vielleicht nach dem Vorbild Alban Bergs, tonale Wirkungen. Selbst Schönberg ist derartigen Wirkungen in den dodekaphonen Werken [...] nicht grundsätzlich ausgewichen“*<sup>7</sup>

Nachfolgend einige Zitate aus unzähligen Statements GvEs zu diesem Thema:

- *„Ich bin von ihrer [der Tonalität. Der Verf.] Unerschöpflichkeit überzeugt. Tonalität bedeutet nicht die Kadenz. Aber selbst wenn das der Fall wäre: drei Jahrhunderte lang wurden auf der Basis dieser Kadenz die unterschiedlichsten Meisterwerke geschrieben! Das Missverständnis beginnt damit, dass man Tonalität vielfach mit Diatonik und Kadenz verwechselt, und dass man darüber hinaus die Kombinationsfähigkeit von nur sieben Tönen zu überschauen glaubt. Man vergisst, dass es sich in der Musik nicht um Töne, sondern um Funktionen handelt. Und die Menge dieser Funktionen ist im wahrsten Sinne des Wortes unermesslich.“*<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Siehe dazu Biba, Otto: *Zu Einems künstlerischem Selbstverständnis*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003. S 21-31.

<sup>6</sup> *„Du kannst Dir kaum den Grad vorstellen, in dem meine Musik von den Künftigen totgeschwiegen wird. Wo immer von Konzert- oder Opernmusik geschrieben wird, gibt es mich nicht [...] [Brief GvE an FD vom 31.07.1979]*

<sup>7</sup> Stephan, Rudolf: *Über die Musik zur Zeit des jungen Gottfried von Einem (Gedanken zur Musik der Vierziger Jahre)*. In: Hrsg. Hopf, Helmuth und Sonntag, Brunhilde: *Gottfried von Einem. Ein Komponist unseres Jahrhunderts*. Band 1 der Reihe *Musik, Kunst & Konsum*, Münster 1989, S 36.

<sup>8</sup> Klein, Rudolf: *Überzeugen – nicht überreden! Rudolf Klein sprach mit Gottfried von Einem*. In: *Jahrbuch 1973 der Zeitschrift Opernwelt*, S 26-31. Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft mbH, Berlin 1973, S 30.

- „Ich war immer ein gemäßigt Moderner, ein Avantgardist möchte ich nicht sein [...] Ich schreibe von einer höheren Warte aus, schreibe für die, die sich von Musik etwas erwarten, das auch für die Seele etwas abgibt. [...] Ich habe mich bewusst abgewandt vom Seriellen, von der Zwölftontechnik, das sind Ingenieurstechniken [...] Ich brauche die Technik, die mir ermöglicht, zu jemandem zu sprechen, dazu gehört eine etwas geschliffenen Sprache und manchen Herren ist die abhanden gekommen. Ein radikales Werk, das ich schätze? Ja, Luigi Nono. Ich verstehe seine Musik nicht, aber ich weiß er meint es ernst.“<sup>9</sup>
- „Ich bin nicht ein Parameter- und nicht ein Kompositionstechniker. Ich bin interessiert daran, Musik zu komponieren, die meine Zuhörer nicht in Entsetzen versetzt und mit verschreckten Blicken aus dem Saal entlässt. Das bedeutet: Ich komponiere Klänge und Musiklinien, die gesangstimmen- und instrumentengerecht sind. Das Quälen der Zuhörer überlasse ich Herrschaften, die ausschliesslich von sich überzeugt sind.“<sup>10</sup>
- „Mir passt nun einmal die Tonalität, die verbindliche Tonalität innerhalb von Dreiklangreihen, und Möglichkeiten und Reihungen davon, zwar auf einer kontrapunktischen Basis, aber nicht die Reihung, sagen wir einmal die Auflösung von Schönberg.“<sup>11</sup>
- „Nun, schon Schönberg hat zwischen **Zwölfton**-Komponisten und **Zwölfton-Komponisten** unterschieden. Auf die Technik kommt es nicht an! Ich möchte in gleicher Weise zwischen **tonalen** Komponisten und tonalen **Komponisten** unterscheiden. Ich benütze die Tonalität weil sie mir die Möglichkeit gibt, mein Ego voll und ganz zu verwirklichen.“<sup>12</sup>
- „Ich schreibe Musik der Menschen wegen, die bedachtsam geordnete Klänge und Linien lieben [...]“<sup>13</sup>
- „[...] Aber was ich besonders schätze, das ist natürlich die Tonalität. Nicht unbedingt die kadenzierende, sondern die auf Dreiklängen basierende Tonalität.“<sup>14</sup>

Diese „Hörbarkeit“ wird von Kurt Blaukopf als soziales Engagement gedeutet, denn es ist ein „Sich – Einsetzen für den Empfänger der musikalischen Botschaft. Damit ist nicht die Reduktion auf den kleinsten Publikumsnenner der Verständlichkeit gemeint. Es geht vielmehr um die Aufnahmekapazität des Menschen für akustische Signale [...]“<sup>15</sup> Dem steht bei GvE auch der Wunsch nach Originalität, d.h.

<sup>9</sup> GvE im Interview mit Andrea Seebohm in einer ORF Sendung zum 70. Geburtstag GvEs. Ausstrahlung am 22.01.1988.

<sup>10</sup> GvE im Verlagsprospekt von MD 12-95/Bo/Mo.

<sup>11</sup> Interview mit GvE Nr. 4, o.D. auf der website der GvE-St.

<sup>12</sup> Klein, Rudolf: *Überzeugen – nicht überreden! Rudolf Klein sprach mit Gottfried von Einem*. In: Jahrbuch 1973 der Zeitschrift Opernwelt, S 26-31. Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft mbH, Berlin 1973, S 28.

<sup>13</sup> GvE im Verlagsprospekt von B&H, o.D.

<sup>14</sup> Brandenburg, Detlef: *Faul war ich nicht. Interview mit Gottfried von Einem*. In: *Die Deutsche Bühne*, Heft 9 Jg. 1996. S 23.

<sup>15</sup> Blaukopf, Kurt: *Gottfried von Einem zum 70. Geburtstag. Komponieren als soziales Engagement*. In: *Zeitschrift Musik und Bildung*, Heft 1, 1988. S 28. Erscheinungsort unbekannt.

an Unerwartetem gegenüber<sup>16</sup>. Es ist das Bemühen des Komponisten, „den Empfänger der künstlerischen Botschaft mit vertrauten Mitteln und doch auf neue Weise anzusprechen.“<sup>17</sup>

Franz Endler gibt vier Gründe an, warum Komponisten Verständlichkeit anstreben:

- „Einige, weil sie weit links stehen und von Agitationsmusik etwas gehört haben.
- Einige, weil sie [...] in der Jugend Vorliebe für überschaubare [...] Kunst bemerken.
- Einige, weil sie sich der musikalischen Meditationswelle angeschlossen haben [...]
- Außerdem gibt's auch [...] Komponisten, die einfach Sehnsucht nach [...] Resonanz hatten, die [...] in Konzertsälen auf ein spontan fühlendes Publikum treffen wollten.“<sup>18</sup>

Endler ist der Meinung, dass GvE – allerdings auf höchstem Niveau – dieser letzten Gruppe angehört.

GvEs Tonalität zu beschreiben, ist nicht leicht möglich. H.K. Gruber sagt im Interview dazu: „Einems Tonalität klingt nur einfach, ist es aber nicht.“<sup>19</sup> GvEs Kompositionsstil wurde mit verschiedenen Bezeichnungen belegt. In der Folge werden einige häufig verwendete Kennzeichnungen seiner Musik aufgeführt:

- Nicht-experimentelle Moderne<sup>20</sup>
- Gemäßigte Moderne<sup>21</sup>
- Erweiterte Tonalität<sup>22</sup>
- Geweitete Tonalität<sup>23</sup>
- Neufunktionelle Tonalität<sup>24</sup>
- Geringfügig erweiterte Tonalität<sup>25</sup>
- Mäßig erweiterte Tonalität<sup>26</sup>
- Tonalitätsorientiertes Komponieren<sup>27</sup>
- Dur-Moll-Erneuerung<sup>28</sup>.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Endler, Franz: *Musik – wo sich die Geister einen*. In: *Die Presse* vom 31.12.1982.

<sup>19</sup> Seebohm, Andrea: *Gottfried von Einem (1918-1996)*. ÖMZ, Jg. 61, 2006, Heft 7, S 25-29. Wien 2006.

<sup>20</sup> Siehe Programmheft des Konzerts vom 03.04.1976.

<sup>21</sup> Kager, Reinhard: *Ein Stachel im Fleisch der Moderne*. Der Standard 13/14.07.1996 (Nachruf)

Fischer, Eva-Elisabeth: *Gemäßigt modern*. Süddeutsche Zeitung vom 29.04.1984.

GvEs im Interview mit Andrea Seebohm in einer ORF Sendung zum 70. Geburtstag GvEs. Ausstrahlung am 22.01.1988.

<sup>22</sup> Feststellung FSs in *Einem-Chronik*. S 246.

<sup>23</sup> Alfred Zimmerlein: *Vital innerhalb geweiteter Tonalität. Zum Tode des Komponisten Gottfried von Einem*. Neue Zürcher Zeitung vom 13/14.07.1996. [GvE-N-Box Nachrufe]

<sup>24</sup> NN.: *Österreichische Komponisten beim 2. Internationalen Musikfest 1948 in Wien*. In: ÖMZ, Jg. 3, 1948, Heft 5/6, S 154.

<sup>25</sup> Mühlemann, Marianne: *Ein Indianerwort, das nachklingt*. In: *Der Bund* vom 23. 11.2007, Bern.

<sup>26</sup> Biba, Otto: *Zum Tod eines Weltbürgers. Auswahl aus internationalen Nachrufen auf Gottfried von Einem*. In: *Musikfreunde*. Zeitschrift der GdMFW. Nr. 9-10/1996.

<sup>27</sup> Wagner Manfred: *Gottfried von Einem 1918-1996*. Ein Nachruf. In: ÖMZ, Jg. 51, 1996, Heft 8.

### 11.2.1 Details zur Tonalität GvEs in seinen Chorwerken

Weder gibt es durch GvE detailliertere Beschreibungen über seine Art der Tonalität, noch bietet die Musikwissenschaft hier gründlichere Analysen an. Im Folgenden soll versucht werden, die bei den einzelnen Chorwerken gewonnen Erkenntnisse aus den Detailanalysen zu Aussagen zusammenzufassen und damit GvEs Tonalität in den Chorwerken besser fassen zu können<sup>29</sup>.

Nach Ansicht des Verfassers sind es zwei Statements GvEs, die er immer wieder machte und die seine Intentionen erkennen lassen:

- GvEs Bekenntnis zu den „*bedacht geordneten Klängen und Linien*“, stets im Zusammenhang mit seinem Wunsch, den Zuhörern Freude zu bereiten, sowie
- GvEs Aussage: „*Tonalität bedeutet nicht die Kadenz*“.

Die *bedacht geordneten Klänge* wird man wohl als Dreiklangsharmonik der Dur- und Moll-Sphäre deuten können, also einer Harmonik, die dem Ohr des Zuhörers aus der Weltgegend GvEs vertraut ist. Jedenfalls hat er diesen sich selbst erteilten Auftrag so verstanden, denn der überwiegende Teil der in dieser Arbeit analysierten Werke lässt sich auf Dreiklangsharmonien<sup>30</sup> zurückführen, die unmittelbar als solche erkennbar sind, d.h. reine Dreiklänge bzw. lediglich durch zusätzliches Tonmaterial geschärfte, gefärbte oder verfremdete Klänge<sup>31</sup>. Besonders häufig sind Dreiklänge beider Tongeschlechter in ihren verschiedenen Umkehrungen, Septakkorde, Dreiklänge mit leerer Quint. Nonenakkorde und Neapolitanische Sextakkorde kommen manchmal vor, verminderte Septakkorde jedoch fast nie.

Der Aussage GvEs „*Tonalität bedeutet nicht die Kadenz*“ liegt offenbar eine engere Deutung des Begriffes „Kadenz“ mit den Hauptkonstituenten: Positionierung am Schluss, Formelhaftigkeit, Vollständigkeit und Mehrstimmigkeit<sup>32</sup> zugrunde. Er wollte längeren Ketten funktionaler

---

<sup>28</sup> Krones, Hartmut: *Zum frühen Liedschaffen von Gottfried von Einem. Zwischen Zwölfton-Anklängen und Dur-Moll-Erneuerung*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem-Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003.

<sup>29</sup> Ausdrücklich möchte der Verf. darauf hinweisen, dass es sich dabei lediglich um einige empirisch gewonnene Erkenntnisse aus einem vergleichsweise kleinen und weniger bedeutsamen Werksegment GvEs handelt und eine musikwissenschaftlich fundierte Analyse der Tonalität GvEs nicht ersetzen kann.

<sup>30</sup> „*Die einfachste und zugleich elementarste Form eines Akkordes ist der Dreiklang*“. [Kühn, Clemens: *Akkord*. In: MGG, Sachteil, Band 1, 1994, Sp. 356-366.]

<sup>31</sup> Siehe dazu die Werkanalysen in den 9 Kapiteln zu den einzelnen Chorwerken.

<sup>32</sup> Nach Schwind, Elisabeth, und Polth, Michael: *Klausel und Kadenz*. In: MGG, Sachteil, Band 5, 1996, Sp. 256-282.

Harmoniefortschreitungen eine Absage erteilen<sup>33</sup>. In der Tat verwendet er – von Ausnahmen abgesehen - zumeist nur einstufige funktionale Wendungen, daher sind sie nicht „vollständig“. Er komponiert sie oft mit leerer Quint oder unisono, daher sind sie nicht „mehrstimmig“, er positioniert sie nicht nur am Schluss, sondern oft als Binnenwendung. GvE vermeinte, sich - um mit Hermann Danuser zu sprechen – „aus den Fesseln der funktionalen Tonalität“ [befreit zu haben]<sup>34</sup>. Dem ist aber nach Ansicht des Verf. nicht beizupflichten. Die Analyse der harmonischen Fortschreitungen in den Chorwerken hat bei der Mehrzahl der harmonischen Wendungen funktionale Zusammenhänge gezeigt.

Entgegen GvEs Aussage finden sich darüber hinaus doch in allen Chorwerken mehr oder weniger längere kadenzartige funktionale Harmoniefortschreitungen innerhalb einer Tonart. Beispiele dafür sind in op. 26 *Das Stundenlied* (Beispiel: I>VI>II<sub>N</sub>>V>I) und in op. 42 *An die Nachgeborenen* (Beispiel: I>IV>V>I>VI>I) zu bemerken.

Im Sinne der Tonalitätskategorien von Carl Dahlhaus<sup>35</sup> wäre GvEs Stil als die „funktionale Tonalität“ einzuordnen in denen neben der Dominante auch die Subdominante (samt ihren Nebenstufen. Der Verf.) berührt werden.

GvE ändert sehr häufig die Tonart. Dabei kommen fast nie Modulationen in andere Tonarten vor<sup>36</sup>. Vielmehr geschieht dies durch Rückung oder durch „schwimmende Harmoniefortschreitung“<sup>37</sup>.

GvE hat immer wieder behauptet, die zu notierenden Klänge vorerst zu hören, und sie danach zu realisieren bzw. zu fixieren. Das bedeutet, dass er in Klängen und nicht in harmonischen Funktionen dachte. Es ist zu vermuten, dass für ihn die „bedacht geordneten Klänge“ dem Konsonanzprinzip unterliegen und psychologisch als Verschmelzungsstufen<sup>38</sup> gedeutet werden müssen. Beweis für sein Denken in Klängen sind die zahlreichen enharmonischen Verwechslungen, die er beim Notensetzen vornimmt.

<sup>33</sup> Walden, Fritz sagt dazu: „[...] Da zog sich der komponierende Münchhausen gleichsam an seinen beiden Ohren aus dem pluralistisch schillernden Sumpf. Und was bekam er zu hören? Dreiklänge! Noch schlimmer: Den Dur- und den Molldreiklang. Dies jedoch keineswegs in der abgeworfenen Zwangsjacke der rameauschen Harmonielehre [...] Einems Avantgardehandschrift schmuggelt sich über die Hintertreppe in Notenfolgen scheinbar glattester Tonalität ein, durch keinen theoretischen Neutönerkonstruktivismus auf dem Notenpapier belegbar. In einer mit dem Auge kaum durchschaubaren [...] unorthodoxen Grammatik, mitunter gestützt durch eine gleichfalls er-hörte Instrumentierung, wobei der neu-entdeckte Dur- und Molldreiklang oft in völliger Isolation aufklingt.“ [Walden, Fritz: *Das Abenteuer der Kadenz. Gespräch mit Gottfried von Einem*. In: *Der Komponist. Fachblatt des Österreichischen Komponistenbundes*. Heft Nr. 2, Mai 1971]

<sup>34</sup> Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber 1984, S 196.

<sup>35</sup> Dahlhaus, Carl: Tonalität. In: MGG, Sachteil, Band 9, 1998, Sp. 623-628.

<sup>36</sup> Hier sei an die einzige „klassische“ Modulation verwiesen, die bei den Chorwerken entdeckt wurde, und zwar im V. Satz von op. 26 *Das Stundenlied*. Siehe dort.

<sup>37</sup> Siehe dazu Beschreibung weiter unten.

<sup>38</sup> Im Sinne von Dahlhaus, Carl: *Konsonanz-Dissonanz*. In: MGG, Sachteil, Band 5, 1996, Sp. 565-577.

Beispiele:

Gr. Tr. 22

S. Ky-ri-e e-lei-son. Chri-ste e-lei-son. Chri-ste. Chri-ste. Chri-

A. Ky-ri-e e-lei-son. Chri-ste e-lei-son. Chri-ste. Chri-ste. Chri-

T. Ky-ri-e e-lei-son. Chri-ste e-lei-son. Chri-ste. Chri-ste. Chri-

B. Ky-ri-e e-lei-son. Chri-ste e-lei-son. Chri-ste. Chri-ste. Chri-

Abbildung 37 Enharmonische Verwechslung, op. 83, Kyrie, T025

Hier wird in T025 ein Fis-Dur Sextakkord-Klang gebracht, wobei GvE jedoch b anstelle von ais notiert.

T025

rein, und im Him-mels-hauch wird ein

rein, und im Him-mels-hauch wird ein

rein, und im Him-mels-hauch ein

rein, und im Him-mels-hauch ein

Abbildung 38 Enharmonische Verwechslung, op. 82 Nr. 2, T025

In diesem Beispiel wird in T025 ein Des-Durakkord-Klang gebracht, wobei GvE gis anstelle von as notiert.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage der Vorzeichnung der Werke bzw. deren Teile durch Tonarten sowie die Frage einer dort „übergeordnet herrschenden Tonart“<sup>39</sup>. In den untersuchten Chorwerken liegen zumeist auch wohlüberlegte Tonartenpläne vor<sup>40</sup>, z.B. die zentrale Tonart G-Dur für sein op. 83 *Missa Claravallensis*, die zentrale Bedeutung des D-Moll in op. 42 *An die Nachgeborenen*, oder die beiden E-Tonarten in den Kopfteilen des op. 104 *Tier-Requiem*. Bei den *A-capella*-Zyklen op. 82 *Unterwegs* und op. 93 *Votivlieder* gibt es zwar keinen übergeordneten Tonartenplan, jedoch kennzeichnen die Vorzeichnungen der einzelnen Chorlieder sehr genau die inhaltlichen Stimmungen, z.B. Ges-Dur für op. 82c *Zum Tode Johannes XXIII* oder C-Dur für op. 93 Nr. 9 *Gutenachtgruss zu*

<sup>39</sup> Im Sinne von Wolf, Erich: *Die Musikausbildung. Band II Harmonielehre*. Wiesbaden et. al. 1992. S 103.

<sup>40</sup> Dies ist bei Durchsicht des Skizzenkonvoluts im GvE-N sowie der Musikhandschriften der ÖNB-MS häufig festzustellen, wo solche Tonartenpläne ausdrücklich niedergeschrieben sind.

einem 65. Geburtstag (24. Jänner)<sup>41</sup>. Natürlich weicht GvE im Verlauf der Stücke rasch und häufig in weiter entfernte Klangsphären ab, kommt aber zumeist, jedenfalls am Ende auf die vorgezeichnete Tonarten direkt oder indirekt zurück. Bei manchen Vorzeichnungen ist nicht immer klar, welche von zwei Paralleltönen GvE meint (z.B. C-Dur oder A-Moll in op. 93 Nr. 1 *An den Rand eines Notenblattes geschrieben*). Es könnte auch sein, dass er lediglich das zu verwendende Tonmaterial meint. In den meisten Fällen klärt sich diese Frage jedoch im letzten Takt.

Zu dieser Frage sagt GvE: „[...] empfinde ich es nicht als Pedanterie, wenn ich – übrigens für alle meine Opern – Grundkonzepte entwerfe, etwa Tonarten, zB das dominierende c-moll im „Prozeß“, Orchesterfarben, rhythmische Raster, Tempo etc, die bestimmten Charakteren oder Grundkonstellationen entsprechen und die meinen Stücken so etwas wie ein Nervensystem verleihen.“<sup>42</sup>

In diesem Sinn sind in den größeren Chorwerken – trotz weiter greifender Tonartenpläne – oft übergeordnete Tonalitäten (Danuser spricht von „Zentraltonalitäten“<sup>43</sup>) auszumachen, wie der Ton g in op. 42 *An die Nachgeborenen* und in op. 83 *Missa Claravallensis*, der Ton d in op. 12 *Hymnus*, der Ton e in op. 104 *Tier-Requiem* und der Ton a in op. 26 *Das Stundenlied*.

Abschließend sei noch auf die Frage der dissonanten und atonalen Stellen eingegangen. Diese kommen in den meisten Werken bzw. Werkteilen immer wieder vor und scheinen gezielt eingesetzt zu werden.

Folgende Wahrnehmungen konnten bei den Analysen der Chorwerke gemacht werden:

- Dissonante Stellen in den orchesterbegleiteten Chorwerken können der Dramatisierung oder der Lautmalerei dienen (op. 12 *Hymnus*, op. 26 *Das Stundenlied*, op. 42 *An die Nachgeborenen*, seltener in op. 104 *Tier-Requiem*).
- Dissonante Klänge (manchmal Clusterklänge) können der Strukturierung des Geschehens, d.h. der Abschnittsbildung dienen.
- Lange und völlig atonale Stellen wurden im op. 41 *Träumende Knaben* festgestellt, offenbar mit dem Bestreben, die in der Dichtung von OK vermittelte Ziellosigkeit musikalisch nachzubilden. Bei

<sup>41</sup> Details dazu siehe die Kapiteln zu den einzelnen Werken.

<sup>42</sup> Willaschek, Wolfgang: *Erinnerungs-Prozesse. Gottfried von Einem im Gespräch mit Wolfgang Willaschek*. In: Programmheft der Salzburger Festspiele vom 23.08.1988.

<sup>43</sup> Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber 1984, S 222.

diesem Werk sind auch atonale Chor- oder Orchesterstellen zu finden, bei denen das Notenbild „konstruiert“ wirkt. Der Höreindruck ist ein „Vorbeihuschen“. Dazu zwei Beispiele:



Abbildung 39 "konstruierte" Chorstelle,  
op. 41, Abschnitt 2, T040



Abbildung 40 "konstruierte" Instrumentalstelle,  
op. 41, Abschnitt 5, T 113

- Alle diese dissonanten und atonalen Stellen sind begrenzte und bewusst eingesetzte Erscheinungen. Letztlich gehen sie ausnahmslos wieder in Tonalität über. Sämtliche Abschnitts-, Werkteil- und Werkschlüsse gehorchen den Tonalitätsprinzipien GvEs.

Zusammenfassend könnte für die untersuchten Chorwerke gesagt werden: GvEs Tonalität beruht auf Dreiklangsharmonik im Dur-Moll-System, wobei kurze funktional-harmonische Fortschreitungen die Regel sind. Im Vordergrund stehen Klanggebilde und deren Fortentwicklung. Übergänge in andere Tonarten (Klänge) finden durch Sekundrückungen, Rückungen in terzverwandte Tonarten oder „schwimmende Harmoniefortschreitungen“ in fernere Tonarten statt, kaum jedoch durch Modulationen im herkömmlichen Sinn. Vielfach wird auch mit Dissonanzen und Atonalitäten gearbeitet, die immer wieder zielgerichtet eingesetzt werden.

Nach Analyse zahlreicher Stellen in den Chorwerken kann gesagt werden, dass es durchaus stilistische Eigenheiten GvEs gibt, die in der Folge dargestellt werden, sodass die Feststellung „*Hervorzuheben ist, dass ausgeprägte Stilmerkmale durchwegs fehlen*“<sup>44</sup> nicht geteilt werden kann.

### 11.2.2 Harmonische Fortschreitungen

Neben Harmoniefortschreitungen innerhalb einer Tonart sind Wendungen in die Dominanttonart oder in die Subdominanttonart häufig. Auch deren Parallel- und Gegenklänge sowie deren Varianttonarten sind häufig. Manchmal werden auch phrygische VII>I oder II>I Wendungen verwendet. Besonders gerne

<sup>44</sup> Saathen, Friedrich: *Auf der Suche nach der verlorenen Schönheit. Über einige Stileigentümlichkeiten der Musik Gottfried von Einems*. 4-seitiges Typoskript o.D. [FS-N]

verwendet GvE Übergänge in terzverwandte Tonarten. Dies wird auch mehrstufig praktiziert, wie das folgende Beispiel zeigt:

Abbildung 41 Mehrfachsprung in terzverwandte Tonarten, op. 26, Satz VII, T077-080

Der Ausschnitt der Streichergruppe zeigt in den T077-079 neun hintereinander folgende Sprünge in jeweils terzverwandte Dur-Tonarten: C-Dur>F-Dur>D-Dur>H-Dur>G-Dur>E-Dur>Cis-Dur>A-Dur>F-Dur>D-Dur.

Auch Rückungen von Akkorden um eine kleine oder große Sekund werden häufig verwendet. Übergänge in rascher Folge in nicht verwandte Tonarten werden ebenfalls häufig angewendet. Dazu zwei Beispiele:

Abbildung 42 Mehrfachsprünge in nicht verwandte Tonarten, op. 41, Abschnitt 9, T255-258

14  
ob sie die Le - gen - de — der Mu - schel o - der des Sand - korns ist.  
ob sie die Le - gen - de — der Mu - schel o - der des Sand - korns ist.  
ob sie die Le - gen - de — der Mu - schel o - der des Sand - korns ist.  
ob sie die Le - gen - de — der Mu - schel o - der des Sand - korns ist.  
attacca

Abbildung 43 Mehrfachsprünge in nicht verwandte Tonarten, op. 93, Nr. 8, T014-020

Im ersten Beispiel findet man im T256 eine melismatisch vorgetragene Abfolge von Harmonien, die einander fremd sind: As-Dur>G-Dur>As-Dur>G-Dur>Fis-Dur>Dis-Dur. Eine ähnliche Situation findet sich sodann im Folgebeispiel in den T014-T020: Es7>A7>F-Moll>G-Dur>Cis-Dur>A-Dur>H-Moll>A-Dur.

### 11.2.3 Schlüsse

Fast alle in den Chorwerken gefundenen Schlusswendungen für Abschnitte, Werkteile oder am Ende ganzer Werke, sind funktional-harmonisch zu erklären. (siehe die folgenden Beispiele):

- authentische Wendungen V>I, (Im Beispiel Schluss B-Dur>F-Dur)
- plagale Wendungen IV>I, (Im Beispiel Schluss C-Dur>G-Dur)
- Offene Schlüsse (Im Beispiel ein Schluss mit Quintsextakkord)
- Wendung in terzverwandte Tonarten
- Modale Wendungen (z.B. phrygisch II>I, VII>I, mixolydisch V>I)
- Schlüsse sind sehr häufig lediglich Unisono-Klänge oder grundständige Dreiklänge mit leerer Quint.

30  
Le - ben für ei - nen an - de - ren brennt.  
Le - ben für ei - nen an - de - ren brennt.  
Le - ben für ei - nen an - de - ren brennt.  
Le - ben für ei - nen an - de - ren brennt.

Abbildung 44 Authentischer Schluss,  
op. 93, Nr. 5, T030-033

50  
Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e  
Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e  
Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e  
Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e

Abbildung 45 Plagaler Schluss,  
op. 83, Kyrie, T055-060

Abbildung 46 Schluss in der Dominanttonart,  
op. 82a, T025-030

Abbildung 47 Schluss in terzverwandter Tonart,  
op. 83, Gloria, T089-094

Beispiele für modale Schlüsse<sup>45</sup>:

Abbildung 48 unverfremdeter mixolydischer  
Schluss in op. 93, Nr 1

Abbildung 49 verfremdeter phrygischer  
Schluss in op. 82, Nr 2, T031-T032

In ersterem Beispiel eines mixolydischen Schlusses  $V > I$  könnte dieser als moll-dominantischer Schluss  $V_M > I$  gehört werden. Daraus ist ersichtlich, dass es GvE nicht um regelkonforme Konstruktionen, sondern um Klangfärbungen ging.

Im zweiten Beispiel eines phrygischen Schlusses  $VII > I$  findet eine Verfremdung der VII. Stufe durch das  $a$ is statt, das ein Element der V. Stufe wäre. Klanglich wird somit die V. mit der VII. Stufe gemischt. Die I. Stufe wird als Durstufe konstruiert, was ein Rückblick auf die Renaissance sein könnte. Weiters wird sie als Dis-Dur Quintsextakkord durch die Sept dominantisch gestaltet.

<sup>45</sup> Im Skizzenkonvolut GvEs im GvE-N finden sich mehrere modale Kontrapunktübungen. Siehe dazu Exkurs: GvEs Arbeitsweise.

Abbildung 50 Schluss unisono, op. 12, Satz 2, T119-125

Abbildung 51: Schluss mit Dreiklang mit leerer Quint, op. 104, Satz II, T263-266

### 11.2.4 „Schwimmende“ Harmoniefortschreitungen

Es ist dies ein von GvE häufig angewandtes Stilmittel der harmonischen Gestaltung seiner Dreiklangstonalität. Es besteht darin, dass – cum grano salis – harmonische Übergänge in entferntere Tonarten durch Leittöne und Vorhalte vorbereitet werden und somit „logischer“ klingen, als wenn bruchartig ein neuer Dreiklang eingeführt würde. Solche Stellen werden stets auch noch durch leiterfremde Töne gefärbt, so dass der Eindruck des „Schwimmens“ entsteht.

Zur Demonstration dieses Effektes sei eine Stelle eines Orchesterzwischenspiels aus op. 42 *An die Nachgeborenen* im Detail analysiert:

Abbildung 52 Schwimmende Harmonien, op. 42, op. 42, Satz VII, T070-076

Die Harmoniefortschreitungen dieses Beispiels können wie folgt kommentiert werden:

T072	G-Dur	
T073	E-Dur	<ul style="list-style-type: none"> <li>• gis wurde durch das vorherige g vorbereitet</li> <li>• e wurde bereits in T072 vorbereitet</li> <li>• e in T073 schwimmt durch eine Wechselnote e&gt;es&gt;e</li> </ul>
T074	Fis-Dur,	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ais wurde durch die chromatische Folge gis&gt;a vorbereitet</li> <li>• cis wurde durch das vorangegangene c vorbereitet</li> <li>• fis ist zwar neu, klang aber bereits im vorigen Takt an und wird in diesem Takt durch das f der Oberstimme verwaschen</li> </ul>

T075	H <sub>verm</sub>	Der verminderte Akkord soll in weiter Folge zum C-Moll des nächsten Taktes führen <ul style="list-style-type: none"> <li>• sein h wurde durch das ais des Vortaktes vorbereitet</li> <li>• f ist eine enharmonische Weiterführung des eis des Vortaktes</li> <li>• d ist neu eingeführt</li> <li>• die Klangschräpfung ais stammt aus dem Vortakt und ist eine Sekundschräpfung zum h</li> </ul>
T075	C-Moll	C-Moll entsteht wie folgt: <ul style="list-style-type: none"> <li>• g entsteht durch die Linie ais&gt;as&gt;g</li> <li>• das es kam bereits früher vor und wird nun durch das f vorbereitet</li> <li>• c ergibt sich leittönig aus dem h</li> </ul>
T076	F7	Der Akkord F7 braucht nicht weiter vorbereitet zu werden, denn er ist funktional als Dur-Subdominate zu erklären, die allerdings durch das es, das noch aus dem C-Moll stammt, nun zu einem Dominantseptakkord wird, der in den nachfolgenden, in B-Dur beginnenden Chorsatz mündet

### 11.3 Rhythmische Vielfalt

Anfang bis Mitte des 20. Jhdts. war bei vielen Komponisten eine Stilrichtung feststellbar, die sich um starken musikdramatischen Ausdruck, bes. durch rhythmische Vehemenz, dramatischen Gestus und deklamatorische Eindringlichkeit bemühte (Strawinski, Orff, Egk, Blacher, Schostakowitsch, Britten u.a.). Diese wurde gelegentlich als „*Vitalismus*“<sup>46</sup> bezeichnet.

Auch GvE setzte die Rhythmik als Gestaltungs- und Ausdrucksfaktor vielfältig und immer wieder ein. Dies gilt im besonderen Maße auch für seine Opern, Ballette und Orchesterwerke. Die Bedeutung der Rhythmik als Dramatisierungsmittel hat in den späteren Werken nachgelassen.

In der Folge seien drei Beispiele dieser Bemühungen um rhythmische Vielfalt gebracht:

<sup>46</sup> Etwa bei Jahnke, Sabine: *Musik der Gegenwart. Gottfried von Einem*. 4-seitiges Typoskript. Berlin 1960 [B&H-A]. Im Zusammenhang mit GvE wird der Begriff „*Vitalismus*“ auch verwendet bei Stephan, Rudolf: *Über die Musik zur Zeit des jungen Gottfried von Einem (Gedanken zur Musik der Vierziger Jahre)*. In: Hrsg. Hopf, Helmuth und Sonntag, Brunhilde: *Gottfried von Einem. Ein Komponist unseres Jahrhunderts*. Band 1 der Reihe *Musik, Kunst & Konsum*, Münster 1989, S 45f und bei Hartmann, Dominik: *Gottfried von Einem*. Wien 1967, S 11.

Musical score for a choir in 5/4 time, showing four parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are "Be - tet, be - tet mit Weh - kla - gen, be - tet, be - tet".

Abbildung 53 Wahl der Taktart: 5/4 Takt. op. 26, Satz VII, T015-018

Hier wählt GvE zur plastischen Darstellung der Kreuzigung Jesu den 5/4-Takt, der besonders schwerfällig und unrund wirkt.

Die folgenden beiden Abbildungen zeigen komplizierte Verschiebungen der Taktschwerpunkte und Synkopen:

Musical score for a duet in 5/4 time, showing Tenor (T.) and Bass (B.) parts. The lyrics are "schel-len - ras - sler bek-ken - schlä - ger".

Abbildung 54 Synkopierung op. 41, Abschnitt 4, T106-108

Musical score for an orchestra in 5/4 time, showing Violin 1 (Viol. 1), Violin 2 (Viol. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (C.B.). The score includes dynamic markings like "p", "cresc.", and "pizz."

Abbildung 55 Verschobene Metrik, op. 12, Satz 3, T010-T014

Hier schreitet der Bass in schweren Vierteln, dazu im Einklang die Achteln des Cello. Abweichend dazu sind Violine 2 und Viola rhythmisiert. Die Achteln sind zu Vierergruppen zusammengefasst, die mit den Pausen zu Perioden von 6-Achteln führen. Darüber hinaus gibt es noch eine weitere Verschiebung in den Einsätzen der Violine 1.

Das folgende Beispiel zeigt einen polyrhythmischen Abschnitt: Bass und Fagott gehen in Vierteln vor, die jedoch zu Dreiergruppen gebündelt sind und dadurch mit dem vorgezeichneten Taktmaß in Konflikt stehen. Die höheren Holzbläser sowie die Violinen spielen zu Dreiergruppen gebündelte Achtel, scheinbare Triolen, die jedoch ebenfalls, und zwar auf andere Weise als mit dem vorgeschriebenen Taktmaß kollidieren. Einzig die Hörner halten das Taktmaß ein. Erst ab T023 gehen alle Instrumente wieder taktkonform vor.

The image displays a musical score for a polyrhythmic section, labeled 'UE 12 014'. The score is divided into several systems of staves, each representing a different instrument or voice part. The instruments listed are:

- Fl.** (Flute): 1. 2. and 3. parts, playing eighth notes in groups of three.
- Ob.** (Oboe): 1. 2. parts, playing eighth notes in groups of three.
- Clar. in B.** (Clarinet in B): 1. 2. parts, playing eighth notes in groups of three.
- Fag.** (Bassoon): 1. 2. parts, playing eighth notes in groups of three.
- Hr. in F.** (Horn in F): 1. 2. and 3. parts, playing sustained notes.
- Trp. in C.** (Trumpet in C): 1. 2. and 3. parts, playing sustained notes.
- Pos.** (Posaune): 1. 2. and 3. parts, playing sustained notes.
- Tb.** (Tuba): 1. 2. and 3. parts, playing sustained notes.
- Pk.** (Percussion): Playing a single note.
- Sop.** (Soprano): Playing a single note.
- Alt.** (Alto): Playing a single note.
- Chor.** (Chorus): Playing a single note.
- Ten.** (Tenor): Playing a single note.
- B.** (Bass): Playing a single note.
- Viol.** (Violin): 1. and 2. parts, playing eighth notes in groups of three.
- Vla.** (Viola): Playing eighth notes in groups of three.
- Vlc.** (Violoncello): Playing eighth notes in groups of three.
- C.B.** (Cello/Bass): Playing eighth notes in groups of three.

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *sp*, *cresc.*, *ff*), articulation (e.g., *acc.*), and phrasing. The time signature is 12/4, and the key signature is one flat. The score is marked with a '2' in a box at the beginning and end of the section.

Abbildung 56 Polyrhythmischer Abschnitt. op. 12, Satz 3, T020-024

#### 11.4 Satztechnik

In der Literatur wird oft behauptet, GvE sei in hohem Maße der Polyphonie verpflichtet, und hätte dies durch seine frühe Bewunderung für den strengen Satz (Johann Joseph Fux) und Johann Sebastian Bach begründet<sup>47</sup>. Dazu die Aussage GvEs selbst: „Bei Blacher betrieb ich vor allem Kontrapunktstudien. Er bestand auf der präzisen Beherrschung des strengen Kontrapunktes, nach Fux.“<sup>48</sup>

Für die Chorwerke trifft dies nur eingeschränkt zu. Generell dominieren die homophon-syllabischen Stellen. Im ersten Chorwerk op. 12 *Hymnus* gibt es lediglich 3 Stellen, an denen durch gestaffelte Einsätze kurzzeitig Polyphonie entsteht, die dann sofort wieder durch absolut homophon-syllabische Rezitation abgelöst wird. Etwas mehr solcher Stellen gibt es in den Opera op. 26 *Das Stundenlied* und op. 42 *An die Nachgeborenen*. In op. 83 *Missa Claravallensis* ist auch ein höherer Anteil an Polyphonie zu verzeichnen, in op. 104 *Tier-Requiem* gibt es praktisch keine fugierten Einsätze und kontrapunktischen Chorstellen. Auch die beiden *A-capella*-Chorwerke op. 82 *Unterwegs* und op. 93 *Votivlieder* beinhalten außer einigen ausgeprägten polyphonen Stellen nur homophonen Satz. Lediglich op. 41 *Träumende Knaben* könnte man durch die Vielzahl polyphoner Passagen als polyphones Chorwerk ansprechen.

Der Orchestersatz ist bei den orchesterbegleiteten Chorwerken in hohem Maße ein Blocksatz, das Orchester wird immer nur punktuell blockartig für Strukturierung, Dramatisierung und Akzentuierung eingesetzt. Echte Tuttistellen gibt es in den Chorwerken nie. Das beste Beispiel für diese Aussage ist op. 83 *Missa Claravallensis*. Sinngleich ist der Instrumenteneinsatz in dem instrumentenbegleiteten Chorwerk op. 41 *Träumende Knaben*. Dazu eine typische Stelle:

---

<sup>47</sup> Hilscher, Elisabeth Theresia: *Die Kantaten- und Chorwerke Gottfried von Einems*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht. Tutzing 2003*. S 72.

<sup>48</sup> *Autobiografie*, S 95.

Abbildung 57 Polyphone Stelle in op. 41, Abschnitt 4, T096-102

Warum gerade in diesem Werk Polyphonie eine größere Rolle spielt, kann nur gemutmaßt werden: GvE ist es immer an hoher Sprachverständlichkeit gelegen und textliche Aussagen, die ihm wichtig waren, wurden durch homophon-syllabische Rezitation, auch Wortwiederholung als Botschaft intensiviert. Diese Notwendigkeit entfällt bei op. 41 *Träumende Knaben*, durch den nicht zielgerichteten und fließenden Text, der keine zu vermittelnde Botschaft darstellt.

Entsprechend dem oben Gesagten dominiert in den Chorstellen auch die Syllabik, und melismatische Stellen treten nicht häufig auf.

## 11.5 Stilelemente

In der Folge sollen – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – einige Stilmittel beschrieben werden, die in GvEs Chorwerken häufiger auftreten, die aber auch in seinen anderen Werken bemerkt wurden. Diese Mittel sind jeweils bei der Analyse der einzelnen Werke angeführt.

### 11.5.1 Die „Fanfare“

In den orchesterbegleiteten Chorwerken ist die „Fanfare“<sup>49</sup> ein von GvE häufig verwendetes Mittel. Sie ist ein instrumental gebrachter Unisonoklang oder ein Akkord („Fanfarenstoß“ oder „Orchestereinschlag“) bzw. eine Akkordfolge, zumeist im *ff*. Das Ziel kann sein, Aufmerksamkeit zu erzeugen, etwa zu Beginn eines Abschnittes. Manchmal dient sie der Strukturierung des Geschehens zwischen einzelnen Abschnitten.

<sup>49</sup> Im weiteren Sinn des Wortes ist die Fanfare „any short prominent passage fort he brass in an orchestral work“. Siehe dazu Tarr, Edward: *Fanfare*. In: *Grove*, Volume 8, p. 543f.

Die Harmonisierung des oder der Akkorde ist entweder tonal, dissonant, etwa in der Art eines Clusterklanges. Fanfaren findet man auch in op. 67 *Gute Ratschläge*, dargebracht durch die Gitarre. Die Fanfare wird auch in GVEs frühen Opern verwendet.

Beispiele:

Allegro 1. = 96

Piccolo

1. 2. Flöte

1. 2. Oboe

1. 2. Klar. in B

1. 2. Fagott

1. 2. Horn in F

3. 4.

1. 2. 3. Trompete

1. 2. Posaune

3.

Tuba

Pauken

Xylophon

Milit. Trommel  
gr. Trommel

Sopran

Alt

CHORUS

Tenor

Bass

Allegro 1. = 96

1. Violine

2.

Viola

Violoncello

Contr. Bass

Abbildung 58  
Fanfarenstoß D<sub>unis</sub>, op. 12, Satz 1, T001

Allegro 1. = 96

Piccolo

1. 2. Flöte

1. 2. Oboe

1. 2. Klar. in B

1. 2. Fagott

1. 2. Horn in F

3. 4.

1. 2. 3. Trompete

1. 2. Posaune

3.

Tuba

Pauken

Xylophon

Milit. Trommel  
gr. Trommel

Sopran

Alt

CHORUS

Tenor

Bass

Allegro 1. = 96

1. Violine

2.

Viola

Violoncello

Contr. Bass

Abbildung 59 Fanfare C-Moll,  
op. 26, Satz II, T098

Die beiden Abbildungen zeigen einen Fanfarenstoß zu Beginn des op. 12 *Hymnus* in D<sub>unis</sub> und einen akkordhaften Fanfarenstoß in C-Moll aus dem op. 26 *Das Stundenlied*, Satz II.

Die folgende Abbildung aus op. 42 *An die Nachgeborenen* zeigt eine kadenzartige Fanfare (I>VI>VI>I) in G-Moll. In allen Beispielen ist *ff* vorgeschrieben.

Moderato  $\text{♩} = 66$  Psalm 90

The score is divided into two systems. The first system includes the woodwind and brass sections, and the vocal choir. The second system includes the string section. The woodwinds and brass play a fanfare with a 'pizz' (pizzicato) effect, while the strings play an 'arco' (arco) part. The tempo is Moderato at 66 beats per minute.

Abbildung 60 kadenzartige Fanfare in G-Moll (I&gt;VI&gt;V&gt;I). op. 42, Satz I, T001-005

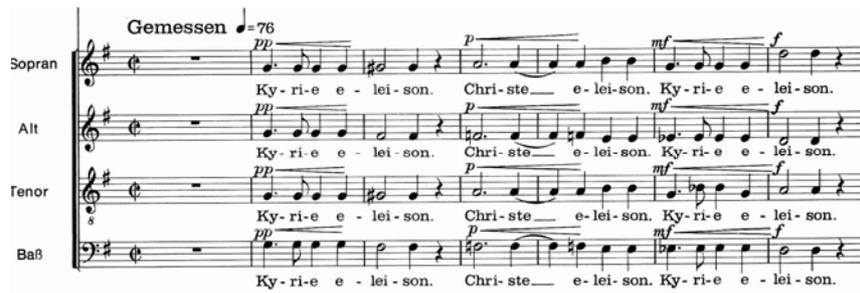
### 11.5.2 Die „Tonspaltung“

GvE verwendet das Mittel der Tonspaltung, um aus einem einzelnen Ton oder einem Unisono-Ton einen Klang zu entwickeln. Dieses Stilmittel kommt vokal wie instrumental vor.

The score shows four staves of music, each with the lyrics "läs - sest sie da - hin - fah - ren". The notes are marked with "p cresc." and show a gradual increase in volume over time. The notes are written in a simple, rhythmic pattern.

Abbildung 61 Einfache Tonspaltung des Tones c. op. 42, Satz I, T084-085

Gemessen  $\text{♩} = 76$



Sopran  
Ky-ri-e e-lei-son. Chri-ste e-lei-son. Ky-ri-e e-lei-son.

Alt  
Ky-ri-e e-lei-son. Chri-ste e-lei-son. Ky-ri-e e-lei-son.

Tenor  
Ky-ri-e e-lei-son. Chri-ste e-lei-son. Ky-ri-e e-lei-son.

Baß  
Ky-ri-e e-lei-son. Chri-ste e-lei-son. Ky-ri-e e-lei-son.

Abbildung 62 Kompliziertere Tonspaltung des Tones g. op. 82, Kyrie, T002-007

Hier wird zunächst eine einfache Spaltung des Tones c in des und h gezeigt, sodann wird eine kompliziertere Spaltung des Tones g über mehrere harmonische Zwischenstufen bis hin zu einem  $D_{10}$  Klang gezeigt.

### 11.5.3 Instrumentaleinwürfe und -kantilenen

Wie bereits erwähnt, ist der Orchestersatz GvE bei den Chorwerken zumeist sparsam und beschränkt sich auf stellenweise Begleitung, Akzentuierung, Verzierung, Strukturierung, Effektverstärkung etc. Längere und harmonietragende Orchesterstellen sind nicht allzu häufig.

Häufig hingegen sind Einwürfe von Einzelinstrumenten und deren Kantilenen, am häufigsten von Holzbläsern, und hier wieder von Klarinette, Fagott, Flöte und Piccolo. Auch diese Stilmittel betreffen alle orchesterbegleiteten und die instrumentenbegleiteten Chorwerke.

Bewegt  $\text{♩} = 76$



T.  
und ich fiel nie-der\_ und

Kl.  
in B

Abbildung 63 Klarinetteneinwürfe, op. 41, Abschnitt 8, T206-208

36  
Klar. (B)  
Fag.  
2 Hr. (F)  
S.  
A.  
T.  
B.  
Chri-ste e-lei-son.  
Ky-ri-e e-lei-son.  
Ky-ri-e e-

Abbildung 64 Klarinettenkantilene, op. 83 Kyrie, T036-040

150  
Picc.  
2 Kl.  
2 Trp.  
Eule  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
groß sein Ver-lan-gen, daß sein Reich er ver-gaß.

Abbildung 65 Piccolokantilene, op. 104, Satz II, T150-152

Die drei Beispiele zeigen typische Holzbläserwürfe bzw. -kantilenen. Die Kantilenen kommen vorzugsweise bei ruhigen Stellen vor und bringen einen lyrischen Gestus in die entsprechende Stelle.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass GvE wiederholt geäußert hat, die Klarinette sei sein Lieblingsinstrument, z.B. in einem Interview 1989: „*Ich habe komischerweise dasselbe Lieblingsinstrument wie Mozart: die Klarinette. Ich liebe sie. Dieses Bockstier. Ist das nicht der Klang der Sünde?*“<sup>50</sup>

<sup>50</sup> GvE im Interview mit René Freund, abgedruckt im Artikel: *Von Einem – für alle*. In *Wann-Was-Wo-Österreich*, Heft und Erscheinungsort unbekannt, S 7, Datum wahrscheinlich 1996.

#### 11.5.4 Steigerungsstellen

Der Spannungsaufbau in Steigerungsstellen ist eines der effektivsten Stilmittel GvEs und geschieht durch Einsatz aller musikalischen Parameter. Die Methoden der Spannungssteigerung werden bei den einzelnen Chorwerken dargestellt.

Bei den *A-capella* Chorwerken wird neben dynamischer Steigerung, Steigerungen in der Tonhöhe, Verkürzungen von Notenwerten, Steigerungen durch Übergang von Polyphonie zu Homophonie, Wortwiederholungen und Sequenzierungen, Stakkati und Ostinati, etc. Gebrauch gemacht. Auch der Einsatz der Harmoniefortschreitung als Steigerungsmittel konnte nachgewiesen werden<sup>51</sup>.

In den dramatischeren Chorwerken wird der Übergang zum Rezitieren auf einem Ton oder zum syllabisch gesprochen Wort eingesetzt. Bei den instrumentenbegleiteten und den orchesterbegleiteten Chorwerken wird vielfach zusätzlich noch Chromatik, Gestaltung der Instrumentierung durch Staffelung der Einsätze, Verwendung des Schlagzeuges, Steigerung der Rhythmik etc. eingesetzt. Besonders lange Steigerungsstellen, etwa wie in den Symphonien Anton Bruckners, in denen GvE sämtliche Steigerungsmittel einsetzt, finden sich in op. 83 *Missa Claravallensis* und op. 26 *Das Stundenlied*.

#### 11.5.5 Harmonische Pendelbewegungen

Harmoniependel, d.h. mehrfache Pendelbewegungen zwischen einer Tonika- und ihrer Dominanttonart bzw. zwischen Tonarten und ihren Varianttonarten hat GvE besonders in den früheren orchesterbegleiteten Chorwerken op. 12 *Hymnus*, op. 26 *Das Stundenlied* und op. 42 *An die Nachgeborenen* verwendet. Dieses Stilmittel kommt weder in den späten Chorwerken, noch in den instrumentenbegleiteten und den *A-capella* Chorwerken vor. Das häufigste und ausgeprägteste Vorkommen von Harmoniependeln findet sich in op. 26 *Das Stundenlied*, etwa die Stelle *Schaut's ihr Leut* im Satz III, wo ein häufiger Dominant-Tonika Pendel 9 Takte lang (T092-100) stattfindet.

#### 11.5.6 Orgelpunkte

Beliebtes Stilmittel gegen das Ende von Sätzen oder Abschnitten bzw. anderen prominenten Stellen sind Orgelpunkte, die in fast allen Werken vorkommen.

---

<sup>51</sup> Siehe Kapitel: *Op. 82 Unterwegs*, Chorlied Nr. 4.

Beispiele:

14 **Ruhig** ( $\text{♩} = \text{♩}$  aber etwas ruhiger)  $\text{♩} = 58$  11

S. *p* (1. Hälfte) *dolce* und \_\_\_\_\_ ich träum - te und \_\_\_\_\_ ich träum - te wie

A. *p* (1. Hälfte) *dolce* und \_\_\_\_\_ ich träum - te und \_\_\_\_\_ ich träum - te wie

Kl. in B *pp*

F. g. *pp*

Abbildung 66 Orgelpunkt in Holzbläsern auf c, op. 41, Abschnitt 5, T109-111

8  
grun - de, Un - end - lich - keit

11  
in dei - ner Hand \_\_\_\_\_ und \_\_\_\_\_

15  
E - wig - keit \_\_\_\_\_ in der Stun - - de.

*attaca*

Abbildung 67 Orgelpunkt auf h in der Gitarre, op. 67 III, T008-018

Abbildung 68 Orgelpunkt auf e , op. 42, Satz III, T062-067

Die drei Beispiele zeigen unterschiedlichste Formen der bei GvEs Chorwerken beliebten Orgelpunkte. Zunächst ein Orgelpunkt in Klarinette und Fagott am Beginn eines Abschnittes, sodann wird gezeigt, dass selbst in einer Gitarrebegleitung Orgelpunkte verwendet werden, und letztlich wird einer der vielen Orgelpunkte im Orchester gezeigt.

### 11.5.7 Der „Stakkato-Stil“

Mit „Stakkato-Stil“ sei im Rahmen dieser Arbeit eine Ausprägung erwähnt, bei der alle Stimmen streng homorhythmisch abgehackt singen, manchmal auf gleicher oder nur stufenweise sich ändernder Tonhöhe, manchmal nur sprechen oder skandieren. Politische Kantaten bedienen sich gerne dieses Stils. GvE hat dieses Stilmittel in allen, selbst in den späten und lyrischeren Chorwerken eingesetzt. Zur Wirkungssteigerung kam oft die Wortwiederholung dazu<sup>52</sup>, siehe die folgenden Beispiele:

<sup>52</sup> Stilistische Ähnlichkeiten sind in den Balletten Strawinskis aus den 1920er Jahren, bei Arthur Honegger (etwa im Orchesterwerk *Pacific 231* aus 1923 oder in den Chorwerken Carl Orffs (etwa *Carmina Burana* aus 1935 oder *De temporum fine comoedia* aus 1973) zu bemerken. Dieser Stil wird von Danuser als „*Maschinenmusik*“ bezeichnet [Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber 1984, S 226]. Diese Form des Ostinato bei Starwinski und Bartok wird auch als „*Brutalismus*“ bezeichnet [Gieseler, Walter: *Komposition im 20. Jahrhundert. Details – Zusammenhänge*. Celle 1975, S 24.]

76 *Presto*  $\text{♩} = 104$

1. 2. Fl.  
1. 2. Ob.  
1. 2. Klar.  
1. 2. Fag.  
1. 2. Tromp.  
3. 4. Tromb.  
1. 2. Tuba.  
Perc.  
Sop.  
Alt.  
Chor.  
Tenor.  
B.  
*Presto*  $\text{♩} = 104$

1. Viol.  
2. Viola.  
Vcl.  
C. B.

Abbildung 69 Staccato-Stil im Chor, op. 12, Satz 3, T136-138

Die obige Abbildung zeigt eine Stelle im Staccato-Stil, es wird syllabisch rezitiert, die Tonhöhen verändern sich nur stufenförmig und die Worte werden wiederholt.

Die folgende Abbildung zeigt, dass GvE das Staccato-Prinzip an manchen Stellen der Chorwerke auch in das Orchester übernahm.

*Mosso agitato*  $\text{♩} = 84$

T.  
Chor.  
B.  
VI. I.  
VI. II.  
Br.  
Vcl.  
Cb.

Abbildung 70 Staccato-Stil im Instrumentalbereich, op. 42, Satz II, T012-015

Ergänzend sei hier noch ein Zitat GvEs angeführt, das den Stakkatostil in seiner Extremform, nämlich den Sprechgesang, rechtfertigt: „*Sprechgesang finde ich grauenhaft, aber verständlich, wenn er für politische Aktionen eingesetzt wird. Ein Slogan lässt sich so wesentlich besser bringen*“<sup>53</sup>

### 11.5.8 Lautmalereien

In allen seinen Chorwerken hat GvE lautmalerische Effekte eingebaut<sup>54</sup>. Dies betrifft

- Tätigkeiten (z.B. Das Einschlagen der Nägel ins Kreuz in op. 26 *Das Stundenlied* und in op. 83 *Missa Claravallensis*, das Unken der Frösche in op. 82 *Unterwegs*, das Schlafen Gottes in op. 104 *Tier-Requiem*).
- Bestimmte Situationen, z.B. Zank und Hilferufe in op. 42 *An die Nachgeborenen*, Äther und Tiefe in op. 12 *Hymnus*.
- Bewegungen, wie „*Auf und nieder*“ in op. 41 *Träumende Knaben*, Begräbnis und Auferstehung in op. 82 *Missa Claravallensis*.
- Stimmungen: Entspannung in op. 41 *Träumende Knaben*, Resignation in op. 42 *An die Nachgeborenen*, Frieden in op. 104 *Tier-Requiem*.

Es scheint keine bestimmte Tendenz für GvE in seinem kompositorischen Schaffen hinsichtlich der Verwendung von Lautmalereien gegeben zu haben. Besonders reich an Lautmalereien sind beispielsweise sein Frühwerk op. 12 *Hymnus* und sein Spätwerk op. 82 *Unterwegs*. Umgekehrt ist op. 104 *Tier-Requiem*, das sich sicherlich für viele Lautmalereien, (z.B. Tierstimmen) angeboten hätte, eher arm an konkreten Lautmalereien. Hier überwiegt das Bestreben nach Schlichtheit und abstrakter Darstellung, z.B. im Totentanz oder im Paradies.

### 11.6 Eklektizismus?

Immer wieder verwendet GvE in seinen Chorwerken – aber auch in anderen Teilen seines Schaffens – Bezüge zu den Komponisten Bruckner, Brahms, Mahler. Das wurde ihm, zum Teil mit drastischen Worten, als stilistischer Eklektizismus vorgeworfen<sup>55</sup>. GvE hat diese Bezugnahmen nie geleugnet, die Einbeziehung der Tradition war für ihn als Musiker und als Mensch wichtig. Im Falle Bruckners hat er sogar dieser Bezugnahme ein ganzes Stück gewidmet: op. 39 *Bruckner Dialog*. Besonders Bruckner- inspirierte Stellen finden sich in den *A-capella* Chorwerken. Ebenso starke Bruckner- und Mahler-

<sup>53</sup> *Einem-Chronik*. S 392.

<sup>54</sup> Über die lautmalerischen Effekte in den einzelnen Werken wird in den entsprechenden Kapiteln im Detail berichtet.

<sup>55</sup> Siehe dazu die Rezensionen zu den Werken op. 26 *Das Stundenlied* und op. 42 *An die Nachgeborenen* im Anhang C.

Bezüge finden sich in op. 42 *An die Nachgeborenen*, wo die Meinung vertretbar ist, das erste Zwischenspiel sei Bruckner, das zweite Mahler gewidmet. Diese symmetrische Anordnung – wie zwei Säulen eines Gebäudes - könnte GvE symbolisch gemeint haben.

In einem Nachruf wird dieser Aspekt angesprochen: „Zwar ‚mahler‘ und ‚brahmst‘ es bei Einem häufig. Aber man erkennt seine Handschrift, denn die sorgsam eingestreute dissonante Würze sorgt für ein charakteristisches Eigenleben seiner Musik.“<sup>56</sup>

### 11.7 Frühstil – Spätstil?

Die Frage, wie das Schaffen GvEs entlang seiner Lebenslinie eingeteilt bzw. wie der stilistische Wandel beschrieben werden kann, hat Otto Biba bereits beim GvE-Kongress 1998<sup>57</sup> gestellt. Bis heute sind dazu nur wenige Antworten gegeben worden, die als gesichert angesehen werden können.

Ein Phänomen, das von der Musikwissenschaft erkannt wurde und das – mit Einschränkungen - auch für GvEs Chorwerke gilt, ist in den 1970/1980-er Jahren die Abwendung von den großen Formen (Große Oper und Sinfonie) und die Hinwendung zu kleineren Formen (Kammermusik, Liedschaffen)<sup>58</sup>, wobei es auch größere Werke im Alter - allerdings eher als Ausnahme von der Regel - gab.

GvE selbst schreibt im Jahre 1982 an ChrB: „*Ich hänge (???) um das Münchner Orchesterbiest* [gemeint ist op. 70 *Münchner Symphonie*. Der Verf.] *Es soll großes Orchester haben, was ich nicht mehr mag. Zudem ist es beschwerlich für das Sehen [...]*“<sup>59</sup>

Im Vorwort zu einem Prospekt des Verlages B&H schreibt GvE: „*Schrieb ich in jüngeren Jahren Opern, Ballette und umfangreichere Orchester- und Chorwerke mit Solisten, so bevorzuge ich nun die kammermusikalischen Formen in fast jeder Besetzung [...]*“<sup>60</sup>

Dies kann auch für GvEs Chorschaffen gelten: die großen Kantaten op. 12 *Hymnus*, op. 26 *Das Stundenlied* und op. 42 *An die Nachgeborenen* wurden bis 1973 geschrieben. Danach kamen – mit einer Ausnahme – Zyklen von jeweils kurzen Chorliedern, entweder *a-capella* oder von

<sup>56</sup> Sinkovicz, Wilhelm: *Gottfried von Einem, Componist. Erinnerungen an einen großen Unzeitgemäßen*. In: *Morgen. Kulturzeitschrift Niederösterreichs*. September 1996.

<sup>57</sup> Biba, Otto: *Zu Einems künstlerischem Selbstverständnis*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem-Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003. S 27.

<sup>58</sup> Fuchs, Ingrid: *Einem, Gottfried von*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. 2. Neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Fischer. Personenteil, Bd. 6. Kassel et al, 2001- Sp. 169.*

<sup>59</sup> Brief GvE an ChrB vom 29.06.1982

<sup>60</sup> Prospekt des Verlages B&H. o.D. [B&H-A]

Einzelinstrumenten begleitet: op. 67 *Gute Ratschläge*, op. 82 *Unterwegs* und op. 93 *Votivlieder*. Hier ist die Hinwendung zur kleineren Form nachzuvollziehen. Eine Ausnahme stellt das op. 104 *Tier-Requiem* dar, in dem der Komponist gegen das Ende seines Lebens nochmals die große Form mit Solisten, Chor und Orchester wählt. Der Grund dafür dürfte im gesellschaftspolitischen Anliegen gelegen sein, dass durch eine Aufführung in großem Rahmen besser zu transportieren ist.

Hand in Hand mit diesem Phänomen ist bei den Chorwerken ein Nachlassen der Dramatik und der Spannungseffekte und ein Aufblühen der lyrischen Seiten der Werke zu bemerken<sup>61</sup>:

Op. 12 *Hymnus* stand im Einflussbereich seines frühen, hochdramatischen Operschaffens. Der Anteil an Melodik ist gering, die Rhythmik ist ausgeprägt.

Das darauf folgende Op. 26 *Das Stundenlied* kann wohl als das Dramatischste und Effektivste unter den Chorwerken angesehen werden. Das schlug sich auch in der Rezeption nieder: die Aufführungszahl war mit Abstand die höchste aller Chorwerke, die Rezeption in der Kritik war engagiert und durchaus geteilt.

Im darauf folgenden op. 42 *An die Nachgeborenen* finden sich zum größeren Teil noch Spannungselemente der vergangenen Kompositionsphasen (Sophokles-Chorlieder), andererseits wird bereits ein späterer Stil GvEs hörbar (verklärte Schönheit in den Diotima-Gesängen, Nachdenklichkeit). Damit verbunden sind Inspirationen durch Bruckner, Mahler und Strauss.

Op. 41 *Träumende Knaben* ist in ähnlicher Weise den frühen wie auch den späten Stilerscheinungen verhaftet und nur schwer einzuordnen.

In op. 83 *Missa Claravallensis* kommen noch einmal - in etwas kleinerem Rahmen – die früheren Spannungselemente wie aggressive Rhythmik, Stakkatostil etc. zur Geltung.

In den Chorwerken op. 67 *Gute Ratschläge*, op. 82 *Unterwegs* und op. 93 *Votivlieder* tritt die lyrische Komponente stark hervor, manchmal nachdenklich, manchmal humorvoll, manchmal mit Lebensweisheit. Stilistisch merkbar durch die höhere Bedeutung der Melodie und die geringere Bedeutung von Rhythmik, die Häufigkeit von Homophonie und dem Rückgang der polyphonen Stellen.

---

<sup>61</sup> In der folgenden Beurteilung kommt die durchaus subjektive Sicht des Verf. nach seinen Analysen der Chorwerke zum Ausdruck.

Das letzte Chorwerk GvEs op. 104 *Tier-Requiem* stellt – obwohl es besetzungsmäßig zu den großen Chorwerken gehört – stilistisch ein Spätwerk im Sinne des oben Gesagten dar.

GvE selbst sagt zur Frage stilistischer Änderung in seinem Leben: "*Schaffensepochen, stilistische Unterschiede, Unterbrechungen oder Brüche in meinem Schaffen kenne ich nicht. Es gibt natürlich sich verändernde Färbungen. Aber das Wesentliche ist, dass man sich treu bleibt in der Diktion und treu bleibt in der Technik.*"<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Interview o.D. auf der webseite der GvE-St.

## 12 Texte der Chorwerke GvEs

Für GvE, der primär als Opernkomponist rezipiert wurde, war die Frage des Librettos eine Schlüsselfrage. Er hat hier kompromisslos seine eigenen Kriterien angelegt. Gleiches gilt auch für seine anderen Vokalwerke.

Die Textfrage und die Frage des Verhältnisses seiner Musik zum zugrunde liegenden Text wurde in unzähligen Interviews und anderen Medienberichten gestellt und beantwortet, sodass daraus GvEs Grundhaltung gut ablesbar ist.

### 12.1 Text und Musik

Für GvE war immer klar, dass die Musik mehr Funktionen hat als nur einen Text zu illustrieren. Zwar sagt er in einem Interview im Zusammenhang mit seiner Oper op. 14 *Der Prozess*: *„Warum will ich einen Roman ‚veropern‘, der schon in sich so stimmig, so griffig ist? Was anderes kann die Musik augenscheinlich dieser Vorlage hinzufügen als pure Illustration?“*<sup>1</sup> Doch bereits im selben Interview geht er weit über diese Illustrationsfunktion hinaus: *„Vom Moment der Verhaftung an, also vom ersten Augenblick des Stückes an, verlässt Josef K den Boden der Realität, schwebt er fortan fünf Zentimeter über dem Boden und kommt auf ihn niemals mehr zurück. Eine exemplarische Grundsituation, die nach Musik schreit! Eine, würde ich sagen, fast Verdische Ausgangssituation zur Motivierung des Singens. Das war und blieb mein zentrales Motiv.“*<sup>2</sup>

Diese Nuancenreicherung des Textes dürfte für ihn eine wichtige Funktion der Musik gewesen sein: *„Man muss sozusagen in Schichten denken, wenn man Kafka verstehen und noch mehr, wenn man ihn interpretieren will. Die Musik gibt die Möglichkeit. Hier können Unterschiede, die dem gesprochenen Wort nicht mehr erfassbar sind, hörbar und formal überschaubar dargestellt werden.“*<sup>3</sup>

GvE war der Meinung, dass durch die Musik selbst bei einem fremdsprachlichen Text eine Botschaft überbracht werden könne. Auf den Einwand, dass die Texte der Kantate op. 42 *An die Nachgeborenen* in deutscher Sprache von einem internationalen Publikum in New York nicht allgemein verstanden werden können, meinte er: *„Sprache wird durch Musik allgemein verständlicher Ausdruck; Verstehen dieses Ausdrucks setzt eine gewisse geistige Aufnahmebereitschaft des Zuhörers voraus; unter solchen*

<sup>1</sup> Willaschek, Wolfgang: *Erinnerungs-Prozesse. Gottfried von Einem im Gespräch mit Wolfgang Willaschek*. In: Programmheft der Salzburger Festspiele vom 23.08.1988.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Einem, Gottfried von: *Gottfried von Einem zum „Prozeß“*. In: Programmheft der Salzburger Festspiele vom 23.08.1988. S 2.

*Prämisse dringt die von einem Komponisten erteilte Aussage – unbeschadet welcher Sprache sie gemacht wird – an die Empfänger seiner Musik.*<sup>4</sup>

## 12.2 Lyrik

Die Chorwerke GvEs basieren mit einer einzigen Ausnahme (diese Ausnahme ist op. 104 *Tier-Requiem*, das eher als ein musikdramatisches Werk angesprochen werden kann) auf lyrischen Texten, d.h. auf Gedichten, Hymnen, Liturgie etc. Daher soll im folgenden GvEs Haltung zur Lyrik untersucht werden.

GvE sagt zu seinem Verhältnis zur Lyrik: *„Mein Verhältnis zur Lyrik war von jeher durch die Musik bestimmt, das heißt, ich liebte Gedichte, die sich zum Vertonen eigneten.“*<sup>5</sup> Daher war er sehr selektiv was die Textauswahl betraf.

Folgende Kriterien scheinen für ihn in höchst subjektiver Weise maßgeblich gewesen sein:

- Die Prosodie, d.h. bes. Sprachmelodie und Sprachrhythmik, die in besonderer Weise der ihm vorschwebenden Vertonung entsprechen muss. GvE hat immer wieder Bekannte und Freunde aufgefordert, nach Texten Ausschau zu halten, die sich gut durch ihn vertonen lassen. Dabei verwendete er gerne die bildhafte Beurteilung, ein Text „vertrage“ Musik bzw. er „sträube“ sich gegen die Vertonung<sup>6</sup>. Diese Art der Textauswahl beschreibt er bei Blacher: *„Als Dramatiker wählte Blacher seine Texte nicht nach literarischen Gesichtspunkten, sondern fast ausschließlich nach ihrer Komponierbarkeit [...]“*<sup>7</sup> was für ihn selbst gleichermaßen galt. Erik Werba<sup>8</sup> sagt: *„[...] er geht mit Versen um, als handelte es sich um kostbares Porzellan, das schon unter dem akustischen ‚Anprall‘ zerbrechen könnte. Ich wage zu behaupten, es‘ musiziert da und wird unter innerem Zwang beinahe improvisato niedergeschrieben und festgelegt.“*<sup>9</sup>
- Die Kürze des Textes: dazu sagt GvE: *„Die Gedichte, die meinem Herzen am nächsten stehen, sind fast durchwegs kurz, ich gestehe, dass ich um lange Gedichte einen großen Bogen mache.“*<sup>10</sup> Das gilt auch für Prosatexte. In einem kurzen Text wird nicht immer alles wörtlich ausgesprochen, vieles bleibt unausgesprochen: *„Das Ungesagte, das zwischen den Zeilen mitschwingt“*<sup>11</sup>. An anderer

<sup>4</sup> Ohne Quellenangabe zitiert bei Breuer Robert und Tschulik, Norbert: *Einem Novität in New York und Wien*. In: ÖMZ, 30. Jg., 1975, Heft 2, S 657f

<sup>5</sup> Aus einem undatierten Manuskript, das GvE der Zeitschrift „Die Weltwoche“ in Zürich am 07.05 1953 einsandte. [FS-N]

<sup>6</sup> Siehe beispielsweise Brief GvE an KM vom 16.01.1984. [im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>7</sup> Einem, Gottfried von: *Mein Lehrer Boris Blacher*. In: ÖMZ, Jg. 5, 1950, S 148-150.

<sup>8</sup> Erik Werba, 1918-1992, Pianist und Liedbegleiter, mehrfacher Interpret von Liedern GvEs.

<sup>9</sup> Werba, Erik: *Der Lyriker Gottfried von Einem*. In: ÖMZ, Jg. 38, 1983, S 397.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Ebd.

Stelle sagt er „Zwischen den wenigen Worten liegt viel.“<sup>12</sup> Robert Schollum sagt: „Als der geborene Musiktheater-Komponist verfügt Einem über einen Realismus, der ihn die Dinge kühl, jedoch keineswegs unbeteiligt sehen lässt. Er geht in der Textwahl sowohl dem Subjektiv-Empfindsamen als auch der Gedankenlyrik weitgehend aus dem Weg, ohne darum Sensibilität in der Textwahl und Vertonung zu negieren. Er setzt in Musik, was einer geschlossenen Szene oder einer Momentaufnahme entspricht und Musik zur Verstärkung und Ausdeutung der Situation verträgt. Weder redet er lange in Tönen herum [...] noch walzt er seine Themen bekenntnishaft breit aus.“<sup>13</sup> GvE lobte auch die „virtuos beherrschte Kunst des Weglassens“<sup>14</sup> bei seinen Librettisten Blacher, Dürrenmatt und Ingrisch in seinem Operschaffen, was aber zweifellos auch für seine lyrischen Texte gilt.

- Die Sprache soll für seine Vertonung „bildreich und vokalreich“ sein<sup>15</sup>.
- Wichtig ist ihm ein anregender Text: „Sie [die Handlung. Der Verf.] muss unterhalten. Ich will mich nicht langweilen lassen durch Tiefsinn und ein Gebrabbel und Gemurmel [...]“<sup>16</sup>
- Der Text soll in einer Sprache gehalten sein, die den Inhalt zur Geltung bringt: „Ich hab das Wort sehr gern, vor allem das Geschliffene. Ich finde, dass die Worte nicht gemacht sind, um die Gedanken zu verbergen, wie ein französisches Sprichwort lautet, sondern das Gegenteil, das Wort soll erhellen und muss es.“<sup>17</sup>
- Wichtig für ihn ist auch – fast selbstverständlich – die inhaltliche Seite des Textes. Dies ist aus der Wahl seiner Textinhalte und Sujets (Religiosität, Tod, Tiere, Atomkraft, Liebe, etc.) gut abzulesen.

Das oben Gesagte bringt mit sich, dass GvE stark ausgeprägte Präferenzen für bestimmte Textlieferanten entwickelte. Bei lyrischen Texten waren das LI und besonders ChrB, deren Lyrik er nahezu verfallen war. Immer wieder bat er sie bzw. forderte sie heftig zur Ablieferung neuer Texte auf<sup>18</sup>. Ähnlich muss es ihm – obzwar nicht Lyrik - mit den musikkritischen Schriften FSs gegangen sein, die er nicht nur wegen ihres Inhaltes, sondern insbes. wegen ihres Schreibstils sehr schätzte<sup>19</sup>.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Schollum, Robert: *Wolf – Webern – von Einem. Anmerkungen zur Deklamatorik, musikalischer Gestik und Szenik*. In: Hrsg. Haselauer, Elisabeth: *Wort - Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im Europäischen Raum*. Wien et.al. 1981. S 122.

<sup>14</sup> Zitiert bei Lezak, Konrad: *Das Operschaffen Gottfried von Einems*. Dissertation an der Universität Wien, maschinschriftlich, 1987, S 25.

<sup>15</sup> GvE in der Sendung „In eigener Sache“ des WDR, Interviewerin Ursula Deutschenberg, 18.02.1984.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Siehe Kapitel: *Op. 67 Gute Ratschläge*, Exkurs: *GvEs Freundschaft und künstlerisches Zusammenwirken mit Christine Busta (ChrB)*.

<sup>19</sup> Siehe Exkurs: *Bekanntheit und Freundschaft GvEs mit Friedrich Saathen (FS) und Entstehung der Einem-Chronik*.

Nicht auszuschließen ist, dass es einfach die Person des Textschreibers war, zu der sich GvE hingezogen fühlte, und dass es ihm manchmal genügte, zu wissen, aus welcher Feder ein Text stammte, um ihn für sein Vertonung zu akzeptieren.

Erik Werba sagt über die Beziehung GvEs zur Lyrik: *„Hier wird Lyrik nicht ‚vertont‘, nicht ‚ausgestattet‘, nicht umgeformt. Einem schafft keine ‚Gesänge‘, er steht nicht der Wort-Melodie, auch nicht dem grammatikalischen Satzfluss (im Sinne Hugo Wolfs) nahe, er denkt nicht daran, den Dichter-Gedanken zu illustrieren. [...] Ich glaube, er will musikalische Zustimmung geben zum Ur-Sinn der Worte, will ja sagen mit den ihm gemäßen Mitteln, zu denen Dynamik führend gehört, aber auch das rhythmische Element sowie die Unabhängigkeit der Gesangsmelodie vom Harmonischen des Klavier- oder Orchesterparts, er will der Zuneigungsaussage Farben hinzufügen, den Gedankenversen klangliche Stützen oder beredtes Schweigen der Instrumente.“*<sup>20</sup>

In späten Lebensjahren sagt GvE zur Lyrik: *„Je älter ich werde, desto mehr scheint mir das Componieren von Liedern zu den schweren Dingen zu gehören, wenn nicht zu den schwersten [...] Immer ist es eine Farbe, ein Duft, was mich anzieht, das Ungesagte, das zwischen den Zeilen mitschwingt. Ich liebe Lorca (übertragen von Enrique Beck) und Hölderlin („Mitte des Lebens“). Unmöglich, meine Vorliebe für bestimmte Gedichte näher zu begründen. Es wäre, als wollte man mich fragen, warum ich eine bestimmte Frau liebe. Wegen ihrer Haare vielleicht oder wegen der Linie ihres Halses, wenn sie den Kopf neigt, oder wegen der Art, wie sie ihre Hände in den Schoß legt. Aber das wären alles keine Begründungen, nur Momente, die mir dazu in den Sinn kommen. Um über das Warum meiner Vorlieben wirklich etwas zu sagen, müßte ich selbst ein Dichter sein. Das Problem bei der Literatur ist, daß es heute kaum mehr Lyrik gibt. Ich liebe die Lyrik und habe für meine Lieder immer wieder nach passenden Texten gesucht. Zum Glück bin ich oft genug fündig geworden, H.C. Artmann, Christine Busta, Lotte Ingrisch. Wenn man jedoch neueste „Dichter“ ansieht, dann erscheint das deutsche Wortmaterial dermaßen devastiert, daß man sich nichts mehr darunter vorstellen kann. Auch bei Ernst Jandl ergeht es mir nicht besser [...]“*<sup>21</sup>

### 12.3 Textverständlichkeit

Obwohl GvE in seinen Äußerungen die Textverständlichkeit nicht verabsolutiert, so hat der Hörer seiner Chorwerke den Eindruck, dass GvE kompositionstechnisch alles zu ihrer Erreichung getan hat.

In einem Essay über diese Frage<sup>22</sup> berichtet GvE über eine kontroverielle Diskussion darüber mit BB: *„Brecht bestand hartnäckig darauf, das Publikum müsste jedes einzelne Wort deutlich verstehen. Ich entgegnete, dies wäre nur bei fortschreitender Handlung notwendig. In allen übrigen Stellen bliebe es der Kunstfertigkeit der Sänger überlassen. Umsomehr als die Musik ohnehin die Funktion des Worts*

<sup>20</sup> Werba, Erik: *Der Lyriker Gottfried von Einem*. In: ÖMZ Jg. 38, 1983, S 394-397.

<sup>21</sup> *Autobiografie*, S 376f.

<sup>22</sup> Einem, Gottfried von: *Gespräche mit Brecht und Dürrenmatt*. Essay o.D. und o.O., [Gefunden im FS-N]

übernimmt. Brecht war böse. Statt einer Oper schrieb er einen Passionstext für mich: ‚Das Stundenlied‘. Da es sich um einen Chortext ohne Solisten handelt, wird hier der Text durch Wiederholungen verständlich“.

An anderer Stelle desselben Essays berichtet er über seine letztlich erfolgreichen Verhandlungen mit FD über die Rechte zu Vertonung des Theaterstückes „Der Besuch der alten Dame“ von FD<sup>23</sup>. „Er, dem die Veroperung der ‚Alten Dame‘ durchaus befremdlich war, räumte mir nun großzügig alle Rechte ein und adaptierte das Theaterstück selbst als Libretto. Obwohl er keine besondere Zuneigung zur Oper hatte und sich daher nicht viel mit dieser Kunstgattung beschäftigte, erkannte durch ‚Dantons Tod‘, dass das entscheidende Erlebnis einer Oper nicht durch die totale Wortverständlichkeit entsteht, sondern durch die musikalisch-formale Gestaltung. Denn die Musik spricht, stärker als das Wort, das Unbewusste des Zuhörers an. Dürrenmatt sagte etwas Tolles: ‚Ich verstehe das Gerede nicht über die Verständlichkeit des Wortes in der Oper. Man darf gar nicht immer verstehen‘. Das Wort in der Oper ist nicht unbedingt der Sinnträger, sondern die Musik, die Kombination von Wort und Klang. Die wichtige Geschichte, wo die Handlung fortschreitet, selbstverständlich componiere ich die nicht für 3 Posaunen im fortissimo, da muss man jedes Wort verstehen“<sup>24</sup>

Beim Hören der Chorwerke GvEs gewinnt man den Eindruck, dass GvE, wie auch in den Chören in seinen Opern, die Textverständlichkeit als dramatisches Mittel gezielt einsetzt (durch homophon-syllabisches Rezitieren, Stakkato-Stil, Sforzati, abgehacktes Singen oder Sprechen, Zurücktreten der Instrumentalisten), während er wiederum an anderen Stellen „Text-Unverständlichkeit“ gezielt einsetzt (polyphoner Chorsatz, dichte Orchesterführung, verschwimmende Harmonien etc).

#### 12.4 GvEs Textdichter

Endgültige Gewissheit über die Eignung eines Textes für seine Komposition hatte GvE erst während des Komponierens: „Spätestens beim Componieren merkt man, ob es eine Dichtung ist, oder eine literarische Hervorbringung. Das ist ein großer Unterschied! Sie merken es an der Wortwahl, an der Art der Behandlung der Vokale und der Konsonanten. Es ist eine Frage der Begabung. Ich habe ziemlich scharfe Ohren....Und dass von mir vertonte Texte mir immer eine Herzensangelegenheit waren, hat sich von Anfang an manifestiert.“<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Siehe dazu Begegnung mit FD im Kapitel: Op. 42 An die Nachgeborenen .

<sup>24</sup> Einem, Gottfried von: *Gespräche mit Brecht und Dürrenmatt*. Essay o.D. und o.O.,[FS-N]}

<sup>25</sup> Einem, Gottfried von: *Ich hab´ unendlich viel erlebt. Aufgezeichnet von Manfred A. Schmid*. Wien 1995. S 235.

Aus all dem Gesagten ergibt sich, dass GvE bei der Frage der Zusammenarbeit mit Textdichtern sehr wählerisch war: „[...] nur gab es oder gibt es sehr wenige Schriftsteller, die musikalisch sind oder für die Musik überhaupt Interesse haben und dies im Zusammenhang mit einem Libretto. Sie nehmen meist ihre Arbeit als die Entscheidende wichtig und die des Musikers gilt eigentlich nur am Rand [...] Abgesehen davon sind die Meister, deren Werke ich gern gebraucht habe, dramaturgisch ganz besonders begabt, sie haben also Stücke geschrieben, die in den Proportionen von einzigartiger Musikalität sind.“<sup>26</sup> Zu OK sagte er in einem Brief: „Sie haben gute, musikalische Ohren. Das merkt der Componist beim Componieren, wenn´s an die Vokale und deren Anordnung geht.“<sup>27</sup>

Besonders wichtig war GvE die persönliche Beziehung zu seinen Textdichtern: „Ich habe immer das Bedürfnis, über das, was ich eben gelesen habe, zu sprechen. Mit meiner Frau Lotte zum Beispiel oder mit Freunden. Sehr gerne trete ich auch mit dem Autor in Kontakt.“<sup>28</sup> Das zeigt sich im Falle der Chorwerke durch die intensive jeweilige Korrespondenz mit seinen Textdichtern, bes. vor und während der Komposition (ALH, BB, OK, ChrB, HSch, FD)<sup>29</sup> und im Falle von LI durch deren Beziehung zueinander.

Neben den künstlerischen Argumenten für oder gegen einen Textautor war es bei GvE aber auch der Wunsch nach gesteigerter Rezeption durch bedeutende Textdichter bzw. Librettisten, denn der Beitrag eines „klingenden Namens“ für die Rezeption bei Publikum und Medien ist nicht zu unterschätzen<sup>30</sup>. Im Falle der Chorwerke konnte insbes. durch eine Rezeptionsanalyse des op. 26 *Das Stundenlied*, dieser Effekt nachgewiesen werden<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> GvE im Interview mit Karl Löbl In: Hrsg. Dietrich, Margret und Greisenegger, Wolfgang: *Pro und Kontra „Jesu Hochzeit“*. Dokumentation eines Operskandals. Wien et al. 1980. S 289.

<sup>27</sup> Brief GvE an OK vom 02.04.1972. [OK-N]

<sup>28</sup> Hilscher, Elisabeth Theresia: *Die Kantaten- und Chorwerke Gottfried von Einems*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem-Kongress. Wien 1989*. Kongressbericht. Tutzing 2003. S 72.

<sup>29</sup> Siehe dazu die Ausführungen in den Kapiteln zu den einzelnen Chorwerken.

<sup>30</sup> Interview des Verf. mit Harald Kurz, ehemaliger Verlagsleiter von B&B, am 28.09.2009 in Berlin.

<sup>31</sup> Siehe Kapitel: *Op. 26 Das Stundenlied*.

### 13 Exkurs: Arbeitsweise GvEs

Bei den Erhebungen zu den einzelnen Chorwerken GvEs wurden auch zahlreiche Wahrnehmungen betreffend die persönliche Arbeitsweise des Komponisten gemacht, die in diesem Kapitel zusammengefasst werden sollen. Inwieweit die bei den Chorwerken gewonnenen Erkenntnisse auch für das ganze andere Schaffen und die anderen Schaffensperioden GvEs repräsentativ sind, muss dahingestellt bleiben.

#### 13.1 Grundsätzliches

GvE hatte oft lange Zeiträume, in denen ein oder mehrere Projekte in ihm gärten bzw. reiften. Als Beispiele seien die zeitweise starke Interessenslage für die Themen Religion und Tod, Tiere, etc. angeführt.

1954 sagte er in einem Interview mit dem Komponisten Peter Mieg über diesen Gärungsprozess: *„Bei der Lektüre eines Dramas, eines Romans oder einer Novelle [hier wird man Gleiches auch für lyrische Texte annehmen können. Der Verf.], bei denen es sich um einen möglichen Rohstoff handelt, wird mir deutlich, ob ich ihn komponieren kann oder nicht. Habe ich mich dazu entschlossen und ist die Frage der textlichen Gestaltung – eine außerordentlich heikle Frage – gelöst, so ergeben sich meist Vorstellungen von der allgemeinen Haltung, dem zu findenden Stil des Ganzen. Dann aber lasse ich alles etwa ein oder eineinhalb Jahre liegen. Und dann gehe ich an die Ausarbeitung, wobei durch den anderthalbjährigen Gärungsprozeß die Einfälle sich alle entsprechend der dramatischen Notwendigkeit ergeben. Das bedeutet nicht Illustration, sondern Konstituierung aller adäquaten Form.“*<sup>1</sup>

In diesen Phasen korrespondierte er über seine Projekte sehr intensiv mit den verschiedensten Briefpartnern und tauschte sich mit ihnen aus, wodurch diese Projekte für die Nachwelt gut nachvollziehbar sind. Die wichtigsten Briefpartner in solchen Phasen waren Textdichter und Interpreten seiner Werke, aber auch andere Personen seines Bezugskreises. Dieser Gedankenaustausch war Teil des „Gärungsprozesses“. Die konsequente Datierung aller ein- und ausgehenden Schriftstücke durch GvE macht dem Biografen die Arbeit leichter. Erschwert wird die biografische Arbeit jedoch durch die Sprunghaftigkeit und Rasanz der Entwicklung von Projekten, die manchmal nur schwer nachzuvollziehen ist. *„[...] dass er seine Pläne immer sehr lange bei sich trägt, bevor er sie dann endlich realisiert, dass er also oft jahrelange Vorarbeit leistet, die mit dem Notenschreiben nichts zu tun hat und deshalb auch nur schwer zu bemerken ist [...]“*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Rufer, Josef: *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*. Frankfurt am Main et al., 1979. S 327.

<sup>2</sup> Endler, Franz: *Viele Töne machen die Musik*. In: *Die Presse* vom 25.07.1965.

Wichtige Themen konnten aber ebenso rasch wieder unwichtig werden, sei es, dass durch die Komposition das Interesse befriedigt wurde, sei es, dass durch lange Nicht-Komposition das Interesse geschwunden ist<sup>3</sup>.

GvE ging nicht davon aus, dass alle Kompositionen gelungen waren. Er nahm sie so, wie sie waren und wäre auch nicht bereit gewesen, sie nachträglich zu ändern. Dazu eine Erinnerung von H.K. Gruber: *„Über den Schluss seines Hexameron haben wir uns einmal - allerdings ganz freundschaftlich - verständigt, er fand ihn auch schwach und da habe ich eine Verbesserung vorgeschlagen – da hat er nur knapp gesagt: Was ich geschrieben habe, bleibt so!“*<sup>4</sup>

Beim Nachvollziehen der Entstehungsgeschichten der einzelnen Werke fällt auf, dass GvE immer sämtliche künstlerischen und organisatorischen Aspekte der Komposition gleichzeitig und umsichtig verfolgte und tatkräftig beeinflusste. Im Besonderen sind das: rechtliche Fragen der Textverwendung, allenfalls Übersetzung, Wahl des Verlages und Verhandlung der Bedingungen, Verhandlung der Auftragsbedingungen, Herbeiführung einer Uraufführungsmöglichkeit, technische Fragen des Notendrucks und des Korrekturwesens, Abstimmung mit den Interpreten der Uraufführung etc. Das diesbezügliche Musterbeispiel unter den Chorwerken ist op. 42 *An die Nachgeborenen*, wo GvE größtes Organisationstalent bewies<sup>5</sup>.

### 13.2 Die Frage der musikalischen Form

Immer wieder betont GvE die besondere Wichtigkeit, die richtige musikalische Form zu finden. Auf die Frage, was der erste Einfall für ein kommendes Werk ist, sagt er: *„Das ist ganz verschieden, vor allem aber die Form. Bevor mir nichts zur Form einfällt, hilft mir kein Einfall, sei es ein rhythmischer, harmonischer oder melodischer Einfall. Mit Form meine ich alles, das ich bisher geschrieben habe. [...] Das Klischieren ist besonders bedenklich für mich in der Form. Und wenn ich gefragt wäre, das zu machen, was ich schon einmal gemacht habe, würde ich sicher nein sagen. Doubletten zu liefern, ist nicht meine Sache. Die Stücke haben jedes Mal ein Formproblem für mich gelöst, und wenn es gelöst war, hat es mich nicht mehr interessiert.“*<sup>6</sup> In seiner *Autobiografie* schreibt er: *„Ich kann mich immer nur motivieren, wenn ich etwas vollkommen Neues schreibe. Deshalb habe ich auch die verschiedensten Formen gewählt [...]“*<sup>7</sup> In der Tat finden sich zwar vier Sinfonien und fünf Streichquartette unter seinen

<sup>3</sup> Siehe Exkurs: *GvEs Projekt Requiem*.

Über die „nicht komponierten Stücke“ siehe *Einem-Chronik* S 291.

<sup>4</sup> Seebohm, Andrea: *Gottfried von Einem (1918-1996)*. ÖMZ 61. Jg., 2006, Heft 7, S 28, Wien 2006.

<sup>5</sup> Siehe Kapitel: *Op. 42 An die Nachgeborenen*.

<sup>6</sup> GvE im Interview mit Franz Endler am 06.12.1976, *Komponistengespräch* im ORF Hörfunk.

<sup>7</sup> *Autobiografie*, S 386.

Werken, auch mehrere Liedzyklen, jedoch sind die Formprinzipien bei diesen „klassischen Genres“ stets anders und niemals gleich. In besonders hohem Maße gilt dies für die sieben Opern GvEs, die formal große Unterschiede aufweisen, selbst bei zeitlich einander so nahe stehende Opern wie op. 6 *Dantons Tod* und op. 14 *Der Prozess*. Die Mehrzahl der Werke sind formal absolute Individuen.

GvE hat sich leider nie darüber geäußert, was für ihn „Form“ und was „Inhalt“ ist. Form könnte die Besetzung, die Struktur, das rhythmische Maß, das formale Modell (Sonatensatz, Variationensatz, Rondoform, Liedform etc) bedeuten, der Tonartenplan, Prinzipien der Tonalität, verwendetes Tonmaterial u.v.a.m.

Für GvE stand jedenfalls der Einfall als wichtigste Voraussetzung des Komponierens fest, und zwar nicht nur der thematische Einfall sondern auch und insbesondere der Einfall zur Form<sup>8</sup>. *„Ich behalte mir etwas vor, was andere abstreiten. Den Einfall. Der Einfall ist nämlich entscheidend. Nicht der Ingenieurjargon.“*<sup>9</sup>

Im Fall seines – ursprünglich für Nathan Milstein geschriebenen, aber dann von diesem nicht aufgeführten - Violinkonzertes op. 33 schreibt Franz Endler: *„Er findet die Arbeit an diesem Werk reizvoll, weil es gilt, eine absolut feststehende Form mit neuem Inhalt zu erfüllen, und weil er die Form seines Konzertes beinahe bis ins Detail konzipiert hatte, bevor er an die Niederschrift ging und Milstein zur Diskussion zugelassen wurde. Denn dass an der Konzeption der Solist nichts zu ändern hatte, war ausbedungen. Was von Milstein nun hinzukam, Anregungen, das Aufzeigen von Möglichkeiten, die das Instrument bietet, die Lösung einiger Rätsel, die Einem bereits erfunden hatte.“*<sup>10</sup>

### 13.3 Texteinrichtung

GvE verwendete viel Energie, um Texte für sich komponierbar zu machen<sup>11</sup>, und stieß dabei manchmal auch auf den Widerstand der Textdichter<sup>12</sup>. Im Falle der Textdichterin ChrB war ihr diesbezüglicher Widerstand gegen Veränderungen sehr hart. In einem Brief schrieb er an sie: *„Wenn Du ahntest, was Wolf, Schubert und Brahms alles puncto Wiederholung von Worten, Sätzen sinngemäß ummodellten!*

<sup>8</sup> Siehe dazu Biba, Otto: *Zu Einems künstlerischem Selbstverständnis*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003. S 21-31.

<sup>9</sup> Einem, Gottfried von: *Über mich und meine Musik. Zitate, ausgewählt und zusammengestellt von Otto Biba*. In: Hrsg. Biba, Otto: *Musikblätter der Wiener Philharmoniker* 1993, S 167-171.

<sup>10</sup> Endler, Franz: *Viele Töne machen die Musik*. In: Die Presse vom 25.07.1965.

<sup>11</sup> Dazu siehe auch Kapitel: *Texte der Chorwerke GvEs*.

<sup>12</sup> Siehe dazu die Einflussnahme auf den Text des *Hymnus an Goethe* von ALH. Details dazu im Kapitel *Op. 12 Hymnus*.

*Wenn Du wüsstest, wie Mahler mit Texten umging. Er fügte ganze Strophen hinzu oder strich solche. Trotzdem sinds Meisterlieder [...]»<sup>13</sup>*

Im Falle der bereits verstorbenen Textdichter (Sophokles, BB, Hölderlin etc) gab es naturgemäß keine Probleme. OK ließ GvE gewähren, denn seine Dichtung *Träumende Knaben* lag bereits Jahrzehnte zurück. Im Falle der Texte von LI gab es eine konstruktive Zusammenarbeit, nicht zuletzt deswegen, weil die Dichterin die Notwendigkeit von Textänderungen durch ihr Naheverhältnis zur Musik verinnerlicht hatte<sup>14</sup>.

## 13.4 Skizzenphase

### 13.4.1 Skizzenkonvolut GvEs im GvE-N

Im GvE-N befinden sich zwei Archivboxen mit zusammen 1.500 - 1.700 Skizzenseiten. Peter Scherf, ein exzellenter Kenner der Werke GvEs und Vertrauter des Komponisten wurde im Jahre 1981 auf Antrag von GvE durch das Archiv beauftragt, eine Zuordnung des Skizzenmaterials zu den einzelnen Werken vorzunehmen<sup>15</sup>, wodurch eine Teilung des Skizzenkonvolutes und die Kennzeichnung der zuordenbaren Skizzen entstanden ist:

- Die Archivbox der identifizierten Skizzen enthält ca. 1.200-1.300 Seiten Skizzenmaterial (ein- und beidseitig beschriebene Notenblätter) zu etwa einem Viertel der Opuszahlen GvEs, wobei jedoch etwa 500 dieser Seiten nur die Werke op. 1 *Prinzessin Turandot* und op 6 *Dantons Tod* betreffen. Zu den Werken ab op. 40, d.h. ab den frühen 1970er Jahren gibt es keine zugeordneten Skizzen mehr. Peter Scherf führt dazu an, dass GvE oft Skizzen an Freunde verschenkt hat<sup>16</sup>. In den späteren Jahren ist GvE dazu übergegangen, immer weniger Skizzen zu schreiben und immer öfter direkt in die Partitur zu schreiben. Bei größeren Werken hat er vorerst in den Klavierauszug<sup>17</sup> und sodann in die Partitur geschrieben. In diesem Sinn ist dann der Klavierauszug die Skizze. Davor liegendes Skizzenmaterial existiert kaum. Dazu kommt der Umstand, dass sich GvE ab den 1970er Jahren verstärkt den kleineren Formen gewidmet und für diese keine umfangreichere Skizzentätigkeit entfaltet hat.
- Die Archivbox der unidentifizierten bzw. der nicht identifizierbaren Skizzen. Dabei handelt es sich um etwa 300-400 Seiten Skizzenmaterial (ein- und beidseitig beschriebene Notenblätter). Ein Teil dieser Seiten wäre durch Datums-, Text- und Titelhinweise noch weiter zuordenbar. Vieles aus dieser Archivbox dürften Kompositionsübungen aus der Zeit bei seinem Lehrer Boris Blacher sein.

<sup>13</sup> Brief GvE an ChrB vom 25.06.82. [ChrB-N]

<sup>14</sup> Siehe dazu Änderungen GvEs am Textkonzept zu op. 104 *Tier-Requiem*, die alle umgesetzt wurden. [GvE-N]

<sup>15</sup> Freundliche Mitteilung von Otto Biba vom 01.02.2010 an den Verf.

<sup>16</sup> Freundliche Mitteilung von Peter Scherf vom 06.02.2010 an den Verf.

<sup>17</sup> Gemeint ist „Particell“, jedoch verwendete GvE selbst sowie seine Verlage ausschließlich den Begriff „Klavierauszug“.

Hier finden sich auch Skizzen von fremder Hand, deren Schreiber und dessen Absichten unbekannt sind. Es finden sich auch Skizzen zu unrealisierten Projekten „*Die Nashörner*“ nach Ionesco, zum Projekt *Requiem*<sup>18</sup>, zu einem Projekt „*Das tote Kind*“ nach G.F. Meyer, zu einer BB-Ballade „*Kaukasischer Kreidekreis*“ usw. In dieser Archivbox sind auch Skizzen, datiert bis in die 1980er Jahre enthalten.

Folgende Besonderheiten fallen bei kurzer Durchsicht des Skizzenmaterials auf:

- Mit Ausnahme eines beidseitig beschriebenen Skizzenblattes zu einigen Takten des III. Satzes des Frühwerkes op. 12 *Hymnus* sind zu den Chorwerken GvEs keine Skizzen zu finden.
- Die Lesbarkeit der Skizzenblätter ist sehr unterschiedlich: von scharf und klar geschriebenen Notationen geht das Spektrum bis zu schnell und nahezu unleserlich geschriebenen Skizzen. Die früheren Skizzen wurden vielfach mit Tinte, die späteren mit Bleistift geschrieben.
- Die Skizzierung erfolgt zumeist in zwei Notensystemen, bei Vokalstücken in 3 Notensystemen, manchmal kommen Skizzen mit bis zu 4 Notensystemen vor. Bei den frühen Vokalwerken sind auch Texte eingetragen. Bei den früheren Skizzen sind ganze Sätze in voller Partitur mit exakter Taktnummerierung skizziert, bei den späteren Skizzen sind es lediglich einzelne Passagen.
- Immer wieder finden sich zu einzelnen Werken niedergeschriebene Tonartenplanungen bzw. andere verbale Formkonzepte.

#### 13.4.2 Skizzen GvEs in der ÖNB-MS

Auch in der Musiksammlung der ÖNB befinden sich mehrere hundert Skizzen GvEs, und zwar in verschiedenen Mappen als Musikhandschriften. Diese Skizzen sind teils der ÖNB geschenkt worden, andererseits stammen sie aus Nachlässen (wie z.B. Karl Heinz Füssls). Als Beispiele sind dazu anzuführen:

- GvE hat ein Skizzenblatt mit einem Schmuckeinband binden lassen und mit der Inschrift versehen: „*Skizze zu. Beginn des 10. Bildes der Oper ‚Der Besuch der Alten Dame‘ vom Komponisten persönlich am 5. Februar 1971 als Geschenk überbracht*“<sup>19</sup>. Der Empfänger dürfte Franz Grasberger, der damalige Direktor der Österreichischen Nationalbank gewesen sein.
- Mehrere Skizzen überreichte GvE durch einen Handzettel an Franz Grasberger: „*Lieber Franz, Hier die lang versprochenen Skizzenblätter.*“<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Details dazu siehe Exkurs: *GvEs Projekt Requiem*.

<sup>19</sup> Mus.HS. 34.263 in der ÖNB-HS.

Mehrere Skizzen überreicht GvE durch einen Handzettel an Franz Grasberger o.D. „*Hier die lang versprochenen Skizzenblätter*“ [Mus.HS. 41.137 in der ÖNB-MS]

<sup>20</sup> Mus.HS. 41.137 in der ÖNB-MS.

- Im Jahre 1984 hat GvE Günter Brosche, dem damaligen Leiter der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, insgesamt 96 Skizzenblätter aus den Jahren 1956-1983 übergeben<sup>21,22</sup>.

Viele Skizzen sind bestimmten Werken zugeordnet, es gibt aber auch zahlreiche, nicht zuordenbare Skizzen. Die Mehrzahl der Skizzen ist datiert und bestreicht etwa einen Zeitraum von 1956 bis 1990. Neben Skizzen zu bekannten Werken wie op. 20 *Klavierkonzert*, op. 28 *Philadelphia Symphony*, op. 31 *Der Zerrissene*, op. 52 *Jesu Hochzeit*, op. 70 *Münchener Sinfonie* etc. finden sich auch Skizzen zu nicht realisierten Projekten zB *Requiem* und *Kapfenberger Symphonie*.

Generell kann gesagt werden, dass der Skizzenbestand in der ÖNB-MS in höherem Maße Skizzen zu Werken späterer Schaffensperioden beinhaltet, als das beim Skizzenkonvolut im GvE-N der Fall ist. Der Grund dafür ist nicht bekannt. Unklar ist auch, warum GvE in der Aktion der Skizzenzuordnung 1981 nicht anstrebte, auch das Skizzenmaterial in der ÖNB-MS mit einzubeziehen.

Im Füssl-Nachlass in der ÖNB-MS findet sich auch ein Skizzenblatt des 9-jährigen GvE aus 1927. Es handelt sich um die ersten 7 Takte einer Orchesterpartitur, mit dem Titel „VIII. Lied“, das GvE offenbar später Karl Heinz Füssl geschenkt hatte<sup>23</sup>.

### 13.4.3 GvE und die Skizzenfrage

Die Haltung GvEs zu seinen eigenen Skizzen ist schwer zusammenzufassen. Seine Aussagen dazu waren widersprüchlich, im Laufe der Zeit auch Veränderungen unterworfen und möglicherweise bewusst in die Irre führend.

Einerseits wollte er nicht, dass der Entstehungsprozess seiner Kompositionen klar nachvollziehbar ist. Dafür sprechen Zitate wie: „*Wer sich selbst kommentiert, geht unter sein Niveau!!!*“<sup>24</sup> aus 1948 oder dreißig Jahre später: „*Ich lasse mir doch nicht von Leuten, die ahnungslos sind, vorschreiben, was übrig bleibt von mir, das bestimme nur ich. Wie das große Beispiel bei Brahms, von mir wird niemand etwas erfahren, außer das was ich wünsche, so wird es bei mir auch sein. Diese Partituren sind alles weg, und zwar nicht nur die Partituren, sondern auch die Skizzen dazu, alles, radikal. Ich werde den Rest noch,*

<sup>21</sup> Heute in Mus.HS. 38.582-38.587 in der ÖNB-MS. Bei manchen dieser geschenkten Skizzen hat Günter Brosche handschriftliche Beiblätter angefertigt, die GvEs Erklärungen wiedergeben.

<sup>22</sup> Siehe dazu auch die Ausführungen über ein Skizzenblatt zu op. 104 *Tier-Requiem*, das GvE Günter Brosche geschenkt hat, im Kapitel: *Op. 104 Tier-Requiem*.

<sup>23</sup> Mus.HS Fonds-Füssl 621-627 in der ÖNB-MS.

<sup>24</sup> GvE am 16.05.1942, zitiert in *Einem Chronik*, S VII.

*es gibt noch ein paar Skizzen, die werde ich auch noch verbrennen.*<sup>25</sup> Es scheint, als wollte er lediglich das fertig gestellte Werk präsentieren und liebte den Schleier der Ungewissheit und das Rätselraten, was den Entstehungsprozess anlangt<sup>26</sup>. Wenn es ihm wirklich Ernst damit gewesen ist, stellt sich allerdings die Frage, warum GvE sein Skizzenmaterial nicht systematisch vernichtet hat.

Zu einem späteren Zeitpunkt scheint er sich über das Skizzenmaterial gar nicht bewusst gewesen zu sein. In einem Interview durch Günther Brosche sagt GvE auf die Frage, ob auch Skizzen im GvE-N liegen: *„Skizzen weniger. Nur ganz frühe, vor dem Studium bei Blacher.“*<sup>27</sup>

Es gab jedoch später auch eine Zeit, da dürfte ihm die Ordnung im Skizzenkonvolut ein Anliegen gewesen sein, sodass Peter Scherf mit der Sichtung und der Zuordnung der Skizzen zu den einzelnen Werken beauftragt wurde. Das spricht dafür, dass er zu diesem Zeitpunkt der Nachwelt den Skizzierungsprozess nicht vorenthalten wollte bzw. vielleicht sogar daran interessiert war, ihn als Teil seines Vermächnisses zu offenbaren<sup>28</sup>. In diesem Fall stellt sich allerdings die Frage, warum die Aktion der Skizzenzuordnung nicht zu Ende geführt wurde, denn es liegen noch zahlreiche zuordenbare Skizzen in der Archivbox für nicht zuordenbare Skizzen, warum in diese Aktion nicht für die Werke nach 1981 weitergeführt wurde und warum sie nicht auf die zahlreichen Skizzen in der ÖNB-MS ausgedehnt wurde.

Vieles von der Konzeptfindung und vom Skizzenprozess in späteren Lebensphasen dürfte sich bei GvE im Kopf abgespielt haben. Dafür spricht die vergleichsweise geringe Zahl der erhaltenen Skizzen ab den 1970er Jahren. Er selbst sagt im Interview mit Günter Brosche 1984: *„Skizzen schreibe ich ganz selten – vielleicht einen primären rhythmischen Einfall oder melodischer Art; bestimmt nicht mehr als 3 Takte; nein, ich schreibe gleich alles in die Partitur.“*<sup>29</sup> Dabei übertreibt er etwas, denn bei den größeren Chorwerken hat er stets einen Klavierauszug angefertigt, der dann in der Partitur instrumentiert wurde. Dieser Klavierauszug ging dann sogar in Druck<sup>30</sup>. Die eingesehenen Klavierauszüge sind jedoch auffallend „endgültig“ und wirken nie skizzenhaft. Bei den großen Werken gibt es aber auch eine

<sup>25</sup> GvE-I, aus 1978.

<sup>26</sup> Diese Tendenz sieht man auch in seinen Biografien, in denen nirgends exakte Quellenangaben aufscheinen.

<sup>27</sup> GvE im Interview mit Günter Brosche am 26.11.1984. In: Hrsg. Brosche, Günter: *Dokumente zu Leben und Werk zeitgenössischer Komponisten. Beiträge zur Musik der Gegenwart*. Band 17, Beitrag über Gottfried von Einem, Tutzing 1992, S.186.

<sup>28</sup> Das könnte eine ähnliche Motivation für GvE gewesen sein, wie der dauernde Wunsch nach einer guten Biografie.

<sup>29</sup> GvE im Interview mit Günter Brosche am 26.11.1984. A.a.O.

<sup>30</sup> Siehe dazu die Kapitel: *Op. 12 Hymnus, Op. 26 Das Stundenlied und Op. 42 An die Nachgeborenen*.

Ausnahme: bei op. 104 *Tier-Requiem* hat GvE aus lediglich einem Textkonzept mit einigen wenigen skizzierten Takten direkt und ohne Klavierauszug in die Partitur notiert<sup>31</sup>.

Von der „Vorstellung im Kopf“ handelt auch ein Nachruf auf GvE: „*Die Vorstellung im Kopf des Componisten betrachtete Gottfried von Einem als prästabilisierte Ordnung; sie ist die eigentliche Composition, aber nicht direkt zugänglich. Zugänglich ist die Partitur, von der Gottfried sagte, sie sei nur dazu da, das zu fixieren, was sich das Ohr vorstellt. Die reelle Aufführung hat die Aufgabe, sich der prästabilisierten Vorstellung so gut zu nähern, wie die Personen und die Umstände es gestatten.*“<sup>32</sup>

GvE betrachtete seine eigenen Skizzen nicht als verbindlich. Sie waren offenbar momentane Einfälle. Wie das Beispiel op. 104 *Tier-Requiem* zeigt, wurden alle skizzierten Stellen in der Partitur letztlich anders komponiert. Dies wird unterstrichen durch ein eigenes Zitat von GvE: *„Ich habe die Erfahrung gemacht, dass ich bei meinen eigenen Arbeiten zuletzt fast immer vom ursprünglichen Konzept abweiche, dh. dass zuletzt etwas anderes herauskommt als ich zu Beginn der Komposition annehmen wollte.“*<sup>33</sup>

LI berichtet, dass GvE ab den frühen 1980er Jahren kein Klavier mehr bei seinen Kompositionen verwendete, sondern nur mehr seine Klangvorstellungen im Kopf notierte<sup>34</sup>.

In dieser verworrenen Situation ist eine präzise Aussage nicht möglich. Vermutet werden kann folgendes:

- GvE hat in der ersten Phase seines Komponierens, in der er hauptsächlich große Orchester- und Opernkompositionen schuf, seine Kompositionen zumeist durch Skizzen vorbereitet, die auch teilweise erhalten sind. Diese Skizzen waren anfangs umfangreicher und besser lesbar als später.
- In späterer Zeit, als er sich stärker den kleinen Formen zuwandte, hat er weniger Skizzen angefertigt, diese Skizzen öfters der ÖNB-MS übertragen oder oft auch mit einer gewissen Freude verschenkt. Bei den späteren Orchesterwerken hat er – von Ausnahmen abgesehen - in Vorbereitung der Partitur in Klavierauszügen gearbeitet, was eine besondere Form des Skizzenprozesses dargestellt hat.

<sup>31</sup> Siehe Kapitel: *Op. 104 Tier-Requiem*.

<sup>32</sup> Zemanek, Heinz: *Gottfried von Einem (1918-1996)*. Nachruf vor der Plenarsitzung der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg am 26. Oktober 1996. Typoskript. Berlin 1996. [GvE-N]

<sup>33</sup> Einem, Gottfried von: *Komponist und Gesellschaft*. Schriftenreihe „*Musik und Gesellschaft*“, Hrsg. Kurt Blaukopf. Karlsruhe 1967, S 15.

<sup>34</sup> Freundliche Mitteilung von LI am 01.02.2010 an den Verf.

- Die Klavierauszüge der Chorwerke sind zumeist in erstklassiger Lesbarkeit und entsprechen genau der späteren Partiturausfertigung. Im Zuge der Analyse der Chorwerke hat sich auch gezeigt, dass GvE oft synchron in Particell und Partitur gearbeitet hat. Allfällige Vor-Skizzen sind dazu nicht erhalten.
- Bei den kleineren Werken der späteren Lebensphasen hat er mit großer Wahrscheinlichkeit unmittelbar in die Partitur geschrieben.
- GvE hatte keine festgefügt Vorstellungen, was mit seinen Skizzen nach seinem Tod geschehen soll, er konnte sich nicht zwischen dem Wunsch nach Nicht-Nachvollziehbarkeit seines Kompositionsprozesses und seinem Wunsch nach Selbst-Darstellung entscheiden.

Es wäre jedenfalls für die GvE-Forschung lohnend, das vorhandene Skizzenmaterial im GvE-N und in der ÖNB-MS weiter wissenschaftlich zu bearbeiten.

### 13.5 Phase der Niederschrift der Komposition

Das Niederschreiben geschah bei GvE immer sehr schnell und immer im letzten Augenblick. Dazu sagt er: *„Ich bin von Haus aus faul und setze mich erst im letzten Moment hin.“*<sup>35</sup> Oder an anderer Stelle: *„Ich bin lange faul, aber dann sehr emsig, es dauert lang, bis sie verdaut sind, dann schreibe ich meine Stücke schnell.“*<sup>36,37</sup>

Für die größer besetzten Chorwerke op. 12 *Hymnus*, op. 26 *Das Stundenlied* und op. 42 *An die Nachgeborenen* wurde vor der Partitur jeweils ein Particell erstellt<sup>38</sup>, welches in allen drei Fällen als *„Klavierauszug“* im Druck erschien. Im Falle der *Missa*, wo neben dem Chor auch ein Orchesterapparat aus Bläsern besteht, wurde ohne vorherigen Klavierauszug direkt in die Partitur notiert. Bei der Rekonstruktion der Kompositionstermine ergab sich, dass GvE in der ersten Phase in Klavierauszug und Partitur hintereinander, d.h. sequentiell arbeitete, in späteren Kompositionsphasen jedoch stets in beiden Autografen simultan arbeitete.

Interessant ist die Aussage GvEs in einem Interview: *„Ich habe fast kein Stück in der Stadt geschrieben [...] Ich brauche effektiv kein Telefon und möglichst keinen Autolärm“*.<sup>39</sup> Dies lässt sich anhand der

<sup>35</sup> GvE im Interview mit Franz Endler am 06.12.1976, *Komponistengespräch* im ORF Hörfunk.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Siehe dazu die nachvollzogenen Autografentermine in den Kapiteln op. 42 *An die Nachgeborenen* und op. 83 *Missa Claravallensis*.

<sup>38</sup> Siehe in den jeweiligen Kapiteln den Abschnitt: *Autografensituation*.

<sup>39</sup> GvE im Interview mit Karl Löbl am 18.05.1980, Sendung *„Der Erfolgreiche“* im ORF FS1. Zitiert in Hrsg. Dietrich, Margret und Greisenegger, Wolfgang: *Pro und Kontra „Jesu Hochzeit“*. *Dokumentation eines Opernskandals*. Wien et al. 1980. S 290.

Analysen bei den Chorwerken gut nachvollziehen. Die meisten Einträge in den Autografen für die Chorwerke lauten bei den früheren Werken Ramsau, bei den späteren Werken Rindlberg und Oberdünbach.

GvE arbeitete gerne in den Nachtstunden. Die erhaltenen Componierzettelchen aus der Zeit der Komposition des op. 83 *Missa Claravallensis* besagen am 29.12.1987 5h früh, am 30./31.12.1987 4.50h früh und am 02.01.1988 1.45h bis 6h früh<sup>40</sup>. Bei der Arbeit am *Tier-Requiem* als bereits Schwerkranker im Spital schreibt er in einem Brief: „[...] Jedenfalls sitze ich nächtens zwischen 22.30h und 3.00h und 5.50.-7.00h an den Noten.“<sup>41</sup>

In einem späteren Interview sagt GvE: „Meistens – zumindest in den letzten fünf, sechs Jahren war es so – stehe ich auf, wenn ich nicht schlafen kann. Dann setze ich mich hin, mache einen Doppelstrich, einen Violinschlüssel, einen Baßschlüssel, und dann schreibe ich die Noten hin. Aus.“<sup>42</sup>

### 13.6 Korrektur- und Druckphase

GvE nahm die Korrekturphase manchmal sehr ernst und änderte bis zuletzt oft scheinbar unbedeutende Details. Die Korrekturphase selbst verlief in mehreren Schüben<sup>43</sup>. Dabei korrespondierte er persönlich über alle Details mit den Lektoren<sup>44</sup>. Dadurch gab es immer wieder Terminprobleme: „Während ich diese Zeilen schreibe, kommt händeringend der Herstellungsleiter mit Ihrem allerletzten Ucas. Mit letzter Anspannung und Überstunden war alles zur Absendung fertig. Jetzt aber verzögert sich durch Ihre Schuld die Absendung des Materials um 2-3 Tage.“<sup>45</sup>

Auf seine Urheberrechte war GvE – auch sensibilisiert durch seine Tätigkeit als AKM-Präsident in den Jahren 1965-1970 - sehr bedacht: „[...] so geizig ist er mit allen Arten von Musikhandschriften. Verlagen liefert er nie das Originalmanuskript ab, und auch bei Auftragswerken behält er sich in der Regel das Recht auf eine eigene Niederschrift vor“.<sup>46</sup>

<sup>40</sup> Hrsg. Ingrisch, Lotte: *Mich hetzen Klänge. Die Componierzettelchen des Gottfried von Einem*. Wien 1999. S 28, 30 und S 31.

<sup>41</sup> Brief GvE an Hans Kurth vom 14.11.1993. [GvE-N]

<sup>42</sup> GvE im Interview mit René Freund, abgedruckt im Artikel: *Von Einem – für alle*. In *Wann-Was-Wo-Österreich*, Heft und Erscheinungsort unbekannt, S 6, Datum wahrscheinlich 1996.

<sup>43</sup> Siehe dazu in den einzelnen Kapiteln den Abschnitt: Autografensituation.

<sup>44</sup> Siehe dazu die Korrespondenz mit Leopold Spinner über die beiden Werke op. 41 *Träumende Knaben* und op. 42 *An die Nachgeborenen*. [GvE-N]

<sup>45</sup> Brief Wilhelm Strecker/Verlag Schott an GvE vom 21.09.1954. [GvE-N]

<sup>46</sup> Biba, Otto: *Gottfried von Einem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. In: *ÖMZ* Jg. 43, 1988, S 113-116.

### 13.7 Zusammenarbeit mit den Verlagen

GvE war sich der Wichtigkeit der Verlage für die Verbreitung seiner Werke stets bewusst. Daher widmete er der Frage des „richtigen Verlages“ zu allen Zeiten größte Aufmerksamkeit. Wichtig war ihm – wie die umfangreichen Korrespondenzen zeigen - ein reibungsloses, freundschaftliches Verhältnis zu den Leitern der Verlage, aber auch zu den dortigen Mitarbeitern, wie den Lektoren, Promotion-Mitarbeitern etc. Es quälte ihn ständig der Verdacht, die Verlage würden ihn einerseits finanziell übervorteilen, andererseits nicht genügend Anstrengungen zur Fixierung von Aufführungen unternehmen<sup>47</sup>. Deshalb wechselte er auch mehrmals in seinem Komponistenleben den Verlag<sup>48</sup>.

Seine Position gegenüber den Verlagen war durch die hohen Aufführungszahlen der früheren und mittleren Schaffensperioden sehr stark, sodass er den Wettbewerb der Verlage um seine Rechte gut organisieren konnte. In den späteren Jahren war es umgekehrt, und es bedurfte manchmal großer Anstrengungen, für ein Werk überhaupt einen Verlag zu finden.

Korrespondenzstellen hiezu: *„Drücke mir bitte Deinen kräftigen Daumen, dass meine Symphony vom Verlag, dem ich sie gestern schickte, angenommen wird. Eine mir neue, ungewohnte Situation. Jung- und Jüngste – ja Embryogenies sind beliebter als erfahrene Dodln...“*<sup>49</sup> Und etwas später: *„Gottlob, die Symphonie hat einen Verleger. Ich muss es wiederholen, weil der Kampf darum zermürend war. Für die Lieder, auch Deinen Zyklus lauter Körbe. Sollen sie halt posthum erscheinen. Sie werden ihre Sänger finden, dessen bin ich gewiss.“*<sup>50</sup>

Bei op. 82 *Unterwegs* konnten die ergebnislosen Versuche GvEs zur Inverlagnahme bei seinem damaligen Verlag B&B, und sodann bei dem für ihn neuen Verlag Ricordi nachgewiesen werden. Erst bei MD gelang die Inverlagnahme und GvE blieb bei diesem Verlag für seine Kompositionen bis ans Ende seines Lebens; es konnte auch kein Versuch mehr festgestellt werden, den Verlag zu wechseln. Die niedrigen Aufführungszahlen seiner späten Werke hätten einen solchen Versuch auch scheitern lassen. Besonders schwierig waren seine Versuche, ein „geistliches Werk“ bei einem Verlag

<sup>47</sup> Hier sei auf die Interviewserie GvE-I verwiesen. In den vielen Stunden der Interviewdauer spricht GvE wiederholt, lange und durchaus emotionell und oft mit drastischen Worten über sein Verhältnis zu den Verlagen und deren vermeintliche Geschäftspraktiken zu seinen Lasten.

<sup>48</sup> Siehe dazu Kunz, Harald: *Gottfried von Einem als Verlagspartner*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem-Kongress*. Wien 1989. Kongressbericht. Tutzing 2003. S 483-495.

Siehe dazu auch Anhang F: *Inverlagnahmen der Werke GvEs*.

<sup>49</sup> Brief GvE an ChrB vom 08.01.1987. Dabei handelte es sich um GvEs *Vierte Symphonie*, op. 80, bei der insgesamt nur drei Aufführungen nachgewiesen werden konnten, somit wahrscheinlich für den Verlag (UE) kein gutes Geschäft war.

<sup>50</sup> Brief GvE an ChrB vom 18.03.1987. [ChrB-N]

unterzubringen. Für seine späten Werke musste GvE auch an den Verlag sogar entsprechende Druckkostenbeiträge leisten<sup>51</sup>.

Die Verlagsstatistik zeigt jedoch, dass sämtliche Opera GvEs letztlich einen Verlag gefunden haben.

Was GvEs Position gegenüber Verlagen anlangt, wurde diese durch seine mehrjährige Position als AKM-Präsident gestärkt. In dieser einflussreichen Funktion war es sein Anliegen, die Stellung des Komponisten in der Gesellschaft aber auch gegenüber den Verlagen zu verbessern.

### 13.8 Beauftragungen

GvE erwähnte in zahlreichen Interviews und in eigenen Schriften stets mit Befriedigung den Umstand, dass er immer auf Auftrag arbeite: „[...] fast alle sind im Auftrag entstanden“<sup>52</sup>. Dies ist insoweit richtig, als letztlich zu allen Werken Aufträge vorlagen. Bei mehreren Werken wurde allerdings nachgewiesen, dass GvE zunächst die Komposition, die ihm am Herzen lag, begonnen hat, obwohl noch kein Auftrag vorlag. Danach hat er dann aber kraftvoll daran gearbeitet, einen solchen Auftrag zu erhalten, und hat ihn dann auch bekommen. Einen kleinen Hinweis darauf gibt GvE selbst im Interview: *„Frage: Und wer sagt, dass Sie komponieren sollen? Von Einem: Na, erstmal ich! Das war meistens so. Meine Auftraggeber habe ich mir immer erst hinterher gesucht.“*<sup>53</sup>

An anderer Stelle sagt GvE: *„Es ist Aufgabe des Komponisten, Bestellungen anzuregen, Aufträge zu suggerieren. Fast keines meiner Werke ist ohne Bestellung entstanden; und fast immer war die Bestellung und deren endgültige Formulierung auf einer präzisen Anregung basierend.“*<sup>54</sup>

Seine Äußerung: *„[...] und Aufträge machen mich sinnlich. Je höher der Betrag ist, desto sinnlicher werde ich [...]“*<sup>55</sup> muss man hingegen als eine Form von humorvoller Koketterie auffassen.

Auf die Frage, ob es in den frühen Jahren leicht war, zu Uraufführungen zu kommen, sagte er: *„Es war so leicht, dass die Intendanten an mich herantraten, nicht ich an sie.“*<sup>56</sup>

<sup>51</sup> Für die Werke op. 94 bis op. 104 wurden 117.857 öS zuzügl. MWSt. bezahlt [MD-A, Korrespondenzen]

<sup>52</sup> GvE im Interview mit Karl Löbl am 18.05.1980, Sendung „Der Erfolgreiche“ im ORF FS1. Zitiert in Hrsg. Dietrich, Margret und Greisenegger, Wolfgang: *Pro und Kontra „Jesu Hochzeit“. Dokumentation eines Opernskandals*. Wien et al. 1980. S 290.

<sup>53</sup> Brandenburg, Detlef: *Faul war ich nicht. Interview mit Gottfried von Einem*. In: Die Deutsche Bühne, Heft 9 Jg. 1996. S 23.

<sup>54</sup> Einem, Gottfried von: *Komponist und Gesellschaft*. Schriftenreihe „Musik und Gesellschaft“, Hrsg. Kurt Blaukopf. Karlsruhe 1967, S 20.

<sup>55</sup> GvE im Interview mit Günter Brosche am 26.11.1984. In: Hrsg. Brosche, Günter: *Dokumente zu Leben und Werk zeitgenössischer Komponisten. Beiträge zur Musik der Gegenwart*. Band 17, Beitrag über Gottfried von Einem, Tutzing 1992, S188.

<sup>56</sup> GvE im Interview mit Karl Löbl am 18.05.1980: a.a.O., S 288.

GvE nahm Kompositionsaufträge entgegen, ließ sich aber in keiner Weise auf inhaltliche Details festlegen: „*Ich habe noch nie irgendwelche Auflagen gehabt.*“<sup>57</sup> Einerseits hatte zum Zeitpunkt des Kompositionsauftrages das Werk in seinem Konzept bereits eine fixe Gestalt angenommen und er war durchaus in der Lage, den Auftraggeber von seiner Vorstellung zu überzeugen. Andererseits hätte es seiner selbstbewussten Persönlichkeit widersprochen, Detailanweisungen entgegenzunehmen<sup>58</sup>.

### 13.9 Uraufführungen und Folgeaufführungen

Die Organisation von Uraufführungen nahm GvE bei allen untersuchten Fällen selbst in die Hand und überließ sie nicht oder nicht ausschließlich den Verlagen. Dabei kamen ihm seine Freundschaften und ausgezeichneten Kontakte zu den Veranstaltern, Dirigenten, Interpreten, Rundfunk etc. zugute. Auch müssen seine Funktionen in Entscheidungsgremien bei den Veranstaltern (GdMFW, WKH, *Carinthischer Sommer*, Salzburger Festspiele, Wiener Festspiele, MJÖ etc.) dafür als nützlich angesehen werden. Gleiches gilt zusätzlich für seine enge Bindung an die GdMFW, die durch die Überlassung seines Vorlasses 1970 an das dortige Archiv weiter gestärkt wurde. Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Komponisten, deren Werke lediglich in Nachtprogrammen der Rundfunkstationen gespielt wurden, war GvEs Ziel die „große Bühne“ und die Positionierung inmitten des „klassischen Repertoires“ und des Komponistenkanons.

Auch die Erreichung von Folgeaufführungen nahm GvE sehr ernst. Dazu sagt er: „[...] denn *Uraufführungen bekommt man auch heute noch ziemlich schnell produziert, nur die zweite Bühne – da fängt es an, schwierig zu werden. Die meisten Intendanten und auch Dirigenten schätzen Uraufführungen der Presse wegen und weniger wegen der Werke. Ist diese vorbei, vergeben, dann hat der Komponist meist das Nachsehen, und ich könnte Ihnen viele, sehr, sehr berühmte Komponisten und Werke von ihnen nennen, die über die erste Bühne nicht hinaus kamen.*“<sup>59</sup> Durch ständige Aufforderungen an Dirigenten und Interpreten und durch die Übersendung von Partituren an sie, versuchte er diese zu motivieren. Gerade seine Freundschaften zu Künstlern mit bedeutenden Namen und internationaler Bedeutung konnten hier eine wichtige Rolle spielen. Auf der anderen Seite übte er ständig massiven Druck auf die jeweiligen Verlage aus, sich darum zu kümmern, denn schließlich ist diese Funktion eine vertragliche Verpflichtung der Verlage.

<sup>57</sup> GvE im Interview mit Franz Endler am 06.12.1976, *Komponistengespräch* im ORF Hörfunk.

<sup>58</sup> Siehe dazu Kapitel: Op. 42 *An die Nachgeborenen*.

<sup>59</sup> GvE im Interview mit Karl Löbl am 18.05.1980, Sendung „*Der Erfolgreiche*“ im ORF FS1. Zitiert in Hrsg. Dietrich, Margret und Greisenegger, Wolfgang: *Pro und Kontra „Jesu Hochzeit“*. *Dokumentation eines Opernskandals*. Wien et al. 1980. S 288.

In den bei GvE eingegangenen Korrespondenzstücken finden sich häufig Briefe von Freunden und Bekannten, die darüber berichten, wie sie sich für Aufführungen eines bestimmten Werkes eingesetzt haben.

Durch die Einblicknahme in die Verlagsarchive und durch die vielen Gespräche mit seinen Verlagen kamen zahlreiche Informationen über Aufführungshäufigkeiten der Werke GvEs zusammen, und es war daher ursprünglich die Absicht des Verfassers, einen eigenen Exkurs darüber zusammenzustellen. Dies stellte sich jedoch wegen der großen Inkonsistenzen im Datenmaterial als sehr aufwendig für eine Studie mit präzisen Werten heraus. Interessant ist jedenfalls, dass sich die geschätzt 2.500 – 3.000 Aufführungen von Werken GvEs von 1943 bis heute, die GvE zweifellos zu einem der meistaufgeführten Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jhdts machten, völlig ungleichmäßig auf die Lebenszeit und auf die einzelnen Werke verteilen. Auf die Werke bis etwa Mitte der 1960er Jahre, d.h. auf die Opera 1 bis etwa 30 dürften rund 3/4 bis 4/5 der Gesamtauführungszahl entfallen. Für diese Aufführungen waren kaum Anstrengungen der Verlage erforderlich; diese Werke „verkauften“ sich praktisch von selbst: für die ersten Orchesterwerke ist von ein- bis mehreren hundert Aufführungen je Werk auszugehen<sup>60</sup>, GvEs erste Oper op. 6 *Dantons Tod* dürfte mit 51 Inszenierungen zwischen 500 und 800<sup>61</sup> Aufführungen erlebt haben<sup>62</sup>, die 3 frühen Opern op. 6 *Dantons Tod*, op. 14 *Der Prozess* und op. 35 *Der Besuch der Alten Dame* erreichten zusammen 102 von rund 120 Gesamtinszenierungen seiner 7 Opern.

Die noch immer hohe Zahl von einigen hundert Aufführungen für die restlichen rund 80 Werke war nur durch Gemeinschaftsanstrengungen von GvE, seinen Verlagen und seinen Freunden erreichbar. Trotzdem kamen große späte Werke wie z.B. op. 80 *Vierte Sinfonie* auf lediglich 3 Aufführungen und op. 104 *Tier-Requiem* auf nur 4 Aufführungen.

### 13.10 Zusammenarbeit mit den Interpreten der UA

GvE stand bei allen Uraufführungen in intensivem Kontakt mit den Interpreten seiner Werke. Für Kurt Blaukopf ist dieses bei GvE ausgeprägte Bedürfnis „*ein Element des sozialen Engagements. Der*

<sup>60</sup> Einblicknahmen in die Verlagsunterlagen bei B&H und B&B in Berlin, sowie in die Korrespondenzen der Verlage B&B, B&H und UE im GvE-N.

<sup>61</sup> Schätzung des Verf.

<sup>62</sup> In einem Interview mit GvE 1988 stellte der Interviewer die Behauptung auf, *Dantons Tod* wäre bisher über 1.000 mal aufgeführt worden und GvE beeinspruchte diese Zahl nicht. [ORF-Sendung zum 70. Geburtstag GvEs 1988 „*Ich habe immer Glück gehabt*“. Ein Porträt des Komponisten von Franz Wagner]

*Künstler, der den Plan des Musikwerkes zu Papier bringt, fühlt sich verpflichtet, auf die Bedürfnisse derer einzugehen, die seinen Plan verwirklichen.*<sup>63</sup>

GvE selbst sagt zu seiner Beziehung zu den Interpreten: *„Der Komponist, der nicht bloße ‚Papiermusik‘ schreiben will, bedarf des Rates des Praktikers.*“<sup>64</sup>

Wenngleich sich GvE nicht von den Interpreten bei der Struktur des Werkes und der Wahl der formalen Parameter beeinflussen ließ, so hörte er doch aufmerksam auf ihre Meinung in bestimmten Fragen, insbes. der Dynamik, der Metrik, des Ausdruckes, der Artikulation, und besonders auch was die Spezifika der einzelnen Instrumente anlangt. Zwar war er von seiner frühen Orchesterpraxis her mit den Klangmöglichkeiten vokaler und instrumentaler Stimmen bestens vertraut und seine Instrumentationskunst war – selbst bei seinen Kritikern – unbestritten. Dennoch verließ er sich, was die detaillierten technischen Bedingungen der Instrumente anging, gerne auf die Aufführenden.

Die Fragen von Interpreten nach seinen Interpretationsvorstellungen ließ er meist unbeantwortet, weil er der Meinung war, seine Komposition sei ein halbfertiges Produkt und die Fertigstellung sei Aufgabe des Interpreten. Dies schätzten die Interpreten sehr. Bei Metronomzahlen, Dynamik- und Ausdrucksfragen schätzte er ihren Rat, manchmal ließ er sie entscheiden und übernahm ihre Festlegungen dann in den Notendruck<sup>65</sup>.

Was die Qualität der Aufführungen betraf, war GvE sehr tolerant: *„Als ich ihn einmal fragte: wie überlebst Du eine miserable Aufführung eines Werkes von Dir? War seine Antwort: Sehr einfach – ich höre, was gespielt werden sollte. Es ist diese geistige Vorstellungskraft, die den Componisten ausmacht und die seinen Rang als schöpferischer Künstler bestimmt. Sie folgt weit mehr den inneren Veranlagungen und Kräften als dem Erlernten oder außen Gehörten.*“<sup>66</sup>

In der Tat hat sich gezeigt, dass er auch bei schwächeren Interpretationen die Anstrengungen der Künstler gewürdigt hat.

<sup>63</sup> Blaukopf, Kurt: *Gottfried von Einem zum 70. Geburtstag: Komponieren als soziales Engagement*. In *Musik und Bildung*, Mainz, 1988, Heft 1, S 27-31.

<sup>64</sup> Einem, Gottfried von: *Komponist und Gesellschaft*. Schriftenreihe „Musik und Gesellschaft“, Hrsg. Kurt Blaukopf. Karlsruhe 1967. S 21.

<sup>65</sup> Beispiele: Korrespondenz mit Gottfried Preinfalk betr. op. 41 *Träumende Knaben*, mit Carlo Maria Giulini betr. op. 42 *An die Nachgeborenen*, mit KM betr. op. 82 *Unterwegs*, mit Martin Schebesta und Herbert Böck betr. op. 83 *Missa Claravallensis*, mit Gerty Herzog betr. op. 50 *Arietten (Zweites Klavierkonzert)*, mit Herbert Böck betr. op. 104 *Tier-Requiem* etc.

<sup>66</sup> Zemanek, Heinz: *Gottfried von Einem (1918-1996)*. Nachruf vor der Plenarsitzung der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg am 26. Oktober 1996. Typoskript. Berlin 1996. [GvE-N]

### 13.11 Das Widmen von Werken

Die enge Beziehung GvEs mit den Personen aus seinen vergangenen und jeweils gegenwärtigen Lebensbereichen zeigt sich in den von ihm ausgesprochenen Widmungen seiner Werke bzw. Teilen davon<sup>67</sup>.

GvE hat für 112 Opuszahlen 274 Widmungsträger festgelegt. Diese große Zahl ist einzuschränken, weil bei Ehepaaren öfters eine Widmung an beide Teile erfolgte und weil manche Widmungsträger doppelt und mehrfach vorkommen. Umgekehrt sind oft Werke und Teile von Werken gleichzeitig mehreren Widmungsträgern zugeeignet bzw. wird ein zyklisches Werk und zusätzlich seine Bestandteile einzeln gewidmet. Manche Widmungen wurden Kollektiven (Carmina-Streichquartett, Rotary Club, Cleveland Orchestra, allen geschundenen Kreaturen dieser Erde) gegenüber ausgesprochen.

Über das Ziel seines Widmens von Werken lassen sich lediglich Vermutungen anstellen: Einerseits wird wohl seine extrovertierte Wesensart dazu geführt haben, sich – neben seinen persönlichen und brieflichen Kontakten - auch mittels Widmungen mit befreundeten Personen in Bezug zu setzen. Nachdem sich unter den Widmungsträgern sehr viele einflussreiche Personen befinden, wird man jedoch nicht fehlgehen, dass durch diese Widmungen auch die Aufführung seiner Werke gefördert wurde. Letztlich dürfte er auch eine spielerische Freude im Widmen von Werken gehabt haben: *„Ich hab diese Widmerei sehr gern, ist so ein Kinderspiel für nicht ganz Erwachsene“*.<sup>68</sup>

FS sagt über das Widmen: *„[...] die nahezu ausschweifende Gepflogenheit, jede Komposition, sei's eine Oper, sei's ein kleines Lied, jemandem zu widmen, es ist nur eine andere Form der Mitteilung und des Aus-Tausches, Zeichen der Liebe oder des Dankes oder auch nur einer gehobenen, sympathetischen Verständigung; er hat noch ein anderes Wort dafür, und es ist eines seiner Lieblingswörter: Einander-zugetansein im Sinn des stummen Kommunizierens miteinander, die Widmungen sind Zeugnisse dessen.“*<sup>69</sup>

Man kann feststellen, dass sich die Widmungsträger in allen für GvEs Leben relevanten Personengruppen befinden. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit und ohne Bewertung der Wichtigkeit der Personen eine auszugsweise und durchaus angreifbare Zuordnung:

<sup>67</sup> Siehe Anhang G: *Widmungen der Werke GvEs*.

<sup>68</sup> GvE-I.

<sup>69</sup> *Einem-Chronik*, S 348.

Wichtige Personen aus Kindheit und Jugend	Konrad und Charlotte Bareiss, Molly und Walter Bareiss, Christian Jensen, Oskar Pfister Trudy Goth, Arnold Jebens
Wichtige Personen seiner Lehrjahre	Heinz Tietjen, Boris Blacher
Verwandte bzw. Familienmitglieder	Liane von Bismarck, Gertrud von Bismarck, Lotte Ingrisch, William von Einem, Gerta Louise von Einem
Komponistenkollegen	Werner Egk, Carl Orff, Rudolf Wagner-Régeny, Karl Heinz Füssl, Peter Mieg
Verleger	Alfred Schlee, Kurt Radecke, Ernst Roth
Personen des Kulturmanagements und Veranstalter	Egon Hilbert, Egon Seefehlner, Heinrich Reif-Gintl, Bernhard Paumgartner, Helmuth Wobisch, Albert Moser, Horst Haschek, Gerda Fröhlich, Alberto Imbruglia, Alexander Pereira, Franz Häußler, Thomas Angyan, Erwin Thalhammer, Ruth und Franz Schafranek
Dirigenten und Interpreten seiner Aufführungen, Bühnenbildner, Regisseure	Ferenc Fricsay, Rolf Liebermann, Caspar Neher, Oscar Fritz Schuh, Serge Koussevitzky, George Szell, Gerty Herzog, Erik Werba, Marijana Lipovsek, Anton Dermota, Kurt Muthspiel, Tsugio Maeda, Antoinette Vischer, Hanny Steffek, Christopher Norton-Welsh, Alfred Walter
Industrielle, Wirtschaftsführer	Franz von Stöger Marenspace, Ernst von Siemens, Manfred von Mauthner Markhof, Beppo Mauhart, Hermann Steinbeis, Rudolf Klein
Darstellende und Bildende Künstler	Agnes Muthspiel, Fritz Wotruba, Vera Little, Arnulf Neuwirth, Claude Nollier
Dichter, bes. Textdichter seiner Werke, Schriftsteller, Herausgeber	Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Roman Rocek, Alexander Giese, Christine Busta, Leo Mazakarini, Hubertus Franzen, Hugo Kraus-Ingrisch, Volker Michels
Befreundete Adelige, Menschen der High Society	Gräfin Elsa Thun-Valassina, Alma Maria Mahler-Werfel, Elisabeth Furtwängler
Politiker	Josef Kaut, Rudolf Kirchschräger, Erich von Bielka-Karltru, Herta Firnberg, Erhard Busek
Kleriker	Propst Ulrich Küchl, Abt Bertrand Baumann
Musikwissenschaftler, Musikkritiker, Forscher anderer Fachbereiche	Franz Grasberger, Friedrich Saathen, Helmut Hopf, Otto Biba, Willi Reich, Martha Sills-Fuchs
Ärzte, Rechtsanwälte	Felix Mlczoch, Erwin Ringel, Maria Daelen, Franz Böhmer, Ernst Perner, Reinoud Homan, Wolf Heinrich Lagatz, Peter Wolf

### 13.12 Beziehung zu Komponistenkollegen

GvE lag die gesellschaftliche und finanzielle Lage der Komponistenkollegen sehr am Herzen.

Junge Komponisten förderte er, wo er konnte, brachte sie ins Gespräch bei Veranstaltern, Intendanten, Verlegern, war aber auch in Einzelfällen karitativ für sie tätig. In seiner Funktion als AKM Präsident in den Jahren 1965 bis 1970 betrieb er kraftvoll eine aktive Standespolitik für die Komponisten Österreichs und setzte sich ein, für sie geeignete rechtliche Rahmenbedingungen zu schaffen. Ihm schwebte für die Zukunft ein Budget vor, das durch Pflichtbeiträge, ähnlich wie die künstlerische Ausschmückung bei öffentlichen Bauten, gespeist wird, und das der Aufführung zeitgenössischer Kompositionen dienen

solle. GvE spricht von „*ostentativem kulturellem Aufwand*“<sup>70</sup>. Dabei war er sich bewusst, dass die meisten der zeitgenössischen Komponisten nicht seine Durchschlagskraft und seine Beziehungen besitzen, sich selbst zu behaupten: „*Der Komponist, dem es nicht gegeben ist, sich in dieser Welt von subventioniertem Kommerz sicher zu bewegen, kommt da zwangsweise unter die Räder.*“

Bereits in den 1940er Jahren schrieb GvE an Rudolf Wagner-Régeny: „*Da von den Verlegern, Operninstituten etc. keine Hilfe [zu erwarten ist], für die, die Neues einzig hervorzubringen in der Lage sind, die Komponisten, müssen wir uns selbst helfen.*“<sup>71</sup> Diese Selbsthilfe der Komponistenkollegen war ihm wichtig. Kurt Blaukopf sieht diese Zuwendung zu seinen Kollegen – wie auch die Zuwendung zum Hörer, zu seinen Interpreten, zu seinen Auftraggebern etc.- als soziales Engagement des Komponisten GvE<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Einem, Gottfried von, und Blaukopf, Kurt: *Komponist in Österreich*. In: ÖMZ, Jg. 19, 1964, Heft 2, S 76-80.

<sup>71</sup> *Einem-Chronik*, S 146.

<sup>72</sup> Blaukopf, Kurt: *Gottfried von Einem zum 70. Geburtstag. Komponieren als soziales Engagement*. In: Musik und Bildung, Heft 1, Mainz, Jg. 1988. S 27-31.

## 14 Exkurs: Biografische Beiträge

Bei der Suche nach Quellen für diese Arbeit stieß der Verfasser auch auf zahlreiche Hinweise zur Biografie GvEs. Insbes. jene Informationen, die GvEs Einstellung in ethischen Fragen beleuchten, wurden gesammelt, einerseits weil sie in den bisherigen Biografien kaum herausgearbeitet wurden und andererseits, weil sie vielfach Grundlage für sein kompositorisches Schaffen darstellen und sich in seinen Werken wieder finden. In der Folge sollen drei dieser Aspekte beleuchtet werden: GvEs Beziehung zu den Religionen, zum Tod und zu Tieren.

### 14.1 GvEs Glaube und seine Religiosität

GvE äußerte seine Meinungen immer frei, spontan und ohne Taktik. Er trat mit seinen Meinungen aktiv hervor und tauschte sich mit Anderen darüber aus. Aus seinen zahlreichen Meinungsäußerungen, seien sie mündlich (Interviews und Gespräche in den Medien) oder seien sie schriftlich (in seinen Briefen, Artikeln und in seiner Autobiografie) lassen sich die Konturen seines humanistischen Weltbildes ablesen. In diesem spielten das Transzendente und die Religionen eine große Rolle. Mit großem Interesse suchte, bestellte und las er daher Literatur zu diesen Themen, empfahl diese Literatur weiter, führte Gespräche dazu und formte auf diese Weise – zusammen mit den eigenen Lebenserfahrungen – sein eigenes Weltbild. Er scheint auch den Kontakt zu Menschen, mit denen er sich über diese Themen intensiv austauschen konnte, gesucht zu haben. Sein Weltbild reflektiert sich naturgemäß in zahlreichen Werken mit religiösem Bezug. Allerdings war auch Gedankenfreiheit ein sehr hoher Wert für ihn, sodass er allen Dogmatismen eine – oft scharfe – Absage erteilte. So ergab sich eine ambivalente Haltung den Religionen gegenüber. Unbestritten bleibt jedoch die starke Anziehungskraft, die Religiöses, Esoterisches und Mystisches auf ihn ausübte, sein Denken prägte und sich in seinen Werken ausdrückte.

#### 14.1.1 Erste Prägungen, Kindheit, Jugend bis Beginn des NS-Regimes

Religion dürfte im Elternhaus keine überdurchschnittlich große Rolle gespielt haben, denn weder in den Biografien noch in den Interviews, noch in den Briefen wurde dieses Thema besonders erörtert. In der *Einem-Chronik* wird lediglich von einem Theologiestudenten als Hauslehrer und von offenbar regelmäßigen Tischgebeten<sup>1</sup> berichtet. GvEs *Autobiografie* enthält lediglich die Feststellung, im protestantischen Glauben aufgewachsen zu sein<sup>2</sup>. Auch aus den Dokumenten im FS-N (Tagebucheintragen, Notizen des Vaters von GvE) und aus dem GvE-I ist wenig zu entnehmen.

---

<sup>1</sup> *Einem-Chronik*, S 31.

<sup>2</sup> *Autobiografie*. S 382.

Lediglich in einem Aufsatz FSs wird berichtet, GvE sei „[...] nach dem Vorbild hochherrschaftlicher Frömmigkeit erzogen worden.“<sup>3</sup>

An anderer Stelle dieses Artikels schreibt FS: „Ein Kindheitserlebnis von prägender Wirkung waren die Aufführungen von Bachs Matthäuspassion in der Hamburger Michaelskirche.“<sup>4</sup> Unter diesem Eindruck erfolgte ein unbeholfener Kompositionsversuch mit dem Titel „Jesu Tod“.<sup>5</sup>

Über seine Gymnasialzeit berichtet er in einem Interview „Aber ich hatte einen sehr bedeutenden Religionslehrer, den Landespropst Pipusch, ein wunderbarer Redner und ganz großer Mensch, und der hat mir die Problematik des Christentums und vor allem die Möglichkeit, in die Bergpredigt Einsicht zu nehmen, geöffnet.“<sup>6</sup>

GvE war evangelisch getauft (GvE: „Ich bin Protestant, nicht katholisch[...]“<sup>7</sup>) und das religiöse Leben seiner Kindheit bzw. Jugend dürfte sich im Rahmen des für aristokratische Haushalte Üblichen abgespielt haben und keine darüber hinausgehende religiöse Prägung hinterlassen haben.

So wie GvE aus dem Elternhaus und der Schule nur wenig Prägung in religiöser Hinsicht erfahren haben dürfte, so war dies auch in der anschließenden NS Zeit der Fall. Allerdings findet sich in der *Einem-Chronik* ein Tagebucheintrag GvEs „[...] zu Gott ja sagen [...]“<sup>8</sup>

#### 14.1.2 Religiosität des gereiften Komponisten

Kurz nach dem großen Erfolg von *Dantons Tod* 1947 erlebte GvE eine Sinn- und Schaffenskrise, in der er sogar an Suizid dachte. Diese Krise erklärt FS mit der Leere nach den Anstrengungen vor der Premiere und dem „Gefühl, verausgabt zu sein.“<sup>9</sup> GvE begab sich in der Schweiz in die psychoanalytische Behandlung des bekannten reformierten Pfarrers und Psychotherapeuten Oskar Pfister<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> Saathen Friedrich: *Eine neue Messe für Zwettl*. 4-seitiges Typoskript o.D. [FS-N]

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> *Autobiografie*, S 339.

<sup>6</sup> GvE im Interview mit Günter Brosche am 26.11.1984. In: Hrsg. Brosche, Günter: *Dokumente zu Leben und Werk zeitgenössischer Komponisten. Beiträge zur Musik der Gegenwart*. Band 17, Beitrag über Gottfried von Einem, Tutzing 1992, S189.

<sup>7</sup> Hrsg. Universität Salzburg und Landesstudio Salzburg des ORF in Zusammenarbeit mit dem Historischen Archiv des ORF: *Gottfried von Einem*. In: *Zeitzeugen. Wege zur Zweiten Republik*. Wien 1987, S 67-80.

<sup>8</sup> *Einem-Chronik*, S VI. Dieses rätselhafte Zitat wird von FS mit 04.01.1941 bezeichnet und nicht weiter kommentiert, auch die vor und nach dem Zitat ausgelassenen Textstellen fehlen. Dieses Zitat konnte im FS-N nicht gefunden werden.

<sup>9</sup> *Einem-Chronik*, S 154ff.

<sup>10</sup> Über die Behandlung siehe *Einem-Chronik*, S 156ff, sowie *Autobiografie*, S 165ff sowie ausführlich in der Schilderung GvEs in der Interviewserie 1978-79 mit FS. [GvE-I]

Oskar Pfister, 1873-1956, war „[...] der erste Theologe, der in einem selbständigen großen systematischen Entwurf die Psychoanalyse in die Praxis und Lehre der Kirche hineinholte.“<sup>11</sup> Pfister war mit Sigmund Freud, trotz weltanschaulicher Gegensätze, bis zu dessen Tod befreundet und baute auf dessen wissenschaftlichen Erkenntnissen auf<sup>12</sup>. Sein Haupt- und Alterswerk „*Das Christentum und die Angst*“ wurde 1944 geschrieben und strebte „eine Integration von Glaubenslehre, Psychologie, Seelsorge, dazu Philosophie, zu einer Theorie und Praxis der Liebe“ an, und zwar „Selbst-Nächsten- und Gottesliebe“.<sup>13</sup> Er wollte das Angstproblem durch das Christentum lösen, das vorerst allerdings zu erneuern, d.h. zu liberalisieren sei. Dazu sagt er: „[...] denn Dogmengeschichte und Dogmatik erschienen mir mit ihrem hitzigen, oft mit Blutgier betriebenen Herumreiten auf irrationalen Dogmen, die mit der Liebe nicht das geringste zu tun haben, als ein Umgehungsmanöver, um sich um den Angelpunkt der Verkündigung und Forderung Jesu herumzudrücken.“<sup>14</sup>

Pfister nannte seine Methode „analytische Seelsorge“ und vertrat sie mit Begeisterung und Leidenschaft<sup>15</sup>. Das Buch „*Christentum und die Angst*“ war das opus summum des bereits 71jährigen Oskar Pfister und war kurz vor der Behandlung GvEs herausgekommen. GvE hatte es schon vor seinen Besuchen bei Pfister gelesen<sup>16</sup>. Dadurch kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass Pfister seine Thesen in den Behandlungen mit GvE besprach<sup>17</sup>. Gleichzeitig wird der belesene und an philosophischen Fragen höchst interessierte GvE ein aufmerksamer, aufnahmebereiter und diskussionsfreudiger Gesprächspartner gewesen sein.

Die Behandlung wurde erfolgreich beendet<sup>18</sup>, und es kann angenommen werden, dass von Pfister in den vielen Gesprächen<sup>19</sup> prägende Wirkung in religiöser Hinsicht auf den damals 29-jährigen GvE ausgegangen ist. GvE hat später Pfister als seinen „Retter“ bezeichnet<sup>20</sup> und ihn zum Dank als einen der beiden Widmungsträger seiner Oper op. 14 *Der Prozess* bestimmt<sup>21</sup>.

---

<sup>11</sup> Bonhoeffer, Thomas: *Vorwort zur zweiten Auflage*. In: Pfister, Oskar: *Das Christentum und die Angst. Mit einem Vorwort von Thomas Bonhoeffer*. Olten 1975, S VII.

<sup>12</sup> Pfister, Oskar: *Das Christentum und die Angst. Mit einem Vorwort von Thomas Bonhoeffer*. Olten 1975, S XXXIX.

<sup>13</sup> Bonhoeffer, a.a.O. IX.

<sup>14</sup> Pfister, a.a.O. S XXXVI.

<sup>15</sup> Bonhoeffer, a.a.O. S VIff.

<sup>16</sup> *Autobiografie*, S 166.

<sup>17</sup> Über seine Begegnung mit Pfister spricht GvE im GvE-I.

<sup>18</sup> *Einem-Chronik*, S 157.

<sup>19</sup> GvE: „Ich suchte Dr. Pfister regelmäßig auf, wenn ich in Zürich war, und das über Jahre hinweg“ [*Autobiografie*, S 167.]

<sup>20</sup> Interview durch Doris Stoisser vom 04.01.1996 im ORF Hörfunk, Aussendung im August 2007 in der Sendung „40 Jahre Ö1“.

<sup>21</sup> Der andere Widmungsträger ist Karl Christian Jensen.

Daraus kann der Schluss gezogen werden, dass die im späteren Leben intensive Befassung GvEs mit religiösen Themen auf die intensive Lektüre philosophischer Schriften seit frühester Jugend<sup>22</sup> und auch auf Diskussionen und Korrespondenzen mit gleich gesinnten Gesprächspartnern (Oskar Pfister und später viele Andere) zurückzuführen ist.

Die erste Erwähnung einer intensiven Befassung mit einem religiösen Stoff findet sich in einem Brief GvEs an den Direktor seines Gymnasiums in Ratzeburg, Karl Christian Jensen<sup>23</sup>, mit dem er noch Jahrzehnte danach korrespondierte: „*Ich habe dieser Tage einen herrlichen Text komponiert: Epheser 3, 14-17. Ich möchte, dass das Stück – es ist für einen Mezzo und Orgel in strengem Stil gesetzt – zur Confirmation von Caspar [Sohn von GvE und Lianne von Bismarck, geb. 1948. Der Verf.] gespielt wird.*“<sup>24</sup>

Das Stück wurde tatsächlich zu Caspars Konfirmation aufgeführt. Hilde Güden sang die Vokalpartie. Zehn Jahre später hat GvE das Stück als 2. Satz in eine vierteilige Komposition eingebaut, weitere geistliche Texte mit aufgenommen und es mit op. 38 *Geistliche Sonate* betitelt.“<sup>25</sup>

Der für die Komposition von GvE frei eingerichtete Text in op. 38 *Geistliche Sonate* lautet:

Eph. 3, 14-17

*Ich beuge meine Knie vor dem Vater unseres Herrn Jesu Christi, der der rechte Vater ist über alles, was da Kinder heisst im Himmel und auf Erden, dass er euch Kraft gebe nach dem Reichtum seiner Herrlichkeit, stark zu werden durch seinen Geist an dem inwendigen Menschen, dass Christus wohne durch den Glauben in euren Herzen und ihr durch die Liebe eingewurzelt und gegründet werdet, durch die Liebe.*

1. Kor., 13, 9-12

*Denn Stückwerk ist unser Erkennen und Stückwerk unser Weissagen. Wenn aber die Vollendung kommt, wird das Stückwerk vergehen. Als ich ein Kind war, redete ich wie ein Kind, dachte ich wie ein Kind, handelte ich wie ein Kind. Als ich aber ein Mann ward, legte ich, was kindisch war, ab. Jetzt schauen wir durch einen dunklen Spiegel, dann aber von Angesicht zu Angesicht. Noch ist mein Erkennen Stückwerk, dann aber werden ich erkennen, wie auch ich erkannt bin.*

Psalm 103

*Lobe den Herrn, meine Seele und was in mir ist, seinen heiligen Namen! Lobe den Herrn, meine Seele und vergiss nicht, was er dir Gutes getan hat! Der dir alle deine Sünden vergibt und heilet alle Deine*

<sup>22</sup> FS berichtet über einen „gewaltigen Lesehunger seit jeher“. [Einem-Chronik, S 60f]. GvE selbst sagt: „Lektüre ist ein zentrales Kapitel für mich. Mein Leben wäre unendlich arm gewesen ohne meine Begegnung mit den vielen Büchern und ihren Autoren. Ich lese sehr viel, es gibt keine Nacht, in der ich nicht ein paar Stunden mit Lesen verbringe [...]“ [Autobiografie, S 375]

<sup>23</sup> Einem-Chronik, S 54, FS nennt kein Datum des Briefes (wahrscheinlich 1962. Der Verf.).

<sup>24</sup> Brief zitiert in Einem-Chronik, S 259, o.D. Das Datum könnte im Jahr des Wohnungswechsels nach 1030 Wien, Marokkanergasse 11, gewesen sein. Der Verf.

<sup>25</sup> Im GvE-WV heute unter op. 38 *Geistliche Sonate für Sopran, Trompete und Orgel. Text aus der Heiligen Schrift. UA 20.07.1974 in Ossiach. Siehe dazu:*

- Einem-Chronik, S 259
- Pach, Andrea: *Über Gottfried von Einems Werke für und mit Orgel.* In: Ars Organi. Jg. 46, 1998, Heft 3, S 149-158.
- Programmheft „Gedächtniskonzert Gottfried von Einem. Peterskirche Wien am 26.10.2008.“

*Gebrechen; der dein Leben vom Verderben erlöset, der dich krönet mit Gnade und Barmherzigkeit. Der Herr schafftet Gerechtigkeit und Gericht allen, die da leiden. Er handelt nicht mit uns nach unsern Sünden und vergibt uns nicht nach unserer Missetat. Wie sich ein Vater über Kinder erbarmet, so erbarmet sich der Herr über die, so ihn fürchten. Lobe den Herrn meine Seele.*

Was das Faszinosum dieses Textes für den damals etwa 45 jährigen GvE gewesen sein mag, wäre einer eigenen Studie wert.

In seinen Werken hatte sich GvE schon zuvor mit dem biblischen Passionsstoff – allerdings in der Auslegung und nach einem Text von BB im Rahmen der Entstehung von op. 26 *Das Stundenlied* befasst<sup>26</sup>. Den Textvorschlag BBs bekam GvE 1949, jedoch ohne dass er sich einen Text religiösen Inhalts gewünscht hätte, denn er wollte lediglich einen gut komponierbaren Text aus der Feder BBs für ein Chorwerk. Andererseits ist anzunehmen, dass sich GvE mit diesem Text später anlässlich seiner Komposition in den Jahren 1958-59 intensiv auseinandersetzte.

### 14.1.3 Werke GvEs mit religiösem Bezug

In der Folge werden jene Werke GvEs aufgeführt, die in ihrer Entstehung bzw. in ihrer Aussage einen Bezug zu religiösen Themen haben, wobei bei manchen Werken eine Zuordnung Ermessenssache ist.

Werk, UA	UA	Religiöser Bezug
Op. 26 <i>Das Stundenlied</i>	1959	Passionsgeschichte am Karfreitag, nach den Evangelien, aus einem mittelalterlichen Horenlied
Op. 38 <i>Geistliche Sonate</i>	1974	Biblische Texte
Op. 42 <i>An die Nachgeborenen</i>	1975	2 Sätze der Kantate sind Vertonungen von Psalmtexten
Op. 52 <i>Jesu Hochzeit</i>	1980	Überwindung des Todes durch die Liebe durch Hingabe Jesu an den Tod, in der Art eines mittelalterlichen Passionsspielles mit Gestalten aus dem Leben Jesu
Op. 58 <i>Laudes Eisgarnenses</i>	1980	Variation des Chorals „ <i>Es ist genug</i> “ aus der Kantate „ <i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i> “, BWV60 von J.S. Bach für 4 Hörner, geschrieben anlässlich der 650-Jahr-Feier der Propstei Eisgarn. (Dieses Choralthema wird auch in op. 58 <i>Karl Hartwig Kaltners Malerei</i> verwendet.)
Op. 62 <i>Konzert für Orgel und Orchester</i>	1983	Die Orgel als Symbol für den geistlichen Raum und für christliche Kultformen
Op. 64 <i>Sonate für Orgel</i>	1983	Siehe oben

<sup>26</sup> Siehe Kapitel: *Op. 26 Das Stundenlied*.

Werk, UA	UA	Religiöser Bezug
Op. 67 <i>Gute Ratschläge</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. Ia <i>Der Gründonnerstagsengel spricht</i></li> <li>• Nr. Va <i>Was der liebe Gott tut</i></li> <li>• Nr. VIa <i>Späte Aufzeichnung über Simon von Cyrene</i></li> <li>• Nr. VIIa <i>Spruch ins Graschnitzer Gästebuch</i></li> </ul>	1984	Aufruf zu christlicher Tätigkeit Aufzählung des guten Wirkens des lieben Gottes  Mitleid des Simon für den Judas  „ <i>Ama et fac quod vis</i> “ nach Augustinus
Op. 75 <i>Der Tulifant</i>	1990	Notwendigkeit, der ganzen Schöpfung, den Pflanzen, den Tieren, den Menschen „geschwisterlich“ zu begegnen. Anknüpfung an Giordano Bruno, den Dominikanermönch und leidenschaftlichen Verehrer der Natur
Op. 82 <i>Unterwegs</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 3 <i>Zum Tode Johannes XXIII.</i></li> </ul>	1990 <sup>27</sup>	Ein Nachruf auf Papst Johannes XXIII.
Op. 83 <i>Missa Claravallensis</i>	1988	Lateinisches Messordinarium aus der katholischen Liturgie
Op. 96 <i>Vier Tierlieder</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 1 <i>Katzenlied</i></li> <li>• Nr. 3 <i>Engel mit Flossen</i></li> </ul>	1995	Auch Tiere sollen in das Himmelreich aufgenommen werden Über Delphine als Ebenbilder Gottes
Op. 104 <i>Tierrequiem</i>	1996	Ermahnung zum christlichen Umgang mit der Schöpfung Gottes im Tierreich
Op. 106 <i>Himmelreich-Lieder</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 1 <i>Himmelreich</i></li> <li>• Nr. 3 <i>Guten Morgen, lieber Gott</i></li> <li>• Nr. 4 <i>Hinter der Sonne</i></li> </ul>	1998	In das Himmelreich kommen Der liebe Gott träumt Die jenseitige Welt
Op. 110 <i>Luzifers Lächeln</i>	1998	Es gibt keine Hölle, die Existenzen fließen ineinander, Engel und Teufel, Teufel und Gott, Mann und Frau, Träume und Wirklichkeiten, Gott in uns und anderswo. Luzifer ist kein abtrünniger Engel, Gott und Luzifer sind eins

Aus dieser Liste ist ersichtlich, dass sich die Befassung mit religiösen Themen in den späteren Schaffensperioden GvEs verdichtet.

Zu erwähnen ist auch ein Projekt, das GvE mit Carl Nödl diskutierte und das die Vertonung der lateinischen Widmungsschriften der Emailtafeln des Verduner Altars zum Inhalt hatte, und zwar als großes Oratorium mit 3 Chorgruppen, 3 Solisten und Sprechern<sup>28</sup>. Dieses Projekt ist nie realisiert worden, wie auch das Projekt „*Requiem*“<sup>29</sup> und wahrscheinlich mehrere andere ähnliche Projekte.

<sup>27</sup> Nach Korrektur durch den Verf. Siehe Kapitel op. 82 *Unterwegs*.

<sup>28</sup> Briefe Carl Nödl an GvE vom 10.09.1975, 01.11.1975 und 06.11.1975 [GvE-N]

<sup>29</sup> Siehe Exkurs: *GvEs Projekt Requiem*

#### 14.1.4 Die Oper op. 52 *Jesu Hochzeit*

Ein bedeutendes Ereignis bzw. prägend für sein weiteres religiöses Bild war die heftige Publikumsreaktion auf seine und Lis Oper *Jesu Hochzeit* im Jahr 1980, die in Wien einen Opernskandal hervorrief<sup>30</sup>. Das Werk war zwar von Helmut Wobisch für den *Carinthischen Sommer* als Kirchenoper bestellt worden, der Widerstand der Geistlichkeit verhinderte jedoch die UA in der Ossiacher Kirche. Danach übernahmen die *Wiener Festwochen* den Kompositionsauftrag; die UA fand im Theater an der Wien am 18.05.1980 statt.

Die Absicht, eine biblische Oper zu schreiben, hatte GvE schon sehr lange: „[...] ein Thema zu behandeln, das mir seit eh und je nahe lag, nämlich die Geschichte Jesu.“<sup>31</sup>

Die Absichten GvEs zeigen sich auch durch das folgende Zitat: „Für mich ist der Stoff [Jesu Hochzeit. Der Verf.] weder auf der Bühne noch im Leben peinlich. Es ist ein Stoff, der mir direkt nahe geht; mit der Religion, mit Konfessionen wird etwas fahrlässig, glaube ich, umgegangen, und ich habe mich selbst gefragt: wie verhältst Du Dich eigentlich dazu? Vor vielen Jahren schon wollte ich im Laufe der Prozesse, also der großen Vorgänge im Leben des Menschen, mich mit Jesus und der Religion, der christlichen Religion beschäftigen.“<sup>32</sup>

GvE und LI hatten sich vor Dichtung und Komposition des Werkes lange Zeit und detailliert in die entsprechenden Schriften vertieft. GvE war über die negativen Reaktionen anlässlich der UA enttäuscht und verteidigte sein und Lis Werk in den Medien mit Entschiedenheit gegenüber seinen Gegnern, die gesteuert und organisiert waren und zum Teil gar nicht wussten, wogegen sie eigentlich protestierten. Dabei ging es um den Text und keinesfalls um die Musik, die kaum betrachtet und über die fast nichts berichtet wurde. „Ich finde die Verlogenheit, die man aufbringt, um etwas Gutes zum Schlechten zu stempeln, ungeheuerlich. Wir haben uns damals bemüht - meine Frau und ich - etwas auf der Bühne darzustellen [...] im Sinne eines religiösen Bemühens, einer persönlichen Färbung der Möglichkeit des Glaubens und einer Beseelung von Texten, die oft heruntergehaspelt, aber nie an- oder aufgenommen wurden, und das hat man uns dermaßen übelgenommen. Ich meine, es war eine Grotteske, was da passiert ist, so etwas von Feindschaft und Haß! Diese Oper war ein Zeugnis unserer Liebe zu dem

<sup>30</sup> Theaterwissenschaftliche Aufarbeitung dieses Ereignisses in: Hrsg. Dietrich, Margret und Greisenegger, Wolfgang: *Pro und Kontra „Jesu Hochzeit“*. Dokumentation eines Opernskandals. Wien et al. 1980.

<sup>31</sup> Sendung im ORF, FS1 „Der Erfolgreiche“ am 18.05.1980 mit Karl Löbl. Abgedruckt in: Hrsg. Dietrich, Margret und Greisenegger, Wolfgang: *Pro und Kontra „Jesu Hochzeit“*. Dokumentation eines Opernskandals. Wien et al. 1980. S 290.

<sup>32</sup> Interview durch Gottfried Parschalk in der ORF Hörfunksendung „Von Tag zu Tag“ vom 19.05.1980. Abgedruckt in: Hrsg. Dietrich, Margret und Greisenegger, Wolfgang: *Pro und Kontra „Jesu Hochzeit“*. Dokumentation eines Opernskandals. Wien et al. 1980, S 309.

*Kreis, zu dem wir gehören. Hier, im österreichischen Katholizismus, oder im Katholizismus überhaupt, in der Glaubensmöglichkeit, das wollten wir darstellen, auf der Bühne. Und das ging sehr schief.*<sup>33</sup>

#### 14.1.5 Op. 58 *Laudes Eisgarnenses*

Etwa 1977 lernte GvE den Propst des Kollegiatsstiftes Eisgarn im Waldviertel und Komponisten Ulrich Küchl<sup>34</sup> kennen und freundete sich mit ihm an. Diese Freundschaft währte bis zum Tod GvEs. GvE beriet Ulrich Küchl bei seinen Kompositionen<sup>35</sup> und förderte auch Aufführungen seiner Werke beim *Carinthischen Sommer*.

Für die 650-Jahr-Feier der Propstei erteilte UK GvE den Auftrag eines kleinen Werkes *Laudes Eisgarnenses* für 4 Hörner, welches im Stiftshof am 13.07.1980 durch das *Wiener Hornquartett* uraufgeführt wurde. Das Werk basiert - gemäß dem Auftrag Küchls<sup>36</sup> - auf J.S. Bachs Choral „*Es ist genug*“ aus der Kantate „*O Ewigkeit, du Donnerwort*“ BWV60, dessen Thema exponiert und variiert wird. Nach der UA wurde GvE gebeten, noch einen zweiten Satz dazu zu schreiben, was er kostenlos tat, bevor das Werk beim Verlag Peters in Druck ging<sup>37</sup>.

GvE und Ulrich Küchl führten in den Jahren ihrer Freundschaft zahlreiche Gespräche religiösen Inhalts. Küchl verfasste auch einen – von GvE als „exzellent“ bezeichneten - Text für das Programmheft zu GvEs op. 52 *Jesu Hochzeit*, der jedoch dort nicht abgedruckt wurde<sup>38</sup>. An anderer Stelle schreibt GvE: „*Der Beitrag zum Programmheft ist vortrefflich, er ist geradezu kühn. Ich freue mich, wie meine Frau, sehr daran.*“<sup>39</sup> Ulrich Küchl berichtet, dass er GvE als einen religiösen Menschen, wenn auch nicht im konservativen Sinn, kennen gelernt hatte, der Küchl mehrfach mit der Lesung einer Messe für ihm vertraute Menschen beauftragte. Küchl war für GvE auch die wichtigste Bezugsperson für sein – allerdings nie realisiertes – Projekt *Requiem*<sup>40</sup>.

<sup>33</sup> Hrsg. Universität Salzburg und Landesstudio Salzburg des ORF in Zusammenarbeit mit dem Historischen Archiv des ORF: *Gottfried von Einem*: In: Hrsg. Universität Salzburg und Landesstudio Salzburg des ORF in Zusammenarbeit mit dem Historischen Archiv des ORF: *Zeitzeugen. Wege zur Zweiten Republik*. Wien 1987, S 79.

<sup>34</sup> Gespräch des Verf. mit Propst Ulrich Küchl am 17.09.2009.

<sup>35</sup> Zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Arbeit umfasst das kompositorische Werk Küchls 47 Opera. [Werkverzeichnis Ulrich Küchl].

In der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek liegen 13 Kompositionen Ulrich Küchls, zwei davon als Drucke bei MD.

<sup>36</sup> Zur Wahl dieses Themas fühlte sich Ulrich Küchl durch das Zitat des Themas in Alban Bergs Violinkonzert „*Im Andenken eines Engels*“ inspiriert.

<sup>37</sup> G.V. Einem. *Laudes Eisgarnenses*. Studienpartitur mit Stimmen. Edition Peters, Verlags Nr. 8457, 1981.

<sup>38</sup> Brief GvE an Ulrich Küchl vom 23.05.1980. [im Besitz von Ulrich Küchl]

<sup>39</sup> Brief GvE an Ulrich Küchl vom 14.11.1979. [im Besitz von Ulrich Küchl]

<sup>40</sup> Siehe Exkurs: *GvEs Projekt Requiem*.

### 14.1.6 Religiosität GvEs in späteren Schaffensperioden

GvEs Interesse war sowohl an theologisch-philosophischen als auch an kircheninternen Fragen groß, wie ein Briefwechsel mit seinem Freund Pfarrer Fritz Zimmerl aus Hohenwart zeugt. In einem Brief aus 1988 schreibt Pfarrer Fritz Zimmerl an GvE: *„[...] schicke ich genauso schnell die versprochenen letzten Ausgaben von ‚Kirche intern‘, die Sie, denke ich, interessieren werden. Es steht neben wichtigen Gedanken und Neuerungen viel internes Geschwafel – aber Tratsch war ja in der Kirche immer beliebt – also bitte: ich schicke sie hier! Und hab auch schon bei Pfarrer Schermann ein kostenfreies Abonnement ‚Kirche Intern‘ bestellt, das Sie nach Rindlberg zugeschickt bekommen, wie wir besprochen haben. Zumindest gibt es viel Stoff und auch Zündstoff zum Diskutieren.“*<sup>41</sup> Pfarrer Zimmerl berichtet, dass tatsächlich zahlreiche anregende Diskussionen über solche Themen mit GvE stattgefunden haben<sup>42</sup>. In einem Brief aus 1989 an Pfarrer Fritz Zimmerl schreibt GvE: *„Am 29.3. werden wir bei Prof. Ringel mit Pfarrer Cermak zusammen sein. Er ist wohl ein Mitarbeiter von ‚Kirche intern‘, die mich sehr interessiert, wie Sie wissen.“*<sup>43</sup>

Zu den Menschen, mit denen sich GvE über religiöse Fragen austauschte, gehört auch KM. Rasch nach dem Kennenlernen berührten beide – wie spielerisch - Themen des Glaubens. GvE – der aus seiner kritischen Haltung nie ein Hehl gemacht hatte - berichtete KM über seine Absicht, ein Requiem<sup>44</sup> zu schreiben. Er beklagte sich über den mangelnden Fortschritt bei seinen Kompositionen: *„Mir fällt es manchmal sehr, sehr schwer, den Geist zu sammeln. Exemplare wie ich gehören in ein Kloster eingesperrt, dann und wann, nicht zu häufig einen Schilcher und ansonsten: ora et labora.“*<sup>45</sup> Darauf antwortet KM im nächsten Brief: *„Ihr letzter Brief hat mich zum ersten sehr amüsiert, vor allem wegen des Bekenntnisses, wonach ‚Exemplare wie Sie‘ ins Kloster gesperrt gehörten, um dort nach dem alten benediktinischen Grundsatz zu arbeiten. So schlecht ist die Idee übrigens gar nicht, weil Sie dabei sicher in Ruhe den Plan Ihres Requiems verwirklichen könnten. [...] Was den Plan des Requiems betrifft, hätte ich Ihnen so gerne einmal die berühmte Gretchenfrage<sup>46</sup> gestellt, aber vielleicht lässt sich das einmal in einem ernsten persönlichen Gespräch nachholen. Sie werden mir über diese Neugierde sicher nicht böse sein.“*<sup>47</sup>

<sup>41</sup> Brief Pfarrer Fritz Zimmerl an GvE vom 28.07.1988 [GvE-N]

<sup>42</sup> Gespräch des Verf. mit Pfarrer Fritz Zimmerl in Hohenwarth vom 07.05.2008. Pfarrer Zimmerl vermutet, dass GvE zwar gläubig war, aber „nicht an einen persönlichen Gott“ glaubte.

<sup>43</sup> Brief GvE an Pfarrer Fritz Zimmerl vom 06.03.1989. [im Besitz von Fritz Zimmerl, dort befinden sich 11 Briefe aus der Feder von GvE]

<sup>44</sup> Über GvEs Projekt, ein Requiem zu komponieren, siehe *Exkurs: GvEs Projekt Requiem*.

<sup>45</sup> Brief GvE an KM vom 28.08.1983 [im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>46</sup> Frage Gretchens an Faust *„Nun sag, wie hast du’s mit der Religion? Du bist ein herzlich guter Mann, allein ich glaub, du hältst nicht viel davon.“* J. W. Goethe: *Faust, Teil I*. Vers 3415 (In Marthes Garten).

<sup>47</sup> Brief KM an GvE vom 06.09.1983. [GvE-N]

Der literarisch hochgebildete GvE erkannte natürlich den Sinn dieser Frage, fragte jedoch amüsiert – ebenso ausweichend wie einladend – zurück: „*Was für eine ‚berühmte Gretchenfrage‘ wollen Sie mir zum Requiem stellen? Ich bin neugierig: tun Sie sie wohl gemuthspielt stellen!*“<sup>48</sup> Es ist anzunehmen, dass dieses Thema später zur Sprache gekommen ist.

Ein weiterer Gesprächspartner für Fragen dieser Art und Freund GvEs war Abt Bertrand Baumann aus dem Stift Zwettl, der Auftraggeber von op. 83 *Missa Claravallensis*<sup>49</sup>. In einem Glückwunschs Schreiben des Abtes zu GvEs 75. Geburtstag schreibt er: „*Auch Deine Lebensphilosophie finde ich herrlich, dass Du Dich vor dem Sterben nicht fürchtest. Ich bete um die Gnade, dass Du auch glauben kannst, was uns Christus vom ewigen Leben geoffenbart hat.*“<sup>50</sup> Das deutet darauf hin, dass Fragen des Glaubens zwischen diesen Personen besprochen wurde, und dass der Abt GvEs kritische Haltung kannte.

Die intensive Befassung GvEs mit philosophischen und religiösen Stoffen, verbunden mit dem für Künstler und Intellektuelle oft typischen Wunsch nach gedanklicher Freiheit führte bei GvE zu einer Ablehnung alles Dogmatisch-Einengenden. Diese Ablehnung drückt er in einem Interview mit Rückblick auf die Ereignisse der UA der Oper *Jesu Hochzeit* wie folgt aus: „*Die Busse mit Demonstranten waren natürlich genau präpariert von Opus Dei und Legio Mariae, das war ja alles wunderbar vorbereitet, das wussten wir nicht, darauf kamen wir erst später, und wir hatten Gott sei Dank Freunde, auch in der Kirche, die uns geholfen haben.*“<sup>51</sup>

Über die Skepsis GvEs zu manchen kirchlichen Organisationen tauscht sich GvE mit dem streng katholisch orientierten KM aus: „*PS.: Gibt es in Graz Mitglieder des Opus Dei?*“<sup>52</sup>

In einem Brief KMs an GvE findet sich die Stelle: „*Er [Hofrat Kahlbacher. Der Verf.] lässt Sie, ebenso herzlich wie meine Gattin grüßen. Er hat sich sehr über Ihre Wertschätzung gefreut und ist ja auch der Meinung, dass das Opus Dei eine Frucht vielfachen Versagens der Amtskirche ist.*“<sup>53</sup>

GvEs Einstellung war zwar kirchenkritisch, aber dennoch gläubig. In einer Festrede anlässlich der Eröffnung der *Gottfried von Einem Tage 2008* in Oberdürenbach sagte sein Sohn, Caspar Einem: „*Mein Vater war gläubig, aber der Glaube vermittelte sich ihm nicht über die Kirche.*“<sup>54</sup>

<sup>48</sup> Brief GvE an KM vom 29.09.1983. [im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>49</sup> Siehe dazu Kapitel: *Op. 83 Missa Claravallensis*.

<sup>50</sup> Brief des Abtes Bertrand Baumann an GvE vom 23.01.1983. [GvE-N]

<sup>51</sup> GvE im Interview mit Doris Stoisser am 04.01.1996 im ORF Hörfunk, Aussendung im August 2007 in der Sendung „40 Jahre Ö1“.

<sup>52</sup> Brief GvE an KM vom 06.08.1983. [im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>53</sup> Brief KM an GvE vom 11.01.1987. [GvE-N]

GvEs kritische Haltung drückt sich auch in einer Interviewstelle aus dem Jahr 1988 aus, in der GvE erneut zum Misserfolg der Oper *Jesu Hochzeit* und zur Wahl gerade dieses Stoffes befragt wurde: *„Wie kann ein Mensch sich nicht mit dem Christentum auseinandersetzen, auch dann, wenn er nicht gläubig ist, also religionsgläubig, kirchengläubig. Ich wollte schon seit vielen Jahren etwas schreiben, das mit der Bergpredigt zu tun hat, und zwar insofern, als sie anzuwenden ist, nicht das Geschwätz darüber, in Form von Kanzelpredigten sondern im Leben, und die Kirche, sei es die katholische, sei es die evangelische, diese beiden sind nicht gerade das, was für mich ideal ist. Ganz besonders nicht die von Rom bestimmte. Und dieser Stoff hat sich mir angeboten als einem Menschen der etwas sucht, und alle Operntexte, die ich komponiert habe, sind ja bestimmt durch meine schreckliche Psyche oder meine Lebenserfahrung, oder das was ich suche als weitere Lebenserfahrung. Und hier passierte etwas, was grotesk für mich war, es ist ein Text entstanden, der sich hält an die Bücher der heiligen Schriften, und der Titel, der so viel Ärger hervorgerufen hat, konnte nur von den Dummköpfen der Kongregation von Opus Dei missverstanden werden, und die wussten halt leider nicht, dass der Text von Augustinus stammt. Und das Textbuch gelesen, ist für mich immer noch ein Kompendium der Möglichkeit des Glaubens?“*<sup>55</sup>

Eine in manchen Punkten nonkonforme bis kritische Haltung GvEs der katholischen Amtskirche gegenüber lässt sich wohl auch aus dem Werk op. 83 *Missa Claravallensis* ablesen<sup>56</sup>. GvE wollte die Details dazu – so wie auch bei anderen Werken – nicht kommentieren<sup>57</sup>. Martin Schebesta, der Dirigent der UA, berichtet etwa, dass er von GvE auf die Frage, wie er die Stelle im Credo *„Et unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam“*, die GvE als Sprechstelle komponierte, mit der Anweisung *„Mit normaler Sprechstimme, kurz und ohne Betonungen, konsonantenreich deklamiert“* interpretieren solle, kurz angebunden mit „böse“ beantwortete<sup>58,59</sup>. Herbert Böck, der Dirigent der Aufführung im WKH berichtet, dass er GvE um einen Interpretationsratschlag gebeten habe, dazu jedoch lediglich ausweichende Antworten bekommen hat<sup>60</sup>. Beide Dirigenten erklären allerdings – wie alle anderen Interpreten von Werken GvEs, – dass dieser die Interpreten stets zu eigenen Auffassungen seiner

<sup>54</sup> Eröffnungsrede von Caspar Einem bei den Gottfried von Einem – Tagen 2008 am 13.06.2008 in Oberdürenbach.

<sup>55</sup> *„Gottfried von Einem. Ich habe immer Glück gehabt“*. Ein Portrait des Komponisten von Franz Wagner. Enthalten in der DVD Hrsg. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur und Gottfried von Einem Musik-Privatstiftung: *Licht in den Ohren. Der Komponist Gottfried von Einem 1918-1996. Materialien und Konzepte für den Musikunterricht*. Wien 2009.

<sup>56</sup> Ausführliche musikalische Analyse siehe Kapitel *Op. 83 Missa Claravallensis*.

<sup>57</sup> Siehe sein Ausspruch: *„Wer sich selbst kommentiert, geht unter sein Niveau!!!“*. Tagebucheintragung vom 16.05.1942. Zitiert in *Einem-Chronik*, S VII.

<sup>58</sup> Gespräch des Verf. mit Martin Schebesta am 15.05.2008.

<sup>59</sup> FS interpretiert hingegen die Sprechstelle wie folgt: *„An diesen Stellen nähert sich der Gesang am stärksten der Gebetsform an“*. Saathen, Friedrich: *Eine neue Messe für Zwettl*. 4-seitiges Typoskript o.D. [FS-N]. Diese Deutung scheint jedoch wenig plausibel, zumal der Komponist von den Interpreten praktisch Emotionslosigkeit verlangt. Der Verf.

<sup>60</sup> Gespräch des Verf. mit Herbert Böck am 22.07.2008.

Werke aufforderte. Darin drückt sich sein liberaler Geist aus, der sich von niemandem Vorschriften über seine Sichtweisen machen lassen wollte, der aber auch niemandem seine Sichtweisen – und schon gar nicht in Glaubensfragen - aufzwingen wollte<sup>61</sup>.

GvE sagt in seiner *Autobiografie*: „*Ich kann nicht behaupten, dass ich religiös wäre, sehr wohl, dass ich glaube. Ich fühle, dass eine gewisse Weltsicht z.B. in der Bergpredigt enthalten ist. Dies ist für mich ein wahrhaft großes Dokument und wird Bestand haben, solange die Welt besteht. Aus dieser Überzeugung auch haben Lotte und ich ‚Jesu Hochzeit‘ auf der Basis der Bergpredigt geschrieben. Ausserdem habe ich eine lateinische Messe komponiert.*“<sup>62</sup>

Abschließend soll versucht werden, die obigen, bruchstückhaften Informationen zu plausiblen Thesen über das in GvEs im Laufe der Zeit entstandene Gottes- und Weltbild zusammenzufügen, wobei ein Gesamtbild nicht zu erreichen ist, und noch weniger ein geschlossenes Gesamtbild, welches GvE auch mit Sicherheit abgelehnt bzw. nicht für sich in Anspruch genommen hätte:

GvE hatte einen tiefen Glauben an die Existenz metaphysischer Ebenen<sup>63</sup>. Er glaubte mit hoher Wahrscheinlichkeit an einen Schöpfer, an die Heiligkeit der Schöpfung<sup>64</sup> und an die Verpflichtung, diese Schöpfung zu bewahren, sowie an die Gleichrangigkeit aller Geschöpfe („*mit Tieren, Menschen, mit Pflanzen leben zu dürfen*“<sup>65</sup>) vor dem Schöpfer sowie an eine beseelte Welt. Mit „*Schöpfung*“ dürfte GvE nicht nur die Erde, sondern das ganze Weltall und darüber hinaus alle metaphysischen Existenzen verstanden haben. Zweifelhaft scheint, ob er an einen „*guten Lenker*“ der Geschehnisse glaubte. Falls doch, dann stand er ihm keinesfalls demütig, sondern vielmehr kritisch und fordernd gegenüber<sup>66</sup>. GvE scheint nicht an einen persönlichen Gott geglaubt zu haben, vielleicht auch nicht einmal an einen wesenhaften Gott, möglicherweise hatte er ein pantheistisches Weltbild.

Die heiligen Schriften des Christentums, aber auch anderer Religionen, sprachen GvE sehr an. Skeptisch war er gegenüber den christlichen Amtskirchen. Was deren Träger anbelangt, so hatte er allerdings mit vielen eine ausgezeichnete Gesprächsbasis (Bischöfe, Äbte, Landpfarrer), mit einigen

<sup>61</sup> Siehe dazu auch GvEs Haltung als Lehrer seinen Schülern gegenüber, der sie zu einem eigenen Stil aufforderte und verhindern wollte, dass sie sich zu seinen Stilkopien entwickeln. Interview im ORF-Komponistengespräch mit Franz Endler vom 06.12.1976.

<sup>62</sup> *Autobiografie*. S 383.

<sup>63</sup> Siehe dazu seine Aussagen zum Tod.

<sup>64</sup> Siehe dazu Kapitel: *Op. 104 Tier-Requiem*.

<sup>65</sup> Hrsg. Universität Salzburg und Landesstudio Salzburg des ORF in Zusammenarbeit mit dem Historischen Archiv des ORF: *Gottfried von Einem*: In: Hrsg. Universität Salzburg und Landesstudio Salzburg des ORF in Zusammenarbeit mit dem Historischen Archiv des ORF: *Zeitzeugen. Wege zur Zweiten Republik*. Wien 1987, S 75.

<sup>66</sup> Siehe dazu die Stelle „*Dona nobis pacem*“ im *Agnus Dei* seines op. 83 *Missa Claravallensis*.

sogar eine Freundschaft. Mit Sicherheit war GvE durch ein humanistisches und kosmopolitisches Weltbild geleitet, das stark auf den christlichen Wurzeln des Abendlandes und seinen Werten beruhte. In diesem Sinn ist er durchaus als „gläubig“ bzw. „religiös“ zu bezeichnen.

## 14.2 GvE und der Tod

Der Tod hatte für GvE keinen Schrecken, wie zahlreiche seiner schriftlichen und mündlichen Aussagen bezeugen. Er ging von einem undramatischen Wechsel der Existenzform, einer Art von Vereinigung mit einem größeren Ganzen, jedenfalls von einer Unsterblichkeit der Grundsubstanz aus. Dazu seien in der Folge einige seiner markanten Aussagen zum Tod in chronologischer Reihenfolge zitiert:

- *„Je früher wir den Tod als unser Ziel – nicht nur mechanisch, sondern geistig als die Transposition in die höchsten Sphären – erkennen, desto überlegener und ruhevoller lässt sich aus verlässlichem Zentrum das Leben bewusst einrichten und lenken.“<sup>67</sup>*
- *„Ich weiß, dass er der beste Freund ist (um mit Mozart zu reden<sup>68</sup>). Ich bin glücklich, dass es ihn gibt, den Tod. Wir bewegen uns doch von der Geburt an stetig auf ihn zu. Ist er nicht die Erfüllung dieses Lebens? Leben und Sterben, das sind doch Erfahrungstatsachen, die sehr nahe beieinander liegen. Wenn ich sterbe, geschieht etwas, wodurch ich eine andere Funktion auszuüben beginne. Ich bin nur ein winziges Teilchen dessen, was existiert. Es gibt andere Menschen, es gibt Tiere, es gibt Pflanzen, und es gibt diese riesige Erdmasse mit unzähligen Mineralien, Erzen und sonstigen Ingredienzien. Ich halte mich nicht für besonders differenziert von alledem. Weil ich aber ein Teil davon bin, bleibe ich, was ich immer schon gewesen bin, so verloren ich mir darin auch vorkommen mag, Teil eines unverlierbaren Ganzen.“<sup>69</sup>*
- Über die Verbindung Jesu mit der Tödin in *Jesu Hochzeit* sagt GvE: *„[...] in anderen Kulturen als der unseren, in den romanischen, auch in der hebräischen, ist der Tod eine Frau; nicht der Sensenmann, auch nicht der Schreckliche, sondern derjenige oder diejenige, die das Leben mit dem Tod verbindet [...] Es geht um die Besiegelung des Vertrauens des Lebens zum Tod, in der Notwendigkeit dieses großen Ereignisses. Heute geschieht es doch oft, glaube ich, dass Menschen, weil sie sterblich sind, nicht zur Kenntnis nehmen, dass sie sterben müssen. Wir sollten das*

<sup>67</sup> Aus einem Brief an den Verleger Hans-Jürgen Radecke jun. [Verlag B&B. Der Verf.] aus 1977. Zitiert in: *Einem-Chronik*, S XIV.

<sup>68</sup> GvE bezieht sich hier auf ein Zitat W.A. Mozarts: *[...] der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht alleine nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes! [...]*. Letzter Brief W.A. Mozarts an seinen Vater vom 04.04.1787. [Hrsg. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch*. Kassel et al 1963. Bd. IV 1787-1857. S 40ff]

<sup>69</sup> Zitiert o.D. in: *Einem-Chronik*, S 257. [Zitat wahrscheinlich aus 1977. Der Verf.]

*Ereignis, das unser bedeutendstes vom Anbeginn ist, als das aufnehmen, was es ist, nämlich unsere zu leistende Aufgabe.*<sup>70</sup>

- *„Enden werde ich leise ins Licht entschwindend. Es wird erfüllte Stille sein.“*<sup>71</sup>
- *„Es gibt kein Ich, keine Zeit, keinen Tod.“*<sup>72</sup>
- *„Der Tod ist mein lieber Bruder, ich habe ihn gern. Ich gehe ihm seit meiner Geburt entgegen, unter seinem Gesetz bin ich angetreten. Schmerz möchte ich gerne vermeiden, aber ihn zu ertragen, ist aufgetragen. Ich bin nicht religiös verankert, aber Euthanasie lehne ich ab. Für medizinische Begleitung und Hilfe und Schmerzlinderung wäre ich dankbar. Schließlich wünsche ich das, was ich weiß: daß der Tod nur ein zeitliches Ende ist, dass ich in Äonen (das sind Zeitalter, Ewigkeiten) weiterlebe, und da meine Freunde wieder treffe, Blacher, und Orff, und Strawinsky - und dass ich viele nicht wieder treffe.“*<sup>73</sup>
- *„ Das große Rätsel meines Lebens werde ich mit dieser Niederschrift dennoch nicht lösen. Diese letzte Klarheit wird es wohl erst geben, wenn ich jene Schwelle an der Grenze übertreten habe. Das ist ein Ereignis, auf das ich wirklich überaus neugierig bin, obwohl ich schon einiges davon zu wissen vermeine. Das Ende fängt ja mit dem Moment unserer Geburt an. Diese Wegstrecke von der Geburt bis zum Tod halbwegs mit Phantasie zu erleben und mit Farbe zu bedecken, das ist eigentlich unsere Aufgabe.“*<sup>74</sup>
- *Ich mag das Wort Esoterik nicht, weil es zu missverständlich ist und oft missbraucht worden ist. Ich hätte viel lieber eine Schule der Unsterblichkeit und des Versuches, den Tod – nicht zu bewältigen, es geht um keine Vergewaltigung – den Tod zu der Würde zu mahnen, die das Leben auch verdient. Das möchte ich machen mit meiner Musik“.*<sup>75</sup>
- *„Ich habe vor dem Faktum des Todes nicht nur keine Angst, sondern ich weiß [...] dass der Tod unser bester Freund ist. Ich bin glücklich, dass es den Tod gibt.“*<sup>76</sup>
- Auf die Frage, ob sich GvE mit seinem Tod beschäftigt: *„Natürlich, das ist das einzige Ereignis, das uns sicher bevorsteht, deshalb ist es gut, sich früh genau damit auseinander zu setzen.“*<sup>77</sup>
- *„Es ist alles, da bin ich sicher, ganz einfach. Wenn ich gestorben bin, werde ich lachen. Ich werde nicht verstehen, dass ich es nicht verstand.“*<sup>78</sup>

<sup>70</sup> GvE im Interview mit Volkmar Parschalk in der ORF Ö1 Sendung „Von Tag zu Tag“ vom 19.05.1980. Enthalten in: Hrsg. Dietrich, Margret und Greisenegger, Wolfgang: *Pro und Kontra „Jesu Hochzeit“. Dokumentation eines Opernskandals*. Wien et al. 1980, S 310f.

<sup>71</sup> Hrsg. Ingrisch, Lotte: *Mich hetzen Klänge. Die Componierzettelchen des Gottfried von Einem*. Wien 1999. S 26.

<sup>72</sup> Ingrisch, Lotte: *Die ganze Welt ist Spaß! Ein Leben in Anekdoten*. Wien 2002. S 130.

<sup>73</sup> Aus dem Artikel: *Der Componist als Kulturpolitiker. Gottfried von Einem wird im Januar 1993 Fünfundsiebzig*. In: Zeitschrift „Morgen“ vom Dez. 1992, genaues Datum und Verfasser unbekannt.

<sup>74</sup> *Autobiografie*, S 9. Vorwort.

<sup>75</sup> Matinee „Ich habe immer Glück gehabt“. Ein Porträt über GvEs von Otto Schwarz, ausgestrahlt in ORF FS2 am 27.01.2008, anlässlich des 90. Geburtstages von GvE. Die Interviewstelle kann nicht datiert werden.

<sup>76</sup> *Autobiografie*. S 382.

<sup>77</sup> Matinee „Ich habe immer Glück gehabt“: a.a.O.

GvE ergriff jede Gelegenheit, sich über den Tod zu äußern. Beispielsweise bestritt er mit seinem Freund, dem Komponisten Karl Heinz Füssl einen Abend der *Mozartgemeinde Wien* unter dem Titel: *Gottfried von Einem und Karl Heinz Füssl. Gespräche über ihre Beziehung zum Tod in ihrem Werk*<sup>79</sup>. Von GvE wurden die Opera *69 Lebenstanz* und *57 Lieder vom Anfang und Ende* dabei gespielt.

Über GvEs Tod berichtet LI: „Am Nachmittag des 11. Juli (1996. Der Verf.) fuhren wir von Wien nach Oberdümbach, wo Gottfried sein Streichtrio beenden wollte. Am Abend tranken wir eine Flasche Wein in seinem Zimmer. ‚Wieso hab ich das Gefühl, unter freiem Himmel zu sitzen?‘ fragte er. ‚Die Materie wird immer durchlässiger für mich.‘ Wir gingen schlafen, und gegen fünf Uhr früh wachte er in der nächsten Welt auf.“<sup>80</sup>

Aus dem Jahr 1988 entstammt ein Bericht über GvEs Lebensabend im Waldviertel, mit den Worten: „[...] hier wird er einmal seine letzte Ruhe finden, gemeinsam mit seiner Frau, er möchte in einem Grab hier im Garten begraben werden.“<sup>81</sup> Tatsächlich wurde er jedoch am 22.07.1996 in einem von der Stadt Wien ehrenhalber gewidmeten Grab auf dem Hietzinger Friedhof neben seiner 1962 verstorbenen ersten Frau beerdigt<sup>82,83</sup>.

#### 14.2.1 Werke GvEs mit Bezug zum Tod

Der Tod, als ein für GvE zentrales Thema, wird in folgenden seiner Werke behandelt:

Werk	UA	Bezug zum Tod
Op. 6 <i>Dantons Tod</i>	1947	Dantons Weg in den Tod
Op. 14 <i>Der Prozess</i>	1953	Josef K's Verhängnis, Verurteilung und Tod
Op. 15 <i>Japanische Blätter</i> • Nr. 12 <i>Lieben und Sterben</i>	1951	Liebe und Tod
Op. 17 <i>Glück, Tod oder Traum</i>	1954	

<sup>78</sup> Ingrisch, Lotte: *Die ganze Welt ist Spaß!“. Ein Leben in Anekdoten*. Wien 2002. S 62.

<sup>79</sup> Gesprächskonzert der Mozartgemeinde Wien am 07.12.1987. [Proramm des Konzertes im Nachlass Füssl. Fonds-Füssl-347-352. ÖNB-MS]

<sup>80</sup> Ingrisch, Lotte: *Eine Reise in das Zwielflichtland. Im Waldviertel und anderswo“*. Wien 2007. S 299f.

<sup>81</sup> ORF Sendung aus dem Jahr 1988: *Ich habe immer Glück gehabt* . Eine Sendung von Franz Wagner. Enthalten in der DVD: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur und Gottfried von Einem Musik-Privatstiftung: *Licht in den Ohren. Der Componist Gottfried von Einem 1918-1996. Materialien und Konzepte für den Musikunterricht*. Wien 2009.

<sup>82</sup> Ingrisch, Lotte: *Die ganze Welt ist Spaß!“. Ein Leben in Anekdoten*. Wien 2002. S 12.

<sup>83</sup> Siehe Todesanzeige von GvE.

<b>Werk</b>	<b>UA</b>	<b>Bezug zum Tod</b>
Op. 26 <i>Das Stundenlied</i>	1959	Passionsgeschichte vom Leiden und Sterben Jesu am Karfreitag, nach einem mittelalterlichen Horenlied.
Op. 32 <i>Kammergesänge</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 2 <i>Die Einsame</i></li> <li>• Nr. 5 <i>Die Tulpen heben ihre Kelche</i></li> </ul>	1966	Gedanken, beim Verlassen dieser Welt Über Wein und den Tod
Op. 35 <i>Der Besuch der Alten Dame</i>	1971	Claire Zachariassen übt Vergeltung an Alfred III.
Op. 42 <i>An die Nachgeborenen</i>	1975	In allen Sätzen der Kantate, mit Ausnahme der beiden Hölderlin-Gedichte, wird der Tod behandelt
Op. 52 <i>Jesu Hochzeit</i>	1980	Überwindung des Todes durch die Liebe, durch Hingabe Jesu an den Tod. In der Art eines mittelalterlichen Passionsspiels mit Gestalten aus dem Leben Jesu
Op. 53 <i>Leib- und Seelensongs</i> , <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 4 <i>Traum, Liebe und Tod</i></li> </ul>	1980	Über Liebe und Tod
Op. 57 <i>Lieder vom Anfang und Ende</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 6 <i>Tod</i></li> </ul>	1981	Über den Tod
Op. 67 <i>Gute Ratschläge</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. Ia <i>Der Gründonnerstages spricht</i></li> <li>• Nr. VIa <i>Späte Aufzeichnung über Simon von Cyrene</i></li> </ul>	1984	Tod des Judas  Mitleid des Simon für den Judas
Op. 69 <i>Lebenstanz</i>	1983	Der Lebenszyklus über die Jahreszeiten
Op. 79 <i>Bald sing´ ich das Schweigen</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 7 <i>Ist das der Tod</i></li> </ul>	1989	Frage nach dem Tod
Op. 82 <i>Unterwegs</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 3 <i>Zum Tode Johannes XXIII</i></li> </ul>	1990 <sup>84</sup>	Ein Nachruf auf Papst Johannes XXIII
Op. 93 <i>Votivlieder</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 3 <i>Amselmelancholie</i></li> </ul>	1991	Tod einer Amsel
Op. 95 <i>Schatten der Rose</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 5 <i>Die letzte Reise meiner Mutter</i></li> </ul>	1991	Gedenken an eine Mutter
Op. 94 <i>Vier Tierlieder</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 1 <i>Katzenlied</i></li> </ul>	1991	Tod einer Katze

<sup>84</sup> Nach Korrektur durch den Verf. Siehe Kapitel: *Op. 82 Unterwegs*.

Werk	UA	Bezug zum Tod
Op. 104 <i>Tierrequiem</i>	1996	Tiere sind gequälte Kreaturen und müssen oft den Tod erleiden
Op. 106 <i>Himmelreich-Lieder</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 1 <i>Himmelreich</i></li> <li>• Nr. 2 <i>Wolf</i></li> <li>• Nr. 4 <i>Hinter der Sonne</i></li> <li>• Nr. 5 <i>Zwei Monde</i></li> <li>• Nr. 6 <i>Windherz</i></li> </ul>		In das Himmelreich kommen Ein Wolf geleitet mich aus dem Leben Die Welt jenseits In der Stille begraben, warum krächzen keine Raben? Tod und Leben
Op. 109 <i>Sieben Porträts</i>	1998	GvE gedenkt seiner verstorbenen Freunde
Op. Posth. <i>Streichtrio. Fragment</i>	1996	GvE schrieb das Werk noch knapp vor seinem Tod <sup>85</sup>
Nicht verwirklichtes Projekt „ <i>Requiem</i> “		GvE trauert um verstorbene Freunde und Verwandte

Gegen Ende seines Lebens nimmt GvE an mehreren Stellen in seiner *Autobiografie* zu seinem zu erwartenden Tod Stellung. Etwa schreibt er über op. 107 *Slowakische Suite*: „*Ich denke aber nicht, dass ich dieses Werk noch fertig stellen werde [...] Es ist meine tiefgreifende Überzeugung, dass ich nach 106 Stücken aufhören darf, zu componieren. Ich habe meine Pflicht erfüllt. Aber wer weiß? Das eine oder andere Lied könnte vielleicht doch noch entstehen [...]*“<sup>86</sup>

Denselben Gedanken drückt GvE aus, wenn er Johann Sebastian Bachs Choral „*Es ist genug*“<sup>87</sup> in seinem op. 103 *Karl Hartwig Kaltners Malerei* zitiert.

### 14.3 GvE und die Tiere

Von früher Jugend an hatte GvE einen starken Bezug zur Tierwelt. In seiner *Autobiografie* berichtet er ausführlich über seinen Kontakt und seine Beziehung zu den Tieren in seiner Kindheit am Gut der Familie in Malente in Schleswig Holstein, den dortigen Hunden, Katzen, Pferden und Kühen, sowie auch über seine Gefühle beim Tod von Tieren. Er betrachtet diese Erlebnisse zu Beginn seines Lebens als prägend und für sein Schaffen – bis hin zu seinem Alterswerk op. 104 *Tier-Requiem* – als wichtigen Einflussfaktor<sup>88</sup>. FS berichtet ausführlich über die Kindheit GvEs sowie sein Leben am Land und im

<sup>85</sup> Manfred Schmid schreibt darüber: „*Seine letzte Komposition, mit der er bis zum Schluss beschäftigt war, ist ein Streichtrio. Drei Sätze davon konnte er fertig stellen. Bei meinem letzten Besuch erzählte er mir, dass er in der Nacht den ganzen fehlenden 4. Satz gehört hatte, vom Anfang bis zum Ende. Nun hat er diese Töne ins Grab genommen.*“ [Schmid, Manfred: Die Töne ins Grab mitgenommen. In: Wiener Zeitung vom 14.07.1996.]

<sup>86</sup> *Autobiografie*. S 404.

<sup>87</sup> Aus der Kantate: *O Ewigkeit, du Donnerwort*. BWV60.

<sup>88</sup> *Autobiografie* S 14f.

Verbund mit den Tieren, ohne jedoch den direkten Konnex mit dem Schaffen GvEs herzustellen, der zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Einem-Chronik* auch noch nicht so klar ausgeprägt war<sup>89</sup>.

Die ursprünglich kindliche Tierliebe ist im späteren Leben in einer Form der Verbundenheit mit allem Lebenden aufgegangen. Für GvE waren Tiere Teil der Schöpfung und haben auch eine Seele.

Als Beschreibung der Haltung GvEs zu Tieren möge die aus der Korrespondenz GvEs mit KM ablesbare Auseinandersetzung dienen: Im Jahre 1984 berichtet GvE KM über ein neugeschaffenes Gedicht von LI, das er – eventuell als Chorlied – zu vertonen beabsichtigte: *„Ich lege zwei Gedichte der Madame Ingrisch bei, die ich [...] in Töne setzen werde. Ob sie sich´s gefallen lassen werden?“* Einer dieser beiden Texte war das *Katzenlied*, das von einer im Straßenverkehr getöteten Katze handelt und dessen letzter Absatz wie folgt lautet:

*Lieber Gott, mach auf den Himmel,  
allen Tieren, sanft und wild,  
sie sind, wie der Mensch, dein Ebenbild.*

Offenbar war für KM die Gleichstellung von Mensch und Tier vor Gott mit seinem eher engen religiösen Verständnis nicht vereinbar, sodass er sich – obwohl er sich sonst immer eines behutsamen Tones in seinen Briefen an GvE befleißigte – bei diesem Anlass gezwungen sah, wie folgt zu antworten: *„Das ‚Katzenlied‘, obwohl hübsch geformt, tut mir in der Aussage, wonach auch Tiere Ebenbild Gottes sind, weh. Durfte ich das sagen, ohne Sie zu beleidigen? Ich bitte Madame um totale Absolution, und noch etwas: singen werden wir selbstverständlich auch diesen Text!“*<sup>90</sup>

Dieses Statement führte bei GvE zu totaler Verstimmung: *„Mit Ihrem vorhergehenden Sendschreiben haben Sie mich vergrämt, weshalb ich die Chorsätze nicht machte. Ich werde sie nur für einen Maestro komponieren, dem die Einsicht über die Göttlichkeit des Tieres nicht fremd ist!“* Der Brief endet mit den Worten: *„Durchaus im Harnisch Ihr GvE“*<sup>91</sup>. KM machte diese scharfe Reaktion betroffen und er schrieb daraufhin etwas unbeholfen: *„Zum leidigen Missverständnis, was ‚die Göttlichkeit des Tieres‘ betrifft, möchte ich nur erklärend hinzufügen, dass nach meiner Ansicht das Tier auch ohne Göttlichkeit einen sehr hohen Stellenwert haben kann. Ich glaube, dass die Auffassungsunterschiede eigentlich mehr in der Begriffsbestimmung der Göttlichkeit liegen. Jeder Misston, auch Madame Ingrisch gegenüber, täte*

<sup>89</sup> *Einem-Chronik* S 28ff.

<sup>90</sup> Brief KM an GvE vom 20.01.1984. [GvE-N]

<sup>91</sup> Brief GvE an KM vom 29.03.1984. [im Besitz von Erna Muthspiel]

*mir persönlich furchtbar leid*“. Der Brief endet mit den Worten *„Ihr zerknirschter Kurt Muthspiel.“*<sup>92</sup> Doch GvE ließ sich vom Grundsätzlichen nicht abbringen und schreibt auf einen Brief KMs handschriftlich: *„Natürlich haben Tiere eine Seele! Klar!“ Sogar Hornochsen und Mondkälber sind göttlich.“*<sup>93</sup> Selbst in einem späteren Brief schreibt GvE in kühlem Ton: *„Traurig! Ich werde lange nichts mehr für Ihren Chor schreiben.“*<sup>94</sup>

Die monatelange Verärgerung GvEs dürfte KM dann durch ein beschwichtigendes Telefonat und eine Weinsendung durchbrochen haben, denn im November 1984 schreibt GvE: *„Ihr Anruf war insofern förderlich, als er meinen ansonsten kaum auflösbaren Zorn etwas besänftigt hat. Füssl und die Tiere, die nicht in den Himmel kommen, beträufelt vom blasenwerfenden Schilcher, das wäre sogar für einen freundlicheren als ich´s bin, zu viel. Jenun!“*<sup>95</sup> Ab diesem Zeitpunkt wurden die Briefe wieder etwas dichter und freundlicher; das *Katzenlied* hat GvE jedoch nicht für KM komponiert.

In den Briefen an GvE findet man immer wieder Hinweise auf GvEs ethische Haltung zum Thema Tiere, beispielsweise mit Pfarrer Fritz Betzwieser, der katholischen Herz-Jesu-Pfarre in München, der GvE seinen Essay über *„Hat das Tier eine Seele?“* übersandte<sup>96</sup>.

In Interviews hat sich GvE immer wieder für die Rechte der Tiere ausgesprochen. Dazu zwei seiner Äußerungen<sup>97</sup>:

- *„Tiere können sich selbst nicht wehren, sie brauchen fremden Schutz“*
- *„Bin ich traurig, ein Tier ist in der Lage, mich zu erhellen“*

GvE und LI nahmen wiederholt an Demonstrationen und aktionistischen Darbietungen für den Tierschutz teil.<sup>98</sup> *„Für sie [die Tiere. Der Verf.] ging er auf die Strasse, stritt mit Politikern, liess sich, um auf das Elend der Tiertransporte aufmerksam zu machen, auf Lastwagen ketten.“*<sup>99</sup> Über eine andere Aktion zugunsten leidender Tiere wird berichtet: *„Der Protestmarsch begann vor der Stephanskirche, wo wir mit Transparenten versorgt wurden und endete bei der Staatsoper, wo wir dieselben spektakulär*

<sup>92</sup> Brief KM an GvE vom 09.04.1984. [GvE-N]

<sup>93</sup> Kopie des Briefes KM an Karl Heinz Füssl vom 09.04.1984. [GvE-N]

<sup>94</sup> Brief GvE an KM vom 22.06.1984. [im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>95</sup> Brief GvE an KM vom 02.08.1984. [im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>96</sup> Brief des Pfarrers Fritz Betzwieser an GvE vom 12.07.1993. [GvE-N]

<sup>97</sup> ORF Fernsehsendung in FS2: *Ich habe immer Glück gehabt*. Zum 90. Geburtstag von GvE mit diversen Interviews aus seinem Leben. Ein Porträt von Otto Schwarz. Aussendung am 27.01.2008.

<sup>98</sup> Ebd.

<sup>99</sup> Ingrisch, Lotte: *Die ganze Welt ist Spaß! Ein Leben in Anekdoten*. Wien 2002. S 66.

ablegten.“<sup>100</sup> Tierschutzorganisationen, die um Mitwirkung oder um Spenden ersuchten, stießen bei GvE und LI stets auf offene Ohren<sup>101</sup>.

Gegen das Ende seines Lebens schrieb GvE op. 104 *Tier-Requiem* auf einen religiösen Text Lis, welches er „*Allen geschundenen Kreaturen dieser Erde*“ widmete<sup>102</sup>.

Die Botschaft des *Tier-Requiem*s gilt gleichermaßen für die Natur im Allgemeinen. GvEs und Lis Anliegen, die Natur geschwisterlich zu behandeln, kommt im op. 92 *Überlaßt den Elementen euch und ihren Geistern. Eine Paracelsusspiel. Text von Lotte Ingrisch*, voll zur Geltung. „*Mit der Natur Hochzeit machen, beschwor uns Theophrastus Paracelsus. Leider war der Bräutigam ein Dummkopf. Eitel, gierig und brutal. Arme, schöne Braut. Er hat sie ausgenützt, versklavt, misshandelt. Jetzt hat er sich gar, der Mensch, von ihr getrennt. Tut es ihm leid? Gefällt es ihm nicht länger, Herrscher über ein verwüstetes Reich zu sein? Erkennen wir, dass Geld nicht unsere Heimat ist? Die Braut ist krank, doch noch nicht ganz gestorben.*“<sup>103</sup>

#### 14.3.1 Werke GvEs mit Bezug zu Tieren

Folgende Werke mit Bezug zu Tieren finden sich in GvEs Schaffen:

Werk	UA	Bezug zu Tieren
Op. 15 <i>Japanische Blätter</i> • Nr. 11 <i>Bitte an den Hund</i>	1951	Bitte einen Wachhund, nicht zu bellen
Op. 32 <i>Kammergesänge</i> • Nr. 1 <i>Sehnsucht nach der Nachtigall</i> • Nr. 4 <i>Bitte an den Hund</i>	1966	Gedicht an eine Nachtigall Bitte einen Wachhund, nicht zu bellen
Op. 48 <i>Liebes- und Abendlieder</i> • Nr. 2 <i>Mein kleiner weißer Hund und ich</i>	1978	Eine Hund als Begleiter

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> Siehe Brief des Vereins „*Kritische Tiermedizin*“ an GvE in seiner Eigenschaft als förderndes Mitglied, o.D. 1993 [GvE-N]

<sup>102</sup> Siehe dazu Kapitel: *Op. 104 Tier-Requiem*.

<sup>103</sup> Programmheft der UA von op. 92 *Überlaßt den Elementen euch und ihren Geistern. Eine Paracelsusspiel* vom 12.08.1991 in Ossiach.

Werk	UA	Bezug zu Tieren
Op. 73 12 <i>Tag- und Nachtlieder</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• II. <i>Blauer Schmetterling</i></li> <li>• III. <i>Heimweh</i></li> <li>• IV. <i>Der unentrinnbaren Löwin</i></li> <li>• V. <i>Nocturno in u.moll</i></li> <li>• IX. <i>Sommerabend</i></li> <li>• X. <i>Das Nachttier</i></li> </ul>	1985	Ein vorüberflatternder Schmetterling als Symbol für Glück Erinnerung an die Stare von daheim Eine Löwin als immer anwesende Begleiterin Teich mit quakenden Fröschen Stimmungsbild an einem Sommerabend mit Tieren Über das innere Tier als Personifizierung des Kummers
Op. 75 <i>Der Tulifant</i>	1990	Notwendigkeit, der ganzen Schöpfung, den Pflanzen, den Tieren, den Menschen „geschwisterlich“ zu begegnen. Anknüpfung an Giordano Bruno, den Dominikanermönch und leidenschaftlichen Verehrer der Natur.
Op. 84 <i>Von der Ratte, vom Biber und vom Bären</i>	1988	Kein Text, da Instrumentalstück
Op. 89 <i>Der einsame Ziegenbock</i>	1991	Kein Text, da Instrumentalstück
Op. 92 <i>Überlaßt den Elementen euch und ihren Geistern.</i>		Das Anliegen Paracelsus´ mit der Natur sorgsam umzugehen
Op. 93 <i>Votivlieder</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 2 <i>Nocturno in u-moll</i></li> <li>• Nr. 3 <i>Amselmelancholie</i></li> </ul>	1991	Teich mit quakenden Fröschen (siehe auch op. 73, Nr. V) Tod einer Amsel
Op. 96 <i>Vier Tierlieder</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 1 <i>Katzenlied</i></li> <li>• Nr. 2 <i>Der Tiger</i></li> <li>• Nr. 3 <i>Engel mit Flossen</i></li> <li>• Nr. 4 <i>Wölfe des Wassers</i></li> </ul>	1995	Tiere werden im Himmelreich aufgenommen Über einen fressgierigen Tiger Über Delphine als Ebenbilder Gottes Aale als Mörder im Wasser
Op. 100 <i>Prinzessin Traurigkeit oder Ein Känguruh im Schnee</i>	1996	Der Vergleich, sich so fremd zu fühlen wie ein Känguruh im Schnee
Op. 104 <i>Tier-Requiem</i>	1996	„Allen geschundenen Kreaturen dieser Erde gewidmet“ Ein Plädoyer für die Versöhnung zwischen Menschen und Tieren
Op. 106 <i>Himmelreich-Lieder</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nr. 2 <i>Wolf</i></li> <li>• Nr. 5 <i>Zwei Monde</i></li> <li>• Nr. 7 <i>Die Farben meiner Seele</i></li> </ul>		Ein Wolf geleitet mich aus dem Leben In der Stille begraben, warum krächzen keine Raben? Tiere und die Farben

## 15 Exkurs: GvEs Projekt *Requiem*

Bei der Suche nach Materialien zu den in dieser Arbeit näher zu behandelnden Chorwerken GvEs stieß der Verfasser auf mehrere Quellen zum „*Requiem-Projekt*“ GvEs<sup>1</sup>, über das in der musikwissenschaftlichen Literatur bisher noch nicht berichtet wurde. Deshalb, und weil auch eine Chorfassung in Überlegung stand, soll auf dieses Projekt hier eingegangen werden.

Ab dem Ende der 70er Jahre äußerte GvE gegenüber Freunden und Geschäftspartnern vielfach seinen Wunsch bzw. die Absicht, ein *Requiem* zu schreiben. Darüber wird in der *Einem-Chronik* lediglich in einer einzigen Bemerkung berichtet: „*Ein Kompositionsplan, der ihn während der Arbeit an ‚Jesu Hochzeit‘ [d.h. 1977-1979] sehr intensiv beschäftigte, war ein Requiem für verlorene Freunde.*“<sup>2</sup>

GvE selbst berichtet in seiner *Autobiografie* nichts über dieses Projekt, offenbar, weil es nie verwirklicht wurde<sup>3</sup>.

Im Folgenden werden die zugänglichen Stellen in den Quellen chronologisch zusammengetragen und der Versuch gemacht, GvEs Motivation für dieses Projekt sowie seine konkreten Vorstellungen darüber zu erkennen.

### 15.1 Erste Überlegungen

Die erste Textstelle dazu findet sich in einem Brief GvEs, wahrscheinlich aus dem Jahre 1977, an Eva-Maria Ohm, eine Freundin, die er nach dem Tod seiner ersten Frau durch Boris Blacher in Berlin kennen lernte und mit der er in intensivem Briefkontakt stand<sup>4</sup>: „*Nach der Reise wird die neue Oper ‚Jesu Hochzeit‘, auf Lottes Text begonnen. Als Stück danach möchte ich ein großes, abendfüllendes Requiem auf meine Freunde und meinen gefallenen jüngeren Bruder schreiben. Ich versuche, einen entsprechenden Text zusammen zu bekommen. Das sollte der Schluss meiner Karriere sein. Basta!*“

<sup>1</sup> Der Verf. bedankt sich besonders bei Propst Ulrich Küchl für seine Bereitschaft, Einblick in seine Korrespondenz mit GvE in der Angelegenheit des Projektes *Requiem* zu gewähren sowie dazu auch eine Fülle wertvoller Informationen zu geben.

<sup>2</sup> *Einem-Chronik*, S 339.

<sup>3</sup> Im Unterschied dazu berichten die Biografien sowie die *Autobiografie* eingehend von den nicht-realisierten Opernprojekten GvEs. Dies ist einmal mehr ein Beweis für die dominante Bedeutung, die Publikum und Medien seiner Gattung Oper zumaßen.

<sup>4</sup> Siehe Kapitel: *Op. 83 Missa Claravallensis*. Über die Freundschaft GvEs und später auch Lotte Ingrischs zu Eva-Maria Ohm findet sich Näheres in der *Einem-Chronik* S 262ff, S 294, und in Hrsg. Ingrisch, Lotte: *Mich hetzen Klänge. Die Componierzettelchen des Gottfried von Einem*. Wien 1999, S 31ff. Briefe Eva-Maria Ohms an GvE finden sich im GvE-N, Kopien der Briefe GvEs an Eva-Maria Ohm finden sich im FS-N.

## 15.2 Text von Gregor Lechner

Bereits 1978 muss GvE mit dem ihm bekannten Benediktinerpater Gregor Lechner<sup>5</sup> über sein Projekt Requiem gesprochen haben, denn im Dezember 1978 schreibt Pater Gregor in einem Weihnachts-Glückwunschkillet an GvE: **"Für die „Ikonen-Sinfonie“<sup>6</sup> wüsste ich bereits die Ikonenauswahl, eine thematische Gliederung, eine chronologische und eine nationale ließen sich kreuzen. Müßte 4 abwechslungsreiche meditative und eingängige Sätze geben.** „Auch das *Requiem* nimmt in mir schon Formen an. Ich könnte mir die Texte von 3 verschiedenen Chören gegenseitig mit großem Orchester gut vorstellen. Die kanonischen Requiemtexte vor dem Psalmentext-Hintergrund, der verzweifelnd, bittend, weinend und selig-glücklich sein wird. Schaffe es bis Ostern, zumindest einen 1. Entwurf, den wir dann abstimmen müssen.“<sup>7</sup> Ob es zu einem solchen Entwurf kam, ist nicht mehr feststellbar.

Der erste konkrete Text, über den GvE verfügt haben könnte, dürfte ein liturgischer Requiemtext inklusive der Exequien (*Libera me*) gewesen sein, den Pater Gregor auf Wunsch von GvE verfasste. In diesen Text waren mehrere, noch nicht auf bestimmte Personen zugeschnittene Fürbitten aus der Feder Lechners in deutscher Sprache eingeschoben worden<sup>8</sup>.

GvE bedankt sich dafür: „Vielen Dank Ihnen für Ihre Zeilen und alle Mühe um den Text des *Libera me*. Ich kann mir gut vorstellen, wie schwierig es ist, die Texte zu condensieren, sodass sich musikable Formen daraus entwickeln lassen. Meine ‚Wehe-Zeit‘ kommt erst; nicht ohne Furcht und Grauen denke ich daran.“<sup>9</sup>

Mit GvE war vereinbart, dass im nächsten Schritt GvE die zu betrauernden Personen nennt und charakterisiert, sodass Gregor Lechner die Fürbitten auf diese Personen abstellen kann. Dieser Schritt hat aber nie stattgefunden, und GvE hat sich kurz danach an den Probst des Waldviertler Kollegiats-Stiftes Eisgarn, Ulrich Küchl um einen Text gewendet.

<sup>5</sup> Pater Gregor Lechner ist Benediktinermönch, heute Leiter des Archives des Stiftes Göttweig und Universitätsprofessor.

<sup>6</sup> Die Ikonen-Sinfonie war ein – nie realisiertes - Projekt GvEs. Aus seinen Erinnerungen teilt Pater Gregor Lechner dazu noch mit: „[...] Jedoch erinnere ich mich jetzt dahingehend, dass wir über Ikonen und Musik bei einer Begegnung sprachen. Dazu habe ich vorgeschlagen, entweder die Festikonen als Ausgang zu nehmen und die Musik auf Weihnachten, Ostern, Pfingsten usw. hin abzustimmen. Oder: nur ein Fest auszuwählen und dieses mit russischen, armenischen, georgischen, griechischen Ikonen usw. auszustatten. Man könnte hier in der Musik nationale Töne mit einbringen. Er [GvE, der Verf.] wollte mich diesbezüglich später darüber kontaktieren und ich habe sogar Ikonen aus einem Kalender ausgesucht, um sie von Einem zu zeigen. Jedoch kam keine Begegnung mehr zu Stande. Habe die Bildsammlung dann aufgelöst, jedoch nie eine Liste davon angefertigt. Diese wollte ich erst nach Auswahl durch von Einem für ihn erstellen. Soweit meine Erinnerungen [...] [Email Pater Lechners an den Verf. vom 21.10.2009]

<sup>7</sup> Schreiben Pater Gregors an GvE vom 17.12.1978. [GvE-N]

<sup>8</sup> Freundliche Mitteilung aus den Erinnerungen von Pater Gregor an den Verf. vom 24.09.2009 und vom 01.10.2009. Dieser Text ist heute nicht mehr erhalten.

<sup>9</sup> Brief GvE an Gregor Lechner vom 11.07.1979. [Im Besitz von Gregor Lechner]

### 15.3 Text von Propst Ulrich Küchl

Ulrich Küchl war die wichtigste Bezugsperson GvEs bei seinem Projekt des Requiems<sup>10</sup>. Ihn lernte GvE etwa 1977 kennen<sup>11</sup> und führte mit ihm viele Gespräche religiösen Inhalts. 1979 bat GvE Ulrich Küchl um einen Text für „*ein (liturgisches) Requiem für seine verstorbenen Verwandten und Freunde*“ zu verfassen<sup>12</sup>. Der Grundgedanke war, die lateinische Liturgie mit Einschüben anzureichern, die die von GvE zu betrauernden Personen charakterisieren.

In einem PS zu einem Brief GvEs schreibt GvE: „*Ich habe eine Namensliste zusammengestellt, auf der jeweils mir nahe Menschen in Paaren figurieren, da sie in meinem Leben ähnliche Funktionen hatten und in ihren Anlagen gleichsam miteinander verwandt waren. Nun werde ich [???] bemühen, Steckbriefe zu finden. Besser allerdings wäre es, wenn ich Ihnen über sie sprechen könnte.*

*Ia Graf Laszlo Hunyadi – Gerta Louise v. Einem,  
Ila Lianne v. Bismarck-Einem – Agnes Muthspiel,  
IIa Karl Hermann v. Einem – Arco Fritz Below,  
IVa Caspar Neher – Fritz Wotruba,  
Va Emma Fähnrich – Martha Syrzisko,  
Via Rudolf Wagner-Régeny – Boris Blacher,  
VIIa Alberto Imbruglia,  
VIII Fritz Ernst Müller – Richard Müller.“<sup>13</sup>*

In der weiteren Folge wurde die Namensliste etwas gestrafft und beinhaltete im Konzept von Ulrich Küchl<sup>14</sup> sowie in der ausführlichen Begründung für die einzelnen Texte<sup>15</sup> zehn Texteschübe, und zwar für:

Karl Hermann v. Einem - Graf Laszlo Hunyadi  
Martha Syrzisko - Boris Blacher,  
Gerta Louise v. Einem  
Lianne v. Bismarck-Einem - Fritz Wotruba  
Fritz Ernst Müller – Richard Müller  
Alberto Imbruglia

<sup>10</sup> Prälat Ulrich Küchl ist Propst des Kollegiatstiftes Eisgarn und Komponist. Die Werkliste von Ulrich Küchl umfasst bis heute 47 Opera [Werkliste in Kopie beim Verf.]. Stilistisch reiht er sich seiner Aussage zufolge in die Gruppe der „Neoromantiker“ ein. Die überwiegende Zahl der Werke besteht aus Kammermusik und Liedern, daneben einige Orchesterstücke und kirchenmusikalische Werke (Messen, Messteile, Chorwerke). In der Musiksammlung der ONB liegen einige Autografen, Musikdrucke und Tonträgeraufnahmen seiner Werke.

<sup>11</sup> Siehe *Exkurs Biografische Beiträge*, Abschnitt: *GvEs Glaube und seine Religiosität*.

<sup>12</sup> Küchl, Ulrich: 1-seitiges Typoskript: *Plan für die Komposition eines Requiems*. o.D. [von Ulrich Küchl dem Verf. In Kopie übergeben]

<sup>13</sup> PS zu einem Brief GvEs an Ulrich Küchl, o.D. [im Besitz von Ulrich Küchl, der Brief selbst ist jedoch nicht mehr erhalten]

<sup>14</sup> Brief Ulrich Küchl an GvE vom 08.11.1979 mit beigelegtem Requiemtext [Kopie bei Ulrich Küchl]

<sup>15</sup> Brief Ulrich Küchl an GvE vom 18.11.1979 [Kopie bei Ulrich Küchl]

GvE bestätigt erfreut den Erhalt: *„Haben Sie vielen Dank für Ihre Sendung und alle Mühe, die ich Ihnen verursachte. Der Requiemtext schaut schön aus“*.<sup>16</sup>

Die Komposition GvEs lässt jedoch auf sich warten. Ulrich Küchl schreibt dazu: *„Der Text wurde verfasst und fand auch den Gefallen Gottfried von Einems. Trotzdem konnte er sich nie entschließen, die Komposition in Angriff zu nehmen. Der Plan blieb unausgeführt.“*<sup>17</sup>

Einige Monate später gibt es eine Briefstelle in einem Schreiben Küchls an GvE, aus der sich die angedachte Orchesterbesetzung ablesen lässt: *„Konnten Sie am Requiem schon ein bisschen weiterarbeiten? Zur Orchesterbesetzung: 3 Clarinetten, 3 Fagotte, 2 Trompeten, 3 Posaunen sind schon eine ganz monumentale Sache, aber wenn Sie auch eine Harfe nehmen wollen, wäre dazu nicht auch eine Flöte denkbar? Ein Orgel-“Ungetüm“ sollten Sie auf alle Fälle verwenden, man kann die Dinger schließlich auch stimmen“*<sup>18,19</sup>

Fünf Monate nach Erhalt des Textes später schreibt GvE: *„Das Requiem gärt noch. So schnell schreibt man derartige Stücke nicht! Ich werde zu Imbruglia noch Helmut Wobisch reihen [...] Die beste Besetzung des Requiems steht noch nicht fest.“*<sup>20</sup>

Vier Jahre nach Erhalt des Textes schreibt GvE an Ulrich Küchl: *„Vom Requiem trennt mich nun nur noch ein Streichtrio, dann....oh dann.....“*<sup>21</sup>

Im Februar 1985 schreibt er an Ulrich Küchl: *„Seit gestern ist die Oper [gemeint ist op. 75 Der Tulifant] fertig. Nun kommt die Cello-Klavier-Sonate [gemeint ist op. 76 Sonate für Violoncello und Klavier] dran und darauf das Requiem. Brrr!“*<sup>22</sup> Ulrich Küchl meint dazu, GvE hätte offenbar einen „inneren Widerstand“ verspürt<sup>23</sup>.

<sup>16</sup> Brief GvE an Ulrich Küchl vom 14.11.1979 [im Besitz von Ulrich Küchl]

<sup>17</sup> Küchl, Ulrich: 1-seitiges Typoskript: *Plan für die Komposition eines Requiems*. o.D. [von Ulrich Küchl dem Verf. in Kopie übergeben].

<sup>18</sup> Brief Ulrich Küchl an GvE vom 02.04.1980. [GvE-N]

<sup>19</sup> Im Konvolut der nicht zugeordneten Skizzen im GvE-N liegt ein Handzettel GvE mit Notizen GvEs für ein „*Requiem da Camera*“ o.D. gemacht wurden. Darauf ist ein Plan der Tonarten je Maßteil sowie ein Plan der Tempomaße enthalten. Die Besetzung ist darauf wie folgt vorgesehen: Holzbläser - Blechbläser – Schlagwerk – Streicher – Gitarre – Orgel.

<sup>20</sup> Brief GvE an Ulrich Küchl vom 06.04.1980. [im Besitz von Ulrich Küchl]

<sup>21</sup> Brief GvE an Ulrich Küchl vom 25.11.1983. [im Besitz von Ulrich Küchl]

<sup>22</sup> Brief GvE an Ulrich Küchl vom 01.02.1985. [im Besitz von Ulrich Küchl]

<sup>23</sup> Gespräch Ulrich Küchl mit dem Verf. am 17.09.2009.

Drei Monate später schreibt GvE an Ulrich Küchl: *„Zwar liege ich mit Pein in verdächtiger Körperzone darnieder, trotzdem habe ich das Requiem begonnen.“*<sup>24</sup> Allfällige Skizzen sind im GvE-N nicht auffindbar.

#### 15.4 Einschaltung von Rudolf Schmidt

Aus dem Jahr 1981 gibt es Korrespondenzstücke zwischen GvE und Rudolf Schmidt<sup>25,26</sup>, die darauf hinweisen, dass sich GvE noch nicht mit der Komposition, sondern nochmals im Detail mit dem Requiemtext Ulrich Küchls auseinandergesetzt hat. GvE schreibt im März 1981: *„Beiliegend wie versprochen, der Text zu einem Requiem, das ich zu schreiben beabsichtige. Eine schwere Aufgabe, die Zeit braucht. Die Entstehung dieser Fassung war mit vielen Mühen und Bemühungen verbunden, in die auch Ihr Freund Pater Gregor unter anderem einbezogen war. Da es sich vom Stoff her um ein magnum opus handelt, gab es keine Rücksichten. Die vorliegende Fassung ist etwa das, was ich wünsche. Wie ist Ihre Meinung darüber? Obgleich ich Protestant bin, ist es mein Wille, das Stück in liturgischem Geist des Ursprunges zu halten. Diese Beschränkung kann gedeihlich sein.“*<sup>27</sup>

In seiner Antwort bezeichnet sich Rudolf Schmidt selbst als „evangelisch reformiert“ und geht auf die Frage nach liturgischer Textbindung versus freier Textierung ein: *„Daher auch bin ich für ‚neue‘ Texte sehr zugänglich – ob nun Jesu Hochzeit oder Mass [gemeint ist offenbar ‚Mass‘ von Leonard Bernstein. Der Verf.], wenn ich glaube, dass Aussage dahintersteckt, will ich es nicht ablehnen sondern verstehen, verarbeiten, aufnehmen. So gefällt mir der Vorschlag sehr; fast fürchte ich, dass die Zusatzstellen zu kurz sind, dass noch mehr persönliche Aussage ein Requiem bereichern könnte. Dass die stereotype Formulierung in der Liturgie ein Hindernis ist, dass die Liturgie Änderungen verträgt beweisen die Evangelischen ja oft – Gottesdienstformen in der reformierten Stadtkirche unter aktiver Beteiligung von katholischen Priestern (Selbst ein Rabbiner wurde geladen, um den Dialog im Gottesdienst aufrecht zu halten) sind Zeugnis dafür. Ob allerdings den konservativen Katholischen eine Bereicherung des liturgischen Textes eingeht – weiß ich nicht. Werde aber fragen – mit Ihrer gütigen Erlaubnis und ohne Nennung von Zweck und Namen – [...]“*<sup>28</sup>

Ein weiterer, zwei Monate späterer Brief Rudolf Schmidts besagt: *„Lieber Herr von Einem! Auf Ihre freundlichen Zeilen von April schulde ich noch eine Antwort: die Anregung, der Text könnte auch länger sein, war nur die Wiedergabe der Meinung des ‚Fachmannes‘, den ich gefragt hatte. Er ging von der*

<sup>24</sup> Brief GvE an Ulrich Küchl vom 11.05.1985. [im Besitz von Ulrich Küchl]

<sup>25</sup> Rudolf Schmidt war von Beruf Manager in der Metallindustrie und sehr kunstinteressiert.

<sup>26</sup> Gespräch des Verf. mit Rudolf Schmidt am 23.09.2009.

<sup>27</sup> Brief GvE an Rudolf Schmidt vom 02.03.1981. [Im Besitz von Rudolf Schmidt]

<sup>28</sup> Brief Rudolf Schmidt an GvE vom 14.04.1981. [GvE-N]

*Ihnen sicher bekannten Tatsache aus, dass insbesondere in Klöstern Requia ad hoc textlich angereichert worden sind, um den Verstorbenen zu ehren, um sich seine Neigungen und Taten ins Gedächtnis zu rufen – also genau so wie Sie das mit Ihrem Text haben wollen – dort sind aber wohl kaum die neu geschaffenen Textstellen musikalisch durchgearbeitet worden – und sicher von Einzelnen vorzutragen gewesen. Daher ist Ihre Fassung mit Chor und daher kürzeren Textschüben zweifellos richtig und, wie ich Ihnen schon mitteilte für volle Zustimmung bei meinem Informanten, der – früher Priester – jetzt an der theologischen Fakultät Wien lehrt. Ist schon voraussehbar, wann das Requiem aufgeführt werden wird?“<sup>29</sup>*

In der Tat ist das Eingehen auf den Verstorbenen liturgisch gesehen „wegen der angemessenen Zurückhaltung“ unerwünscht, doch gibt es eine Tradition für die „Nennung des Namens im Text und durch ein musikalisches Zitat bzw. den Bezug auf den Verstorbenen“.<sup>30</sup>

Auf dieses Schreiben antwortet GvE unmittelbar: „Ich hoffe, bald an die Arbeit gehen zu können, weiss aber, dass ein opus dieser Art eine lange Reifungszeit verlangt. Ich stellte im Laufe der Jahre fest, dass ich meine Operntexte nach ihrer Fertigstellung meistens 1 ½ - 2 Jahre ruhen, bzw. „gären“ liess. Einmal die Composition begonnen, geht es schnell. Es ist aber noch nicht so weit. Zudem muss und möchte ich vorher mein 4. Streichquartett, ein Orchesterstück – alles im Auftrag – und ein Orgelkonzert für Linz und die Brucknerorgel schreiben.“<sup>31</sup>

Zu der Anregung Rudolf Schmidts nach „mehr persönlicher Aussage“ nimmt GvE im Oktober 1981 Stellung: „Die Länge des Textes der einzelnen „Nummern“ ist mir gerade wegen der Kürze recht. Grosse Chornummern vertragen nicht viele Worte. (Bitte hören Sie sich mein Brecht-Oratorium – die Hinrichtung Jesu [gemeint ist op. 26 Das Stundenlied] – am 29. April im Konzerthaus an, dann werden Sie sehen und hören, was ich meine. Brecht gestaltete die Strophen auf meinen Wunsch so kurz und lapidar.“<sup>32</sup>

### **15.5 Korrespondenz mit weiteren vertrauten Personen über das Projekt Requiem**

Textliche Überlegungen stellte GvE auch mit dem Abt des Stiftes Geras Joachim Angerer an. Dabei wurden Texte ausgetauscht, die jedoch heute nicht mehr zu rekonstruieren sind. Dazu sagt Joachim

<sup>29</sup> Brief Rudolf Schmidt an GvE vom 22.06.1981. [GvE-N]

<sup>30</sup> Siehe die Ausführungen bei: Reichert, Ursula und Kneif, Tibor: *Requiem*. In: MGG, Sachteil, Band 8, Sp. 164f.

<sup>31</sup> Brief GvE an Rudolf Schmidt vom 22.06.1981. [Im Besitz von Rudolf Schmidt]

<sup>32</sup> Brief GvE an Rudolf Schmidt vom 14.10.1981. [Im Besitz von Rudolf Schmidt]

Angerer: „Wir hatten einstens in Wien Gespräche über dieses Requiem und ich brachte ihm lateinische Requiemstexte zur Ansicht mit. Wie weit er daraus etwas übernahm, weiß ich nicht“<sup>33</sup>.

Aus dem Jahre 1980, als GvE das Konzept Ulrich Kückls bereits hatte, findet sich auf einem Brief von Herta Blaukopf, der Generalsekretärin der damals von GvE geleiteten *Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft* das handschriftliche PS.: „Tut man sich nicht furchtbar weh, wenn man ein Requiem komponiert?“<sup>34</sup>

Aus demselben Jahr 1980 findet sich ein Hinweis im FS-N: Damals führte FS die Interviews mit GvE, aus denen die *Einem-Chronik* entstand. Eine Notiz lautet: „Ad Requiem: vom Requiem sei noch nichts vorhanden. Die Verbindung zu den ersten Texten (Peter Lechner) sei aufgelöst. Er habe nur einen Text von Probst Ulrich Küchl (Eisgarn), aber ‚keine Note‘ komponiert. Küchl ist mit dem Primus des Küchl Quartetts verwandt“.<sup>35</sup>

Im selben Jahr 1980, anlässlich der UA der Oper *Jesu Hochzeit*, gab es zahlreiche Interviews und Gespräche mit GvE in den Medien. In der von Volkmar Parschalk moderierten Rundfunksendung „Von Tag zu Tag“ am Vortag der UA stellte sich GvE den zum Teil sehr kritischen Publikumsfragen und sagte - befragt über seine Zukunftspläne -: „Ich möchte ein Requiem schreiben, und zwar ein ‚Requiem für meine verschiedenen Freunde‘.“ Auf die Frage, ob er dafür schon eine gewisse Vorstellung entwickelt habe, sagte er: „Ja, eine sehr präzise: ein liturgischer Text, lateinisch; und ich habe natürlich die ‚Vorlage‘ in meinen verstorbenen Freunden. Nun muss es nicht so gedacht sein, dass es eine Illustration wäre, sondern diese Menschen, die sich mit ihrem Leben als solchem, sehr streng auseinandergesetzt haben, sind der Vorwurf innerhalb der Liturgie.“<sup>36</sup>

Im UE-A findet sich eine Besprechungsnotiz Alfred Schlees von der UE über ein Gespräch mit GvE vom 19.01.1982. Da steht beim Besprechungspunkt „Requiem“ der Vermerk: „Ein großes Werk mit lateinischem Text. Noch nichts skizziert, Fertigstellung in 3-4 Jahren vorgesehen.“<sup>37</sup>

GvE hatte also bereits zumindest ein Verlagsgespräch über sein Projekt geführt.

<sup>33</sup> Email des Abtes Joachim Angerer am 21.11.2009 an den Verf.

<sup>34</sup> Brief der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft an GvE vom 03.03.1980, gezeichnet Generalsekretärin Herta Blaukopf. [GvE-N]

<sup>35</sup> Notiz FS vom 07.03.1980 über seinen Besuch bei GvE im Rahmen der Interviewserie [GvE-I]. Siehe dazu auch Exkurs *Die Bekanntschaft und Freundschaft GvEs mit Friedrich Saathen (FS) und die Entstehung der Einem-Chronik*.

<sup>36</sup> ORF-Hörfunksendung „Von Tag zu Tag“ vom 19.05.1980. Moderation Volkmar Parschalk. Abgedruckt in: Hrsg. Dietrich, Margret und Greisenegger, Wolfgang: *Pro und Kontra „Jesu Hochzeit“*. Dokumentation eines Operskandals. Wien et al. 1980. S 317.

<sup>37</sup> Memo einer Besprechung von Alfred Schlee mit GvE vom 19.01.1982. [UE-A]

Im Jahr 1983 erschien in der Zeitschrift *HÖR ZU* ein Bericht von Rudolf Schwarz über GvE unter dem Titel: *Ballett auf dem Hochseil. „Ein großes Projekt hat er noch vor sich: ein Requiem für alle seine verstorbenen Freunde. Auch dafür hat er schon einen Auftraggeber.“*<sup>38</sup>

In den Jahren 1983 bis 1986 gibt es mehrere Briefstellen in der Korrespondenz GvEs mit KM.

- KM an GvE: *„Was den Plan des Requiems betrifft, hätte ich Ihnen so gerne einmal die berühmte Gretchenfrage gestellt, [...]“*<sup>39</sup>
- KM an GvE: *„Nur weil ich ein großer Liebhaber sehr ernster Musik bin, würde ich das Requiem gerne vor der Kammeroper [gemeint ist op. 75 *Der Tulifant*. Der Verf.] komponiert sehen.“*<sup>40</sup>
- GvE an KM: *„Jetzt muss erst die Oper fertig werden und dann hat mich Prof. Moser zur 175 Jahr-Feier des Musikvereins mit dem Requiem festgelegt.“*<sup>41,42,43</sup>
- GvE an KM: *„Nun soll es an das gefürchtete Requiem pro amicis meis gehen. Eine Schauer beschwörende Aufgabe.“*<sup>44</sup>
- KM an GvE: *„Ich bin überzeugt, dass Sie das „Requiem pro amicis meis“ für vermutlich längere Weile in Schwung bringen und halten wird.“*<sup>45</sup>
- KM an GvE: *„Ist Ihr Plan nach dem Requiem schon in ein konkretes Stadium getreten?“*<sup>46</sup>

Dass im Jahre 1984 tatsächlich eine Beauftragung im Raum stand, ergibt sich aus einer Interviewstelle aus dieser Zeit. *„[...] weil ich von Prof. Moser sehr beschimpft wurde. Ich habe ihm nämlich vor fünf Jahren ein Requiem versprochen; das ist ein Versprechen, das ich mir selber vor vierzig Jahren gegeben habe [...] Da habe ich den Plan gefasst, ein Requiem für die defuncten Freunde zu machen. Ich habe mit dem Ulrich Küchl [...] einen lateinischen Text ausgekocht nach dem katholischen Missale, nebst lateinischen Texten, die charakteristisch für diese verstorbenen Freunde sind: Blacher, Wotruba, Mutter, Bruder usw. Das sind natürlich Röntgenplatten, aber im Rahmen des Sacrosancten. Nach dieser Beschimpfung vorige Woche, wo er gesagt hat, wenn nicht, dann eben gar nicht, muss dieses*

<sup>38</sup> Zeitschrift *HÖR ZU*, Jg. 1983, Heft 3, S 50f.

<sup>39</sup> Brief KM an GvE vom 06.09.1983. [GvE-N]

<sup>40</sup> Brief KM an GvE vom 20.01.1984. [GvE-N]

<sup>41</sup> Brief GvE an KM vom 29.11.1984. [im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>42</sup> Eine diesbezügliche schriftliche Zusage Albert Mosers konnte nicht gefunden werden, jedoch wenn es sie gab - egal wie verbindlich – kann davon ausgegangen werden, dass die Einlösung von GvE erreicht worden wäre.

<sup>43</sup> Tatsächlich wurde GvE aus Anlass des 175. Bestandjubiläums der GdMFW vom 27. bis zum 29.11.1987 mit op. 80 *Vierte Symphonie* beauftragt. [Krones Hartmut: *Neues in der Tradition suchen*. In: Programmheft zur Aufführung von GvEs op. 80 *Vierte Symphonie* in Hannover, Niedersächsisches Staatsorchester, 13. und 14.08.1992.]

<sup>44</sup> Brief GvE an KM vom 11.11.1985. [im Besitz von Erna Muthspiel]

<sup>45</sup> Brief KM an GvE vom 29.11.1985. [GvE-N]

<sup>46</sup> Brief KM an GvE vom 30.10.1986. [GvE-N]

*Stück jetzt für die 175-Jahrfeier 1987 her – ein abendfüllendes Requiem, kein Spaß sage ich Ihnen offen.*<sup>47</sup>

Diese erwähnten Informationen eröffnen mehrere Fragen bzw. Auffälligkeiten:

- Auffällig ist die Sorgfalt, mit der sich GvE offenbar der Frage der Akzeptanz auf der Seite der Geistlichkeit widmet.
- Warum ließ GvE einen Requiemtext, den er von einer geistlichen Autorität erhalten hatte, nochmals „begutachten“?
- Gab es ein musikalisches Konzept dazu. Gab es außer der Chorfassung andere Besetzungsalternativen?
- Hat GvE auch mit anderen Verlagen über sein Projekt gesprochen, wie er es üblicherweise tat? Wurde er von Verlagen zu diesem Projekt ermuntert, oder wurde ihm eher – wegen der bei Kirchenkompositionen zumeist ungünstigen ökonomischen Situation – abgeraten?
- Gab es tatsächlich die Zusage der GdMFW für eine Aufführung des Requiems?

Unter dem Skizzenkonvolut GvEs im GvE-N findet sich aus dem Jahre 1985 ein Skizzenblatt für ein Requiem in C-Moll für 2 Solisten (Mezzosopran und Bassbariton), gemischten Chor und großes Orchester, das zeigt, dass sich GvE auch musikalisch über eine Komposition des vorhandenen Textes Gedanken gemacht hat. In der Instrumentalbesetzung weicht er von seinen Vorstellungen aus 1980 etwas ab, die 3 Posaunen bzw. die Orgel wären erhalten geblieben, während die Harfe, von der 1980 noch die Rede war, weggefallen wäre.

---

<sup>47</sup> GvE im Interview mit Günter Brosche am 26.11.1984. In: Hrsg. Brosche, Günter: *Dokumente zu Leben und Werk zeitgenössischer Komponisten. Beiträge zur Musik der Gegenwart*. Band 17, Beitrag über Gottfried von Einem, Tutzing 1992, S196.

Abbildung 71 Skizzenblatt Requiem aus 1985

Auch in den Skizzen GvEs in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek liegen 2 Skizzenblätter für das Requiem aus demselben Jahr, datiert mit 29.08.1985 und 27.11.1985<sup>48</sup>.

In der Korrespondenz mit Brunhilde Sonntag, einer ehemaligen Kompositionsschülerin GvEs an der Musikuniversität Wien, späteren Komponistin und Professorin der Musikwissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal, findet sich folgende Briefstelle: „Dass Du ein Requiem mit einem normalen geistlichen Text schreiben könntest, habe ich mir eigentlich nie vorstellen können. Willst Du nicht ein ‚Requiem ohne Worte‘ komponieren? Es wäre dies nach Mendelsohn endlich wieder einmal eine Vokalkomposition ohne Text.“<sup>49</sup> Diese Briefstelle könnte darauf hindeuten, dass GvE in der Frage des zugrunde liegenden Textes keine Lösung sah.

Im Jahre 1986 spricht GvE ChrB gegenüber bereits von einem „aufgegebenen Requiem“: „Das aufgegebene Requiem? Wie die Texte mir vorliegen, geht es nicht. Hast Du Anregungen? Das

<sup>48</sup> ÖNB-MS, Mus.HS 41.137.

<sup>49</sup> Brief Brunhilde Sonntag an GvE vom 06.12.1985 [GvE-N]. Im GvE finden sich geschätzt 200 bis 300 Briefe aus der Feder Brunhilde Sonntags an GvE aus den Jahren 1971-1995.

*Requiescat für die Lebenden ist ein guter Gedanke.*<sup>50</sup>

In dieser Zeit dürfte GvE das Projekt Requiem fallen gelassen haben, wahrscheinlich weil er keine textlich zufrieden stellende Lösung erreicht hatte. In den Korrespondenzen ist ab dieser Zeit niemals wieder etwas über das *Requiem-Projekt* zu finden.

Ulrich Küchl ist der Meinung, dieses Projekt wäre GvE so wichtig gewesen, dass er es auch ohne Auftrag komponiert hätte und andere Gründe für das Hinausschieben der Komposition maßgeblich gewesen sein dürften<sup>51</sup>.

Dazu meint Otto Biba, dass sich GvE – nachdem er nur Auftragswerke komponierte - immer einen Auftrag für ein Requiem gewünscht, aber nie erhalten hatte. *„Es wäre wie Verdis Requiem ein konzertantes und nicht liturgisches Werk geworden, sicherlich mit eigenen Texteinschüben, vielleicht ein persönliches ‚Glaubensbekenntnis‘“*.<sup>52</sup>

Möglich wäre auch, dass die Beauftragung GvEs mit dem op. 83 *Missa Claravallensis*, die 1987 erfolgte, den Wunsch nach einer Komposition auf einen (weiteren) liturgischen Text endgültig erlöschen ließ.

Jahre später komponierte GvE sein op. 109 *Sieben Portraits*<sup>53</sup>, UA 1998 in der GdMFW. Es sind dies sieben Miniaturen für Klavier solo mit den Titeln Nr. 1 *Karl Christian Jensen*, Nr. 2 *Boris Blacher*, Nr. 3 *Caspar Neher*, *Oskar Fritz Schuh*, Nr. 4 *Bertolt Brecht*, Nr. 5 *Agnes Muthspiel*, Nr. 6 *Fritz Wotruba* und Nr. 7 *Carl Zuckmayer*. Es sind dies Menschen, die im Leben und im Schaffen GvEs eine große Rolle gespielt haben und zu dieser Zeit bereits tot waren. Die Vermutung ist daher nahe liegend, dass es sich bei diesem Werk um einen bescheidenen Ersatz für sein Jahre zuvor überlegtes und dann fallen gelassenes großes Projekt eines *Requiem*s handeln könnte.

---

<sup>50</sup> Brief GvE an ChrB vom 27.01.1986. [ChrB-N]

<sup>51</sup> Gespräch des Verf. mit Ulrich Küchl am 17.09.2009.

<sup>52</sup> Otto Biba im Gespräch mit dem Verf. am 08.10.2007.

<sup>53</sup> Gottfried von Einem: *Sieben Porträts für Klavier. Widmungsblätter, op. 109*. Döbbling Verlag Nr. 0640, Wien-München 1998.

## 15.6 Der Text Ulrich Küchls im Wortlaut

## Requiem pro amicis meis

nach Texten der Liturgie und der Heiligen Schrift  
zusammengestellt von Ulrich Küchl, Propst von Eisgarn

## I

Lateinischer Requiemtext	Deutsche Übersetzung	Quellen der freien Texte	freier Text für
<p><b>1) Introitus</b> Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis! <i>lustus autem, si morte praeoccupatus fuerit in refrigerio erit.</i> Requiem aeternam dona eis Domine! <i>Tu autem Domine, ne elongaveris; salva me ex ore leonis et a cornibus unicornium humilitatem meam.</i> Requiem aeternam dona eis Domine!</p>	<p><b>1) Zum Einzug</b> O Herr, gib ihnen die ewige Ruhe und das ewige Licht leuchte ihnen! <i>Wenn der Gerechte auch vorzeitig stirbt, wird er doch in Ruhe weilen.</i> O Herr, gib ihnen die ewige Ruhe! <i>Du Herr, bleib mir nicht fern; entreiß mich dem Rachen des Löwen und den Hörnern der Büffel.</i> O Herr, gib ihnen die ewige Ruhe!</p>	<p>Weish. 4,7  Ps 22,22</p>	<p>Karl-Hermann von Einem  Graf Laszlo Hunyady</p>
<p><b>2) Kyrie</b> Kyrie eleison, Kyrie eleison. Christe eleison, Christe eleison. Kyrie eleison, Kyrie eleison.</p>	<p><b>2) Zum Kyrie</b> Herr erbarme Dich unser, Christus erbarme Dich unser, Herr erbarme Dich unser.</p>		
<p><b>3) Versus alleluisticus</b> Alleluja, alleluja, alleluja. <i>Paratum cor meum Deus, paratum cor meum, cantabo et psallam tibi!</i> Alleluja, alleluja, alleluja. <i>In Domino speravit cor meum, et adiutus sum; et exsultavit cor meum, et in cantico meo confitebor ei.</i> Alleluja, alleluja, alleluja.</p>	<p><b>3) Zwischengesang</b> Alleluja, alleluja, alleluja. <i>Bereit ist mein Herz, o Gott, bereit ist mein Herz; ich will Dir singen und spielen.</i> Alleluja, alleluja, alleluja. <i>Auf Gott hat mein Herz vertraut und er half; so will ich jubeln und mit meinen Liedern IHN bekennen.</i> Alleluja, alleluja, alleluja.</p>	<p>Ps 57,8  Ps 28,7</p>	<p>Martha Syrzisko  Boris Blacher</p>

## II

II	II		
<p><b>4) Offertorium</b>            Beati Mortui, qui in Domino moriuntur,            requiescant a laboribus suis.  <i>Omnia tempus habent,            Tempus flendi et tempus ridendi            Tempus amplexandi            et tempus longe fieri ab            amplexibus            Omnia tempus habent.</i>            Beati mortui, qui in Domino moriuntur.</p>	<p><b>4) Zur Gabenbereitung</b>            Selig die Toten, die im Herrn sterben, sie            ruhen aus von ihren Mühen.  <i>Alles hat seine Zeit:            Die Zeit des Weinens und des Lachens,            die Zeit des Umarmens            und des Fernseins von Umarmungen,            alles hat seine Zeit.</i>            Selig die Toten, die im Herrn sterben.</p>	Koh 3, 1-8	Gerta Louise von Einem
<p><b>5) Sanctus</b>            Sanctus, Sanctus, Sanctus            Dominus Deus Sabaoth.            Pleni sunt coeli et terra gloria tua.            Hosanna in excelsis.            Benedictus qui venit in nomine Domine.            Hosanna in excelsis.</p>	<p><b>5) Zum „Sanctus“</b>            Heilig, heilig, heilig            Ist der Herr Gott Sabaoth.            Erfüllt sind Himmel und Erde von seiner            Herrlichkeit.            Hosanna in der Höhe.            Hochgelobt sei der da kommt im Namen            des Herrn.            Hosanna in der Höhe</p>		
<p><b>6) Agnus Dei</b>            Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,            Miserere nobis.            Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,            Miserere nobis.            Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,            Miserere nobis.</p>	<p><b>6) Zum „Agnus“</b>            Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die            Sünden der Welt: erbarme Dich unser.            Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die            Sünden der Welt: erbarme Dich unser.            Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die            Sünden der Welt: erbarme Dich unser.</p>		

## III

III	III		
<p><b>7) Communio</b> Lux aeterna luceat eis Domine: cum Sanctis tuis in aeternum, quia pius es.</p> <p><i>Laudate Dominum, quoniam bonum est psallere Deo nostro qui sanat contritos corde.</i></p> <p>Lux aeterna luceat eis Domine. <i>Et ego Dominus dabo illi calculum candidum: et in calculo nomen novum scriptum</i></p> <p>Lux aeterna luceat eis Domine.</p>	<p><b>7) Zur Communio</b> Ewiges Licht leuchte ihnen, o Herr, bei Deinen Heiligen in Ewigkeit., denn Du bist unser Vater.</p> <p><i>Lobet den Herrn, denn gut ist es unserm Herrn zu singen: er heilt ja, die zerbrochenen Herzens sind.</i></p> <p>Ewiges Licht leuchte ihnen, o Herr. <i>Ich der Herr gebe ihm einen weißen Stein und darauf geschrieben einen neuen Namen.</i></p> <p>Ewiges Licht leuchte ihnen, o Herr.</p>	Ps 147,3	Lianne v. Bismarck- Einem
<p><b>8) Canticum laudis</b> Ubi est mors victoria tua? Ubi est mors stimulus tuus?</p> <p><i>Vos autem dixi amicos meos!</i></p> <p>Ubi est mors victoria tua? <i>Maiorem hac dilectionem nemo habet, ut animam suam quis ponat pro amicis suis.</i></p> <p>Deo autem gratias, qui dedit nobis victoriam!</p>	<p><b>8) Lobgesang zum Abschluss</b> Tod, wo ist dein Sieg? Tod, wo ist dein Stachel?</p> <p><i>Euch aber nenne ich meine Freunde!</i></p> <p>Tod, wo ist dein Sieg? <i>Eine größere Liebe hat niemand, als wer sein Leben gibt für seine Freunde.</i></p> <p>Gott aber sei Dank, der uns den Sieg schenkt!</p>	1 Kor 15, 55-57	Fritz-Ernst und Richard Müller
<p><b>9) Ad Ultimam Vaedictionem</b> In paradisum deducant te Angeli: in tuo adventu suscipiant te Martyres et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.</p> <p><i>Hanc amavi a iuventute mea et amator factus sum formae illius.</i></p> <p>In paradisum decucant te Angeli.</p>	<p><b>9) Zur „Letzten Verabschiedung“</b> Ins Paradies geleiten Dich die Engel: Bei deiner Ankunft empfangen dich die Märtyrer und führen dich in die heilige Stadt Jerusalem.</p> <p><i>Ich liebte sie von meiner Jugend an, und war ein Bewunderer der Schönheit.</i></p> <p>Ins Paradies geleiten Dich die Engel!</p>	Weish 8,2	Alberto Imbruglia

Die Verstorbenen:

Karl-Hermann von Einem: GvEs Vater

Graf Laszlo Hunyady: GvEs leiblicher Vater

Martha Syrzisko: Gerta Louise von Einems Köchin

Boris Blacher: GvEs Kompositionslehrer

Gerta Louise von Einem: GvEs Mutter

Lianne v. Bismarck-Einem: GvEs erste Frau

Fritz Wotruba: Bildhauer

Fritz-Ernst Müller: Schulfreund GvEs, gestorben in der Kriegsgefangenschaft

Richard Müller: Vater von Fritz-Ernst Müller, Gymnasialprofessor von GvE

Alberto Imbruglia: tödlich verunglückter Gründer des Scarlatti-Orchesters Neapel.

Bemerkungen:

- Textfassung latein: entnommen aus "Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio", Libreria Editrice Vaticana, 1979
- Textfassung deutsch: freie Übersetzung von Ulrich Küchl
- Anweisungen für eine liturgische Aufführung liegen vor.

## 16 Exkurs: Bekanntschaft und Freundschaft GvEs mit Friedrich Saathen (FS) und Entstehung der *Einem-Chronik*

Friedrich Saathen<sup>1</sup> arbeitete mit GvE über 30 Jahre zusammen und war - hauptsächlich durch seine *Einem-Chronik* – der wichtigste Biograf des Komponisten. Er war Musikkritiker, Musikschriftsteller, Verlagslektor und Übersetzer in Wien.

FS wurde 1922 geboren und lebte in Wien. Zwischen 1938 und 1942 absolvierte er ein privates Musikstudium, später war er Redakteur der ÖMZ<sup>2</sup>, Musikkritiker bei der *Arbeiter Zeitung*, Lehrer am Wiener Konservatorium in den 1950er Jahren, Musikreferent des Verlages Marouschek, Referent in der Presse-Abteilung der UE bis in die späten 1960er / frühen 1970er Jahre. Daneben arbeitete er als freier Musikschriftsteller bis zu seinem Tod. Immer wieder bemühte er sich – vergeblich - um Fixanstellungen bei Verlagen, im ORF, bei RIAS Berlin sowie als Lehrer am Konservatorium der Stadt Wien.

In den Jahren 1978 bis 1982 arbeitete er fast ausschließlich an der *Einem-Chronik* bzw. an Veröffentlichungen über GvE.

Nachdem FSs Frau Gisela 1989 starb, verkaufte er seinen Vorlass 1990, d.h. noch zu Lebzeiten GvEs an die Stadt Wien, vermutlich aus finanziellen Gründen. Zuletzt lebte FS in einer Lebensgemeinschaft in Wien und starb 2002.

Die wichtigsten Veröffentlichungen FSs neben seinen Schriften über GvE waren:

- *Ernst Krenek* (Verlag A. Langen und G. Müller, 1959)
- *Musik im Spiegel der Zeit*, (Universal Edition, 1975)
- *Von Kündern, Käuzen und Ketzern* (Böhlau, 1986)
- *Wandererfantasia*, (Ueberreuter, 1996)
- Übersetzungen für die UE: Schönbergs *Harmonielehre* und Schönbergs *Vorschule des Kontrapunkts*
- *Anna Nahowski und Kaiser Franz Joseph*. (Böhlau Verlag 1995)
- darüber hinaus unzählige Artikel, Rezensionen, Buchbesprechungen etc. in Fachzeitschriften und Zeitungen.

---

<sup>1</sup> Dieser Exkurs wurde hauptsächlich aus den Beständen des Nachlasses Friedrich Saathens (FS-N) in der Wienbibliothek / Handschriftensammlung zusammengetragen. Darüber hinaus dankt der Verf. dem Sohn FSs, Herrn Michael Saathen für verschiedene Details aus seiner Erinnerung, die für die Abrundung des Bildes wertvoll waren.

<sup>2</sup> In den ersten Jahrgängen der ÖMZ findet man vorne die Anmerkung: „Verantwortlich redigiert von Friedrich Saathen“.

### 16.1 Friedrich Saathen-Nachlass (FS-N)<sup>3</sup>

Der FS-N<sup>4</sup> besteht aus 18 großen Archivboxen, jede Archivbox mit zumeist 4 Großmappen, jede der Großmappen zumeist mit 4-6 A4 Mappen. Sechs Archivboxen sind ausdrücklich GvE bzw. der *Einem-Chronik* zugeordnet. Damit ist die *Einem-Chronik* die umfangreichste Einzelarbeit im Leben von FS. Darüber hinaus finden sich auch in vielen anderen Boxen und Mappen des FS-N Bezüge zur Arbeit an der *Einem-Chronik*.

Die Fülle des Materials im FS-N gibt ein hervorragendes Bild über die Persönlichkeit GvEs, über biografische Details, über seinen Arbeitsstil, über seine Beziehungen zu seinen Freunden und Bekannten, zu Persönlichkeiten aus vielen Kunstbereichen (Auftraggeber, Veranstalter, Interpreten, Verleger etc), zu hohen Politikern und zu Personen anderer Lebensbereiche. GvE nahm zu praktisch allen künstlerischen bzw. kunstpolitischen, aber auch zu vielen tagespolitischen Themen Stellung, drückte seine Meinungen sehr direkt aus und korrespondierte enorm viel. Er beteiligte sich an Aufrufen, intervenierte für sich und viele andere bei einflussreichen Personen. FS hat sich in Abstimmung bzw. im Auftrag von GvE zahllose dieser von GvE geschriebenen Briefe bei den Empfängern dieser Briefe in Kopie besorgt. Geschätzt enthält der FS Nachlass zwischen ein- und zweitausend solcher Briefkopien. Darüber hinaus konsultierte FS den bereits seit den 1970er Jahren aufgebauten GvE-N, was die bei GvE eingelangte Korrespondenz anlangt.

Leider ist diese enorme Zahl an Schriftstücken im FS-N erst grob vorgeordnet, sodass ein gezieltes wissenschaftliches Arbeiten nur schwer möglich ist. Die tausenden Korrespondenzstücke sind einerseits in Mappen, die bestimmten Personen gewidmet sind, z.B. Rudolf Wagner-Régeny, Herbert von Karajan, Caspar Neher, Verlag Bote & Bock, Bert Brecht, Karl Böhm, Gerta Luise von Einem u.a. enthalten, zum anderen Teil sind Korrespondenzstücke - unabhängig vom Absender – chronologisch in Jahresmappen abgelegt.

Einen besonderen Stellenwert im Rahmen des FS-N haben die Briefe zwischen GvE und FS in den Jahren 1951 und 1982. Sie sind in chronologischer Ordnung und offenbar nahezu vollständig. Die GvE –Schreiben sind fast ausschließlich handschriftlich und im Original, zumeist im Format A5, während die

<sup>3</sup> Der Verf. hat den gesamten Nachlass grob durchgearbeitet, mit der Hauptzielrichtung, Material zu der aus dem Dissertationsthema sich ergebenden Aufgabenstellung zu finden. Der Verf. ist der Meinung, dass es ratsam ist, bei künftigen wissenschaftlichen Arbeiten über GvE, sofern diese die Zeit vor 1983 betreffen, den FS-N zu konsultieren. Weiters wäre es eine lohnende Aufgabe, den Nachlass selbst aufzuarbeiten. Nach Aussagen der Wienbibliothek wurde der FS-N bisher kaum eingesehen.

<sup>4</sup> Während der mehrmonatigen Arbeiten des Verf. am FS-N wurde der Nachlass durch eine generelle Umstellung in der Handschriftensammlung auf ein neues Archivierungssystem umstrukturiert. Eine Überleitung der alten Struktur auf die neue Struktur existiert nicht, was die Arbeit erschwerte.

FS-Briefe an GvE Kopien seiner maschinschriftlichen Briefe sind. Darüber hinaus enthält der FS-N auch FSs Briefe an GvE im Original<sup>5</sup>. Diese Schreiben geben ein Bild über die Freundschaft der beiden Personen zueinander, sowie auch über die Entstehungsgeschichte der *Einem-Chronik*.

## 16.2 Briefwechsel zwischen GvE und FS

Der Briefwechsel zwischen GvE und FS wird in der folgenden Chronologie beschrieben, die zugleich eine Entstehungsgeschichte der *Einem-Chronik* darstellt. Aus diesem sehr dichten Briefwechsel kann ein Bild über die Beziehungen der beiden Personen im Entstehungsprozess und danach gewonnen werden, ebenso wie ein gewisser Einblick in die beiden Charaktere und ihren außergewöhnlich farbigen und hoch-intellektuellen Briefstil<sup>6</sup>.

## 16.3 Beginn der Bekanntschaft

Die Bekanntschaft zwischen GvE und FS dürfte auf das Jahr 1951 zurückgehen. FS arbeitete damals als Musikredakteur bei der ÖMZ. Der Leiter des Verlages, Dr. Peter Lafite<sup>7</sup>, war schwer erkrankt und starb kurz danach. GvE schreibt FS an, um ihn in seine laufenden Angelegenheiten mit dem Verlag einzuführen und seine Weiterbetreuung durch den Verlag abzusichern. GvE hatte für den Verlag mehrere Artikel geschrieben<sup>8</sup>.

Es entwickelte sich in den 50er und 60er Jahren eine von gegenseitiger Wertschätzung getragene Freundschaft, im Rahmen derer viel und in immer rascherer Folge kommuniziert wurde. FS war über die kommunikative Art von GvE sehr erfreut, welcher ihn als Redakteur schätzte und seine Tätigkeit durch die Zurverfügungstellung von Manuskripten und Fotos, Meinungen und Erinnerungen, Einschätzungen von musikalischen Ereignissen und Personen der Musikwelt sowie Kontakten zu maßgeblichen Personen unterstützte. Umgekehrt war GvE erfreut, wieviel und besonders in welcher Art FS über ihn und über von ihm geschätzte Personen der Kunstwelt schrieb. GvE bedankt sich immer wieder ausdrücklich dafür<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> FS hat sie wohl dem GvE-N entnommen, als er 1979 von GvE aufgefordert wurde, bestimmte Schreiben aus dem GvE-N an sich zu nehmen. [Schreiben GvE an FS 19.03.1979. FS-N]

<sup>6</sup> In der weiteren Folge wird der Archivort von Quellenmaterial nur mehr dann angeführt, wenn er nicht der FS-N ist.

<sup>7</sup> Lafite war neben seiner verlegerischen Tätigkeit höherer Beamter der Staatlichen Kunstverwaltung im Bundesministerium für Unterricht und hatte GvE in seinem Bestreben, für BB eine österreichische Staatsbürgerschaft zu erwirken, unterstützt. Siehe dazu Ausführungen im Kapitel *Op. 26 Das Stundenlied*.

<sup>8</sup> Brief GvE an FS vom 17.06.1951.

<sup>9</sup> Beispiel: Brief GvE an FS vom 27.12.1952: „Dank für Ihren Brief. [...] Was Sie über die Prozess ‚Propaganda‘ schreiben, freut mich ebenfalls. Wie Recht Sie haben!“

FS stimmt sich in allen seinen Berichten über GvE eng mit diesem ab<sup>10</sup>. FS scheint dies nicht als Kontrolle aufzufassen, sondern - im Gegenteil - die stets lobenden Worte GvEs zu genießen. GvE wiederum achtete die Einschätzung FSs sowie dessen Sprache und Schreibstil sehr<sup>11</sup>.

FS wird schrittweise von GvE in seine Arbeiten eingebunden, es findet ein intensiver Meinungsaustausch über alle laufenden Kompositionen GvEs statt<sup>12</sup>.

GvE setzt sich intensiv dafür ein, dass seine Werke vorzugsweise von FS in Medien, Programmheften etc. beschrieben werden<sup>13</sup>, was für FS, der in bescheidenen Verhältnissen lebte, ein wertvoller Beitrag zu seiner Lebensführung war. GvE setzt sich darüber hinaus auch für andere Schriften und Bücher FSs bei Verlagen bzw. für Subventionierungen durch Ministerien und andere Stellen ein<sup>14</sup>.

Auf diese Weise kommt es zu einer sehr engen Zusammenarbeit, die für FS Ähnlichkeiten mit der Funktion eines Managers bzw. eines Agenten, vielleicht auch eines Privatsekretärs von GvE hat. Diese Symbiose bringt GvE, der zu FS absolutes Vertrauen hat, einen zuverlässigen, fleißigen, ihm verbundenen und sehr ähnlich denkenden Förderer seiner Werke und FS viele neue Kontakte und schließlich auch Aufträge<sup>15,16</sup>. Ab den mittleren 1970er Jahren bis ins Jahr 1983 dürfte sich FS kaum mehr anderen Komponisten gewidmet haben. Dies gilt besonders für die Phase ab 1979, in der FS an der *Einem-Chronik* arbeitete. FS arbeitet aufs Engste mit GvE zusammen, wird von GvE in seine

<sup>10</sup> Beispiele: Brief GvE an FS vom 05.04.1971: „[...] ganz ausgezeichnet ist auch diese, heute erhaltene und hier, mit zwei Kleinstkorrekturen versehene, beiliegende Arbeit von Ihnen.“

Brief GvE an FS vom 23.08.1972: „Lieber Herr Saathen, vielen Dank für Ihre Zeilen. Wäre es nicht möglich, Ihr MS hierher zu senden, damit ich es durchlesen und notfalls zurück, oder, wenn Sie es wünschen, direkt an Dr. Schaal schicken kann.“

<sup>11</sup> Beispiele: Brief GvE an FS vom 10.05.71: „Gratuliere zu Ihrer Einführung und Durchleuchtung der „Alten Dame“. Das Ganze liest sich wie ein Kriminalroman von Chandler.“

Brief GvE an FS vom 29.08.72: „Haben Sie vielen Dank für die hin reißende Analyse [...]“

Brief GvE an FS vom 19.08.72: „Lieber Meister des Wortes [...]“

Brief GvE an FS vom 17.4.76: „[...] grandiose und weitblickende Einführung zur Kabale.“

Brief GvE an FS vom 05.06.79: „[...] wollte ich in der Partitur der Träumenden Knaben etwas nachschauen und fand Ihre Programmeinfhrung. Bin ich froh, dass wir über das Medium Musik zusammengekommen sind!“

<sup>12</sup> Beispiel: Brief FS an GvE vom 26.01.73: „Darf ich die Manuskriptkopien der Rosa Mystica und der Träumenden Knaben trotzdem behalten?“

<sup>13</sup> Beispiel: Brief GvE an FS vom 29.08.1972: „Ich möchte, dass Ihr Essay bei Boosey und Hawkes gedruckt wird. Schreiben Sie bitte mit Erwähnung dieses Wunsches an Dir. Matt und handeln Sie die ‚Finanzen‘ aus.“

<sup>14</sup> Beispiel: Brief GvE an FS: „Reichen Sie an den Theodor Körner Stiftungsfonds ein und erbitten Sie eine Sustainmentation für das Buch, das Sie anders bei Ihrem Beruf nicht schreiben könnten. Weisen Sie auf die Bedeutung für die Composition von Musik hin. Für 15 – 20.000 S kann ich garantieren, aber erst April 78. Durchschlag an mich.“

<sup>15</sup> Beispiel: Brief FS an GvE vom 03.08.1973: „Wie dem aber sei, ich schicke Ihnen nun [...] meinen Beitrag zur Radiosendung der Cantata mit der Bitte um kritische Prüfung und alsbaldige Nachricht über das Ergebnis. Vielleicht ist dies Wort etwas zu lang. Wenn Sie aber zu der Ansicht kommen, dass es dafür steht, wird der Rundfunk doch wohl eine Minute mehr spendieren. Wissen Sie eigentlich schon den Sendetermin?“

<sup>16</sup> Im FS-N finden sich 19 fertige Aufsätze über Werke von GvE, die vermutlich alle erschienen sind.

kompositorischen Absichten und sogar Techniken eingebunden, und wirkt auch in der editorischen Phase der Notendrucke mit<sup>17</sup>.

GvE ergreift in der Darstellung seiner Werke und seines Stiles durchaus immer wieder die Initiative und gibt FS entsprechende Anstöße<sup>18</sup>.

#### 16.4 Biografisches Projekt *Einem-Chronik*

1973 entsteht erstmalig die Idee einer größeren Publikation über GvE durch FS, nachdem FS praktisch zu allen Werken GvEs über zwei Jahrzehnte Kommentare, Werksbeschreibungen, Werkseinführungen geschrieben hatte, mit denen GvE völlig einverstanden war, denn sie waren zuvor im Detail mit ihm abgestimmt. *„Gerne hätte ich eines Tages, dass alle Ihre Analysen meiner Stücke gesammelt erscheinen. Was denken Sie davon?“*<sup>19</sup> Darauf antwortet FS: *„Ihre Idee einer gesonderten Publikation meiner Einem-Kommentare ist mir sehr sympathisch. Wir sollten uns zu gegebener Zeit ausführlich darüber unterhalten. Zu einer solchen Sammlung, wie auch immer sie noch anwachsen mag, wäre gewiss auch eine Menge nachzutragen.“*<sup>20</sup> Eine solche Sammlung ist nicht realisiert worden, möglicherweise war das aber der Ausgangspunkt für die spätere Idee der GvE-Biografie.

Das Projekt einer GvE-Biografie dürfte 1976 konkret geworden sein. In einem Brief von FS an GvE findet sich: *„Ich schicke Ihnen mit diesen Zeilen, wie vereinbart, das Exposé zu dem Buch nebst zweier Beilagen, und zwar gleich in zweifacher Ausfertigung für den Fall, dass Sie die Kontakte zum Propyläen- und zum Residenzverlag selbst herstellen wollen [...] Ich habe jetzt noch 2 Kopien dieser Unterlagen, die ich, wenn Sie dies wünschen – gegebenenfalls mit einer Zeile von Ihnen -, von mir aus zwei anderen Verlagen übermitteln kann. Welchen, wäre vielleicht noch einmal zu überlegen.“*<sup>21</sup>

Sodann schließt sich eine Korrespondenz beider Partner über ihre jeweiligen Bemühungen an, einen Verlag zu finden, der ein solches Buch anlässlich des 65. Geburtstages von GvE am 18.01.1983

<sup>17</sup> Brief GvE an FS vom 23.07.1973: *„In der Partitur der ‚Knaben‘ scheint ein Fehler zu stehen, so höre ich vom Verlag in London. 4. Takt nach [Ziffer] 21,(S23) f(forte) gehört zum o oder zum a? Irgendwas scheint mit der Dynamik nicht zu stimmen. Könnten wir uns am 27.VII. um 8.30h [...] sprechen? Rufen Sie an? Ich wäre dankbar.“*

<sup>18</sup> Beispiele: Brief GvE an FS vom 06.07.1976: *„Heben Sie bitte hervor, was Ihnen hervorhebenswert erscheint. Über ‚meine‘ Tonalität und die persönliche Bewertung von Diatonik und Chromatik könnte im Zusammenhang mit der Stilfrage etwas gesagt werden.“*

Brief GvE an FS vom 25.04.1975: *„Ich freue mich, dass Sie Spass an den Nachgeburten [Gemeint ist op. 42 An die Nachgeborenen. Der Verf.] haben. Leicht habe ich mir’s damit nicht gemacht. Ich würde in Ihrem Bericht die Entstehungsdaten kurz erwähnen.“*

<sup>19</sup> Brief GvE an FS vom 23.06.1973.

<sup>20</sup> Brief FS an GvE vom 25.07.1973.

<sup>21</sup> Brief FS an GvE vom 29.09.1976.

herausbringt. Die Suche dürfte sich bei beiden mühsam gestaltet haben<sup>22</sup>. Dazu schreibt FS: „Es scheint, dass sich die Aussichten auf die Verwirklichung unseres Buchprojektes nicht geändert haben. Ich bedauere das sehr, gebe aber natürlich nicht auf. Vielleicht ist es gut, die Gedanken noch eine Weile reifen zu lassen.“<sup>23</sup> GvE schreibt dazu: „Was sollen, was können wir gemeinsam unternehmen, um den gedachten Plan zu effektuieren? Ich habe vom Propyläen- Verlag noch immer keine Nachricht, obgleich ich Gen.Dir. Siedler einen Mahnbrief schickte.“<sup>24</sup>

Interessant scheint ein Brief FSs an GvE anlässlich dessen 60. Geburtstages, der zeigt, wiesehr FS GvE als Mensch schätzt. Die charakterlichen Vorzüge, die moralische Untadeligkeit so wie die Lebenskunst des Meisters werden in höchsten Tönen gelobt<sup>25</sup>.

Trotz des Desinteresses bei den Verlagen (Absagen von den Verlagen Amalthea, Arche, Atlantis, Belser<sup>26</sup>) siegt bei GvE letztlich die Ungeduld: „Mein Lieber, ich müsste mein Feld zu Lebzeiten in bewusster Ordnung bestellen, soweit das möglich ist. Sie wären derjenige, der meine Biographie (nix von Hagio.....) schreiben und meine [?] könnten. Was wäre Ihr Honorar, wenn ich bedenke, dass der Band ohne Bilder und Notenbeispiele ca. 350 Seiten haben müsste? (Natürlich sollen Bilder und Noten vorkommen!) Lassen Sie mich bitte wissen, ich möchte mir diesen Wunsch erfüllen. Bitte nennen Sie keinen Freundschaftspreis; Arbeit ist Arbeit.“<sup>27</sup>

In der Folgewoche fand eine Besprechung statt<sup>28</sup> und GvE formuliert seinen Gedanken nochmals: „Bis eine dringende Nachfrage nach der gedachten und projektierten Biographie entsteht, mag ich nicht abwarten, weil es zu spät werden könnte. Im Erraten der Zeichen bin ich nicht unerfahren, deshalb möchte ich nunc et hic die Fakten fixieren. Ich möchte Sie beauftragen, die Arbeit auf sich zu nehmen. Il prezzo heisst in der Tosca. Wir sollten bald darüber sprechen.“<sup>29</sup>

Mitte 1978 entwirft FS brieflich einen Vertrag, der 2 Tage später von GvE unterzeichnet wird<sup>30</sup>.

---

<sup>22</sup> Beispiele: Brief des Verlages Severin und Siedler vom 06.03.1981 an FS, dass die Marktchancen einer GvE-Biografie ohne Sponsor klein sind und die Absatzchance mit nur 400 Exemplaren veranschlagt wird und somit von einer Inverlagnahme abgesehen wird.

Brief des Verlages Claasen vom 16.4.80 an FS, in dem für die Zusendung einer Disposition für die *Einem-Chronik* gedankt wird, diese aber nicht ins Verlagsprogramm passt.

<sup>23</sup> Brief FS an GvE vom 06.04.1977.

<sup>24</sup> Brief GvE an FS vom 11.05.1977.

<sup>25</sup> Brief FS an GvE vom 20.01.1978.

<sup>26</sup> Alle im FS-N.

<sup>27</sup> Brief GvE an FS vom 30.06.1978.

<sup>28</sup> Brief FS an GvE vom 16.07.1978.

<sup>29</sup> Brief GvE an FS vom 07.07.1978.

<sup>30</sup> Vertrag vom 16.07.1978 von FS und am 18.07.1978 von GvE unterschrieben.

Der Vertrag sieht ein Buch von etwa 350 Seiten über GvE und sein Werk in einer Erstellungszeit von etwa 3 Jahren vor. *„Was uns vorschwebt, ist keine Musikerbiografie herkömmlicher Art, sondern die Darstellung eines exemplarischen Künstlerdaseins in dieser Zeit, und zwar mit allen, in Ihrem persönlichen Werdegang implizierten Querverbindungen zur Musikpraxis, insbesondere zur Oper, zum Konzertwesen und zur musikalischen Unterrichtspraxis, aber auch zur bildenden Kunst, zur Literatur und zur Politik.“*<sup>31</sup> Grundlage des biografischen Teils sollten Interviews von FS mit GvE sein, die im Herbst 1978 auf Tonband aufgenommen werden sollten. Die Verlagsfrage wird im Vertrag noch offen gelassen. Auch über die Honorarfrage wird noch keine definitive Entscheidung getroffen. Lediglich die Aufwandsentschädigung wird fixiert. Eine *„besprochene Zahlung“* wurde sofort von GvE geleistet<sup>32</sup>.

GvE möchte FS auch den Professorentitel verschaffen: *„Würde Ihnen an der Verleihung des Titels Professor liegen? Sind Sie bereits im 50sten Jahr?“*<sup>33</sup>, doch dürfte FS darauf keinen Wert gelegt haben.

Noch vor der Vertragsunterzeichnung stattet GvE FS mit einer schriftlichen Vollmacht aus, die diesen bevollmächtigte, in seine *„gesamte Korrespondenz, sonstige Schriften, veröffentlichte und unveröffentlichte Musikwerke Einsicht zu nehmen und für die Zwecke einer zu schreibenden Biographie Photocopien machen zu lassen.“*<sup>34</sup> Neben der Vollmacht schreibt GvE für FS Listen von Namen, Orten und Ereignissen, die für FS bei der Materialsammlung wichtig waren.

## 16.5 Beginn der Arbeiten

Im Herbst 1978 dürfte FS die Arbeiten im Archiv der GdMFW zur Durchsicht der Materialien im GvE-N, der dort seit 1977<sup>35</sup> beheimatet ist, begonnen haben<sup>36</sup>. Ebenfalls zu dieser Zeit beginnt FS, bei Schulkollegen GvEs, seinen Freunden, Lehrern, Künstlerkollegen etc. Material in schriftlicher und mündlicher Form über alle Phasen des bisherigen Lebens GvEs einzuholen.

Zur gleichen Zeit sind auch die im Vertrag vorgesehenen Tonbandinterviews GvEs als Primärquelle (GvE-I) für das kommende Buch begonnen worden. Es waren insgesamt 27 Sitzungen FSs mit GvE in der Wohnung GvEs in der Zeit vom 12.08.1978 bis zum 07.03.1980. Darin hat GvE FS *„von seiner Vita mitgeteilt [...] und auch alles zur An- oder zur Einsicht überlassen, was das Leben in spontaner*

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Brief FS an GvE vom 28.07.1978.

<sup>33</sup> Brief GvE an FS vom 31.05.1978.

<sup>34</sup> Vollmacht GvE an FS vom 14.07.1978.

<sup>35</sup> Anlässlich GvEs Übersiedlung zusammen mit seiner Frau LI von einer großen Wiener Stadtwohnung in ein Haus im Waldviertel. Siehe dazu: Biba, Otto: *Gottfried von Einem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. In: ÖMZ, Jg. 43, 1988, S 113-116.

<sup>36</sup> Brief FS an GvE vom 02.08.1978.

*Auseinandersetzung mit den Weggefährten mit sich gebracht hatte, Datenmaterial, Dokumente: Briefe, Notizen, Skizzen: Manuskripte (sowohl Noten als auch Handschriften); Bücher, Bilder, Belege; insgesamt viele Tausende von Einzelstücken“.*<sup>37</sup> Diese Gespräche wurden auf 20 Tonbändern<sup>38</sup> aufgezeichnet. Über diese Tonbänder wurde nach Beendigung des Buchprojektes ein Vertrag zwischen GvE und FS errichtet, der FS verpflichtete, die Tonbänder dem GvE-N einzuverleiben<sup>39</sup>. Die 27 Sitzungen wurden von FS auch schriftlich protokolliert. Dabei zeichnete er nicht nur – parallel zu den Tonbandaufnahmen – den Inhalt der Gespräche auf, sondern auch seine Wahrnehmungen über die Persönlichkeit, den Gesundheitszustand, die Lebensgewohnheiten etc. von GvE. Die Details dieser zum Teil sehr persönlichen Gesprächsinhalte lassen auf das große Vertrauen schließen, welches GvE gegenüber FS damals gehabt hat.

FS war in der Sammlung von Kopien von Briefen von GvE an Dritte sowie von Kopien von Briefen Dritter an GvE äusserst akribisch und erfolgreich. Diese Dritten dürften auch sehr bereitwillig gewesen sein, FS anderes Material wie Zeitungsausschnitte, Bilder, andere Korrespondenz mit und über GvE etc. zu übergeben. Auf diese Weise kam eine sehr große Materialbasis für die spätere *Einem-Chronik* zusammen. Im FS-N finden sich heute mit Bezug zu GvE weit über 1000 Kopien von GvE-Briefen an Dritte, vermutlich ebenso viele Briefe Dritter an GvE, große Mengen anderen schriftlichen Materials (Programmhefte, Rezensionen, Aufsätze und Essays, Fotos, Abrechnungen etc.). Was den Briefwechsel zwischen GvE und FS angeht, finden sich im FS-N etwa 85 GvE-Briefe handschriftlich im Original und die entsprechenden Gegenbriefe FSs maschinschriftlich in Kopie.

Neben der Sammlung von Briefen und Schriftstücken protokollierte FS die vielen Gespräche mit Auskunftspersonen über GvE in Tagebüchern<sup>40</sup> und erstellte viel mehr Sekundärmaterial, als im Buch Platz finden konnte. In seine eigenen Tagebücher übertrug er auch viele der ihm relevant erscheinenden Tagebucheinträge GvEs. Er vollzog GvEs bisherigen Lebensweg von dessen Kindheit an in minutiöser Detailarbeit bei Besuchen im In- und im Ausland und im Studium schriftlichen Materials nach.

---

<sup>37</sup> *Einem-Chronik* S 377.

<sup>38</sup> Diese Tonbänder befinden sich im GvE-N, sind aber der Öffentlichkeit gemäß einer Verfügung von GvE nicht zugänglich. Ein weiterer Satz dieser Tonbänder befindet sich in der Österreichischen Mediathek und kann dort abgehört werden. Die Tonqualität ist zufolge schlechter Aufnahmetechnik, aber auch zufolge der inzwischen verstrichenen Zeit, schlecht. Es ist davon auszugehen, dass in einem weiteren Jahrzehnt die Bänder unverwendbar geworden sind, sodass eine Digitalisierung zur Sicherung gegen weiteren Qualitätsverfall geraten erscheint.

<sup>39</sup> Im FS-N findet sich ein Entwurf dieses Vertrages, errichtet von Rechtsanwalt Dr. Perner aus Wien, worin die Vertraulichkeit geregelt wird, sowie Verfügungen über die Tonbänder bis 30 Jahre nach dem Tod GvEs getroffen werden. Der Vertrag selbst wurde am 13.09.1982 abgeschlossen. Die GdMFW stimmt dem Übereinkommen am 21.12.1982 vollinhaltlich zu. [Schreiben der GdMFW an Dr. Perner vom 21.12.1982, gezeichnet Prof. Albert Moser]. FS hat die Tonbänder am 16.03.1983 dem GvE-N übergeben und darüber eine Empfangsbestätigung erhalten.

<sup>40</sup> Im FS-N befinden sich 9 Arbeitshefte im Format A5 mit über 1000 Seiten.

Aus dem März 1979 finden sich Briefe GvEs und FSs, die über Struktur und Inhalt eines künftigen Werkverzeichnisses Überlegungen anstellen<sup>41</sup>. An diesem Werkverzeichnis, wie auch an anderen Aufgaben im Rahmen des Buchprojektes arbeitet auch FSs Frau Gisela mit. Das später von FS im Rahmen des Buches erstellte Werkverzeichnis war nicht das erste Werksverzeichnis<sup>42</sup>, jedoch das detaillierteste und zum damaligen Zeitpunkt aktuellste<sup>43</sup>. Es beinhaltete auch GvEs Schauspielmusiken, die in späteren Werkverzeichnissen, insbes. im derzeit gültigen GvE-WV fehlen.

GvE wollte die persönlicheren Unterlagen, die zum damaligen Zeitpunkt im GvE-N lagen, wiederum vertraulicher behandelt wissen, deshalb schreibt er an FS: „Bei dieser Gelegenheit nochmals die Bitte, die Briefe meiner ersten Frau, meiner Mutter und Artikel von mir auszusondern.“<sup>44</sup> Diese Stücke finden sich daher nun im FS-N.

In der Mitte des Jahres 1979 begibt sich FS auf eine längere Reise zur Recherche verschiedener Lebensstationen von GvE in Deutschland, der Schweiz und in Salzburg. Diese Reise wurde durch ihn minutiös vorbereitet und GvE steuert freudig viele Erinnerungen bei und gibt zahlreiche Tipps<sup>45</sup>. Es entsteht der Eindruck, als würde GvE diese Reise in die Vergangenheit selbst durchführen wollen. Auch finanziell leistet GvE seinen Beitrag: „Beiliegend ein Scheck über 20.000 S. Gute Reise!“<sup>46</sup>

FS schreibt dazu: „Ich freue mich auf die Reise wie auf eine veritable Expedition. Viel Wissbegierde hat sich dafür angesammelt und eine lustvolle Bereitschaft zu erfahren – gewiss auch zu verstehen – was auf dieser Fahrt irgendwie erfahrbar ist.“<sup>47</sup> Die Reise begann am 30.06.1979<sup>48</sup> und hat bis 15.08.1979 gedauert.<sup>49</sup> FS berichtet dazu „Bis zu diesem Zeitpunkt hatte ich etwa die Hälfte seiner Korrespondenz, einige tausend Schriftzeugnisse aus nahezu fünfzig Jahren seines Lebens durchgesehen.“<sup>50</sup>

<sup>41</sup> Beispiel: Brief FS an GvE vom 16.03.1979.

<sup>42</sup> Siehe Werkverzeichnis bei: Hartmann, Dominik: *Gottfried von Einem*. Wien 1967.

<sup>43</sup> Es umfasste die 8 Bühnen- und Filmmusiken GvEs und endet naturgemäß vor der Herausgabe der *Einem-Chronik*, d.i. mit op. 67. Siehe *Einem-Chronik* S 355-369.

<sup>44</sup> Brief GvE an FS 19.03.1979.

<sup>45</sup> Siehe dazu auch GvE-I.

<sup>46</sup> Brief GvE an FS vom 31.05.1979.

<sup>47</sup> Brief FS an GvE vom 28.06.1979.

<sup>48</sup> Brief FS an GvE vom 28.06.1979

<sup>49</sup> Mappe „Reisen“ im FS-N. Darunter „Reise 1979, Abrechnung und Belege“,

- eine Mappe mit vielen kleinen Belegen einer Deutschlandreise 1.7.-15.8.1979, Gesamtabrechnung S 22.319.-
- „Ausgabenbelege für Einem Material“ Taxi, Bahnfahrt, Kopien, Hotelkosten in der Zeit von Nov 78 - Juni 1979, darunter viele Rechnungen des GvE-N für Kopien, alles jedoch ohne zusammenfassende Aufstellungen.

<sup>50</sup> Saathen, Friedrich: *Widerschein des Lebens. Nachlese zu meiner ‚Einem-Chronik‘*. In: morgen. Kulturzeitschrift aus Niederösterreich. Jg. 7, 1983, Heft 7, S 7-11.

Ein erster Kurzbericht an GvE erfolgt kurz nach Reisebeginn<sup>51</sup>.

Die Reise, die Reisevorbereitungen und seine Bekanntschaften mit vielen Freunden und Kontaktpersonen GvEs schildert FS später begeistert in seiner Nachlese<sup>52</sup>.

In der Mitte 1980 dürfte eine Verunsicherung FS erfasst haben, vielleicht eine Kritik von dritter Seite über das Projekt oder über die Herangehensweise<sup>53</sup>. FS muss GvE darüber berichtet haben, denn GvE schreibt an FS: *“No comment. Sie wissen, dass ich zu Ihnen stehe, und Sie kennen meinen Standort.[...] Ich hätte mich der Strapaze des Erinnerns nicht unterzogen und dafür nicht Sie ausgewählt und andere Belastungen auf mich genommen, wenn ich nicht meinte, es sei notwendig und richtig. Also schreiben Sie unverdrossen mit Gusto und Schwung und lassen Sie alle Leute reden, was sie wollen. Reden können wir und andere, wenn das Buch fertig ist.”*<sup>54</sup>

Im selben Schreiben nimmt GvE auch zur Wissenschaftlichkeit des Buches Stellung: *„Sicher haben Sie Recht, dass es sich um keine Dissertation oder einen Bericht um ein physikalisch – chemisches Experiment handelt. Ich mag Ihr Deutsch, das kühl ist. Wir wollen beide, dass das Buch gekauft und nicht in den Archivschrank gestellt, sondern gelesen wird.”*<sup>55</sup> Tatsächlich verfügt die *Einem-Chronik* über keinen wissenschaftlichen Apparat von Fußnoten, Quellenangaben, Querverweisen etc. Umfang und Systematik der Vorarbeiten, die sich im FS-N finden, hätten jedenfalls eine solche „gesteigerte Wissenschaftlichkeit“ ermöglicht<sup>56</sup>.

Ab Oktober 1981 wird von beiden Seiten das Du–Wort in der Kommunikation verwendet. GvE verwendet dabei fast ausschließlich die humorvolle Anrede „*Wütherich*“ für FS<sup>57</sup>.

GvEs Wertschätzung für FS drückt sich in dieser Zeit auch durch die Widmung des Liedes Nr. 7 „*Mein federäugiger Liebling*“, Text von Friedrike Mayröcker, aus op. 65 *Carmina Gerusena* (Acht Gesänge

<sup>51</sup> Brief FS an GvE vom 20.08.1979.

<sup>52</sup> Saathen, Friedrich: *Widerschein des Lebens*. A.a.O.

<sup>53</sup> Möglicherweise liegt die Erklärung in der Briefstelle *„Manche rieten mir von Deiner Betreuung ab, auch nach Lektüre des 1. Kapitels [...]“*

<sup>54</sup> Brief GvE an FS vom 16.08.1980.

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> FS hat sämtliche Besprechungen protokolliert, er hat – wie es offenbar seinem Naturell entsprach - eigene Tagebuchaufzeichnungen geführt, hat in einem 700 Seiten umfassenden Zettelkatalog Referenzhinweise eingetragen, sämtliche Besprechungen schriftlich festgehalten etc.

<sup>57</sup> Brief GvE an FS vom 18.11.1981.

nach Gedichten von Christine Busta und Friedericke Mayröcker) an Gisela und Friedrich Saathen aus<sup>58</sup>. Das Autograf ist mit *Rindlberg, 29.XII.81* datiert, die UA fand am 29.05.1982 im Stift Geras statt.

Das Lied *Mein federäugiger Liebling* ist ein kurzes Stück für Gesang Solo, Tempoangabe *Sehr Innig, stürmisch, verhalten*, und es fällt nicht schwer, GvEs Zuneigung für FS herauszulesen. Der Text lautet wie folgt:

Mein federäugiger Liebling!  
 mein schellenfüßiges Erkerschlößchen!  
 meine wunderschöne Osterblume  
 wie sehr du mich verlassen hast  
 und jetzt muss ich um dich weinen

weiße Osterblume  
 kleiner Ostermond  
 fernes Springwasser meines Herzens  
 fünfzehntes Schlüsselchen meiner Not  
 lebwohl ins Frühlingsgrün!

Gegen Ende 1982 wird das Buch fertig. GvE war über das Ergebnis begeistert: *„Gestern nacht las ich Dein Buch zuende. Nicht ohne Bewegung. Du hast ein in unserer Zeit einzigartiges Buch geschrieben. Die Geduld einer hohen Intelligenz und unarroganter Kenntnis zeichnen es aus. Dazu kommt die Wärme, manchmal verschmitzt und die Leidenschaft des Kenners. Diese Arbeit könnte jenseits des Themas Bestand haben, wie ich es mir vorstellte und könnte dereinst ein Zeichen sein. Jedenfalls habe ich gut daran getan, wie vorausgesagt, mich nicht einzumischen. Ich danke Dir für Einsatz, wie für Vertrauen. Jetzt müssen wir aber die peinlich zahlreichen Fehler ausmerzen. Ich habe sie alle notiert. Druck- wie Faktenfehler. Wir sollten es bald tun, denn, Gott behüte, das .... wird ein Erfolg. Es ist merkwürdig, welche Tiefe der Einsicht Du hast. Als ob ich es gewusst hätte. Manche rieten mir von Deiner Betreuung ab, auch nach Lektüre des 1. Kapitels; ja, da besonders. Wir beide besitzen etwas Seltenes: Röntgenkraft.“*<sup>59</sup>

Letztlich hat der Böhlau-Verlag das Buch mit einer Auflage von 1.200 Stück<sup>60</sup> verlegt. Dazu gab es finanzielle Beiträge der folgenden Förderungsgeber: Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Kulturredaktion der Stadt Wien, Amt der Steirischen Landesregierung und Creditanstalt Bankverein<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> Die Komposition dieser Lieder op. 65 wird in der *Einem-Chronik* nicht mehr beschrieben, wohl aber wird dieses Werk in FSs Werkverzeichnis noch angeführt.

<sup>59</sup> Brief GvE an FS vom 27.10.1982. [FS-N]

<sup>60</sup> Freundliche Mitteilung von Peter Rauch, Böhlau Verlag am 08.12.2009 an den Verf.

<sup>61</sup> Brief FS an den Böhlau-Verlag vom 12.2.82. [FS-N]

GvE erstellte Listen von Empfängern, die das Buch als Geschenk bekommen (Ministerien, Landesregierungen, Bibliotheken, Universitäten, Kulturinstitutionen, Medieninstitutionen und viele persönliche Freunde, Musikerkollegen etc). Die letzte Liste umfasste 106 Freixemplare, für die GvE jedoch den halben Verkaufspreis an Böhlau zu bezahlen hatte.<sup>62</sup>

Die größte Einzelabnahme mit 300 Stück erfolgte von Josef Kaut, dem Salzburger Festspielpräsidenten, der für deren Verteilung sorgen wollte<sup>63</sup>.

In Summe war der Absatz des Buches jedoch eine Enttäuschung für GvE, den Autor und den Verlag. Der Buchhandel berichtete an den Verlag über nur wenig Publikumsinteresse<sup>64</sup>.

### 16.6 Erscheinung der *Einem-Chronik*

Am 17.11.1982 gab es im Kammersaal der GMFW eine Präsentation des Buches<sup>65</sup>. Dazu hatte FS im Auftrag von GvE viele Einladungen an die Politik- und Kulturprominenz geschrieben<sup>66</sup>. FS präsentierte sein Buch und las Stellen daraus vor. Sein Beitrag – als für öffentliche Auftritte ungeübter Schriftsteller – dürfte nicht gelungen sein, denn danach schreibt er an GvE: *„Öffentliche Auftritte sind mir in tiefster Seele zuwider [...] Bevor ich hinging, war mir speiübel, und ich hätte noch im letzten Moment am liebsten abgesagt. Das war keine ‚verfluchte Eitelkeit‘, glaubs, aber verflucht vielleicht schon.“*<sup>67</sup>

Der Widerhall in der Presse war zwar nicht allzu groß und umfangreich, aber grundsätzlich positiv, wie eine Zusammenfassung FSs der österreichischen Pressestimmen zeigt<sup>68</sup>.

### 16.7 Trübung der Beziehung GvEs zu FS

Gegen Ende des Jahres 1982 begann sich das Klima zwischen GvE und FS zu verschlechtern. GvE hatte sich einen Sensationserfolg durch das Buch erwartet, der aber nicht eintraf. Der Ton in den Briefen GvEs wird vorwurfsvoller. GvE dürfte FS bessere Geschäftserfolge bei seinen anderen Publikationen vorgeworfen haben, sodass FS sich genötigt sah, in einem langen Schreiben seine persönliche Finanzlage, die sich immer um das Existenzminimum bewegte, darzulegen<sup>69</sup>, was GvE in

<sup>62</sup> Liste GvE an FS vom 31.11.1982. [FS-N]

<sup>63</sup> Freundliche Mitteilung von Peter Rauch, Böhlau Verlag am 08.12.2009 an den Verf.

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> Einladung der GMFW vom 17.11.1982.

<sup>66</sup> Brief GvE an FS vom 10.10.82.

<sup>67</sup> Brief FS an GvE vom 03.12.1982.

<sup>68</sup> Undatierte Zusammenstellung (wahrscheinlich Ende 1982/Anfang 1983) von Aussagen folgender Medien: HörZu, Die Welt, fonoforum, KURIER, Neues Volksblatt, Kultur, AUFBAU, Badener Tagblatt, Musikerziehung.

<sup>69</sup> Brief FS an GvE vom 19.12.1982.

einem maschinschriftlichen Antwortbrief von sich weist<sup>70</sup>. Der Ton GvEs in den kommenden Briefen ist rau, während FS manche dieser Briefe nicht beantwortet, anderen gekränkt und mit höflich-gemessenen Rechtfertigungen begegnet<sup>71</sup>.

Für die Unzufriedenheit mit dem Erfolg der *Einem-Chronik* dürften drei Gründe maßgeblich gewesen sein:

- Erstens gab es Beschwerden von Personen, die sich durch GvEs Äußerungen im Buch missverstanden fühlten und die sich darüber bei GvE beschwerten. Im Fall der UE kam es sogar zu einer Klagsandrohung gegen FS<sup>72</sup>.
- Durch die unter großem Zeitdruck erfolgte Fertigstellung des Buches sind zweitens viele Flüchtigkeitsfehler entstanden<sup>73</sup>. Dazu schreibt GvE: *„Wegen des Esels, der das Register nicht nur nicht korrigierte, sondern beträchtlich verdorben hat durch Unaufmerksamkeit, habe ich gesegneten Ärger. Es werden die Namen so falsch wie dort zu lesen, abgedruckt etc etc. Ich bitte Dich, die Arbeit selbst vorzunehmen und R. auch die verlässliche Fehlerliste zu übermachen. Die Chronik beginnt meine Finanzen unerbittlich anzugreifen. Wäre ich bescheiden bei meinen Noten geblieben! Ich hätte mir in jeder Hinsicht viel erspart!“*<sup>74</sup> FS reagierte auf den Vorwurf nicht und vermerkte auf diesem Brief handschriftlich *„nicht beantwortet“*.
- Zum Dritten war GvE über den schlechten Verkaufserfolg verärgert: *„Wieviele Exemplare wurden bis dato verkauft? [.....] Zum dritten mal frage ich, ob Dr. Zilk Exemplare kaufte.“*<sup>75</sup> FS vermerkte darauf *„nicht beantwortet“*.

Die Verärgerung GvEs war so groß, dass GvE ein in den letzten Monaten erörtertes neues Projekt mit FS fallengelassen hat. Dabei handelte es sich um die Idee, den Briefwechsel GvEs mit Dritten herauszugeben. Diese Arbeit hätte praktisch als Nebenprodukt der *Einem-Chronik* entstehen können, da FS in der ihm eigenen Sammlerfreude enorm viele dieser Briefe sowohl im GvE-N als auch bei den Briefpartnern GvEs zusammengetragen hatte. Dazu hatte FS GvE bereits vor einiger Zeit ein Exposé<sup>76</sup> angefertigt. GvE schreibt nun dazu: *„Ich wünsche in absehbarer Zeit keine Veröffentlichung meiner*

<sup>70</sup> Maschinschriftlicher Brief GvE an FS vom 21.12.1982.

<sup>71</sup> Brief GvE an FS vom 21.12.1982 und Brief FS an GvE vom 27.12.1982.

<sup>72</sup> Brief GvE an FS vom 16.12.1982.

<sup>73</sup> Beispiel: Brief von Dr. Kunz von Bote & Bock an FS vom 01.11.1982: er lobt die Einem Chronik und gratuliert, bringt jedoch auch viele Richtigstellungen an.

<sup>74</sup> Brief GvE an FS vom 10.03.1983.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Exposé von FS, o.D. im FS-N. FS definiert 30 bedeutende Personen und schlägt vor, je 2-5 Briefe GvEs an diese Personen mit den entsprechenden Gegenständen in chronologischer Ordnung herauszubringen.

*Briefwechsel. Möge die ‚Chronik‘ ihre Berechtigung durch Erfolg beweisen. Diese Chance darf durch keine andere Publikation der gedachten Form gestört werden.“<sup>77</sup>*

Auch die sonstigen Arbeiten FSs stießen nun bei GvE auf Missfallen: *„Ich schaute mir vorsichtshalber vor der Drucklegung noch einmal Deine Einführung in mein 4. Quartett an. Ich bin froh, dass ich´s tat. Sie ist schlecht [...] So also will ich´s nicht!“<sup>78</sup>* FS schreibt auch auf diesen Brief den Vermerk: *nicht beantwortet.*

So wendet sich FS nach der *Einem-Chronik* seinem neuen Buchprojekt: *„Von Kündern, Käuzen und Ketzern. Biographische Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts“* zu, das 1986 - ebenfalls im Böhlau Verlag - erschien.

Das Verhältnis mit GvE war nun kühl, FS war durch die groben Vorwürfe GvEs gekränkt. GvE berichtet jedoch FS weiter zum Teil ausführlich über seine neuesten Kompositionen, und in seiner Eigenschaft als Musikredakteur publiziert FS weiter darüber. Im Ton versucht GvE später, wieder an alte Zeiten anzuschließen und lobt FS, z.B. in einem Schreiben über op. 83 *Missa Claravallensis*: *„Herzlichen Dank für Deine exzellente Arbeit. Ein Vergnügen, sie, die Musik nachvollziehend zu lesen!“<sup>79</sup>* Der Ton in den Briefen FSs ist nur mehr höflich und knapp, die Kränkung und die Reminiszenz an bessere Zeiten ist merkbar: *„[...] worüber ich mich sehr gefreut habe, insbesondere der rar gewordenen Zuwendung wegen“.<sup>80</sup>*

Im August 1989 starb FSs Frau Gisela nach langem und schwerem Leiden. Sie hatte ihm Halt gegeben, und ihr Tod war ein schwerer Schlag für ihn. Für die durch GvE erwiesene Anteilnahme bedankt sich FS<sup>81</sup>.

Bald danach findet sich ein handschriftlicher Vermerk auf dem seinerzeitigen Vertrag über die *Einem-Chronik* vom 16.08.1978: *„Einem hat ohne weitere Formalitäten zusätzlich 50.000 S gezahlt und die Spesen einer Deutschlandreise (Recherchen) ersetzt. Saathen, 13.10.89.“*

Damit endet der Briefwechsel zwischen GvE und FS, soweit er aus den beiden Nachlässen von GvE und FS nachvollziehbar ist.

---

<sup>77</sup> Brief GvE an FS vom 03.05.1983.

<sup>78</sup> Brief GvE an FS vom 12.05.1983.

<sup>79</sup> Brief GvE an FS vom 18.08.1988.

<sup>80</sup> Brief FS an GvE vom 07.05.1986.

<sup>81</sup> Billet FS an GvE vom 13.08.1989.

### 16.8 Nachsatz: FSs persönliches Verhältnis zu GvE

FS war – nach den persönlichen Eindrücken des Verfassers - nach Einsichtnahme in seinen Nachlass sowie nach den Schilderungen des Sohnes Michael – ein fleißiger, korrekter und allseitig und besonders humanistisch gebildeter Mann. Er brauchte die Selbständigkeit eines freien Mitarbeiters, was allerdings die ständige finanzielle Existenzbedrohung für ihn und seine Familie bedeutete. Als die Voraussetzungen für das Buch *Einem-Chronik* feststanden, nämlich die unbedingte Unterstützung durch GvE, begann FS mit größtem Eifer und seiner Akribie die Arbeit. Durch seine Arbeitsmethode, intensiv und erfolgreich Material zu sammeln, kam er in Besitz von Informationen über alle Lebensphasen, Charaktereigenschaften, Kontaktpersonen etc. von GvE. Die Summe dieses Materials betrug ein Mehrfaches des geplanten Buches. Somit war selektive Verwendung erforderlich. Hier waren für FS zwei widersprüchliche Zielsetzungen gegeben. Einerseits war GvE sein „Auftraggeber“ über etwa 3 Jahre. Andererseits fühlte er sich seinem Berufsethos als unabhängiger und objektiver Musikschriftsteller verpflichtet. Das musste zu Konflikten führen. FS hat – aus seinen Briefen an GvE zu schließen – den sozialen Rangunterschied zu GvE durchaus akzeptiert, jedoch sich von Zeit zu Zeit gegenüber den wahrscheinlich mündlich vorgebrachten Vorwürfen wortreich argumentierend zur Wehr gesetzt.

Für GvE war dieser Rangunterschied – wie es seinem aristokratischen Standesbewusstsein entsprach – selbstverständlich. Das drückt sich in den Briefen GvEs an Dritte aus, mit denen er diese veranlasste, biografische oder werksbezogene Details mit FS direkt abzuhandeln, wodurch FS in der Rolle eines Privatsekretärs GvEs erscheint.

Das Verhältnis FSs zu GvE war großen Änderungen in den mehr als 30 Jahren unterworfen: Anfänglich war es Verehrung und Hochachtung FSs für GvE. Später entwickelte sich eine für beide Teile nützliche Symbiose zwischen Komponist und Musikschriftsteller. Daraus entstand in der Zeit des Buchprojektes ein Abhängigkeitsverhältnis FSs von GvE, der sein wichtigster „Arbeitgeber“ über einen Zeitraum von mehr als 3 Jahren werden sollte, in denen FS kaum andere Projekte betreuen konnte. Als das Buchprojekt nicht den erwünschten Erfolg brachte, führte die Verärgerung GvEs zu Vorwürfen und zu einer Zurückstufung seiner Beziehungen mit FS, was bei FS zu einer Kränkung und einem Rückzug führte, an dem auch die späteren Versuche GvEs, FS wieder für sich einzunehmen, nichts ändern konnten.

Das Scheitern des Buchprojektes ist nach Auffassung des Verfassers weder den Beiträgen GvEs noch FSs anzulasten, sondern der viel zu optimistischen Einschätzung der Marktsituation durch die Beiden, die die Popularität GvEs zu dieser Zeit zu hoch bewerteten. Diese Absatzchancen wurden im Vorhinein durch die vielen Ablehnungen angesprochener Verlage richtig eingeschätzt. Die Herausgabe des Buches konnte – finanziell betrachtet – nur durch hohe Subventionen mehrerer Förderungsgeber und durch einen hohen materiellen Beitrag GvEs realisiert werden.

## 17 Zusammenfassung

Gottfried von Einem (GvE) war einer der meistgespielten Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jhdts. Eine Untersuchung der Quellenlage zeigte eine enorm große Primärdatenmenge (hauptsächlich Korrespondenzstücke) und eine große Menge an Sekundärmaterial aus Medienberichten über diesen Komponisten. Diesem Umstand wird der relativ bescheidene Ausstoß musikwissenschaftlicher Forschung über sein Leben und sein Werk nicht gerecht.

Primäres Ziel der vorliegenden Arbeit war die detaillierte Analyse des Chorschaffens GvEs in musikalischer, entstehungsgeschichtlicher und aufführungsgeschichtlicher Hinsicht.

Die musikalischen Analysen der neun Chorwerke zeigten in ihrer Verdichtung verschiedene Stileigenheiten und Stilelemente, wobei besonders versucht wurde, die Art der „Tonalität“ GvEs konkret zu beschreiben. Dabei bot sich eine Untersuchung der verschiedenen Arten der Harmoniefortschreitungen, der Übergänge und der Schlüsse an. Die von GvE häufig in seinen Chorwerken verwendeten Stilelemente wurden beschrieben und in Notenbeispielen dargestellt. Auch wurde der Versuch gemacht, die Parameter für die stilistische Entwicklung von den frühen, hochdramatischen, orchesterbegleiteten Chorwerken, die stark vom Operschaffen des Komponisten beeinflusst waren, zu den lyrischen, instrumentenbegleiteten bzw. *A-capella*-Chorwerken nachzuzeichnen.

Was die Entstehungsgeschichten der einzelnen Chorwerke anlangt, konnte dank des gewaltigen Bestandes an Quellenmaterial in jedem einzelnen Fall viele Details und Zusammenhänge ans Licht gebracht und damit geschlossene Darstellungen ermöglicht werden, wie es sie derzeit in der Literatur entweder nicht oder nur grob oder auch manchmal unrichtig gibt. Bei der Rekonstruktion des Herganges bis zu den jeweiligen Uraufführungen zeigte sich, dass die Literaturmeinung, GvE würde nur auf Auftrag komponieren, insofern interpretiert werden muss, als GvE zunächst immer eine Kompositionsidee hatte, diese manchmal sogar schon zu Papier gebracht hatte, als er anfang, einen Veranstalter der Uraufführung, einen Auftraggeber und einen Verleger zu suchen. Im Falle des op. 42 *An die Nachgeborenen* konnte durch zahlreiche Korrespondenzstücke nachgewiesen werden, wie viele und welche Interventionsschritte auf zum Teil höchster politischer Ebene zu setzen waren, um den Kompositionsauftrag der UNO zu erlangen. Zusätzlich kümmerte sich GvE um die Verträge der Interpreten, sowie das gesamte Finanzierungskonzept der Aufführung. Einen ähnlichen Beweis seiner Organisationskraft legte GvE im Falle der Voraufführung des op. 93 *Votivlieder* in Japan ab.

Die Aufführungsgeschichten der neun Chorwerke können nahezu vollständig dokumentiert werden. Dabei ergaben sich die Daten von 146 Aufführungen (ohne die Sendungen in den Medien). Das vorhandene Material an Rezensionen wurde ausgewertet. Bei den beiden großen Kantaten op. 26 *Das Stundenlied* und op. 42 *An die Nachgeborenen* wurde durch die Vielzahl der Rezensionen eine qualitativ-statistische Rezeptionsanalyse ermöglicht, die gezeigt hat, dass die Aufnahme in der Presse - entgegen manchen Darstellungen in der Literatur - durchaus kontroversiell war. Bei allen Unterschiedlichkeiten der Rezeption in stilistischer und ästhetischer Hinsicht zeigte sich jedoch vollkommene Einmütigkeit in der Beurteilung der hohen kompositorischen „Handwerkskunst“ des Komponisten GvE.

Bei den einzelnen Aufführungsgeschichten der Chorwerke fällt auf, dass – wie dies bei allen seinen Werken für den Konzertsaal der Fall ist – sich sein Name in den Konzertprogrammen stets inmitten der klassischen und der modernen Komponisten des „Standardrepertoires“ findet. Dieser Umstand ist für zeitgenössische Komponisten bemerkenswert.

Nach den detaillierten Analysen zu den einzelnen Chorwerken wurden die bei den Musikanalysen gewonnenen Erkenntnisse sowie die Kriterien für die Auswahl der zugrunde liegenden Texte der Chorwerke zusammengefasst.

Als wichtigster Archivort für Briefe von GvE an Dritte stellte sich der Nachlass seines Biografen Friedrich Saathen heraus, der im Zuge der Abfassung der *Einem-Chronik* in den Jahren 1979 bis 1982 von ehemaligen Briefpartnern GvEs zahlreiche Kopien seiner Briefe gesammelt hat. Weitere Archivorte von Briefen GvEs waren die Nachlässe Christine Bustas, Oskar Kokoschkas, Kurt Muthspiels, Friedrich Dürrenmatts, Bertolt Brechts u.a. sowie die Archive der Verlage Boosey&Hawkes, Bote&Bock, Universal Edition und Döblinger. Der wichtigste Aufbewahrungsort von Briefen an GvE ist der Nachlass des Komponisten im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sehr erfreulich war das große Entgegenkommen all dieser Stellen bei den Recherchen.

Nachdem auf der Suche nach Quellenmaterial zu den Chorwerken große Bestände an Korrespondenz, Medienberichten, Programmheften etc. durchgearbeitet wurden, ergab sich zwangsläufig ein Sekundärnutzen, nämlich zu den bestehenden Biografien des Komponisten weitere biografische Erkenntnisse hinzuzufügen, die über die Chorwerke hinausgehen. Diese Erkenntnisse wurden in vier größeren Exkursen zusammengefasst.

Im Exkurs *Die Arbeitsweise GvEs* wurde anhand der Wahrnehmungen bei den Chorwerken versucht, den eigenwilligen Arbeitsstil GvEs, die Herangehensweise an seine Kompositionen, die verschiedenen Phasen der Komposition und sein Verhältnis zu Interpreten und Verlagen etc. zu beschreiben. In diesem Exkurs nimmt eine Beschreibung der Skizzenbestände im Nachlass des Komponisten und in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek eine besondere Stellung ein.

Der Exkurs *Biografische Beiträge* sollte GvEs Beziehung zu drei wichtigen Bezugskreisen, nämlich zu den Religionen, zum Tod und zur Tierwelt, darstellen, nachdem diese Themen nicht nur in seinen Chorwerken, sondern in seinem ganzen Schaffen zentrale Bedeutung einnahmen.

Immer wieder ist in der Korrespondenz GvEs und in Interviews mit ihm in den späten 1970er und den frühen 1980er Jahren von seinem Wunsch zu lesen, ein *Requiem* zu schreiben. Dieses Projekt – obwohl kompositorisch nie realisiert – nahm ihn für längere Zeit gefangen, Freunde lieferten Texte dazu, Aufführungsmöglichkeiten wurden besprochen und Verlagsgespräche geführt. Dank der Mithilfe von damaligen Gesprächspartnern sowie deren Unterlagen gelang eine Rekonstruktion dieses Projektes bis zur Einstellung.

Schließlich zeigte sich bei der Durcharbeitung des Nachlasses des GvE-Biografen Friedrich Saathen in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek, dass sehr große Quellenbestände für die Abfassung der *Einem-Chronik* zusammengetragen wurden. Diese Quellenbestände gehen über den Inhalt der *Einem-Chronik* weit hinaus. Der dort vollständig vorhandene Briefwechsel zwischen GvE und Friedrich Saathen ermöglichte die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte dieser Biografie. Der zum Teil sehr persönliche, in jedem Fall aber hochintellektuelle Briefstil dieser beiden Schreiber gibt darüber hinaus einen sehr guten Einblick in die Persönlichkeitsstrukturen. Deshalb wurde der Exkurs *Die Bekanntschaft und Freundschaft GvEs mit Friedrich Saathen und die Entstehung der Einem-Chronik* geschrieben.

GvE war ein Frühberufener, seine „Lehrjahre“ waren kurz, und seine kompositorischen Höhepunkte lagen in frühen Schaffensperioden, die auch einher gingen mit maximalen Aufführungen und höchster Resonanz bei Publikum, Kritik und Medien. Die Werke dieser Phase, vor allem seine Opern, Ballette und Orchesterwerke erreichten ungewöhnlich hohe Aufführungszahlen. An diese Aufführungszahlen kommen spätere Werke nicht heran. In den frühen Schaffensperioden konnte GvE einen regen Wettbewerb unter den Verlagen und Veranstaltern nach seinen Werken organisieren. Künstlerische Höhepunkte waren in späteren Schaffensperioden nicht mehr so dicht, und so wurde es auch schwerer für ihn, seine Kompositionen bei den Verlagen unterzubringen. Dennoch war es ihm aber durch seine

Präsenz in den Medien, durch seine zahlreichen Funktionen in kunstrelevanten Organisationen und durch seine Kontakte und Freundschaften zu hoch- und höchstrangigen Personen möglich, immer wieder Aufführungen seiner Werke zu bewirken und seinen Namen bis zu seinem Ende weiter im Gespräch zu halten.

Der Verfasser hatte auch die Absicht, angeregt durch die Gespräche mit GvEs Verlegern und den vielen dabei erhaltenen Informationen, einen Exkurs über präzise Aufführungshäufigkeiten des Gesamtschaffens GvEs (so wie dies bei den Chorwerken erfolgte) zu verfassen. Ein solches Kapitel würde jedoch die vorliegende Arbeit sowohl thematisch als auch volumenmäßig sprengen und bleibt künftigen Untersuchungen vorbehalten. Markant ist dabei der für Komponisten höchst ungewöhnliche Umstand, dass sich die bis heute etwa 2.500 bis 3.000 Aufführungen seiner Werke auf seine Lebenszeit völlig ungleichmäßig verteilen. Die überwiegende Mehrzahl dieser Aufführungen entfällt auf seine frühen Werke.

Im Anhang wurde neben Abbildungen aller Anfänge der Chorwerke sowie der einzelnen Sätze dieser Werke eine Reihe von Zusammenstellungen, Statistiken und Aufstellungen zum Arbeitsthema zusammengetragen, um künftige Forschungen über GvEs Werk und Leben zu erleichtern.

GvE war einer der herausragendsten und faszinierendsten Komponisten der 2. Hälfte des 20. Jhdts., er war in jeder Hinsicht eine Ausnahmeerscheinung und mit den herkömmlichen Kriterien nur schwer zu fassen. Deshalb scheint es empfehlenswert, dass sich zukünftige musikwissenschaftliche Forschungen verstärkt seinem Werk, seinem Leben und der Interdependenz zwischen seinem Leben und seinem Werk widmen.

## Quellennachweis

### Literatur

Baumgartner, Edwin: *Österreichs Grandseigneur der Musik*. In: *Wiener Zeitung* vom 13.07.1996

Biba, Otto: *Friedrich Dürrenmatt and Gottfried von Einem: A Unique Collaboration*. In: Hrsg. Reschke, Claus und Pollack, Howard: *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890-1989*. Sonderdruck Wilhelm Fink Verlag, 1989. S 237-246.

Biba, Otto: *Gottfried von Einem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. In: *ÖMZ*, Jg. 43, 1988, S 113-116.

Biba, Otto: *Zu Einems künstlerischem Selbstverständnis*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003. S 21-31.

Blacher, Boris: *Die musikalische Komposition unter dem Einfluss der technischen Entwicklung der Musik*. In: Hrsg. Außeninstitut der Technischen Universität Berlin – Charlottenburg: *Klangstruktur der Musik. Neue Erkenntnisse musik-elektronischer Forschung*. Berlin 1955, S 203-208.

Blacher, Boris: *Einführung in den strengen Satz*. Berlin, 1953.

Blacher, Boris: *Über Variable Metren*. In: *ÖMZ*, Jg. 6, 1951, S 219-222.

Blaukopf, Kurt: *Gottfried von Einem zum 70. Geburtstag. Komponieren als soziales Engagement*. In: *Zeitschrift Musik und Bildung*, Heft 1, Mainz. Jg. 1988. S 27-31.

Breuer Robert und Tschulik, Norbert: *Einem Novität in New York und Wien*. In: *ÖMZ*, 30. Jg., 1975, Heft 2, S 657f

Brecht, Bertolt: *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller*. Band 6. *Stücke 6*. Frankfurt a.M., Berlin, Weimar 1989.

Brecht, Bertolt: *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe von Werner Hecht, Jan Knopf und Brigitte Berheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt*. Band 14. *Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928-1939*. Frankfurt a.M. 1993

Brecht, Bertolt: *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe von Werner Hecht, Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt*. Band 15, *Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956*. Frankfurt a.M. 1993

Brecht, Bertolt: *Briefe. Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser*. 2 Bände, Frankfurt a.M. 1981.

Brecht Bertolt: *Mutter Courage und ihre Kinder*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1963

Breuer, Robert: *Einem-Novität in New York*. In: *ÖMZ*, Jg. 30, 1975, Heft 12, S 557.

Busch, Regina: *Leopold Spinner*. In: ÖMZ, Jg. 37, 1982, Heft 10, S 545-553.

Busta, Christine: *Das andere Schaf*. Graz et al. 1959.

Busta, Christine: *Der Himmel im Kastanienbaum. Gedichte*. Salzburg 1989.

Busta, Christine: *Der Regenbaum. Gedichte*. Salzburg 1977.

Busta, Christine: *Die Scheune der Vögel. Gedichte*. Salzburg 1968.

Busta, Christine: *Die Sternenmühle. Gedichte für Kinder und ihre Freunde*. Salzburg 1959.

Busta, Christine: *Unterwegs zu älteren Feuern. Gedichte*. Salzburg, 1978.

Busta, Christine: *Wenn du das Wappen der Liebe malst. Gedichte*. Salzburg 1981.

Chae, Yon-Suk: *Untersuchung zur Lyrik Christine Bustas*. Dissertation an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien 1991.

Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber, 1984.

Das Neue Fischer Lexikon in Farbe, Frankfurt am Main 1979.

Dessau, Paul: *Notizen zu Noten*. Leipzig 1974.

Dümling, Albrecht: *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*. München 1985.

Eickhoff, Thomas: *Politische Dimensionen einer Komponistenbiographie im 20. Jahrhundert. Gottfried von Einem*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XLIII, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart 1998. kurz: *Politische Dimensionen*.

Eickhoff, Thomas: *Von Einem, der Dürrenmatt wegen seiner ‚Alten Dame‘ besuchte. Zum Verhältnis zwischen Komponist und Dramatiker im Kontext einer Opernfassung der ‚Tragischen Komödie‘*. In: Hrsg. Söring, Jürgen und Mingels, Annette: *Dürrenmatt im Zentrum*. Sonderdruck. Frankfurt am Main et al 2004. S 79-107.

Eickhoff, Thomas: *In memoriam. Komponist und Kulturpolitiker Gottfried von Einem (1818-1996)*. In Zeitschrift *Musica*, 50 Jg., 1996, Heft 5, S 380-381.

Eickhoff, Thomas: *‚Teurer Meister, hier ist das Stück!‘. Biographische und ästhetisch-pädagogische ‚Schnitt-Stellen‘ zwischen Boris Blacher und Gottfried von Einem*, in: Hrsg. Eickhoff, Thomas und Henrich, Heribert: *Boris Blacher*. Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 7, Hofheim, 2003, S 113 - 124.

Einem, Gottfried von: *Akademie Heute*. 1-seitiges Typoskript o. D. [FS-N]

Einem, Gottfried von: *Beitrag für die Zeitschrift ‚MUSIK-OLYMPIADE‘*. 2-seitiges Typoskript o.D. [FS-N]

Einem, Gottfried von: *Boris Blacher zum siebzigsten Geburtstag*. Rede GvEs, abgedruckt in *Die Presse* vom 05., 06. und 07.01.1973.

Einem, Gottfried von. *Der Prozess*. In: ÖMZ, Jg. 8, 1953, Heft 7, S 198-200.

Einem, Gottfried von: *Der Komponist im Turm*. In: Hrsg. Müller-Marein, Josef und Reinhardt, Hannes: *Das musikalische Selbstportrait von Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten, Sängerinnen und Sängern unserer Zeit*. Hamburg 1963, S 83-90.

Einem, Gottfried von: *Die Freiheit des Komponisten*. In: ÖMZ, Jg. 20, 1965, Heft 5/6, S 278-280.

Einem, Gottfried von: *Ein Faustballett von Werner Egk. Zur Uraufführung in der Münchner Staatsoper*. In: ÖMZ, Jg. 3, 1948, Heft 7/8, S 216.

Einem, Gottfried von: *Erwecker schlafender Hunde. Dem Musikverleger Alfred Schlee zum 75. Geburtstag*. In: *Die Presse* vom 19.11.1976.

Einem, Gottfried von: *Gespräche mit Brecht und Dürrenmatt*. Essay o.D. und o.O., [FS-N]

Einem, Gottfried von: *Gottfried von Einem zum „Prozeß“*. In: Programmheft der Salzburger Festspiele vom 23.08.1988.

Einem, Gottfried von: *Grabrede an Boris Blacher am 05.02.1975*. Zitiert bei Eickhoff, Thomas: *„Teurer Meister, hier ist das Stück!“. Biographische und ästhetisch-pädagogische ‚Schnitt-Stellen‘ zwischen Boris Blacher und Gottfried von Einem*, in: Hrsg. Eickhoff, Thomas und Henrich, Heribert: *Boris Blacher*. Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 7, Hofheim, 2003, S 124.

Einem, Gottfried von: *Ich hab´ unendlich viel erlebt. Aufgezeichnet von Manfred A. Schmid*. Wien 1995.

Einem, Gottfried von und Blaukopf, Kurt: *Komponist in Österreich*. In: ÖMZ, Jg. 19, 1964, Heft 2, S 76-80.

Einem, Gottfried von: *Komponist und Gesellschaft*. Schriftenreihe „Musik und Gesellschaft“, Hrsg. Kurt Blaukopf. Karlsruhe 1967.

Einem, Gottfried von: *Mein Lehrer Boris Blacher*. In: ÖMZ, Jg. 5, 1950, S 148-150.

Einem, Gottfried von: *Über mich und meine Musik. Zitate, ausgewählt und zusammengestellt von Otto Biba*. In: *Musikblätter der Wiener Philharmoniker* 1993, 167-171

Endler, Franz: *Musik – wo sich die Geister einen*. In: *Die Presse* vom 31.12.1982.

Endler, Franz: *Kein Lehrer, ein älterer Kollege*. In: *Die Presse* vom 15.11.1974.

Endler, Franz: *Viele Töne machen die Musik*. In: *Die Presse* vom 25.07.1965.

Endler, Franz: *Die Zukunft liegt beim Komponisten*. In: *Die Presse* vom 01.07.1964.

Fiechtner, Helmut A.: *Gottfried von Einem und sein Werk*. In: ÖMZ, Jg. 10, 1955, S195-198.

Fuchs, Ingrid: *Einem, Gottfried von*. In: MGG, Personenteil, Bd. 6. Kassel et al, 2001, Sp. 164-170.

Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem als Symphoniker*. In: Hrsg. Krones, Hartmut: *Die österreichische Symphonie im 20. Jahrhundert*. Wien et al. 2005, S 167-179.

Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einems ‚Eroberung‘ Amerikas*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003, S 275-292.

Freund, René: *Von Einem – für alle*. In: Zeitschrift *Wann-was-wo Österreich*, Heft und Jahrgang unbekannt, S 5-7.

Gallup, Stephen: *Die Geschichte der Salzburger Festspiele*. Wien 1987.

Gassmann, Michael: *Zwiespältig, wie der sich anwanzt. Thomas Eickhoff schildert die exemplarische Karriere des Komponisten Gottfried von Einem*. In: *Frankfurter Allgemeine* vom 28.07.1999.

Gervink, Manuel: *Die Symphonie in Deutschland und Österreich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen*. Regensburg 1884.

Gieseler, Walter: *Komposition im 20. Jahrhundert. Details – Zusammenhänge*. Celle 1975.

Gieseler, Walter: *Annäherungen „Ungeheuer ist viel. Doch nichts ist ungeheurer als der Mensch.“ Nachdenkliches über „Sophokleische Dichtung und Musik“ anlässlich Gottfried von Einems Kantate „An die Nachgeborenen“*. In: Hrsg. Hopf, Helmuth und Sonntag, Brunhilde: *Gottfried von Einem. Ein Komponist unseres Jahrhunderts*. Bd 1 der Reihe *Musik, Kunst & Konsum*, Münster 1989, S 81-98.

Goergen, Peter: *Bert Brecht, Das Stundenlied. Theologisch gelesen*. Zeitschrift *Imprimatur*, Trier, Heft 2/1998, *Imprimatur Extra*. Erschienen auf <http://www.phil.uni-sb.de/projekte/imprimatur/1998/imp980206.html> [letzter Zugriff 11.09.2009].

Hrsg. Grasberger, Franz: *Gottfried von Einem. Das dramatische Werk*. In: Katalog der Sonderausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek vom 24.05.1971-05.06.1971.

Große, Wilhelm: *Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder*. Königs Erläuterungen und Materialien, Bd 318. Hollfeld 2002.

Hartmann, Dominik: *Gottfried von Einem*. Rowohlt's Monografien, Wien 1967.

Häussermann, Ulrich: *Hölderlin*. Reinbek bei Hamburg, 1967.

Hartmann, Dominik: Neues von Gottfried von Einem. In: *ÖMZ*, Jg. 24, 1969, S707-708.

Hees, Anke: *Busta, Christine*. In: Hrsg. Feilchenfeldt Konrad: *Deutsches Literatur – Lexikon. Das 20. Jahrhundert. Biographisch-bibliographisches Handbuch*, Bd 4, Zürich et. al. 2003, Sp. 686-688.

Hilscher, Elisabeth Theresia: *Die Kantaten- und Chorwerke Gottfried von Einems*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003. S 72.

Hopf, Helmuth und Sonntag, Brunhilde: *Studenten im Gespräch mit Gottfried von Einem*. In: *Zeitschrift für Musikpädagogik*. Jg. 1984, Heft unbekannt, S 3-12. Wien 1984.

Hrsg. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes: *Graduale Triplex. Seu Graduale Romanum Pauli PP.VI Cura Recognitum & Rhythmicis Signis a Solesmensibus Monachis Ornatum*. Solesmes 1998.

Hrsg. Ameln, Konrad: *Ein new Geseng buchlein. Michael Weisse*. Originalgetreuer Nachdruck [der Ausgabe Jungbunzlau 1531]. Kassel et al. 1957

Hrsg. Bäumer, Angelica: *Gottfried von Einem und die Salzburger Festspiele. Eine Publikation der Salzburger Festspiele*. Salzburg 1998.

Hrsg. Boosey&Hawkes - Bote&Bock: *Gottfried von Einem*. Verlagsprospekt. Berlin o.J.

Hrsg. Brauneck, Manfred und Schneilein, Gérard: *Theatrelexikon I, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hamburg 2007.

Hrsg. Brosche, Günter: *Musikerhandschriften von Heinrich Schütz bis Wolfgang Rihm*. Stuttgart 2002.

Hrsg. Brosche, Günter: *Dokumente zu Leben und Werk zeitgenössischer Komponisten. Beiträge zur Musik der Gegenwart*. Bd 17, Beitrag über Gottfried von Einem, Tutzing 1992, S165-196.

Hrsg. Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Band 7 von *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Laaber 1984.

Hrsg. Dietrich, Margret und Greisenegger, Wolfgang: *Pro und Kontra „Jesu Hochzeit“*. Dokumentation eines Opernskandals. Wien et al. 1980.

Hrsg. Eickhoff, Thomas und Henrich, Heribert: *Boris Blacher*. Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 7, Hofheim, 2003.

Hrsg. Fischer, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. 2. Neubearbeitete Ausgabe, Kassel et al.

Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003.

Hrsg. Gebhard, Hans: *Harenberg Chormusikführer. Vom Kammerchor bis zum Oratorium*. Dortmund 2001.

Hrsg. Gottfried von Einem Musik – Privatstiftung: *Gottfried von Einem (1918 – 1996). Werkverzeichnis*. Wien 1997.

Hrsg. Hopf, Helmut und Sonntag, Brunhilde: *Gottfried von Einem. Ein Komponist unseres Jahrhunderts*. Bd 1 der Reihe *Musik, Kunst & Konsum*, Münster 1989.

Hrsg. Husslein-Arco, Agnes und Weidinger, Alfred: *Oskar Kokoschka. „Träumender Knabe“ und „Enfant Terrible“*. Wien 2008.

Hrsg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen, des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland und der Deutschen Bibelgesellschaft: *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe*. Stuttgart 2003.

Hrsg. Ludwig Doblinger (Berhard Herzmannsky) KG. Wien-München: *Gottfried von Einem. Werke. Music published by Doblinger*. Wien o.J.

Hrsg. Ludwig Doblinger (Berhard Herzmannsky) KG. Wien-München: *125 Jahre Musikverlag Doblinger. Festschrift*. Wien 2001.

Hrsg. Ingrisch, Lotte: *Mich hetzen Klänge. Die Componierzettelchen des Gottfried von Einem*. Wien 1999.

Hrsg. Killy, Walter und Vierhaus, Rudolf: *Deutsche Biographische Enzyklopädie*. München 1995.

Hrsg. Music Austria/Vie Musicale Autrichienne: *Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts. Eine Auswahl*, Wien 1968.

Hrsg. Nagl-Schramm, Ingrid: *Einem-Zeitung. Sondernummer anlässlich des 5. Todestages - Gottfried von Einem Tage 29. Juni – 1. Juli 2001*. Oberdünbach 2001.

Hrsg. Österreichische Gesellschaft für Musik: *Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts. Eine Auswahl*. Erscheint als 2/1968 von Music Austria - Vie Musicale Autrichienne. Wien 1968.

Hrsg. Rutz, Hans: *Neue Oper. Gottfried von Einem und seine Oper ‚Dantons Tod‘. Mit Beiträgen von Caspar Neher, Bernhard Paumgartner, Wolfgang Schneditz und Oscar Fritz Schuh*. Wien, 1947.

Ed. Sadie, Stanley: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London-NewYork, 2001.

Hrsg. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin: *Boris Blacher*. Berlin 2003.

Hrsg. Universität Salzburg und Landesstudio Salzburg des ORF in Zusammenarbeit mit dem Historischen Archiv des ORF: *Gottfried von Einem*: In: Hrsg. Universität Salzburg und Landesstudio Salzburg des ORF in Zusammenarbeit mit dem Historischen Archiv des ORF: *Zeitzeugen. Wege zur Zweiten Republik*. Wien 1987, S 67-80.

Hrsg. Verein der Freunde und Förderer der Steirischen Singwoche: *Reflexionen. 25 Jahre Steirische Singwoche 1969 – 1993*. Graz o.J.

Hrsg. Zeman, Herbert: *Literarische Autographen aus der Sammlung von Anton Dermota*. In: Hrsg. Zeman, Herbert: *Jahrbuch des Goethe-Vereins. Band 86/87/88 – 1982/1983/1984*. Wien 1984. S387-569.

Ingrisch, Lotte: *Die ganze Welt ist Spaß!“ Ein Leben in Anekdoten*. Wien 2002.

Ingrisch, Lotte: *Eine Reise in das Zwielfichtland. Im Waldviertel und anderswo“*. Wien 2007.

Ingrisch, Lotte: *Ratte und Bärenfräulein. Die Jenseitsreise von Gottfried von Einem*. Wien 1997.

Ingrisch, Lotte: *Tier-Requiem*. 18-seitiges Typoskript als Textkonzept für die Komposition GvEs. Wien 1993. [GvE-N]

Jahnke, Sabine: *Musik der Gegenwart. Gottfried von Einem*. 4-seitiges Typoskript o.D. [B&H-A].

Jary-Janecka, Friederike: *Gottfried von Einem im Spiegel der Presse 1947-1996*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003, S 461-471.

Kaatz, Klemens: *Eine Hinrichtung Büchners: Dantons Tod von Gottfried von Einem*. In: Hrsg. Petersen, Peter und Winter, Hans-Gerd: *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. et al. 1997. S 131-167.

Kater, Michael H.: *Die missbrauchte Muse. Musiker im dritten Reich*. München-Wien 1999.

Klein, Rudolf: *Anton Bruckner und Gottfried von Einem*. In Hrsg. Anton Bruckner Institut Linz, Linzer Veranstaltungs GesmbH: *Bruckner Jahrbuch 1981*, Linz 1982, S 103-106.

Klein, Rudolf: *Der Symphoniker Gottfried von Einem. Versuch einer Identitätsabgrenzung*. In: ÖMZ, Jg. 33, 1978, S 3-9.

Klein, Rudolf: *Gottfried von Einem: Bruckner Dialog für Orchester, op. 39*. In: ÖMZ, Jg. 29, 1974, S 135-136.

Klein, Rudolf: *Überzeugen – nicht überreden! Rudolf Klein sprach mit Gottfried von Einem*. In: *Jahrbuch 1973 der Zeitschrift Opernwelt*, S 26-31. Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft mbH, Berlin 1973.

Knessl, Lothar: *Schlangehäuptige Müllerin*. In: *Neues Österreich* vom 11.11.1964.

Kokoschka, Oskar: *Die träumenden Knaben und Der weiße Tiertöter*. Frankfurt am Main und Leipzig 1996.

Kokoschka, Oskar: *Mein Leben*. Wien 2008.

Krones, Hartmut: *Neues in der Tradition suchen*. In: Programmheft des Niedersächsischen Staatsorchesters Hannover zum 7. Konzert 1991/1992 am 13. Und 14.08.1992

Krones, Hartmut: *Zum heutigen Konzert*. Im Programmheft der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vom 24.01.1993.

Krones, Hartmut: *Zum frühen Liedschaffen von Gottfried von Einem. Zwischen Zwölfton-Anklängen und Dur-Moll-Erneuerung*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003.

Kunz, Harald: *Gottfried von Einem als Verlagspartner*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003. S 483-495.

Langrock, K.: *Einem, Gottfried von*. In: *Das neue Lexikon der Musik*. In vier Bänden. Stuttgart 1996, Bd 1, S 758.

Lang, Margit: *Schumacher, Hans*. In: Hrsg. Herkommer, Hubert et al.: *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch*. Bd. 16, Bern et al 1996, Sp 630-632.

Lermen, Birgit: *.....ich lebe in finsternen Zeiten!* Hrsg. Bund der Mitteldeutschen e.V., Bonn 1989, Sonderdruck.

Lernet-Holenia, Alexander: *Das lyrische Gesamtwerk*. Hrsg. von Roman Roček. Wien 1989

Lernet-Holenia, Alexander: *Das Feuer*. Gedichte. Wien 1949.

Levi, Erik: *Einem, Gottfried von*. In: *Grove*. Volume 8, p 28-30.

- Lezak, Konrad: *Das Operschaffen Gottfried von Einems*. Dissertation an der Universität Wien, maschinschriftlich, 1987.
- Lucchesi, Joachim und Shull, Ronald K.: *Musik bei Brecht*. Frankfurt am Main, 1988.
- Mayer, Johannes Leopold: *Gottfried von Einem Missa Clara Vallensis*. In: *Info 12/07* des Musikverlages Doblinger. Wien 1988.
- Mösch, Stephan: *Der gebrauchte Text. Studien zu den Libretti Boris Blachers*. Stuttgart-Weimar 2002
- NN.: *Österreichische Komponisten beim 2. Internationalen Musikfest 1948 in Wien*. In: *ÖMZ*, Jg. 3, 1948, Heft 5/6, S 152-156.
- Oehlmann, Werner: *Reclams Chormusik- und Oratorienführer*. Stuttgart 1995.
- Pach, Andrea: *Über Gottfried von Einems Werke für und mit Orgel*. In: *Ars Organi*. Jg. 46, 1998, Heft 3, S 149-158.
- Palm, Kurt: *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich*. Wien-München 1983.
- Partsch, Erich Wolfgang: *Anton Bruckners phrygisches „Pange lingua“ (WAB33)*. In: *Zeitschrift Singende Kirche*, Wien, Jg. 54, 2007, Heft 4, S 227-229.
- Pfister, Oskar: *Das Christentum und die Angst. Mit einem Vorwort von Thomas Bonhoeffer*. Olten 1975.
- Praßl, Ulrike: *Kurt Muthspiel – Dokumentaion eines musikalischen Lebens*. Dissertation an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Graz (machinschriftlich). Graz 2008.
- Reinelt, T.: *Die Wiederbeseelung der Welt oder die Apokalypse findet nicht statt*. In: Programmheft zur UA von op. 75 *Der Tulifant*, Hrsg. Vereinigte Bühnen Wien, Wien 1990.
- Renn, Petra: *Christine Busta: Zur Entwicklung der poetischen Sprechweise und Gedichtauffassung*. Diplomarbeit an der Geistes- und Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien, Studienrichtung Deutsche Philologie, (maschinschriftlich), Wien 2002.
- Rufer, Josef: *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*. Frankfurt am Main et al., 1979.
- Rutz, Hans: *Die Persönlichkeit des Komponisten*. In: Rutz, Hans: *Neue Oper. Gottfried Einem und seine Oper ‚Dantons Tod‘. Mit Beiträgen von Caspar Neher, Bernhard Paumgartner, Wolfgang Schneditz und Oscar Fritz Schuh*. Wien, 1947.
- Saathen, Friedrich: *Auf der Suche nach der verlorenen Schönheit. Über einige Stileigentümlichkeiten der Musik Gottfried von Einems*. 4-seitiges Typoskript o.D. [FS-N]
- Saathen, Friedrich: *„Die engagierte Oper: Gottfried von Einems ‚Besuch der alten Dame‘. Ein typologischer Befund“*. 3 seitiges Typoskript, 1973. [GvE-N]
- Saathen, Friedrich: *Die Messe für Stift Zwettl. Das neue Werk von Gottfried von Einem. Über die Komposition „Missa Clara Vallensis“*. In: *Zeitschrift morgen* Nr. 61, Jg. 1988, S 269f.

- Saathen, Friedrich: *Die Träumenden Knaben*, 3-seitiges Typoskript o.D. [FS-N]
- Saathen, Friedrich: *Eine neue Messe für Zwettl*. 4-seitiges Typoskript o.D. [FS-N]
- Saathen, Friedrich: *Einem – Chronik. Dokumentation und Deutung*. Wien et al. 1982.
- Saathen, Friedrich: *Gottfried von Einems Kantate: „An die Nachgeborenen“*. 5-seitiges Typoskript o.D. [FS-N]
- Saathen, Friedrich: *Gottfried von Einem. An die Nachgeborenen. Kantate für Mezzosopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester, op. 42*. 4-seitiges Typoskript o.D. [GvE-N]
- Saathen, Friedrich: „*Ich habe immer Glück gehabt*“. *Gottfried von Einem hat stets über den Tellerrand des Komponierens hinausgeschaut*. In: Programmheft des Niedersächsischen Staatsorchesters Hannover zum 7. Konzert 1991/1992 am 13. und 14.08.1992.
- Saathen, Friedrich: *Musik im Krieg*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003. S 437-443.
- Saathen, Friedrich: *Mysterium Oper Poem. Gottfried von Einems musikalische Parabel von Liebe und Tod*. In Hrsg. Wiener Festwochen: Begleitheft zur Uraufführung von op. 52 *Jesu Hochzeit* am Theater an der Wien, Wien 1980.
- Saathen, Friedrich: *Widerschein des Lebens. Nachlese zu meiner ‚Einem-Chronik‘*. In: morgen. Kulturzeitschrift aus Niederösterreich. Jg. 7, 1983, Heft 7, S 7-11.
- Scherf, Peter: *Bald ‚mit Wut‘, bald ‚mit Zartheit‘*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003. S 395-409.
- Schmid, Manfred: *Einem und Brecht*. In: Hrsg. Fuchs, Ingrid: *Gottfried von Einem - Kongress. Wien 1989. Kongressbericht*. Tutzing 2003. S 223-229.
- Schmid, Manfred: *Die Töne ins Grab mitgenommen*. In: *Wiener Zeitung* vom 14.07.1996.
- Schollum, Robert: *Die Klavierlieder Gottfried von Einems*. In: ÖMZ, Jg. 28, 1973, S 80-86.
- Schollum, Robert: *Wolf – Webern – von Einem. Anmerkungen zur Deklamatorik, musikalischer Gestik und Szenik*. In: Hrsg. Haselauer, Elisabeth: *Wort – Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im Europäischen Raum*. Wien et.al. 1981. S 122.
- Schumacher, Hans: *Schatten im Licht. Gedichte*, Herrliberg/Zürich 1946.
- Schwarz, Rudolf: *Ballett auf dem Hochseil*. In: Zeitschrift *Hör Zu*, Jg. 1983, Nr. 3, S50f.
- Seeböhm, Andrea: *Gottfried von Einem (1918-1996)*. ÖMZ, Jg. 61, 2006, Heft 7, S 25-29
- Sinkovicz, Wilhelm: Ein meisterlicher Handwerker. In: *Die Presse* vom 22.01.2008.
- Sinkovicz: *Gottfried von Einem, Componist. Erinnerungen an einen großen Unzeitgemäßen*. In: Zeitschrift *morgen. Kulturzeitschrift Niederösterreichs*. St. Pölten, September 1996.
- Sophokles: *Antigone*. Reclams Universal Bibliothek Nr. 659, Stuttgart 2000.

- Sophokles: *Ödipus auf Kolonos*. Reclams Universal Bibliothek Nr. 641, Stuttgart 1996.
- Szmolyan, Walter: *Staatspreisträger Gottfried von Einem*. In: *ÖMZ*, Jg. 20, 1965, S 650-651.
- Spiel, Hilde: *Welt im Widerschein*. München 1960.
- Stephan, Rudolf: *Über die Musik zur Zeit des jungen Gottfried von Einem (Gedanken zur Musik der Vierziger Jahre)*. In: Hrsg. Hopf, Helmuth und Sonntag, Brunhilde: *Gottfried von Einem. Ein Komponist unseres Jahrhunderts*. Bd 1 der Reihe *Musik, Kunst & Konsum*, Münster 1989, S 28-46.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Die großen Komponisten unseres Jahrhunderts. Band 1 Deutschland und Mitteleuropa*. München 1971
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Heinz Tietjens Epoche*. In: *Melos. Zeitschrift für Neue Musik*, Mainz, Jg. 35, 1968, Heft 1, S 33-34.
- Szmolyan, Walter: *Zeitgenössische Komponisten aus Wien*. In: *ÖMZ*, Jg. 25, 1970, Heft 5/6, S324-329.
- Thiele, Dieter: *Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder*. Frankfurt am Main, 1997.
- Wackernagel, Philipp: *„Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII Jahrhunderts. Band 3 Die Lieder des ersten Geschlechts der Reformationszeit bis zum Tode Martin Luthers. 1523-1546*. Leipzig 1870.
- Wagner, Friedelind: *Nacht über Bayreuth. Die Geschichte der Enkelin Richard Wagners. Mit einem Nachwort von Eva Weissweiler*. München 2002.
- Wagner, Klaus: *Zwei Uraufführungen in Hamburg*. In: *Melos. Zeitschrift für Neue Musik*. Mainz, Jg. 26, 1959, Heft 4, S 118-119.
- Wagner Manfred: *Gottfried von Einem 1918-1996. Ein Nachruf*. In: *ÖMZ*, Jg. 51, 1996, Heft 8.
- Walden, Fritz: *Das Abenteuer der Kadenz. Gespräch mit Gottfried von Einem*. In: *Der Komponist. Fachblatt des Österreichischen Komponistenbundes*. Wien, Heft Nr. 2, Mai 1971, S 7-8.
- Weidinger, Alfred: *Oskar Kokoschka. „Träumender Knabe“ und „Enfant Terrible“*. Dissertation an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg, Salzburg 1997.
- Weissensteiner, Friedrich: *In der großen Welt zuhause, im Waldviertel daheim*. *ÖMZ*, Jg. 61, 2006, Heft 7, S 30-33. Wien, 2006.
- Werba, Erik: *Der Lyriker Gottfried von Einem*. In: *ÖMZ*, Jg. 38, 1983, S 394-397.
- Wetzel, Christoph: *Bertolt Brecht*. In: Hrsg. Harenberg: *Harenberg Schauspielführer*. Dortmund 1997.
- Willaschek, Wolfgang: *Erinnerungs-Prozesse. Gottfried von Einem im Gespräch mit Wolfgang Willaschek*. In: Programmheft der Salzburger Festspiele vom 23.08.1988.
- Wolf, Erich: *Die Musikausbildung. Band II Harmonielehre*. Wiesbaden 1972.

## Periodika

Artikel und Beiträge der folgenden Zeitungen und Zeitschriften, die in der folgenden Arbeit verwendet wurden, wurden in das obige Literaturverzeichnis aufgenommen, weil sie wichtige Aussagen zu GvE, seinen Werken, seinem Leben oder zu anderen Themen dieser Arbeit enthalten.

Die Presse. Wien

Die Neue. Zwettler Nachrichten. Zwettl

Fachblatt des Österreichischen Komponistenbundes, Wien

Frankfurter Allgemeine. Frankfurt am Main

Hör Zu. Wien

Melos. Zeitschrift für Neue Musik. Mainz

morgen. Kulturzeitschrift Niederösterreichs, St. Pölten

Musica, Kassel et al.

Musica Austria – Vie Musicale Autrichienne. Wien

Musik und Bildung. Mainz

Neues Österreich. Wien

ÖMZ – Österreichische Musikzeitschrift. Wien

Opernwelt. Berlin

Singende Kirche. Wien

Wiener Zeitung. Wien

Was-wann-wo Österreich. Ort unbekannt

Zeitschrift für Musikpädagogik. Wien

Darüber hinaus wurden im Zusammenhang mit einzelnen Aufführungen von Werken GvEs Rezensionen eingesehen und in dieser Arbeit wörtlich zitiert oder sinngemäß angeführt. Diese sind in den einzelnen Kapiteln zu den Chorwerken quellenmäßig erfasst. Weiters bringt der Anhang C Details der Rezeptionsanalysen von op. 26 *Das Stundenlied* und op. 42 *An die Nachgeborenen*, im Rahmen derer zahlreiche Rezensionen wörtlich zitiert und quellenmäßig erfasst sind.

## Interviews mit GvE

Sofern diese Interviews in Büchern oder Zeitschriften erschienen sind, wurden sie auch im obigen Literaturverzeichnis angegeben. Die Interviews sind chronologisch geordnet.

13 Interviews im O-Ton, Interviewer unbekannt, Datum der Aufnahmen unbekannt auf DVD Hrsg. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur und Gottfried von Einem Musik-Privatstiftung: *Licht in den Ohren. Der Komponist Gottfried von Einem 1918-1996. Materialien und Konzepte für den Musikunterricht*. Wien 2009.

8 Interviews im O-Ton, Interviewer unbekannt, Datum der Aufnahmen unbekannt auf Webseite der GvE-St: <http://www.einem.org/>

1976

Klein, Rudolf: *Überzeugen – nicht überreden! Rudolf Klein sprach mit Gottfried von Einem*. In: Jahrbuch 1973 der Zeitschrift Opernwelt, S 26-31. Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft mbH, Berlin 1973.

06.12.1976

Sendung „ORF-Komponistengespräch“ mit Franz Endler

1980

6 Interviews anlässlich der UA von op. 52 *Jesu Hochzeit*. Abgedruckt in Hrsg. Dietrich, Margret und Greisenegger, Wolfgang: *Pro und Kontra „Jesu Hochzeit“*. *Dokumentation eines Opernskandals*. Wien et al. 1980.

18.02.1984

Interview im WDR, Sendung „*In eigener Sache: Gottfried von Einem*“ Interviewerin Ursula Deutschenberg.

1987

Interview GvEs als Zeitzeuge am Weg zur zweiten Republik. Abgedruckt in: Hrsg. Universität Salzburg und Landesstudio Salzburg des ORF in Zusammenarbeit mit dem Historischen Archiv des ORF: *Zeitzeugen. Wege zur Zweiten Republik*. Wien 1987, S 74-80.

22.01.1988

ORF-Gespräch zum 70. Geburtstag GvEs mit Andrea Seebohm.

1988

Willaschek, Wolfgang: *Erinnerungs-Prozesse. Gottfried von Einem im Gespräch mit Wolfgang Willaschek*. In: Programmheft der Salzburger Festspiele vom 23.08.1988.

1988

ORF-Sendung zum 70. Geburtstag GvEs „Ich habe immer Glück gehabt“. Ein Porträt des Komponisten von Franz Wagner. Diese Sendung wurde 20 Jahre später anlässlich des 90. Geburtstages von GvE am 27.01.2008 erneut ausgestrahlt.

1993

Eickhoff, Thomas: *Politische Dimensionen einer Komponistenbiographie im 20. Jahrhundert. Gottfried von Einem*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XLIII, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart 1998. kurz: *Politische Dimensionen*. S 316 - 324

04.01.1996

OEF-Interview mit GvE durch Doris Stoisser. Dieses Interview wurde erneut im August 2007 ausgestrahlt i der Sendung „40 Jahre Ö1)

1996

Brandenburg, Detlef: *Faul war ich nicht. Interview mit Gottfried von Einem*. In: *Die Deutsche Bühne*, Heft 9 Jg. 1996. S 20.23.

2008

GvE im Interview mit Franz Zoglauer, in einem Porträt GvEs von Otto Schwarz anlässlich einer ORF Sendung zum 90. Geburtstag von GvE im Januar 2008, Datum des Interviews und Datum der Sendung unbekannt.

## Tonträger der Chorwerke GvEs

### Op. 12 *Hymnus*

Kopie des Tonträgers aus dem Besitz der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.  
Interpreten und Aufnahme datum unbekannt.

### Op. 26 *Das Stundenlied*

*Gottfried von Einem. Votivlieder op. 93. Das Stundenlied op. 26*

Preiser Records Stereo 90977. 1992

CD im Handel erhältlich

### Op. 41 *Die Träumenden Knaben*

Kopie des Tonträgers aus dem Besitz der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.  
Interpreten und Aufnahme datum unbekannt.

### Op. 42 *An die Nachgeborenen*

Kopie der Langspielplatte: *30<sup>th</sup> Anniversary United Nations. Gottfried von Einem. To Posterity. An die Neugeborenen. A la Postérité. Cantata.*

Deutsche Grammophon Nr. 0666543, Polydor International GmbH 1975.

aus dem Besitz der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

### Op. 67 *Gute Ratschläge*

ORF Mitschnitt der Aufführung des Werkes am 06.11.1986 im Großen Sendesaal des Österreichischen Rundfunks, Wien.

Kopie des Tonträgers QS01/UK25449 aus dem ORF Tonträger-Archiv.

### Op. 82 *Unterwegs*

Mitschnitt des ORF Steiermark vom 21.01.1990 in St. Martin bei Graz. Ausführend ein Kammerchor unter der Leitung von Kurth Muthspiel, Aufnahmeleiter Michael Aggermann, Tonmeister Edgar Gruber.

Kopie des Mitschnittes aus dem Archiv des ORF Steiermark

### Op. 83 *Missa Claravallensis*

*Gottfried von Einem: Zwettler Messe. Rindlberger Marsch.*

Aufnahme der Missa Claravallensis am 07.09.2003 in Stift Zwettl.

Die CD ist eine Produktion von Frau Lotte Ingrisich und ist eine Beilage zum Buch Lotte Ingrisich: *Eine Reise in das Zwielfichtland. Im Waldviertel und anderswo.* Wien 2007.

### Op. 93 *Votivlieder*

*Gottfried von Einem. Votivlieder op. 93. Das Stundenlied op. 26*

Preiser Records Stereo 90977. 1992

CD im Handel erhältlich

### Op. 104 *Tier-Requiem*

*Gottfried von Einem. Tier-Requiem. Prinzessin Traurigkeit.*

Konzertmitschnitte. ORF CD 34 LC 5130. 1996

CD im Handel erhältlich

## Notenmaterial der Chorwerke GvEs

### Op. 12

- G. v. Einem: *Hymnus für Alt-Solo, Chor und Orchester op. 12*. Partitur. Universal Edition Nr. UE 12 014. Wien 1972
- Gottfried von Einem: *Hymnus*. Klavierpartitur. Universal Edition Nr. UE 12 016. Wien 1951.

### Op. 26

- Gottfried von Einem: *Das Stundenlied*. Klavierauszug. Bote&Bock Verlags Nr. 21525. Berlin 1959, 1987.
- Gottfried von Einem: *Op. 26. Das Stundenlied*. Partitur. Bote&Bock Verlags Nr. 21684. Berlin 1959, 1961.

### Op. 41

- Gottfried von Einem: *Die träumenden Knaben. Cantata für vierstimmigen gemischten Chor, Klarinette und Fagott. Op. 41. Worte von Oskar Kokoschka*. Partitur. Boosey & Hawkes Nr. 20116. London et al. 1974.

### Op. 42

- Gottfried von Einem: *An die Nachgeborenen. Op. 42*. Partitur. Boosey&Hawkes Verlags Nr. B&H 20239. London et. al. 1976.
- Gottfried von Einem: *An die Nachgeborenen. Op. 42*. Klavierauszug. Boosey&Hawkes Verlags Nr. B&H 20204. London et. al. 1976.

### Op. 67

- Gottfried von Einem: *Gute Ratschläge. Kantate für gemischten Chor a capella, mittlere Stimme und Gitarre. Op. 67*. Partitur, Universal Edition Nr. 17 762, Wien, 1983.

### Op. 82

- Hrsg. Studienrichtung Chor an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz: *Chorübungen 1983. Literatúrauswahl und Zusammenstellung Kurt Muthspiel*. Graz 1983.
- Hrsg. Studienrichtung Chor an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz: *Chorübungen 1988. Literatúrauswahl und Zusammenstellung Kurt Muthspiel*. Graz 1988.
- Gottfried von Einem: *Unterwegs. Zyklus für gemischten Chor. Op. 82*. Chorpartitur. Doblinger Verlags-Nr. D.17 554. Wien – München 1989.

### Op. 83

- Gottfried von Einem: *Missa Claravallensis. Op. 83*. Doblinger Verlags Nr. D17.487. Wien-München 1989.

### Op. 93

- Gottfried von Einem: *Votivlieder für Frauenchor a capella auf Gedichte von Christine Busta. Op. 93*. Chorpartitur mit der Doblinger Verlags Nr. D 17.752. Wien – München 1992.

### Op. 104

- Gottfried von Einem: *Tier – Requiem. Op. 104*. Doblinger Verlags Nr. D18.196. Wien-München 1996. Studienpartitur Stp. 672.

**Internet – Seiten**

<http://www.einem.org/>

[http://www.universaledition.com/truman/en\\_templates/view.php3?f\\_id=938](http://www.universaledition.com/truman/en_templates/view.php3?f_id=938)

<http://www.phil.uni-sb.de/projekte/imprimatur/1998/imp980206.html>

Der Verfasser hat sich bemüht, sämtliche Inhaber von Urheberrechten ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## Lebenslauf des Verfassers

### Persönliche Daten:

- 08.11.1941 geboren in Wien als Sohn des Ludwig Losen (Mechaniker) und der Auguste Losen (Schneiderin)  
11.08.1973 Heirat mit Ilse Losen, geb. Bauer

### Ausbildung:

- 1947-1951 Besuch der Volksschule in Wien  
1951-1956 Besuch der Hauptschule in Wien  
1951-1955 Mitglied der Wiener Sängerknaben, zahlreiche Auftritte und Konzertreisen  
1956-1961 Besuch der Höheren Bundeslehr- und Versuchsanstalt TGM, Abteilung für Maschinenbau, 1090 Wien, Matura 1961  
1961-1968 Studium der Wirtschaftsuniversität Wien, 1966 Diplomkaufmann (Dkfm.) und 1968 Dr. der Wirtschaftswissenschaften (Dr. rer.soc.oec.)

### Berufsweg

- 1961-1966 Konstrukteur in einem Maschinenbauunternehmen  
1966-1968 Lehrer für berufsbildende Kurse am WIFI Wien  
1968-2000 Verschiedene Anstellungen in maschinen- und anlagenbauenden Unternehmen Österreichs. Ab 1976 Verschiedene Positionen im ÖIAG Konzern  
Pensionierung 2000

### Weitere Aktivitäten

- Mitglied eines Sinfonie-Orchesters, Querflöte  
Mitglied mehrerer Kammermusik-Formationen, Querflöte  
2000-2006 Diplomstudium Musikwissenschaft an der Universität Wien, dazu zahlreiche Lehrveranstaltungen an der Universität für Musik, Darstellende Kunst in Wien  
Schwerpunkte: Historische Musikwissenschaft, Kirchenmusik, Musik des 20. Jhdts.  
Diplomarbeit: Pavel Haas. *Die Rezeption seiner Werke bis zum Aufführungsverbot 1939*  
Magister der Philosophie 2006  
2006-heute Doktoratsstudium der Musikwissenschaft an der Universität Wien. Titel der Dissertation: *Gottfried von Einem. Die Chorwerke. Analysen der Chorwerke sowie biografische Beiträge*

## Abstract deutsch

### Gottfried von Einem: Die Chorwerke Analysen der Chorwerke sowie biografische Beiträge

Hauptziel dieser Arbeit war die Analyse des Chorschaffens Gottfried von Einems (GvEs) in musikalischer, entstehungsgeschichtlicher und aufführungsgeschichtlicher Hinsicht.

In den musikalischen Analysen der Chorwerke wurde die „Tonalität“ GvEs anhand von Harmoniefortschreitungen, Übergängen und Schlüssen beschrieben, typische Stilelemente seiner Musik wurden herausgearbeitet und die stilistische Entwicklung der Chorwerke nachgezeichnet.

Die Entstehungsgeschichten der einzelnen Chorwerke wurden detailliert nachvollzogen. Am Anfang stand bei GvE immer eine Kompositionsidee, manchmal bereits zu Papier gebracht, als er anfang, einen Veranstalter, einen Auftraggeber und einen Verleger zu suchen.

Es wurden 146 Aufführungen von Chorwerken GvEs nachgewiesen. Für die Rezeptionsgeschichten der Chorwerke wurden die vorhandenen Kritiken ausgewertet. Bei op. 26 *Das Stundenlied* und op. 42 *An die Nachgeborenen* konnten statistisch-quantitative Rezeptionsanalysen durchgeführt werden. Die Aufnahme in der Presse war - entgegen Darstellungen in der Literatur – kontroversiell.

Auf der Suche nach Quellenmaterial zu den Chorwerken wurden große Korrespondenzbestände, Medienberichte und Programmhefte durchgearbeitet. Dabei ergaben sich über die Chorwerke hinausgehende biografische Erkenntnisse, die in vier größeren Exkursen zusammengefasst wurden. Es waren dies: ein Exkurs über die Arbeitsweise GvEs, ein Exkurs über den sein Schaffen beeinflussenden Bezug zu Religion, Tod und Tierwelt, ein Exkurse über das Projekt eines *Requiems*, sowie ein Exkurs über die Entstehung der bisher wichtigsten Biografie des Komponisten, der *Einem-Chronik* Friedrich Saathens.

Im Anhang wurde neben den Incipits der einzelnen Sätze der neun Chorwerke eine Reihe von Zusammenstellungen, Statistiken und Aufstellungen zum Arbeitsthema zusammengetragen.

## Abstract english

### **Gottfried von Einem: The Choral Works Analysis of the Choral Works and Biographic Contributions**

The main objective of this study was the preparation of detailed analysis of Gottfried von Einem's (GvE's) nine choral works with regard to musical features, histories of origins and histories of performances.

The features of GvE's „tonality“ were analyzed by studying the harmonic progressions, transitions and cadences, the typical stylistic elements in his compositions for choirs and his stylistic development.

The histories of origin of each composition could be described in detail.

The study provides evidence for 146 performances of GvE's choral compositions. Existing press reviews of performances made it possible to evaluate the success. For op. 26 *Das Stundenlied* and op. 42 *An die Nachgeborenen* quantitative statistical reception analysis could be worked out. It became evident that the reception in the media was quite controversial.

Additional biographic contributions on GvE were provided and were summed up in 4 special studies: Firstly, a study was prepared on *GvE's working methods*. Secondly, *GvE's relations to religion, death and to animals* were described. Furthermore, a special study was made concerning a project for a *Latin Requiem for his deceased friends*. The last special study was done about the writing and publishing of his most important biography, the *Einem-Chronik* by Friedrich Saathen.

As appendix the incipits of all movements of the nine choirworks are given as well as several tables, statistics and compilations in order to facilitate future research on GvE's works and life.



## ANHANG

### Unterlagen zu den Chorwerken GvEs

- A Incipits der Chorwerke GvEs und ihrer Teile
- B Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs
- C Details zu den Rezeptionsanalysen der Chorwerke op. 26 *Das Stundenlied* und op. 42 *An die Nachgeborenen*
- D Essay Roman Ročeks zur Dichtung *Hymnus auf Goethe* von Alexander von Lernet-Holenia

### Unterlagen zum gesamten Schaffen GvEs

- E GvE-Briefe und deren Archivorte
- F Inverlagnahmen der Werke GvEs
- G Widmungen der Werken GvEs
- H Öffentliche Funktionen und Ehrungen GvEs



**Anhang A**  
**Incipits der Chorwerke GvEs und ihrer Teile**

**Op. 12 *Hymnus***

## Satz 1 – Allegro

Dr. Franz v. Stöger-Märenpach zugeeignet

## HYMNUS op.12 (1949)

für Alt-Solo, Chor und Orchester

I

GOTTFRIED v. EINEM  
(1918)

*Allegro* ♩ = 96

Piccolo

1. 2. Flöte

1. 2. Oboe

1. 2. Klarinetten in B

1. 2. Fagott

1. 2. Horn in F

3. 4. Horn in F

1. 2. 3. Trompeten

1. 2. Posaunen

3. Posaune

Tuba

Pauken

Xylophon

Milit. Trommel  
gr. Trommel

Sopran

Alt

CHOR:

Tenor

Bass

*Allegro* ♩ = 96

1. 2. Violinen

Viola

Violoncelle

Contr. Bass

Volk aus den Ländern der Waage der Welt und den Trep-pen des Al-pen-ge-birgs,  
Volk aus den Ländern der Waage der Welt, von den Re-ben-hän-gen am Stro-ssim,  
Volk aus den Ländern der Waage der Welt und den Trep-pen des Al-pen-ge-birgs,  
Volk aus den Ländern der Waage der Welt, von den Re-ben-bän-gen am Stro-ssim,

© 1952 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition No. 12 014

## Satz 2 Adagio

20 **II**  
*Adagio* (♩ = 48)

1. Ob. *pp* *cresc.*

1. Klar. in B *pp* *cresc.*

1. Fag. *pp* *cresc.*

1. Hr. in F *ged.* *pp* *cresc.*

Satz 3- Allegro

III

*Allegro* ♩ = 126

1. 2. Fl. *ff*

3.

1. 2. Ob. *ff*

1. 2. Clar. in B *ff*

1. 2. Fag. *ff*

1. Hr. in F *f*

3. *f*

1. 2. Trp. in C *f*

*Allegro* ♩ = 126

1. Viol. *ff*

2. *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

C. B. *ff*

**Op. 26 *Das Stundenlied***

Satz I Allegro

# Das Stundenlied

(Bertolt Brecht)

Gottfried von Einem

Op. 26

Allegro  $\text{♩} = 92$

Fl. 1,2  
Picc.  
Ob. 1,2  
Klar. B  
Fag. 1,2  
Hrn. F 1,2  
3,4  
Trpt. B 1,2  
3  
Pos. 1,2  
3  
Tba.  
Pk.  
S.  
A.  
Chor  
T.  
B.  
Viol. 1  
2  
Vla.  
Vcl.  
Kb.

Allegro  $\text{♩} = 92$

Als er aus dem Tern - - - - -

Aufführungsrecht vorbehalten

© Copyright 1959, 1961 by Bote & Bock, Berlin

Eigentum der Verleger für alle Länder

**B & B**

Bote & Bock, Berlin

21684

(787)

Satz II Moderato

24

II

Moderato ♩ = 92

The score is divided into three systems. The first system includes parts for Horn I, Violins 1 and 2, Viola, and Violoncello. The second system includes parts for Soprano and Alto of the choir, Violins 1 and 2, Viola, and Violoncello. The third system includes parts for Piccolo, Soprano, Alto, Tenor, Bass of the choir, Viola, and Violoncello. The music features various articulations such as pizzicato (pizz.), arco, and accents, along with dynamic markings like p, sf, and cresc. The choir parts include German lyrics.

1

Chor S. A. 1. Viol. 2. Via. Vcl. Picc. Chor S. A. T. B. Via. Vcl.

In der er - stien Ta - ge - bund ward der Herr ge - schel - den als ein Män - der dar - ge - stellt Pi - la - tus, dem Hei - dem.

In der er - stien

Satz III Allegro

Allegro d. = 108 III 47

1 2  
Fl. 1 2  
Picc.  
Ob. 1  
Klar./B.  
Fag. 1, 2  
Hrn. 1, 2, 3, 4  
Tromp. 1, 2, 3  
Pos. 1, 2, 3  
Tba.  
Pk.  
S.  
A.  
Chor T.  
B.  
Viol. 1 2  
Vla.  
Vcl.  
Kb.

B & B  
21684



Satz IV Allegro

70 **IV**  
Allgro d = 54

1 Fl. 1, 2  
Clar. C  
Fag. 1, 2  
Oboe 1, 2  
Horn 1, 2  
Trompete 1, 2  
Trombone 1, 2  
Cym.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Um drei, Um drei, Um drei, Um drei, um

Allgro d = 54

1 Fl. 1, 2  
Clar. C  
Fag. 1, 2  
Oboe 1, 2  
Horn 1, 2  
Trompete 1, 2  
Trombone 1, 2

Satz V Adagio

Adagio ♩.50-52 V 101

Ob.1  
Fag.1  
S.  *dolce*  
A.  
Uns hat ein Ros' er-get - zet im Gar-ten mit-ten an, die  
Uns hat ein Ros' er-get - zet im Gar-ten  
hat sehr schön ge- blü - hier. Ha - ben  
mit ten an, die hat sehr schön ge blü hat, uns hat er  
sie im März ge - set - zet, uns nicht um-sonst ge - mü - het.  
Ros' er - get - zet im Gar-ten mit-ten an, die hat sehr schön ge-blü - het  
Fl.1  
Picc.  
Ob.1  
Fag.1  
Horn/F  
S. *pp*  
A. *pp*  
Wohl die - nen, die er - nen  
Wohl die - nen, die er - nen

B & B  
21684

Satz VI Moderato

Moderato 113

*p* tranquillo

**VI**

Fag.1

Fag.1

Alt

S.

A.

Fag.

S.

A.

Chor

T.

B.

Fl.1

Klar. B<sub>1</sub>

Fag.1

S.

A.

Chor

T.

B.

Um vier hat ihm ei - - ne Frau  
 Um vier hat ihm ei - - ne Frau  
 ei - - ne Frau ihr Brust-tuch an - ge-bo - ten, drauf ist ihr ge-bie - - ben vorn  
 ihr Brust-tuch an - ge-bo - ten, drauf ist ihr ge-bie - - ben vorn Angst-schweiß ein Ge-  
 Angst-schweiß ein Ge-sicht wie von ei'm To - ten, ein Ge-sicht wie von ei'm To - ten, vorn  
 Um vier hat ihm ei - - ne Frau ihr Brust-tuch an - ge-bo - ten  
 -sicht wie von ei'm To - ten, ein Ge-sicht wie von ei'm To - ten, vorn Angst-schweiß ein  
 Angst-schweiß ein Gesicht wie von ei'm To - ten, ein Ge-sicht wie von ei'm To -  
 - ge-bo - ten, drauf ist ihr ge-bie - - ben vorn Angst-schweiß ein Ge-sicht wie von ei'm  
 vier hat ihm ei - - ne Frau ihr Brust-tuch an - ge-bo - ten

**B & B**  
21684

Satz VII Adagio

VII

Adagio  $\text{♩} = 80$

Klar./B 1,2 *p marc.*

Fag. 1,2 *p marc.*

S. *Um sechs*

A. *Um sechs ward er nackt und blon an Idas*

Chor

T. *Um sechs*

B. *Um sechs*

Klar./B 1,2 *f*

Fag. 1,2 *f*

Hrn./F 1,2 *f*

3,4 *f*

Trpt./C 1,3 *f*

S. *ans Kreuz ge - schla - gen, um sechs ward er ans Kreuz geschla - gen.*

A. *Kreuz, ans Kreuz ge - schla - gen, um sechs ward er ans Kreuz geschla - gen.*

Chor *cresc.*

T. *ans Kreuz ge - schla - gen, um sechs ward er ans Kreuz geschla - gen.*

B. *ans Kreuz ge - schla - gen, um sechs ward er ans Kreuz geschla - gen.*

1 *f*

Viol. 2 *f*

Vla. *f*

Vcl. *f*

Kb. *f*

B & B  
21684

Satz VIII Grave

VIII

Grave  $\text{♩} = 63$

1 Fl. 2  
Picc.  
Ob. 1,2  
Klar. Bb 1,2  
Fag. 1,2  
Hrn. Ff 1,2 3,4  
Tpt. Ff 1,2 3  
Tbn. 1,2 3  
Dk.  
S.  
A.  
Chor T.  
B.  
Grave  $\text{♩} = 63$   
1 Viol. 2  
Vla.  
Vcl.  
Kb.

Ich - - - aus schreit - - - zur neun - den Stund klagt sich ver - los - sen,  
Ich - - - aus schreit - - - zur neun - den Stund klagt sich ver - los - sen,  
Ich - - - aus schreit - - - zur neun - den Stund klagt sich ver - los - sen,  
Ich - - - aus schreit - - - zur neun - den Stund klagt sich ver - los - sen,

B & B  
21684

Satz IX Allegro

Allegro  $\text{♩} = 92$  IX 173

1 Fl. 2  
Picc.  
Ob. 1, 2  
Klar. Bb 1, 2  
Fag. 1, 2  
Horn 1, 2  
3, 4  
Trpt. C 1, 2  
3  
Fbn. 1, 2  
3  
Tba.  
Pk.  
S  
A.  
Chor  
T.  
B.  
1 Viol. 2  
Vla.  
Vcl.  
Kb.  
ff

B & B  
21684

**Op. 41 *Die Träumenden Knaben***

## Abschnitt1 Bewegt

Elisabeth Furtwängler zugeeignet

1

## Die träumenden Knaben

Cantata

für

vierstimmigen, gemischten Chor, Klarinette und Fagott

OSKAR KOKOSCHKA

GOTTFRIED von EINEM

Bewegt (in 6) ♩ = 120

Op. 41

SOPRAN

ALT

TENOR

BASS

KLARINETTE  
in B

FAGOTT

S.

A.

T.

B.

Kl.  
in B

Fag.

(in 3)

u rot fisch - lein

## Abschnitt 2 Ruhiger

Ruhiger (in 3)  $\text{♩} = 58$  3

S. ein wind zieht in die ver-ges-se-ne

A. wind zieht in die ver-ges-se-ne

T. wind zieht in die ver-ges-se-ne

B. wind zieht in die ver-

S. stadt in de-ren ver-schlos-se-nen zim-mern sin-gen-de

A. stadt in de-ren zim-

T. stadt in de-ren zim-mern

B. -ges-se-ne stadt in de-ren zim-mern

S. men-schen wie in vo-gel-kä-fi-gen hän-gen

A. - mern sin-gen-de men-schen hän-gen

T. sin gen-de men-schen hän-gen

B. sin-gen-de men-schen hän-gen

B. &amp; H. 20116

Abschnitt 3 *Fließend*

Fließend (in 3)  $\text{♩} = 60$

**Fag.** *p*

**T.** *p* 3 3 3 3  
ich er-kann - te ich er-kann-te mich

**Fag.** *tr* *p*

**T.** 3 3 3 3  
ich er-kann-te mich und mei-nen kör - per

**Fag.** 3 3 3 6

**S.** 1. Hälfte 5 *p* 3 3  
und ich fiel nie - der

**A.** 1. Hälfte *p* 3 3  
und ich fiel nie - der

**Fag.**

**S.** 3 3 3  
und ich fiel nie - der ich fiel

**A.** 3 3 3  
und ich fiel nie - der ich fiel

**T.** *p* 3 3 3 3 3  
und ich fiel nie - der fiel nie - der ich fiel

**Fak.** 6 *f*

## Abschnitt 4 Flüssig

10 Flüssig  $\text{♩} = 60$

Alle *f* *p* *fp* *fp* *f*

T. erst war ich der tän - zer der kö - ni - ge der kö - ni -

B. erst war ich der tän - zer der kö - ni - ge der kö - ni -

*p* *sub.p* *sub.p*

T. -ge auf dem tau - - send - stu - figen gar - ten tanz - te ich die

B. -ge auf dem tau - - send - stu - figen gar - ten tanz - te ich die

*p* *p* *p* *p*

T. wün - sche der ge - schlech - ter tanz - te ich die dün - nen früh - jahrs -

B. wün - sche der ge - schlech - ter tanz - te ich die dün - nen früh - jahrs -

Abschnitt 5 *Ruhig*

14 11  
*Ruhig* (♩ = ♩ aber etwas ruhiger) ♩ = 58

S. (1. Hälfte) *p*  
*dolce* und — ich träum - te und — ich — träum - te wie

A. (1. Hälfte) *p*  
*dolce* und — ich träum - te und — ich — träum - te wie

Kl. in B *pp*

Fag. *pp*

112

S.  
 — ein zun - gen-feuch - ter baum ist — mein leib ich träum - te

A.  
 — ein zun - gen-feuch - ter baum ist — mein leib ich träum - te

Kl. in B

Fag.

S. *cresc.*  
 in ver-lo-re-nen brun-nen läuft das le - - - ben

A. *cresc.*  
 in ver-lo-re-nen brun-nen läuft das le - - - ben

Kl. in B *pp*

Fag. *pp*

B. &amp; H. 20116

## Abschnitt 6 Schnell

Schnell  $\text{♩} = 92$   
*alle ff*

S. du sollst

A. du sollst

T. du sollst

B. du sollst

S. blei - ben du sollst blei - *cresc. molto*

A. blei - ben du sollst blei *cresc. molto*

T. blei - ben du sollst blei *cresc. molto*

B. blei - ben du sollst blei *cresc. molto*

*fp*

B. &amp; H. 20116

## Abschnitt 7 Langsam

Langsam (in 3)  $\text{♩} = 66$

S. *p* war ich al -

A. *p* in mei - nem zim - mer war ich al -

T. *p* in mei - nem zim - mer

B. *p* in mei - nem weis - sen zim - mer war ich al -

17

S. -lein in mei - nem weis - sen zim - mer war

A. -lein in mei-nem zim - mer war ich al - lein in

T. *fp* war ich al - lein in mei - nem weis -

B. -lein in mei - nem weis - sen zim - mer

B. &amp; H. 20116

Abschnitt 8 *Bewegt*

*Bewegt*  $\text{♩} = 76$

T. *p* und ich fiel nie - der\_ und

Kl. in B *f* *p* *3* *3* *3* *3*

A. [21] *p* und ich fiel

T. *1* *3* träum-te die näch - - te na-men-lo-ser tie - re

Kl. in B *tr* *3* *3*

A. *3* nie - der\_ und träum-te die näch - te na-men-lo-ser

T.

Kl. in B *f* *p* *f* *p* *f* *3* *3*

B. &amp; H. 20116

Abschnitt 9 *Ruhig*

rit. Ruhig  $\text{♩} = 60$

S. re

A. te

T. te es ist

B. te es ist

Kl. in B.

27

24

S. es ist fremd um mich al-les läuft

A. es ist fremd um mich al-les läuft

T. fremd um mich al-les

B. fremd um mich al-les

25

S. nach sei-nen ei-ge-nen fähr-ten al-

A. nach sei-nen eig-nen fähr-ten al-les läuft

T. läuft nach eig-nen fähr-ten al-

B.

Abschnitt 10 Sehr Ruhig

Sehr ruhig  $\text{♩} = 52$  26

S. *pp* ich war ein wär-wolf *fp* ich war ein wär - wolf

A. *pp* ich war ein wär-wolf *fp* ich war ein wär - wolf

T. *pp* ich war ein wär-wolf *fp* ich war ein wär - wolf

B. *pp* ich war ein wär-wolf *fp* ich war ein wär - wolf

Kl. in B *pp*

Fag. *pp*

S. *pp* als ich die tie - re such-te ich

A. *pp* als ich die tie - re such-te ich war ein tau-meln-der

T. *pp* als ich die tie - re such-te ich war ein tau-meln-der

B. *pp* als ich die tie - re such-te ich war ein tau-meln-der

Kl. in B *pp*

Fag. *pp*

B. & H. 20116

**Op. 42 *An die Nachgeborenen***

## Satz I Psalm 90

Meinen Freunden Lotti und Friedrich Dürrenmatt von Herzen zugeeignet

## AN DIE NACHGEBORENEN

I  
Psalm 90GOTTFRIED von EINEM  
Op. 42

Moderato  $\text{♩} = 66$

Flöten 1. 2

Piccolo

Oboen 1. 2

Klarinetten 1. 2  
in B

Fagotte 1. 2

Hörner in F  
1. 2  
3. 4

Trompeten in C  
1. 2  
3

Posaunen  
1. 2  
3  
Tuba

Pauken

Sopran

Alti

CHOR

Tenor

Bass

Violinen I

Violinen II

Bratschen

Violoncelli

Kontrabässe

Herr Gott, Herr Gott, Herr Gott.

Satz II Chorlied aus Antigone

II  
Chorlied aus Antigone

(Sophokles-Hölderlin)

Moderato molto  $\text{♩} = 60$  *fp*

Tenor  
CHOR  
Bass

Un - ge - heu - er ist viel. Doch  
Un - ge - heu - er ist viel. Doch

I

Doch nichts un - ge - heu - e - rer als der Mensch.  
nichts un - ge - heu - e - rer als der Mensch. Un - ge -

Mosso agitato  $\text{♩} = 84$  *fp*

T.  
Chor  
B.

Un - ge - heu - er.  
- heu - er. Un - ge - heu - er.

Mosso agitato  $\text{♩} = 84$

VI. I  
VI. II  
Br.  
Ve.  
Kb.

*pizz.* *p* *arco*  
*p* *pizz.* *arco*  
*p* *pizz.* *arco*  
*f* *f*  
*f* *f*

B. & H. 20239

## Satz III Geh'unter, schöne Sonne

70

### III

## Geh'unter, schöne Sonne

(Hölderlin)

**Adagio**  $\text{♩} = 56$

Klarinette 1  
in B

1

Fagotte

2

Bariton Solo

Geh' un - ter, schö - ne Son - ne, sie ach - te - ten

**Adagio**  $\text{♩} = 56$

Violoncelli

Kl.  
in B

1

Fag.

2

Bar.

we - nig dein, sie kann - ten dich, Hei - li - ge, nicht,

vi. I

vi. II

Br.

Vc.

senza sord.  
*p espr.*

*p espr.*

B. & H. 20239

## Erstes Zwischenspiel

68

Zwischenspiel  
Tranquillo  $\text{♩} = 50$

Oboen 1.2  
Klarinetten in B  
Hörner 1.2 in F  
Trompeten in C  
Violinen I div. a3  
Violinen II  
Bratschen div. a3  
Violoncelli

Fl. 1.2  
Ob. 1.2  
Kl. in B  
Hrn. 1 in F  
Tr. 1.2 in C  
Vl. I div. a3  
Br. div. a3

B. & H. 20239

## Satz IV An die Nachgeborenen, Teil 1

79

# IV

## An die Nachgeborenen

\*(Brecht)

## I

**Recitativo ma in tempo**

Mezzo-Sopran Solo  
Wirk - lich, ich le-be in fin - ste-ren Zei - ten! Das arg - lo - se Wort ist tör - icht.

Violoncelli  
pizz.  
p

Kontrabässe  
pizz.  
p

M.S.  
Ei - ne glat - te Stirn deu-tet auf Un - em - pfind - lich - keit hin. Der La-chen-de hat die furcht - bä - re Nach -

Vc.  
Kb.

Ob. 1  
p

Kl. in B  
1  
2  
p

Fag. 1.2  
p

Hrn. I  
in F  
p

M.S.  
- richt nur noch nicht em-pfan - gen. Was sind das für Zei - ten, wo ein Gespräch ü - ber Bäu - me

Vc.  
Kb.  
♩ = 66

\* from "Gedichte III" © Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1961  
By permission of the Publishers. All rights reserved.

B. &amp; H. 20239

Satz IV An die Nachgeborenen, Teil 2

90

2

5 Allegro  $\text{♩} = 116$  (Tempo 1)

Ob.

Kl. in B

Fag. 1.2

1.2

Hrn. in F

3.4

1.2

Tr. in C

3

1.2

Pos.

3

Tuba

Pk.

*mf* *p* *mf*

M.S.

5 Allegro  $\text{♩} = 116$  (Tempo 1)

VI. I

*f* *p* *f* *p* *f* *p* arco *f*

VI. II

*f* *p* *f* *p* *f* *p* arco *f*

Br.

*f* *p* *f* *p* *f* *p* arco *f*

Vc.

*f* *p* *f* *p* *f* *p* arco *f*

Kb.

*f* *p* *f* *p* *f* arco *f*

B. & H. 20239

## Satz IV An die Nachgeborenen, Teil 3

109

3

Con anima  $\text{♩} = 84$

M.S. 16

Ihr, — die ihr auf - tau - chen wer - det aus der Flut, —

VI. I 16

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

pizz. *ff*

pizz. *ff*

pizz. *ff*

---

Ob. 1.2 <sup>a2</sup>

Fag. 1.2 <sup>a2</sup>

M.S.

in der wir — un - ter - ge - gan - gen sind, ge - denkt, —

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

B. & H. 20239

Satz V An Diotima

124

V  
An Diotima

(Hölderlin)

Andante  $\text{♩} = 76$

Klarinette I in B

Fagott I

Bariton Solo

Violinen I

Violinen II

Bratschen

Violonecelli

Kontrabässe

Komm — und be - sönf - ti - ge mir, —

Ob. I

Bar.

Vi. I

Vi. II

Br.

Vc.

Kb.

— wie du einst E - le - men - te ver - söhn - test, Won - ne der himm - li - schen Mu - se, das Cha - os der

B. & H. 20239

## Zweites Zwischenspiel

**Zwischenspiel**

Sostenuto  $\text{♩} = 60$

**System 1:**

- Klarinetten 1.2 in B
- Fagotte 1.2
- Hörner in F 1.2, 3.4
- Violen I
- Violen II
- Bratschen
- Violoncelli
- Kontrabässe

**System 2:**

- Ob. I
- Kl. I in B
- Fag. I
- VI. I
- VI. II
- Br.
- Vc.
- Kb.

B. & H. 20239

## Satz VI Chorlied aus Oedipus auf Kolonos

133

# VI

## Chorlied aus Oedipus auf Kolonos

\*(Sophokles-Buschor)

**Allegro ma non troppo**  $\text{♩} = 84-88$

The score is divided into two systems. The first system includes:

- Fagotte 1.2**: Bass clef, starting with a forte (*ff*) dynamic.
- Hörner in F**: Treble clef, starting with a forte (*ff*) dynamic.
- Trompeten in C**: Treble clef, starting with a forte (*ff*) dynamic.
- Posaunen**: Bass clef, starting with a forte (*ff*) dynamic.
- Tuba**: Bass clef, starting with a forte (*ff*) dynamic.
- Pauken**: Bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tenor divisi**: Treble clef, empty staff.
- CHOR**: Bass clef, empty staff.
- Bass divisi**: Bass clef, empty staff.

The second system includes:

- Violin I**: Treble clef, starting with a forte (*ff*) dynamic.
- Violin II**: Treble clef, starting with a forte (*ff*) dynamic.
- Bratschen**: Bass clef, starting with a forte (*ff*) dynamic.
- Violoncelli**: Bass clef, starting with a forte (*ff*) dynamic.
- Kontrabässe**: Bass clef, starting with a forte (*ff*) dynamic.

At the bottom of the page, there is a permission notice: *\* By permission of Mrs. Berta Buschor and Artemis Verlag. B. & H. 20239*



**Op 67 Gute Ratschläge**

## I (Solostück)

## GUTE RATSCHLÄGE

## I



Gottfried von Einem  
(\*1918)

Allegro moderato (♩ = 66)

Ges. \*)

Git. \*\*)

Drei Gna - den kann Gott einem

je - den Menschen er - wei - sen: — Den Mut, — sich mit dem ab - zu -

fin - - - den, — was wir nicht än - - - dern kön - nen, die

Kraft, — das zu än - - - dern, was in unserer Macht steht, — und die

Weis - - heit, — das ei - ne von dem an - - - de - ren zu un - ter - schei - den. —

*p* *cresc.* *f* *fp* *P* *attacca*

\*) Alle Solonummern sollten wie Chansons vorgetragen werden; in der Artikulation stets freundlich, extrem klar und leicht, sowie frei von Sentimentalität

\*\*) Gitarre elektrisch verstärkt

© Copyright 1983 by Universal Edition A. G., Wien

Universal Edition No. 17762

## Ia (Chorstück) Der Gründonnerstagsengel spricht

2

Ia

## Der Gründonnerstagsengel spricht

Allegro (♩ = 76-80)

S  
Wach auf, wach auf, du un-ge-treu-er Christ!

A  
Wach auf, wach auf, du un-ge-treu-er Christ! Daß ihr doch

T  
Wach auf, wach auf, du un-ge-treu-er Christ! Daß

B  
Wach auf, wach auf, du un-ge-treu-er Christ!

7  
Daß ihr doch im-mer schla-fen müßt! Die Welt ist vol-ler Angst und Weh, ist vol-ler

8  
im-mer schla-fen müßt! Die Welt ist vol-ler Angst

8  
ihr doch im-mer schla-fen müßt! Die Welt ist vol-ler

Daß ihr doch immer schla-fen müßt! Die Welt ist vol-ler Angst

12  
Angst und Weh, wo-hin ich schau: Gethse-ma-ne... Geth-se-ma-ne... Geth-

und Weh, wo-hin ich schau: Gethse-ma-ne... Geth-se-ma-ne... Geth-

Angst und Weh, wo-hin ich schau: Gethse-ma-ne... Geth-se-ma-ne... Geth-

und Weh, wo-hin ich schau: Gethse-ma-ne... Geth-se-ma-ne... Geth-

UE 17762

## II (Solostück)

## II

Andante (♩.=60)

Ges. Das schön-ste Ge-fühl, des-sen wir teil-haf-tig wer-den kön-nen,

Git. *p*

6  
ist das Ge-fühl des My-stischen. Der, dem die-ses Ge-fühl fremd ist,

UE 17762

IIa (Chorstück) *Die böse Nacht*

## IIa

*Die böse Nacht*

Allegro (♩. = 63)

S  
In der ver- ruf - nen Kummer - müh - le mahlt sie den Schlaf zu

A  
In der ver- ruf - nen Kum - mer - müh - le.

T  
In der ver- ruf - nen Kummer - müh - le mahlt sie den Schlaf zu Gram und

B  
In der ver- ruf - nen Kum - mer - müh - le.

7  
Gram und Grind. Sie legt dir Nes - seln in die Pfüh - le, sie setzt Ge -

Grind. Sie legt dir Nes - seln in die Pfüh - le, sie setzt Ge - spen - ster.

UE 17762

## IIa (Chorstück) Verfinsterung

## Verfinsterung

38 Presto (♩. = 72)

*pp staccatiss.*

Nach Mit-ter-nacht ka-men schwar-ze Häh-ne ge-flo-gen. Sie

Nach Mit-ter-nacht ka-men schwar-ze Häh-ne ge-flo-gen. Sie

Nach Mit-ter-nacht ka-men schwar-ze Häh-ne ge-flo-gen. Sie

Nach Mit-ter-nacht ka-men

45 *f pp*

fra-ßen die Ster-ne und hock-ten sich stumm auf die Dä-cher. Kein

fra-ßen die Ster-ne und hock-ten sich stumm auf die Dä-cher. Kein

fra-ßen die Ster-ne und hock-ten sich stumm auf die Dä-cher. Kein

schwar-ze Häh-ne ge-flo-gen. Kein Schrei ver-

UE 17762

## III (Solostück)

11

## III

Molto moderato (♩ = 56)

Ges. 

Git. 

4 

Git. 

8 

Git. 

11 

Git. 

15 

Git. 

*attacca*

UE 17762

III a (Chorstück) *Sonderbarer Tag im Februar*

12

IIIa  
*Sonderbarer Tag im Februar*

Andante amabile (♩ = 63)

S

A *p sotto voce e dolce*  
Ein Lamm von Schnee war heut der Mor - gen, zu Mit - tag - hat es sich ver -

T *p sotto voce e dolce*  
Ein Lamm von Schnee war heut der Mor -

B

4 *p sotto voce e dolce*  
Ein Lamm von Schnee war heut der Mor - gen, zu Mit - tag - hat es sich ver-lau - fen.  
lau - fen. So sehr ich's nach-mit - tags auch such - te, ich fand nur, daß dein  
- gen, zu Mit - tag - hat es sich ver-lau - fen. So sehr ich's nach-mit-tags auch such -

8  
So sehr ich's nachmit-tags auch such - te, ich fand nur, daß dein Haar schon weiß -  
Haar schon weiß - wird.  
- te, ich fand nur, daß dein Haar schon weiß wird. *sotto voce e dolce*  
*p*  
Ein

UE 17762

## IV (Solostück)

14

## IV

Presto (♩ = 72)

Ges. Man macht kei - ne Re - vo - lu - ti - on,

Git. *f*

4 in - dem man auf - be - gehrt; man macht ei - ne

8 Re - vo - lu - ti - on, in - dem man die Lö - sung bringt. *ff* *attacca*

**IVa (Chorstück) Ihr müßt deutlicher werden. (Zu einem Aufruf wider die Atombombe)**

**IVa**

**Ihr müßt deutlicher werden**

(Zu einem Aufruf an die Dichter wider die Atombombe)

Adagio (♩ = 63)

S *f* E - he die Bom - be war, war die Si - na - i - stim-me. *p cresc.* Wenn sie nicht  
 A *f* E - he die Bom - be war, war die Si - na - i - stim-me. *p cresc.* Wenn sie nicht  
 T *f* E - he die Bom - be war, war die Si - na - i - stim-me. *p cresc.* Wenn sie nicht  
 B *f* E - he die Bom - be war, war die Si - na - i - stim-me. *p cresc.* Wenn sie nicht

7 *f* deut - lich ge - nug ist, wer wird uns er - hö - ren? *p* E - he die Bom - be war,  
 deut - lich ge - nug ist, wer wird uns er - hö - ren? *p* E - he die Bom - be war,  
 8 *f* deut - lich ge - nug ist, wer wird uns er - hö - ren? *p* E - he die Bom - be war,  
 deut - lich ge - nug ist, wer wird uns er - hö - ren? *p* E - he die Bom - be war,

## V (Solostück)

17

## V

Andante (♩ = 60)

Ges.

Git.

*f* *p*

4

Die ver - ehr - li - chen Jun - gen, wel - che heu - er mei - ne Äp - fel und

*f* *p*

8

Bir - nen zu steh - len ge - den - ken, er - su - che ich höf - lichst, —

*f* *p*

12

bei die - sem Ver - gnü - gen wo - mög - lich in - so - weit sich zu be -

*f*

15

schrän - ken, daß sie da - ne - ben auf den Bee - ten mir die Wur - zeln und Erb -

*p*

18

sen nicht zer - tre - ten.

*f*

*attacca*

UE 17762

## Va (Chorstück) Was der liebe Gott tut

18

## Va

## Was der liebe Gott tut

Moderato (♩ = 72)

S *f* Was der lie - be Gott tut. *pp*

A *P* An den Him - mel steckt er Ster - ne, in die

T *P* An den Him - mel steckt er Ster - ne, in die

B *pp* u

6 *P* Ei - er legt er in die Ne - ster, e

*pp* Son - nen - blu - men Ker - ne, a in die Wie - gen Bru - der,

*pp* Son - nen - blu - men Ker - ne, a in die Wie - gen Bru - der,

*P* Ei - er legt er in die Ne - ster, e

11 gibt dem Vo - gel Flaum und Fe - der und den nack - ten Fü - ßen

Schwe - ster, i

Schwe - ster, i

gibt dem Vo - gel Flaum und Fe - der und den nack - ten Fü - ßen

UE 17762

## VI (Solostück)

21

**VI**

Presto (♩ = 63)

Ges.  Wand - le dich selbst, und du.

Git.  *pp*

9  be - trittst ei - ne ver - wan - del - te Welt.

 *f* *attacca*

Vla (Chorstück) Späte Aufzeichnung über Simon von Cyrene

Vla

Späte Aufzeichnung über Simon von Cyrene

Andante (♩ = 60)

S  
Si - mon von Cy - re - ne hat sich zum an - dern Mal be - kannt, als sie schau - dernd den

A  
Si - mon von Cy - re - ne hat sich zum an - dern Mal be - kannt, als sie schau - dernd den

T  
Si - mon von Cy - re - ne hat sich zum an - dern Mal be - kannt, als sie schau - dernd den

B  
Si - mon von Cy - re - ne hat sich zum an - dern Mal be - kannt, als sie schau - dernd den

4  
Baum um - stan - den, an dem sich Ju - - das sel - ber ge - rich - tet. Kei - ner woll - te den

Baum um - stan - den, an dem sich Ju - - das sel - ber ge - rich - tet. Kei - ner woll - te den

Baum um - stan - den, an dem sich Ju - - das sel - ber ge - rich - tet. Kei - ner

Baum um - stan - den, an dem sich Ju - - das sel - ber ge - rich - tet. Kei - ner

UE 17762

## VII (Solostück)

**VII**

Allegro (♩ = 72)

Ges. 

Git.  *f*

6  Das Ge-gen-teil ei-ner rich-ti-gen Be-

 *p*

10  hauptung ist ei-ne fal-sche Be-hauptung,



UE17762

VII (Finalstück mit allen Aufführenden) *Spruch ins Grasnitzer Gästebuch*VIIa  
*Spruch ins Grasnitzer Gästebuch*

Molto moderato (♩ = 60)

S  
Vie - le Ti - sche hat das Le - ben, a - ber Hung - ri - ge sind

A  
Vie - le Ti - sche hat das Le - ben, a - ber Hung - ri - ge sind

T  
Vie - le Ti - sche hat das Le - ben, a - ber Hung - ri - ge sind

B  
Vie - le Ti - sche hat das Le - ben, a - ber Hung - ri - ge sind

4  
S  
mehr. Lern, bei - zeiten dich er - he - ben, ruf vom Zaun den Näch - sten her. Nimm aus

A  
mehr. Lern, bei - zeiten dich er - he - ben, ruf vom Zaun den Näch - sten her. Nimm aus

T  
mehr. Lern, bei - zeiten dich er - he - ben, ruf vom Zaun den Näch - sten her. Nimm aus

B  
mehr. Lern, bei - zeiten dich er - he - ben, ruf vom Zaun den Näch - sten her. Nimm aus

UE 17762

**Op. 82 *Unterwegs***

Nr. 1 *Unterwegs*

# Unterwegs

(Christine Busta)  
op. 82a

Gottfried von Einem

Bedrohlich ruhig ♩ = 92 *pp*

Sopran  
Dicht sind die Häu - ser des

Alt  
Dicht sind die Häu - ser des

Tenor  
*pp*  
Dicht sind die Häu - ser des Rechts \_\_\_\_\_

Baß  
*pp*  
Dicht sind die Häu - ser des

Rechts \_\_\_\_\_ und fin - - ster, fin - ster.

Rechts \_\_\_\_\_ und fin - - ster, fin - ster.

und schon lan - ge vor Mit - ter-nacht fin - - ster, fin - ster.

Rechts \_\_\_\_\_ und fin - - ster, fin - ster.

© Copyright 1989 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) KG, Wien — München  
Printed in Austria

D. 17 554



Nr. 2 Nachtlied  
1

4

Nachtlied  
(Hans Schumacher)  
op. 82b

Ruhig fließend ♩ = 76

S. *p* Wie der A - bend nun sich auf Wald und Wie - se

A. *p* Wie der A - bend nun sich auf Wald und Wie - se senkt

T. *p* Wie der A - bend nun sich auf Wald und Wie - se

B.

*crescendo* senkt, bleibt mir nur zu tun, — was die See - le lenkt : *diminuendo* *pp*

*crescendo* — bleibt mir nur zu tun, was die See - le lenkt : *diminuendo* *pp*

*crescendo* senkt, bleibt mir nur zu tun, was die See - le lenkt : *diminuendo* *pp*

*crescendo* bleibt mir nur zu tun, was die See - le lenkt : *diminuendo* *pp*

*mf* sanft sie an - zu - flehn, aus der Er - de

*mf* sanft sie an - zu - flehn, aus der Er - de

*mf* sanft sie an - zu - flehn, aus der Er - de

*mf* sanft sie an - zu - flehn, aus der Er - de

D. 17554

## Nr. 3 Zum Tode Johannes' XXIII

8

## Zum Tode Johannes' XXIII.

(Christine Busta)  
op. 82cUmschattet, langsam  $\text{♩} = 42$ 

S. *f* Jo -

A. *a piacere* *f* Zum To - de, *mf* zum To - de, *p* zum To - de *f* Jo -

T. *f* Jo -

B. *f* Jo -

- han - nes Als sein Herz still - stand, als sie

- han - nes des drei - und - zwan - zig - sten. Als sein Herz still - stand, als sie

- han - nes Als sein Herz still - stand, als sie

- han - nes

ihn ein - mal noch un - ter der Kup - pel des Doms den ver - las - sen - nen

ihn ein - mal noch un - ter der Kup - pel des Doms den ver - las - se - nen

ihn ein - mal noch un - ter der Kup - pel des Doms den ver - las - se - nen

Als sie ihn ein - mal noch un - ter der Kup - pel des Doms den ver - las - se - nen

D. 17554

## Nr. 4 Musik ist Licht in den Ohren

10

## Musik ist Licht in den Ohren

(Lotte Ingrisch)  
op. 82dGetragen  $\text{♩} = 52$ 

S.

1. Mu - sik ist Licht in den Oh - ren! Gott hat Him - mel und  
2. Mu - sik ist Klang in den Au - gen! Wo das Licht singt, Sankt

A.

1. Mu - sik ist Licht in den Oh - ren! Gott hat Him - mel und  
2. Mu - sik ist Klang in den Au - gen! Wo das Licht singt, Sankt

T.

1. Mu - sik ist Licht in den Oh - ren! Gott hat Him - mel und  
2. Mu - sik ist Klang in den Au - gen! Wo das Licht singt, Sankt

B.

1. Mu - sik ist Licht in den Oh - ren! Gott hat Him - mel und  
2. Mu - sik ist Klang in den Au - gen! Wo das Licht singt, Sankt

*f* *più f* *p*  
Er - de ver - tont, und auch du bist aus Klän - gen ge - bo - ren.  
Spi - ri - tus thront, und er läßt aus zwei Brü - sten uns sau - gen...

*f* *più f* *p*  
Er - de ver - tont, und auch du bist aus Klän - gen ge - bo - ren.  
Spi - ri - tus thront, und er läßt aus zwei Brü - sten uns sau - gen...

*f* *più f* *p*  
Er - de ver - tont, und auch du bist aus Klän - gen ge - bo - ren.  
Spi - ri - tus thront, und er läßt aus zwei Brü - sten uns sau - gen...

Er - de ver - tont, und auch du bist aus Klän - gen ge - bo - ren.  
Spi - ri - tus thront, und er läßt aus zwei Brü - sten uns sau - gen...

*mp* *pp* *fp* *p*  
1.+2. Hörst du die Son - ne, hörst du die Ster - ne, hörst du den Mond? — Mu -  
1.+2. Hörst du die Son - ne, hörst du die Ster - ne, hörst du den Mond? — Mu -  
1.+2. Hörst du die Son - ne, hörst du die Ster - ne, hörst du den Mond? — Mu -  
1.+2. Hörst du die Son - ne, hörst du die Ster - ne, hörst du den Mond? — Mu -

(ca. 1'30")

D. 17554

## Nr. 5 Stoßgebete für die Nacht

## Stoßgebete für die Nacht

(Christine Busta)  
op. 82e

11

Fließend  $\text{♩} = 66$ 

*f*

S. Seg - ne die für uns lei - den, trö - ste die wir heu - te kränk - ten,  
 A. Seg - ne die für uns lei - den, trö - ste die wir heu - te kränk - ten,  
 T. Seg - ne die für uns lei - den, trö - ste die wir heu - te kränk - ten,  
 B. Seg - ne die für uns lei - den, trö - ste die wir heu - te kränk - ten,

*f*

wir sind so ver - geß - lich. Fül - le die Brun - nen wie - der. Hal - te die  
 wir sind so ver - geß - lich. Fül - le die Brun - nen wie - der. Hal - te die  
 wir sind so ver - geß - lich. Fül - le die Brun - nen wie - der. Hal - te die  
 wir sind so ver - geß - lich. Fül - le die Brun - nen wie - der. Hal - te die

*p*

Bäk - ker wach, daß un - ser Brot nicht ver - brennt, wir sind  
 Bäk - ker wach, daß un - ser Brot nicht ver - brennt, wir sind  
 Bäk - ker wach, daß un - ser Brot nicht ver - brennt, wir sind  
 Bäk - ker wach, daß un - ser Brot nicht ver - brennt, wir sind

D. 17 554

**Op. 83 *Missa Claravallensis***

## Kyrie

ca. 21 Min.

## Missa Claravallensis

für gemischten Chor, Bläser und Schlagzeug  
op. 83

Gottfried von Einem

## KYRIE

Gemessen  $\text{♩} = 76$

Klarinette (B)

Fagott

2 Hörner (F)

2 Trompeten (C)

2 Posaunen

Gr. Tr.

Schlagzeug

*pp* mit Watteschlegel *pp*

Gemessen  $\text{♩} = 76$

Sopran

Alt

Tenor

Baß

Ky-ri-e e - lei-son. Chri-ste e-lei-son. Ky-ri-e e - lei-son.

Ky-ri-e e - lei-son. Chri-ste e-lei-son. Ky-ri-e e - lei-son.

Ky-ri-e e - lei-son. Chri-ste e-lei-son. Ky-ri-e e - lei-son.

Ky-ri-e e - lei-son. Chri-ste e-lei-son. Ky-ri-e e - lei-son.

Gr. Tr.

8

S.

A.

T.

B.

Ky-ri-e e - lei-son. Ky-ri-e e - lei-son. Chri-ste e -

Ky-ri-e e - lei-son. Ky-ri-e e - lei-son. Chri-ste e -

Ky-ri-e e - lei-son. Ky-ri-e e - lei-son. Chri-ste e -

Ky-ri-e e - lei-son. Ky-ri-e e - lei-son. Chri-ste e -

© Copyright 1989 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien – München  
Printed in Austria

D. 17.487





## Credo

16

## CREDO

**Allegro moderato** ♩ = 76

Klar. (B) *ff*

Fag. *ff*

2 Hr. (F) *f* <sup>a2</sup>

2 Trp. (C) *f*

2 Pos. *f*

Schlgz. (ohne Schnarrsaite) *f* <sup>Mil. Tr.</sup> <sup>Becken</sup> <sup>Pauken</sup> *mf*

**Allegro moderato** ♩ = 76

S. *f* Cre-do in u - num

A. *f* Cre-do in u - num

T. *f* Cre-do in u - num

B. *f* Cre-do in u - num

D. 17.487

Sanctus

32

SANCTUS

Adagio  $\text{♩} = 63$

Fag. *p*

2 Hr. (F) *p*

2 Trp. *p*

2 Pos. *p*

S. *pp* San - ctus, San - ctus,

A. *pp* San - ctus, San - ctus,

T. *pp* San - ctus, San - ctus,

B. *pp* San - ctus, San - ctus,

8

Fag. *f*

2 Hr. (F) *f*

2 Pos. *f*

S. *f* San - ctus, *p* Do - mi - nus De - us

A. *f* San - ctus, *p* Do - mi - nus De - us

T. *f* San - ctus, *p* Do - mi - nus De - us

B. *f* San - ctus, *p* Do - mi - nus De - us

D.17.487

Agnus Dei

AGNUS DEI

Mesto  $\text{♩} = 66$

Klar. (B)  
Fag.  
2 Hr. (F)  
2 Trp. (C)  
2 Pos.

S.  
A.  
T.  
B.

A - gnus De - i qui tol - lis\_ pec-ca-ta mun-di: mi - se-re - re no-bis.  
A - gnus De - i qui tol - lis\_ pec-ca-ta mun-di: mi - se-re - re no-bis.  
A - gnus De - i qui tol - lis\_ pec-ca-ta mun-di: mi - se-re - re no-bis.  
A - gnus De - i qui tol - lis\_ pec-ca-ta mun-di: mi - se-re - re no-bis.

7

Klar. (B)  
Fag.  
2 Hr. (F)  
2 Trp. (C)  
2 Pos.

S.  
A.  
T.  
B.

A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec-ca - ta mun-di, pec - ca - ta  
A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec-ca - ta mun-di, pec - ca - ta  
A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec-ca - ta mun-di, pec - ca - ta  
A - gnus De - i qui tol - lis qui tol - lis pec-ca - ta mun-di pec - ca-ta

**Op. 93 *Votivlieder***

## Nr. 1 An den Rand eines Notenblattes geschrieben

In memoriam Friedrich Smutny

## VOTIVLIEDER

(Christine Busta)

Gottfried von Einem, op. 93

## 1. An den Rand eines Notenblattes geschrieben

Fließend (♩=76)

Sopran I *p* Du hast nichts als ei - nen Text ge - sucht und

Sopran II *p* Du hast nichts als ei - nen Text ge - sucht und ei - nen Men -

Alt I *p* Du hast ei - nen Text ge - sucht und

Alt II

5 *p* ei - nen Men - - schen ge - fun - den, der Dir im Wort bleibt.

*p* - schen ge - fun - den, der Dir im Wort bleibt.

*p* ei - nen Men - schen ge - fun - den, der Dir im Wort bleibt.

*p* Der Dir im Wort bleibt.

## Nr. 2 Nocturno (in U-Moll)

3

## 2. Nocturno (in U-Moll)

Verhangen (♩ = 69). Das ganze Stück ist sehr leise vorzutragen

S. I  
Mond - los \*) - u - hat sich der Teich ver - dun -

S. II  
Mond - los \*) - u - hat sich der Teich ver - dun -

A. I  
\*) - u - - u - hat sich der Teich sich ver - dun - kelt, - u -

A. II  
\*) - u - - u - hat der Teich sich ver - dun - kelt, - u -

7  
kelt, kein Ein - horn durch - lich - tet das Schilf; - nur der

kelt, kein Ein - horn durch - lich - tet das Schilf; - nur der

- u - - u - - u - - u - - u - nur der

- u - - u - - u - - u - - u - der

13  
Ein - laut des Un - ken - ru - fes u - fert nacht - lang uns zu.

Ein - laut des Un - ken - ru - fes u - fert nacht - lang uns zu.

Ein - laut - u - - u - u - fert nacht - lang uns zu.

Ein - laut - u - - u - u - fert nacht - lang uns zu.

\*) u = leicht, akzentuiert

D. 17 752

## Nr. 3 Amselmelancholie (Für Gottfried von Einem)

4

3. Amselmelancholie  
(Für Gottfried v. Einem)

Sehr ruhig (♩=63)

S. I  
S. II  
A. I  
A. II

Ein Vo - gel - kräll - chen Le - ben,  
Ein Vo - gel - kräll - chen Le - ben,  
Ein Vo - gel - kräll - chen Le - ben,  
Ein Vo - gel - kräll - chen Le - ben,  
Wie - viel das ist : wie leicht das

ein Schnä - bel - chen voll Tod! Ent - zük - ken und Ent -  
ein Schnä - bel - chen voll Tod! Ent - zük - ken und Ent -  
ein Schnä - bel - chen voll Tod! Ent - zük - ken und Ent -  
wiegt : Tod! Ent - zük - ken und Ent -

15  
set - zen kann es denn auf - ge - wo - gen wer - den in ei - ner Mor - gen -  
set - zen kann es denn auf - ge - wo - gen wer - den in ei - ner Mor - gen -  
set - zen kann es denn auf - ge - wo - gen wer - den in ei - ner Mor - gen -  
set - zen kann es denn auf - ge - wo - gen wer - den in ei - ner Mor - gen -

*p*  
*fp*  
*p*  
*fp*  
*p*  
*fp*  
*p*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*

D. 17752



## Nr. 5 Kleine Votivtafel (Für G. v. E.)

10

5. Kleine Votivtafel  
(Für G. v. E.)

Energisch (♩ = 72)

S. I Sankt Krin gel! Du son - der - ba - rer Hei - li - ger der

S. II Sankt Krin - gel! Du son - der - ba - rer Hei - li - ger der

A. I Sankt Krin - gel! Du son - der - ba - rer Hei - li - ger der

A. II Sankt Krin - gel! Du son - der - ba - rer Hei - li - ger der

5

zor - ni - gen Rie - sen, sanf - ten Bar - ba - ren und kind - li - chen

zor - ni - gen Rie - sen, sanf - ten Bar - ba - ren und kind - li - chen

zor - ni - gen Rie - sen, sanf - ten Bar - ba - ren und kind - li - chen

zor - ni - gen Rie - sen, sanf - ten Bar - ba - ren und kind - li - chen

10

He - xen, des - sen Na - me nicht im Ka - len - der steht, des - sen Mu -

He - xen, des - sen Na - me nicht im Ka - len - der steht, des - sen Mu -

He - xen, des - sen Na - me nicht im Ka - len - der steht, des - sen Mu -

He - xen, des - sen Na - me nicht im Ka - len - der steht, des - sen Mu -

D. 17752

## Nr. 6 Danksagung

13

## 6. Danksagung

Sehr gedehnt (♩=54)

S. I  
Ich ha - be Ge - dich - te für ei - nen Pe - ter ge -

S. II

A. I  
Ich ha - be Ge - dich - te für ei - nen

A. II  
Ich ha - be Ge - dich - te für ei - nen Pe - ter ge -

4  
schrie - ben, die viel - leicht nur ein Gottfried auch im Zorn noch ver -  
im Zorn noch ver -  
Pe - ter ge - schrie - ben, die viel - leicht nur ein Gott - fried im Zorn noch ver -  
schrie - ben, die viel - leicht nur ein Gott - fried auch im Zorn noch ver -

8  
ste - hen kann. Ich dan - ke bei - den, oh - ne zu  
ste - hen kann. Ich dan - ke,  
ste - hen kann. Ich dan - ke bei - den, ich dan - ke, oh - ne zu  
ste - hen kann. Ich dan - ke bei - den, ich dan - ke, oh - ne zu

*pp zart*  
*pp zart*  
*pp zart*  
*pp zart*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*

D. 17 752

## Nr. 7 Nachtrag zu einer Begegnung

## 7. Nachtrag zu einer Begegnung

Gemessen (♩ = 88)

*p cresc.* *fp*

S. I  
Bist Du der Ru - fer in der Wü - ste, der —

S. II  
Bist Du der Ru - fer in der Wü - ste, der —

A. I  
Bist Du der Ru - fer in der Wü - ste, der —

A. II  
Bist Du der Ru - fer in der Wü - ste, der —

— mich an strö - men - des Was - ser zu - rück - holt ?

— mich an strö - men - des Was - ser zu - rück - holt ?

— mich an strö - men - des Was - ser zu - rück - holt ?

— mich an strö - men - des Was - ser zu - rück - holt ?

D. 17 752

## Nr. 8 Bergung (Für G. v. E.)

16

8. Bergung  
(Für G. v. E.)

Bewegt, flüchtig (♩=138)

*p* sotto voce

S. I Das Sand-korn,

S. II das in die Mu-schel dringt,

A. I ahnt nichts von ih - rer Fä - hig - keit,

A. II *p* sotto  
den

7

*pp* Wer die Per - le be - wun - dert, fragt nicht,

*pp* Wer die Per - le be - wun - dert, fragt nicht,

*pp* Wer die Per - le be - wun - dert, fragt nicht,

voce *pp* Schmerz zu ver - wan - deln in Ber - gung. Wer die Per - le be - wun - dert, fragt nicht,

14

ob sie die Le - gen - de — der Mu - schel o - der des Sand - korns ist.

ob sie die Le - gen - de — der Mu - schel o - der des Sand - korns ist.

ob sie die Le - gen - de — der Mu - schel o - der des Sand - korns ist.

ob sie die Le - gen - de — der Mu - schel o - der des Sand - korns ist.

attacca

D. 17 752

## Nr. 9 Gutenachtgruß zu einem 65. Geburtstag (24. Jänner)

17

9. Gutenachtgruß zu einem 65. Geburtstag  
(24. Jänner)

Leicht (♩=132)

S. I  
Ich weiß, \_\_\_\_\_ und es nicht für zu ge - ring er - ach -

S. II  
daß Du Holz hak - ken kannst \_\_\_\_\_

A. I

A. II

6

- test, manch - - - mal, um Dir o - der Gä - sten ein Mahl zu be -

\_\_\_\_\_ auch sel - ber am Herd zu stehn \_\_\_\_\_

12

rei - ten, das Du ge - nütz - lich ab - schmeckst. Ich weiß, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Ich weiß, \_\_\_\_\_ daß Du vie - les

\_\_\_\_\_ Ich weiß, \_\_\_\_\_ daß Du vic - les

\_\_\_\_\_ Ich weiß, \_\_\_\_\_ daß Du

D. 17 752

**Op. 104 *Tier-Requiem***

## Satz I Schöpfung

## Tier - Requiem

(Lotte Ingrisch)

## Schöpfung

1

Gottfried v. Einem, op. 104

**Allegro**

Piccolo

2 Klarinetten in B

2 Trompeten in C

2 Posaunen

Tuba

Pauken

1. Schl.

2. Schl.

Sopran

Alt

Tenor

Baß

Eule

Sprecher

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

Kontrabaß

Trgl.

Mil. tr.

R. tr.

gr. Tr.

Beck.

*ff*

*ffp*

*pp*

*p*

*a piacere*  
Schuf Gott Himmel und Erde am Anfang?

## Satz II Erhaltung

## Erhaltung

7

52 **Moderato**

2 Pos. *pp*

Tb. *pp*

S. *pp* *bocca chiusa, summen*  
m

A. *pp*  
m

T. *pp*  
m

B. *pp*  
m

Spr. *pp*  
m

Als ich am Ber-ge ging und wei-lte im Wald, ka-men ver-tra-uens-voll Ti-ger und Lö-wen zu

58

S. *pp*

A. *pp*

T. *pp*

B. *pp*

Spr. *pp*

mir, war ich von Bä-ren und Pan-thern un-ringt, wil-den E-bern, Büf-feln, An-ti-lo-pen. Kein Tier er-schrak vor

63

2 Pos. *pp*

Tb. *pp*

S. (m)

A. (m)

T. (m)

B. (m)

Spr. *pp*

mir, kein Tier fürch-te mei-nen Schritt, ich war kei-nes Tie-res Feind. Gü-ti-gen Her-zens ging ich am

D. 18 196

Satz III Zerstörung

38

Zerstörung

Allegro

2 Trp. 1. *f* (1.)

2 Pos. *f*

VI.I *f*

VI.II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

2 Kl. *p*

2 Trp. *p*

2 Pos. *p*

Tb. *p*

S. *p*  
Es röhrt der Hirsch,

A. *p*  
der Win - ter schneit,

T. *p*  
der Som - mer ist vor - bei.

B. *p*  
Scharf.

VI.I

VI.II

Vla.

Vc.

Kb. *pizz.* *p*

D 18 196

Satz IV Der achte Tag

80

Der achte Tag

**Ruhige Halbe**

2. *pp*

2 Pos. *pp*

Spr. Nein, bleibt... Eine Wolke voll Regen ist auf einmal mein Herz.

VI. I *con sord.* *pp*

VI. II *con sord.* *pp*

Vla. *con sord.* *pp*

Vc. *pp*

Kb. *pp*

589

Picc. *pp*

2 Kl. *pp*

2 Trp. *pp*

2 Pos. *pp*

Tb. *pp*

Spr. Eine schwarze Wolke, in der wie ein Blitz sich das Feuer der Liebe entlädt. Eine schwarze Wolke, in der wie ein Blitz sich das Feuer der Liebe entlädt.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Kb.

D 18 196



## **Anhang B**

### **Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs**

**Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs  
Op. 12 Hymnus**

<b>Datum</b>	<b>Aufführungsort</b>	<b>Anlass der Aufführung</b>	<b>Interpreten</b>
31.03.1951	Wien, Konzerthaus, Großer Saal	UA, Eröffnung des IV. Internationalen Musikfestes der Wiener Konzerthausgesellschaft	Wiener Singakademie, Choreinstudierung: Reinhold Schmid Res Fischer, Alt Wiener Symphoniker Dirigent: Fritz Lehmann
16.01.1952	Wien, Konzerthaus, Großer Saal	Außerordentliches Konzert im Rahmen des vom „Theater der Jugend“ aufgelegten Theaterabonnements für die Oberstufe der Mittelschulen Veranstalter Musikalische Jugend Österreichs, Theater der Jugend	Wiener Singakademie Rosette Anday, Alt Wiener Symphoniker Dirigent: Mario Rossi
17.01.1952	Wien, Konzerthaus, Großer Saal	Zyklus: Sechs Konzerte mit den Wiener Symphonikern, Veranstalter: Wiener Konzerthausgesellschaft	Wiener Singakademie Rosette Anday, Alt Wiener Symphoniker Dirigent: Mario Rossi
21.02.1952	München, Deutsches Museum	4. Akademiekonzert des Bayrischen Staatsorchesters Deutsche Erstaufführung	Lehrergesangsverein München Choreinstudierung: Jürg Popp Hanne Münch, Alt Bayrisches Staatsorchester Dirigent: Georg Solti
28.06.1952	Salzburg, Mozarteum		David-Chor Eferding und Wiener Kammerchor Hanne Münch, Alt Wiener Symphoniker Dirigent Herbert Häfner
Nov. 1957	Wien, Großer Sendesaal des Rundfunks		Österr. Rundfunkchor Einstudierung Gottfried Preinfalk Ira Malaniuk, Alt Großes Wiener Rundfunkorchester Dirigent: Miltiades Caridis
22.05.1969	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal	Jubiläumskonzert des Wiener Jeunesse Chors	Wiener Jeunesse Chor Iliana Bruckmann, Alt Tonkünstlerorchester Dirigent: Carl Melles
23.05.1969	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal.	Jubiläumskonzert des Wiener Jeunesse Chors	Wiener Jeunesse Chor Iliana Bruckmann, Alt Tonkünstlerorchester Dirigent: Carl Melles
26.11.1975	Österreichischer Rundfunk, Studio Niederösterreich, Sendesaal	2. Konzert im Zyklus 5	Wiener Jeunesse Chor Ingeborg Springer, Alt Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester Dirigent: Thomas Christian David
04.01.1976	Österreichischer Rundfunk	Rundfunksendung	Wiener Jeunesse Chor Ingeborg Springer, Alt Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester Dirigent: Thomas Christian David
1977	Eine Aufführung in Duisburg und 2 Folgeaufführungen in Mühlheim	Konnten nur bedingt nachgewiesen werden	Sinfonieorchester Duisburg
23.04.1980	Wien, Musikverein, Großer Saal	Chor- und Orchesterkonzert des Musikgymnasiums Wien VII	Chor des Wiener Musikgymnasiums Einstudierung: Herbert Ortmayr und Karl Schnürl Kammerchor der Universität Montana Einstudierung: Donald Carey Margaretha Hintermeier, Alt Orchester des Wiener Musikgymnasiums Dirigent: Miltiades Caridis
			Summe 14

**Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs  
Op. 26 Das Stundenlied**

<b>Datum</b>	<b>Aufführungsort</b>	<b>Anlass der Aufführung</b>	<b>Interpreten</b>
01.03.1959	Hamburg, Musikhalle, Laeisz Halle	UA	Chor und Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks, Hamburg Dirigent: Hans Schmidt-Isserstedt
02.03.1959	Hamburg, Musikhalle, Laeisz Halle	Erste Folgeaufführung	Chor und Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks, Hamburg Dirigent: Hans Schmidt-Isserstedt
03.12.1959	Wien, Konzerthaus, Großer Saal	Österreichische Erstaufführung, Veranstalter Musikalische Jugend	Wiener Singakademie Wiener Sängerknaben, Choreinstudierung: Hans Gillesberger Wiener Symphoniker Dirigent: Ferenc Fricsay
04.12.1959	Wien, Konzerthaus, Großer Saal	Veranstalter Wiener Konzerthausgesellschaft	Wiener Singakademie Wiener Sängerknaben, Choreinstudierung: Hans Gillesberger Wiener Symphoniker Dirigent: Ferenc Fricsay
16.01.1960	München	Veranstalter: Bayrischer Rundfunk	Chor des Bayrischen Rundfunks Choreinstudierung: Max Thurn Symphonieorchester des Norddeutschen Rundfunks Dirigent: Hans Schmidt-Isserstedt
17.01.1961	Rom, Foro Italico, Auditorium	RAI Televisione Italiana	Coro di Roma della Radiotelevisione Italiana Choreinstudierung: Nino Antonellini Orchestra Sinfonica della RAI Dirigent: Massimo Freccia
28.05.1961	Linz, kaufmännisches Vereinshaus	Zyklus Musica Nova	Linzer Singakademie Davidchor Eferding Orchester des Linzer Landestheaters Dirigent: Helmut Eder
08.07.1963	München	Veranstalter: Bayrischer Rundfunk	Chor des Bayrischen Rundfunks Choreinstudierung: Max Thurn Symphonieorchester des Norddeutschen Rundfunks Dirigent Hans Schmidt-Isserstedt
16.03.1965	Baltimore, Baltimore Symphony, Lyric Theatre	Erstaufführung in den USA	Rutgers University Choir Choreinstudierung: Austin Walter Baltimore Symphony Orchestra Dirigent: Peter Herman Adler
17.03.1965	Baltimore, Baltimore Symphony, Lyric Theatre		Rutgers University Choir Choreinstudierung: Austin Walter Baltimore Symphony Orchestra Dirigent: Peter Herman Adler
19.03.1965	New York, Carnegie Hall		Rutgers University Choir Choreinstudierung: Austin Walter Baltimore Symphony Orchestra Dirigent: Peter Herman Adler
13.05.1965	Wien, Konzerthaus, Großer Saal	Veranstalter: Musikalische Jugend	Wiener Singakademie Wiener Kammerchor Wiener Symphoniker Dirigent: Massimo Freccia
14.05.1965	Wien, Konzerthaus, Großer Saal	Veranstalter: Wiener Konzerthausgesellschaft	Wiener Singakademie Wiener Kammerchor Wiener Symphoniker Dirigent: Massimo Freccia
21.03.1966	Berlin, Haus des Rundfunks	Veranstalter: SFB und WDR	RIAS-Kammerchor Choreinstudierung: Günther Arndt Chor der Musikhochschule Berlin Choreinstudierung: Ernst Senff Radio-Sinfonieorchester Berlin, Dirigent: Hans Schmidt-Isserstedt

07.04.1967	Saarbrücken, Großer Sendesaal auf dem Halberg	4. Sonderkonzert im Zyklus „Musik unserer Zeit“ des Saarländischen Rundfunks und der „Vereinigung der Freunde zeitgenössischer Musik“	Stuttgarter Rundfunkchor Choreinstudierung: H.J. Dahmen) Orchester des Saarländischen Rundfunks Dirigent: Georg Ratjen
10.11.1967	Wien, Konzerthaus, Großer Saal		Wiener Singakademie Choreinstudierung: Hans Gillesberger Chor des Österr. Rundfunks Choreinstudierung: Gottfried Preinfalk Orchester des Österreichischen Rundfunks Dirigent: Peter Lacovich
19.11.1967	Wuppertal-Elberfeld, Stadthalle, Großer Saal	Kulturgemeinde Wuppertal e.V.	Chorgemeinschaft Wuppertal Konzertchor der Kulturgemeinde Volksbühne Städtisches Orchester Wuppertal Dirigent: Willi Fues
20.11.1967	Wuppertal-Elberfeld, Stadthalle, Großer Saal	Kulturgemeinde Wuppertal e.V.	Chorgemeinschaft Wuppertal Konzertchor der Kulturgemeinde Volksbühne Städtisches Orchester Wuppertal Dirigent: Willi Fues
28.03.1968	Bochum, Schauspielhaus	10. Hauptkonzert 1967/1968	Bochumer Männergesangsverein Städtischer Musikverein Bochum Dirigent: Yvon Baarspul
29.03.1968	Bochum, Schauspielhaus	10. Hauptkonzert 1967/1968	Bochumer Männergesangsverein Städtischer Musikverein Bochum Dirigent: Yvon Baarspul
22.05.1968	Stuttgart, Kultur- und Kongreßzentrum Liederhalle, Beethovensaal	Festkonzert der Kulturgemeinschaft des DGB, gewidmet GvE zum 50. Geburtstag	Philharmonischer Chor Stuttgart, verstärkt um Mitglieder des Südfunkchores Choreinstudierung: Heinz Mende Stuttgarter Philharmoniker Dirigent: Alexander Paumüller
29.06.1968	Stuttgart, Kultur- und Kongreßzentrum Liederhalle, Beethovensaal	Deutsche Sängler – Bundesfest 1968	Philharmonischer Chor Stuttgart Stuttgarter Philharmoniker Dirigent Heinz Mende
27.03.1970	Augsburg, Stadttheater	Gründungs Jubiläum des Philharmonischen Chores Augsburg	Philharmonischer Chor Augsburg Städtisches Orchester Augsburg Dirigent: Hanns-Thomas Nowowiejski
05.08.1970	Graz, Stadion Liebenau, Eishalle	„Europa Cantat IV“, Chorfest der Europäischen Föderation Junger Chöre	Chor des Ateliers A 2, Budapester Philharmonisches Orchester, Dirigent: Hans Gillesberger
16.05.1971	Nürnberg, Großer Saal der Meistersingerhalle	Konzert anlässlich des Dürer Jahres der Stadt Nürnberg	Chor des Lehrgesangsvereins Nürnberg Nordwestdeutsche Philharmonie Herfurt Dirigent: Wolfram Röhrig
20.05.1971	Neuss, Stadthalle	Festliche Chormusiktage Neuss	Akademie-Chor Nürnberger Lehrer Gesangsverein Nürnberger Symphoniker Dirigent: Wolfgang Röhrig
27.04.1972	Stuttgart, Liederhalle, Beethovensaal		Philharmonia Vocalensemble Stuttgarter Philharmoniker Dirigent: Wolfram Röhrig
19.03.1972	Regensburg	Collegium Musicum	Chor des Collegium Musicum Regensburg Städtisches Orchester Dirigent: Ernst Schwarzmeier
16.04.1973	Freiburg, Städtische Bühnen, Aula des Gymnasiums St. Ursula		Vokal Ensemble Stuttgart Choreinstudierung: Wolfram Röhrig Philharmonisches Orchester der Stadt Freiburg Dirigent: Thomas Ungar
17.04.1973	Freiburg, Städtische Bühnen, Aula des Gymnasiums St. Ursula		Vokal Ensemble Stuttgart Choreinstudierung: Wolfram Röhrig Philharmonisches Orchester der Stadt Freiburg Dirigent: Thomas Ungar

31.07.1973	Salzburg, Grosses Festspielhaus	Salzburger Festspiele, 1973, 25 Jahre ORF Symphonieorchester 1969-1994	ORF-Chor Wien Choreinstudierung: Gottfried Preinfalk ORF-Chor Salzburg Choreinstudierung: Ernst Hinreiner ORF-Symphonieorchester Dirigent: Milan Horvat
26.02.1974	Leipzig, Kongresshalle	Veranstalter Radio DDR 9. Anrechtskonzert	Chor von Radio DDR Orchester von Radio DDR Dirigent: Herbert Kegel
1974	Berlin	Doppelkonzert	Choreinstudierung Dietrich von Amsberg Sonstige Daten unauffindbar
1974	Berlin	Doppelkonzert	Choreinstudierung Dietrich von Amsberg Sonstige Daten unauffindbar
20.03.1975	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Großer Saal		Wiener Jeunesse-Chor Wiener Symphoniker Dirigent Horst Stein
21.03.1975	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Großer Saal	Wr. Symphoniker-Zyklus, 4. Konzert	Wiener Jeunesse-Chor Wiener Symphoniker Dirigent Horst Stein
22.03.1975	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal		Wiener Jeunesse-Chor Wiener Symphoniker Dirigent Horst Stein
23.03.1975	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal		Wiener Jeunesse-Chor Wiener Symphoniker Dirigent Horst Stein
1976	Berlin	Doppelkonzert	Choreinstudierung: Dietrich von Amsberg Sonstige Daten unauffindbar
1976	Berlin	Doppelkonzert	Choreinstudierung: Dietrich von Amsberg Sonstige Daten unauffindbar
25.02.1982	Lüneburg, St. Johanniskirche	Johanneskantorei	Chor der Lüneburger St. Johannis-Kantorei Hamburger Symphoniker Dirigent: Dietrich von Amsberg
29.04.1981	Wien, Konzerthaus, Großer Saal	4. Konzert im Zyklus II, Chor-Orchesterkonzerte 15 Jahre ORF-Symphonieorchester	Wiener Jeunesse-Chor ORF-Symphonieorchester Dirigent: Lamberto Gardelli
03.01.1991	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal	Gleichzeitig Aufnahme auf CD	Shikino-Kai-Chor, Tokio Neues Wiener Vokalensemble Choreinstudierung: Peter Altmann Staatskammerorchester Žilina, CSFR Dirigent: Tsugio Maeda
08.05.1991	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal	2. Konzert der Reihe „Der österr. Weg“, gemeinsam veranstaltet mit dem ORF	Chor der Stadt Bratislava Choreinstudierung: Ladislav Holásek (ungesichert) Niederösterr. Tonkünstlerorchester Dirigent: Isaac Karabtschewsky
02.04.2006	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal		Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien RSO Wien Dirigent: Bertrand de Billy
22.04.2009	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal		Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Choreinstudierung: Johannes Prinz Wiener Philharmoniker Dirigent: Franz Welser-Möst
24.04.2009	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal		Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Choreinstudierung: Johannes Prinz Wiener Philharmoniker Dirigent: Franz Welser-Möst
26.04.2009	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal		Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Choreinstudierung: Johannes Prinz Wiener Philharmoniker Dirigent: Franz Welser-Möst
			Summe: 48

	<b>Ungesicherte Aufführungen</b> (aus Abrechnungen bei B&H)		
30.06.1959	Baden-Baden		
13.05.1961	Verband Deutscher Oratorienchöre		
Mai 1962	Paderborn		
11.05.1968	Laatzen bei Hannover		
29.06.1968	Köln, Deutsches Sängerbundfest		
20. und 21.03.1976	Berlin, Paulus Kirche		
	<b>Radioübertragungen</b> Das Stundenlied wurde in der Zeit 1959 bis 1982 47 mal von Radiostationen weltweit gesendet		

**Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs**  
**Op. 41 Die Träumenden Knaben**

Datum	Aufführungsort	Anlass der Aufführung	Interpreten
23.09.1973	Wien, ORF Zentrum, 1130 Wien	Uraufführung beim 9. Internationalen IMZ-Kongreß „50 Jahre Musik im Hörfunk“ Wien, 23.-26. September 1973	ORF-Chor, Ottokar Drapal, Klarinette Alois Tschiggerl, Fagott Dirigent: Gottfried Preinfalk
1973, ohne genaues Datum	ORF-Radiosendung	Übertragung von op. 41	ORF-Chor, Ottokar Drapal, Klarinette Alois Tschiggerl, Fagott Dirigent: Gottfried Preinfalk
03.04.1976	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal	Festkonzert 20 Jahre ORF Chor	ORF-Chor, Ottokar Drapal, Klarinette Alois Tschiggerl, Fagott Dirigent: Gottfried Preinfalk
14.11.1976	Philadelphia, USA, Temple University, College of Music,	10 <sup>th</sup> Annual Academy Concert	Temple University Choir Mark Berge, Klarinette Toni Lipton, Fagott Dirigent: Jonathan Sternberg
26.04.1983	London, BBC Studios		BBC Singers and Instrumentalists Dirigent: John PODE
29.04.1984	Augsburg	Keine Details	Keine Details
09.07.1986	Villach, Kongresshaus	Veranstalter: <i>Carinthischer Sommer</i>	Chor der Slowakischen Philharmonie Klarinette und Fagott: Solisten der Slowakischen Philharmonie Dirigent: Libor Pesek
1987	London, BBC Studios		Keine Details
18.05.1988	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Brahmssaal		Neues Wiener Vokalensemble Alexander Hermann, Klarinette Guido Mancusi, Fagott Dirigent: Peter Altmann
11.05.1996	New York City Calvary Episcopal Church		I Cantori di New York Dirigent: Mark Shapiro Instrumentalisten unbekannt
Mai oder Juni 1996	New York City, St. Peter's Episcopal Church		I Cantori di New York Dirigent: Mark Shapiro Instrumentalisten unbekannt
			Summe: 11

**Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs**  
**Op. 42 An die Nachgeborenen**

<b>Datum</b>	<b>Aufführungsort</b>	<b>Anlass der Aufführung</b>	<b>Interpreten</b>
24.10.1975	New York City UNO-Hauptquartier, Assembly Hall	Uraufführung 30. Jahrestag des Bestandes der Vereinten Nationen	Chor der Temple University Choreinstudierung: Elaine Brown Julia Hamari, Mezzosopran Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton Wiener Symphoniker Dirigent: Carlo Maria Giulini
26.10.1975	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal	Festkonzert zum Nationalfeiertag 1975 und zum 75. jährigen Bestand der Wiener Symphoniker	Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Choreinstudierung: Helmuth Froschauer Julia Hamari, Mezzosopran Tom Krause, Bariton Wiener Symphoniker Dirigent: Carlo Maria Giulini
02.11.1975	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal		Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde Choreinstudierung: Helmuth Froschauer Julia Hamari, Mezzosopran Tom Krause, Bariton Wiener Symphoniker Dirigent: Carlo Maria Giulini
19.04.1978	Berlin, Philharmonie	6. Abonnementkonzert der Serie P	Verstärkter Kammerchor Ernst Senff Julia Hamari, Mezzosopran Tom Krause, Bariton Berliner Philharmonisches Orchester Dirigent: Carlo Maria Giulini
20.04.1978	Berlin, Philharmonie	6. Abonnementkonzert der Serie P	Verstärkter Kammerchor Ernst Senff Julia Hamari, Mezzosopran Tom Krause, Bariton Berliner Philharmonisches Orchester Dirigent: Carlo Maria Giulini
07.06.1979	München, Residenz, Herkulesaal	12. Konzert des Symphonieorchesters des Bayrischen Rundfunks	Chor des Bayrischen Rundfunks Choreinstudierung: Heinz Mende Julia Hamari, Mezzosopran Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton Symphonieorchester des Bayrischen Rundfunks Dirigent: Rafael Kubelik
08.06.1979	München, Residenz, Herkulesaal	12. Konzert des Symphonieorchesters des Bayrischen Rundfunks	Chor des Bayrischen Rundfunks Choreinstudierung: Heinz Mende Julia Hamari, Mezzosopran Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton Symphonieorchester des Bayrischen Rundfunks Dirigent: Rafael Kubelik
29.04.1984	Augsburg, Städtische Bühnen	Konzert mit szenischer Ballett-Darstellung	Chor und Extrachor des Stadttheaters Augsburg Choreinstudierung: Peter Burian Janet Walker, Mezzosopran Ernst Grathwohl, Bariton Philharmonisches Orchester Augsburg Dirigent: Karl-Heinz Knobloch
14.12.1985	Wien, Konzerthaus, Großer Saal	Festkonzert zum 40. Jahrestag der Gründung der Vereinten Nationen und zum 30. Jahrestag des Beitrittes Österreichs zur UNO	Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor Choreinstudierung: Walter Hagen-Groll Julia Hamari, Mezzosopran Wolfgang Schöne, Bariton ORF-Symphonieorchester Dirigent: Heinrich Hollreiser
23.08.1991	Salzburg, Universitätskirche	Salzburger Festspiele 1991	Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Choreinstudierung: Helmuth Froschauer Jard van Nees, Mezzosopran John Bröcheler, Bariton Mozarteum Orchester Salzburg Dirigent: Hans Graf

Datum	Aufführungsort	Anlass der Aufführung	Interpreten
16.11.1992	Graz, Stephaniensaal	Musikverein für die Steiermark, Großer Orchesterzyklus, 2. Konzert	Grazer Domchor Choreinstudierung: Josef Döllner Johann Josef Fux-Chor Choreinstudierung: Josef Hofer Jard van Nees: Mezzosopran Andreas Scheibner, Bariton Grazer Philharmonisches Orchester Dirigent: Hans Graf
17.11.1992	Graz, Stephaniensaal	Musikverein für die Steiermark, Großer Orchesterzyklus, 2. Konzert	Grazer Domchor Choreinstudierung: Josef Döllner Johann Josef Fux-Chor Choreinstudierung: Josef Hofer Jard van Nees, Mezzosopran Andreas Scheibner, Bariton Grazer Philharmonisches Orchester Dirigent: Hans Graf
26.10.1998	Wien, Jugendstiltheater	Ungesichert: Aufgeführt dürfte lediglich der Satz IV <i>An die Nachgeborenen</i> aus op. 42 worden sein.	Brigitte Pinter, Mezzosopran RSO Bratislava Dirigent: Walter Kobéra
			Summe. 13

**Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs  
Op. 67 Gute Ratschläge**

<b>Datum</b>	<b>Aufführungsort</b>	<b>Anlass der Aufführung</b>	<b>Interpreten</b>
05.03.1984	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal	Uraufführung, 30 jähriges Bestehen des Wiener Jeunesse-Chores.	Wiener Jeunesse-Chor Heinz Karl Gruber, Gesang Melitta Heinzmann, Gitarre Dirigent: Günther Theuring
06.11.1986	Österreichischer Rundfunk, Großer Sendesaal	Öffentliches Konzert und Rundfunkaufnahme Sendetermin unbekannt	ORF Chor Claus Kühbacher, Gesang Walter Würdinger, Gitarre Dirigent: Erwin Ortner
24.01.1993	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Brahmssaal	Festkonzert anlässlich des 75. Geburtstages von GvE	Neues Wiener Vokalensemble Peter Weber, Gesang Konrad Ragossnig, Gitarre Dirigent: Peter Altmann
02.08.1993	Stiftkirche Ossiach	Hommage für GvE zum 75. Geburtstag	Neues Wiener Vocalensemble Robert Holl, Gesang Konrad Ragossnig, Gitarre, Dirigent: Peter Altmann
13.06.2008	Oberdürenbach	Gottfried von Einem-Tage 2008	Vocalensemble Sanctae Catarinae Robert Holl, Gesang Gerhard Löffler, Gitarre Dirigent: Holger Kristen
			Summe: 5

**Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs  
Op. 82 *Unterwegs***

Datum	Aufführungsort	Anlass der Aufführung	Interpreten
15.07.1983	Graz, Minoritensaal	Voraufführung von op. 82 Nr. 4	Chor der 15. Steirischen Singwoche 1983 Dirigent: Kurt Muthspiel
15.07.1988	Graz, Stephaniensaal	Voraufführung von op. 82 Nr. 1, 3 und 5	Chor der 20. Steirischen Singwoche 1988 Dirigent: Kurt Muthspiel
21.01.1990	Graz, St. Martin	Uraufführung aller fünf Nummern ORF-Produktion	Zusammengestellter Singwochen-Kammerchor Dirigent: Kurt Muthspiel
18.02.1990	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Großer Saal	Vorkonzert zur Australien-Tournee des Chores der Gesellschaft der Musikfreunde	Chor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Dirigent: Peter Altmann
28.02.1990	Perth, Concert Hall	<i>A-capella</i> -Konzert im Rahmen der Australien Tournee des Chores der Gesellschaft der Musikfreunde	Chor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Dirigent: Peter Altmann
04.03.1990	Adelaide, Town Hall	<i>A-capella</i> -Konzert im Rahmen der Australien Tournee des Chores der Gesellschaft der Musikfreunde und im Rahmen des Adelaide Festivals 1990	Chor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Dirigent: Peter Altmann
10.03.1990	Melbourne, Concert Hall	<i>A-capella</i> -Konzert im Rahmen der Australien Tournee des Chores der Gesellschaft der Musikfreunde	Chor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Dirigent: Peter Altmann
Anfang der 1990er Jahre	Ljubljana, Slowenische Philharmonie	??	Slowenski Komorni Zbor (Slowenischer Kammerchor) Dirigent: Peter Gruber
17.03.1992	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Brahmssaal		Nagano Präfektur Chor, Chor des Musikgymnasiums Wien Dirigent: Takao Koide
08.11.1992 (erstes Konzert)	5 Konzerte in Nagano und Tokyo, zusätzlich NHK Produktion für das japanische Fernsehen.	Wiener Musikwoche in Nagano 1992	Nagano Präfektur Chor Dirigent: Takao Koide
03.02.1993	Sendung im ORF	Sendung des Konzertes vom 17.03.1992 in Wien	Nagano Präfektur Chor Dirigent: Takao Koide
1995 - 1996	Verschiedene Orte Tirols	Tirol-Tournee des Tiroler Kammerchores	Tiroler Kammerchor Dirigent: Peter Gruber
23.07.1996	New York, Church of Our Saviour	USA-Tournee des Tiroler Kammerchores	Tiroler Kammerchor Dirigent: Peter Gruber
1996	Verschiedene andere Orte in USA	USA-Tournee des Tiroler Kammerchores	Tiroler Kammerchor Dirigent: Peter Gruber
26.08.2007- 01.09.2007	Seggau/berg/Stmk.	Seggauberger Familiensingwoche 2007	Singwochenchor 2007 Dirigent: Reinhold Haring
Jan. 2008	Wien, Augartenpalais	Festakt der Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur anlässlich des 90. Geburtstages von GvE	Wiener Sängerknaben Dirigent: Gerald Wirth Fassung für Oberchor, bearbeitet von Gerald Wirth
			Summe: etwa 30

**Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs**  
**Op. 83 *Missa Claravallensis***

Datum	Aufführungsort	Anlass der Aufführung	Interpreten
18.09.1988	Zwettl, Stiftskirche	Hochamt anlässlich der 850 Jahr Feier von Stift Zwettl, Zelebrant Generalabt Polykarp Zakar	Zwettler Sängerknaben Schola Zwettlensis Ensemble Musica divina Dirigent: Martin Schebesta
16.07.1989	Ossiach Stiftskirche	Festgottesdienstes - <i>20 Jahre Carinthischer Sommer.</i> Zelebrant: Bischof Egon Kapellari	Kärntner Madrigalchor Klagenfurt Bläser des Kärntner Landessymphonieorchesters Dirigent: Nikolaus Fheodoroff 4 Propriumsteile komponiert von N. Fheodoroff
24.03.1990	Wien, Konzerthaus, Mozartsaal	Konzertante Aufführung	Concentus Vocalis Bläser der Wiener Philharmoniker Dirigent: Herbert Böck
20.05.1993	Ilz / Stmk. Pfarrkirche Hl. Jakobus	Voraufführung zur Aufführung im Grazer Dom in liturgischem Rahmen	Chor der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz Dirigent: Hugo Mali
23.05.1993	Graz, Dom	Aufführung im Grazer Dom in liturgischem Rahmen	Chor der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz Dirigent Hugo Mali
02.07.2000	Ossiach, Stiftskirche	Eröffnungs-Festgottesdienst zum <i>Carinthischen Sommer 2000</i> Pontifikalamt, Zelebrant: Bischof Egon Kapellari	Kärntner Madrigalchor Klagenfurt, Instrumentalisten unbekannt Dirigent: Klaus Kuchling
07.09.2003	Zwettl, Stiftskirche	Jubiläumskonzert „25 Jahre Allegro Vivo – 20 Jahre Orgelfest“ Mitschnitt einer CD Konzertante Aufführung	Wiener Kammerchor Collegium Viennense Dirigent: Johannes Prinz
01.02.2004	Wien, Kirche St. Augustin	Aufführung im Rahmen eines Hochamtes Zelebrant: Pfarrer P. Albin Scheuch	Anton von Webern Kammerchor der Musikuniversität Wien Orchester St. Augustin Dirigent: Alois Glaßner
			Summe: 8

**Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs  
Op. 93 Votivlieder**

<b>Datum</b>	<b>Aufführungsort</b>	<b>Anlass der Aufführung</b>	<b>Interpreten</b>
08.04.1990	Nagano / Japan	Voraufführung der ersten 4 Lieder op. 93	Tokyo Ladies´ Singers Dirigent: Tsugio Maeda
06.03.1991	Wien, Palais Schwarzenberg	Uraufführung des gesamten Zyklus im Rahmen der Haydn-Tage 1991	Tokyo Ladies´ Singers Dirigent: Tsugio Maeda
14.04.1991	Tokyo Nihon University, Casals-Hall		Tokyo Ladies´ Singers Dirigent: Tsugio Maeda
14.07.1991	Ossiach / Kärnten	<i>Carinthischer Sommer 1991</i>	Kaufmännischer Gesangsverein Villach Dirigentin: Johanna Maier-Wedenig
24.10.1993	Tokyo / Japan		Tokyo Ladies´ Singers Dirigent: Tsugio Maeda
10.10.1995	Seoul / Korea		Tokyo Ladies´ Singers Dirigent: Tsugio Maeda
25.10.1995	Tokyo Nihon University, Casals-Hall		Tokyo Ladies´ Singers Dirigent: Tsugio Maeda
18.08.1996	Seoul Arts Center		Tokyo Ladies´ Singers Dirigent: Tsugio Maeda
23.09.1996	Tokyo Nihon University, Casals-Hall		Tokyo Ladies´ Singers Dirigent: Tsugio Maeda
27.01.1999	Tokyo Nihon University, Casals-Hall		Tokyo Ladies´ Singers Dirigent: Tsugio Maeda
28.10.2003	Tokyo Nihon University, Casals-Hall		Tokyo Ladies´ Singers Dirigent: Tsugio Maeda
05.07.2002	Tokyo, Daïichi Seimei Hall		Female Choir SAI Dirigent: Fumiaky Kuriyama
Mitte April 2008	Japan, Internetsender OTTAVA aus dem Medienkonzern TBS		Tokyo Ladies´ Singers Dirigent: Tsugio Maeda
			Summe: 13

**Nachgewiesene Aufführungen der Chorwerke GvEs  
Op. 104 *Tier-Requiem***

<b>Datum</b>	<b>Aufführungsort</b>	<b>Anlass der Aufführung</b>	<b>Interpreten</b>
30.05.1996	Wien, Konzerthaus, Großer Saal	Uraufführung Veranstalter Wiener Konzerhausgesellschaft	Wiener Singakademie Concentus Vocalis Marjana Lipovšek, Sopran Albert Dohmen, Bariton und Sprecher Wiener Symphoniker Dirigent: Rafael Frühbeck de Burgos
31.05.1996	Wien, Konzerthaus, Großer Saal	Veranstalter Wiener Konzerhausgesellschaft Zyklus Wiener Symphoniker	Wiener Singakademie Concentus Vocalis Marjana Lipovšek, Sopran Albert Dohmen, Bariton und Sprecher Wiener Symphoniker Dirigent: Rafael Frühbeck de Burgos
21.11.2007	Bern / Schweiz, Französische Kirche	Motto: Friede auf Erden	Chor und Orchester des Musikgymnasiums Neufeld / Bern Choreinstudierung: Bruno Späti und Bernhard Kunz Simone Rychard, Sopran Raphael Jud, Bariton und Sprecher Dirigent: Christof Marti
22.11.2007	Bern / Schweiz, Französische Kirche	Motto: Friede auf Erden	Chor und Orchester des Musikgymnasiums Neufeld / Bern Choreinstudierung: Bruno Späti und Bernhard Kunz Simone Rychard, Sopran Raphael Jud, Bariton und Sprecher Dirigent: Christof Marti
			Summe: 4

**Anhang C**

**Details zu den Rezeptionsanalysen der Chorwerke**

**op. 26 *Das Stundenlied* und**

**op. 42 *An die Nachgeborenen***

## Ausgangsmaterial für die Rezeptionsanalyse zu op. 26 *Das Stundenlied*

Zitate aus Zeitungsausschnitten, chronologisch geordnet.

Quellen: Mappe Zeitungsausschnitte zu op. 26 im GvE-N und im B&H-A

Zeitung	vom	Autor: <i>Überschrift</i> <i>Textstelle</i>	Aufführung
Die Welt	03.03.1959	Heinz Joachim: <i>Brecht/v. Einem: ‚Das Stundenlied</i>  <i>„Es war ein glücklicher Gedanke des Komponisten Gottfried v. Einem, den Dichter Bert Brecht zu einer Ergänzung der Strophen seines ‚Stundenbuchs‘ aus dem Drama ‚Mutter Courage‘ anzuregen. Auf diese Weise entstand eine neuartig-eigenwillige Nachdichtung der Passionsgeschichte, die in neun Teilen den Leidensweg des Erlösers schildert. Sie ist Chronik und Betrachtung, objektiver Bericht und subjektiver Kommentar. Ein fast unverändert wiederkehrender Refrain, der jeweils die ‚schildernden‘ Strophen abschließt, gliedert die Großform. Die ausgesparte, bilderreiche, leicht archaisierende Sprache stimmt das Ganze auf den Legendenton einer alten Chronik, deren herbe, holzschnittartige karge Diktion dem Volkslied abgelauscht scheint.</i> <i>Der Komponist greift diesen Ton auf und stellt darauf seine Musik, deren lapidare Einfachheit das Ergebnis bewußter Beschränkung auf sparsame Lineatur, schlichte, mitunter blockhaft starre Harmonik und prägnante, wortgezeugte Rhythmik ist. Dabei fehlt es ihr durchaus nicht an kunstvoller Verarbeitung, plastischer Erfindung und phantasievoller Gestaltung.</i> <i>Die einzelnen Stationen des Leidensweges werden nicht tonmalerisch nachgezeichnet oder psychologisch ausgedeutet, sondern als lyrisch oder dramatische Momente objektiviert und mit beträchtlicher tektonischer Spannung in den Rahmen dieser großen Chor-Passion eingebaut. Als besonders vielseitig zeigt Einem sich in den refrainartigen Zwischenspielen, die er nicht lediglich notengetreu wiederholt, sondern auch reich variiert und so geistvoll wie einfallsreich gliedern verwendet.</i> <i>Das Werk erreicht beachtliche Geschlossenheit und unmittelbare Wirkung, obwohl nicht alle Teile gleichwertig sind und gelegentlich, so etwa am Ende des siebenten Stücks, konventionellere Züge durchbrechen. Seine Höhepunkte sind der fünfte Teil: ein großes lyrisches Mittelstück, das zunächst vom Frauenchor a cappella intoniert, dann von den übrigen Stimmen aufgenommen und zu großem Bogen gewölbt wird, und das folgende Stück, das die mystische Vision vom Schweiß Tuch der Veronika in strengen kanonischen Kunstformen stilisiert.</i> <i>Sie beweisen, dass Einem über den archaisierenden Tonfall seiner musikalischen Sprache hinaus (der zuweilen ältere Vorbilder und Italianismen auch unverhüllt durchscheinen lässt) ein Musiker unserer Zeit ist. So zeigt dieses Auftragswerk des NDR, dass lebendige Prägung der Musik heute durchaus nicht ausschließlich auf den Zwölftonkreis beschränkt ist.“</i>	UA 01.03.1959 Hamburg
DPA - Landesdienst Nord	03.03.1959	NN: <i>Das ‚Stundenlied‘ vom NDR uraufgeführt</i>  <i>„Im Ganzen will das Werk nicht erbauen, sondern erregen. Auch die Musik ist aggressiv und hart, betont trocken im Orchesterklang, dem einzelne kräftige Farbeffekte aufgesetzt werden. Die musikalische Sprache und melodische Erfindung muten vielfach konventionell an. Trotzdem besitzt die Musik große dramatische Schlagkraft, zumal die kontrapunktischen Chorsätze mit ihrer prägnanten Deklamation und ihren scharfen Stimmungsgegensätzen von starker Spannung erfüllt [sind].“</i>	UA 01.03.1959 Hamburg
Melos. Zeitschrift für Neue Musik.	Jg.26/1959 Heft 4, S 118-119.	Klaus Wagner: <i>Zwei Uraufführungen in Hamburg</i>  <i>„Die Passionsgeschichte in Knittelversen hat nunmehr neun Teile. Es ist also ein verkürzter Kreuzweg, reduziert auch in seiner Gleichniskraft, die im leidenden Menschensohn nur den Stellvertreter aller geschundenen Kreatur wahrhaben will, aber den Gottessohn nicht bekennt. Stilistisch bildet das Stundenlied eine Stationenfolge von raffiniert-primitiv, wie aus Holz gehauenen Marterln in Form von altertümlichen Vierzeilern mit einer neugedichteten Meditation in der Mitte, umspült von einem Refrain, der in dieser derben Feldpredigt dem Proletenkollektiv die Rolle der raffigierig nach Golgotha mitlaufenden Volksmenge zuweist: ‚Schauts, jetzt hat er ihn derstoch’n!...Weil der Mensch die Wahrheit g’sprochn!...G’schieht ihm recht!‘. Diese textliche Vorlage verlangt Askese, stilistische Eindeutigkeit und die Gabe, den Begriff ‚Schmerz‘ in der Tonsprache unserer Zeit artikulieren zu können. Gottfried von Einem bietet statt dessen an: großorchestrierten Aufwand, Stilmischung und zur Sterbestunde des Gekreuzigten einen Walzer. Nun wird man einwenden, der Komponist habe mit dieser Tanzmelodie die Marketenderei zur Kapuzinerpredigt oder das Jahrmarktreiben unter dem Kreuze verdeutlichen wollen. Aber er sucht sonst, entsprechend der zeichnerischen Textvorlage, durchweg nicht auszumalen, sondern zu stilisieren, wobei der imitierenden Kompositionsweise das meiste Gewicht zufällt. In dieser musikalischen Umgebung hat der illustrierende Tanz keine Funktion. Das Ärgernis dieses Golgotha = Walzers steht deshalb für den Charakter dieser neuesten Passionsmusik überhaupt, die von ihrem Text gnadenlos hingerichtet wird: weil man nach der Proklamation des</i>	UA 01.03.1959 Hamburg

		<i>obligaten, das heißt Note für Note verantworteten Stils, also nach Beethoven, so scheinpolyphon und füllstimmig, mal bachisch und mal puccinesk, derart aus Ablagerungen der Musikgeschichte, und das heißt gedankenarm (Kernthemen des Refrains: die schlicht harmonisierte fallende Skala [gemeint ist das ‚Wahrheitsmotiv‘ Der Verf.] und der figurierte Doppelschlag [gemeint ist das ‚Schadenfreudemotiv‘ Der Verf.] nicht mehr komponieren kann, ohne die Wahrheit zu kreuzigen“.</i>	
Hamburger Echo	03.03.1959	Dr. H.W.: <i>Brecht und die Wiener Klassik</i>  „Die gebotenen Verschiedenheiten hatten in der Tat etwas Gemeinsames: die überzeitliche Gültigkeit ihrer musikalischen Aussage. Nicht gerade viele Werke unserer Tage lassen genug Größe erkennen, um dem kundigen Betrachter das richtige Urteil zu sichern. Die zeitbedingte Verkürzung der Perspektive verwischt die Maßstäbe. Gottfried von Einems ‚Das Stundenlied‘ (Uraufführung) machte einem die Stellungnahme leicht. In dieser Vertonung der großartigen Texte von Bertolt Brecht liegt etwas Bedeutsames vor. Nichts ist gewollt, gemacht, alles echt solide aus überragendem Können gewachsen, meisterhaft durchsichtig und doch aufwühlend ausdrucksstark gearbeitet, von geistiger Transzendenz und zeitloser Symbolkraft. Hätte es noch einer Bestätigung bedurft, dass der Wiener Meister zu den Besten unserer Zeit zählt, diese umfassende Arbeit (Kompositionsauftrag des NDR) erbringt mühelos den Beweis.“	UA 01.03.1959 Hamburg
Hamburger Abendblatt	03.03.1959	BR.-SCH: <i>Brecht – vertont durch von Einem: Schmidt-Isserstedt präsentierte „Stundenlied</i>  „Gottfried von Einem ist unter den Modernen insofern erfreulich, als er nie übers Ziel schießt. [...] er schrieb immer lebendige Musik. Strawinski- Nachfolge und Blacher-Schule erscheinen bei ihm gemäßigt; freundlichere österreichische Züge (die manche als ‚reaktionär‘ empfinden könnten), werden bei ihm durch Einwirkungen dieser Meister nur in Grenzen gehalten und stilistisch gebändigt. Er lässt etwa noch einen Moll Dreiklang voll aufleuchten, der intensive Ausdruckskraft im älteren Sinn behält. Oder er bringt ein Thema, das sich hörplastisch, melodisch einprägt, aber es wird nicht ausgewalzt. Konzentrierung, Verknappung des Aufbaus und Ausdrucks, immer im Wesentlichen bleiben, darauf beschränkt sich der moderne Zug seines Schaffens“. GvE bringt keine ‚ausbrechende Musik‘ sondern setzt ‚dramatische Akzente‘, „die gerade seine Sprache mit Glück und Eindringlichkeit zu geben vermag. Die Bitterkeit Brechts in den Versen und in der Betrachtung der Passion Jesu Christi [...] wird immer im Auge behalten. Aber auch Lyrisches eingesprengt, spiegelt verhaltene Ergriffenheit, vertieft ins Nachdenkliche. Dem Dramatiker von Einem gelang es, die Dichterworte in noch helleres Licht zu rücken, uns damit auch zu zeigen, was in Brecht rein dichterisch steckte. So wie von Einem hier ein Ganzes baute, wirkt es: gekonnt im Chorsatz und im Einsatz der Mittel.“	UA 01.03.1959 Hamburg
Neue Zürcher Zeitung	29.03.1959	W.R. : <i>Keine Überschrift</i>  „Einem, der mit diesem Stück wohl sein formal überzeugendstes Werk geschaffen hat, war dabei vor allem auf die Erfindung plastischer Gesangslinien und auf Herbeiführung der inhaltlichen Steigerung mit rein musikalischen Mitteln bedacht. In allen Stimmen gleich rhythmisierte Chorsätze, die das Geschehen malerisch schildern, oder dessen Tragik stimmungsmäßig widerspiegeln, wechseln mit polyphonen, scharf pointierten Refrains ab. In besonders kunstvollen Gestaltungen hat sich Einem um die Nachbildung der Symmetrien bemüht, die zwischen den beiden, um einen großen lyrischen Ruhepunkt gelagerten Hauptteilen bestehen.[...] Mit den Mitteln eines nicht allzu radikalen, der geistigen Bedeutung aber voll gerecht werdenden Tonsprache hat Gottfried von Einem hier ein wahres Meisterwerk der zeitgenössischen Chormusik geschaffen.“	UA 01.03.1959 Hamburg

Weser Kurier Und Kieler Nachrichten	03.03.1959	kr.: <i>Gottfried von Einem Stundenlied</i>  „Einems Musik [...] verrät die Beherrschung aller kompositorischen Mittel der klassisch-tonalen Form und ist ganz im Geist einer großen traditionellen Vergangenheit geschrieben. Mit Ausnahme gewisser rhythmischer Floskeln enthält sie nichts vom Wesen Brechts, sondern verläuft auf einer eigenen fremden Ebene. Statt der schmucklosen, aber charakteristischen Art von Weill oder Dessau verwendet von Einem ein großes Orchester und einen großen Chor mit allem Glanz einer großen Messe oder Passionsmusik. Der Text geht in diesem Fest verloren, ohne dass dies als Verlust anzusehen wäre oder dem Verständnis der Musik Abbruch täte. Den Höhepunkt an klassischer Schönheit des Klanges und des Ausdrucks erreicht die Musik im lyrischen Mittelteil.“	UA 01.03.1959 Hamburg
Hamburger Anzeiger	03.03.1959	Hans Hauptmann: <i>Das ‚Stundenlied‘ uraufgeführt.</i>  „Sämtliche Teile sind chorisch geführt und von einem neobarocken Orchestersatz untermalt. Während die Melodiebildung anfänglich einförmig ist, werden Chor und Orchester im Verlauf immer farbiger. [...] V. Einem zeigt sich in diesem Opus als erfindungsreicher Komponist, dessen rhythmische, dynamische und klangliche Energien sich hier reich und ungezwungen entfalten können. Die Chorführung ist üppiger geworden, ihre Linien verzweigen sich weitläufig, während der Orchestersatz innerhalb Glanz und Fülle auch viele lyrische Schönheiten birgt. Brechts Text tritt in der Aufführung gegenüber dem Musikalischen und Gesanglichen zurück. [...] V. Einem folgt dem Geist der Dichtung, wenn er die Spannungen auch musikalisch erhöht. [...] V. Einem hat sich von seriellen Bindungen ferngehalten. Er komponiert frei. [...] Die expressive Musik ist in ihrer Art realistisch, unromantisch und gebündelt im Gefühlsausdruck. Ihr künstlerischer Habitus verrät eine Verfeinerung und Veredlung des kompositorischen Stils. [...]“	UA 01.03.1959 Hamburg
Neue Zürcher Zeitung	29.03.1959	NN.: <i>Uraufführung einer Kantate von Gottfried von Einem in Hamburg.</i>  „Einem, der mit diesem Stück wohl sein formal überzeugendstes Werk geschaffen hat, war dabei vor allem auf die Erfindung plastischer Gesangslinien und auf Herbeiführung der inhaltlichen Steigerung mit rein musikalischen Mitteln bedacht. In allen Stimmen gleich rhythmisierte Chorsätze [...] wechseln mitpolyphonen, scharf pointierten Refrains ab. In besonders kunstvollen Gestaltungen hat sich Einem um die Nachbildung der Symmetrien bemüht. [...] Mit den Mitteln einer nicht allzu radikalen, der geistigen Bedeutung des Textes aber voll gerecht werdenden Tonsprache, hat Gottfried von Einem hier ein wahres Meisterwerk der zeitgenössischen Chormusik geschaffen.“	UA 01.03.1959 Hamburg
Allgemeine Zeitung Windhoek	23.03.1959	NN.: <i>Von Einems ‚Stundenlied‘ [irtümlich als „Studentenlied“ bezeichnet. Der Verf.]</i>  „Die aggressive und harte Musik besitzt große dramatische Schlagkraft, besonders die kontrapunktlichen Chorsätze mit ihrer prägnanten Deklamation und ihren scharfen Stimmungsgegensätzen“	UA 01.03.1959 Hamburg
Monitor-Boston	28.03.1959	Willi Reich: <i>New Einem Easter Music</i>  „Einem, who has certainly created in this piece his most persuasive work, was mainly concerned in searching out plastic lines of song and to subserve the enhancement of the subject through purely musical means. In all voices the pulsation choral passages, which paint the events or reflect the mood [...] The orchestra, confined essentially to the role of accompanist, but handled with a rich fantasy of sound. [...] By means of a tonal language, not too radical but fitting well the the spiritual meaning of the text, Einem has here created a true masterpiece of contemporary choral music.“	UA 01.03.1959 Hamburg

Die Welt, Hamburg und Sonntagblatt Hamburg	03.03.1959	Heinz Joachim: <i>Brecht/v.Einem: ‚Das Stundenlied‘</i>  <i>Der Komponist greift diesen Ton [Gemeint ist BBs Ton. Der Verf.] auf und stellt darauf seine Musik, deren lapidare Einfachheit das Ergebnis bewusster Beschränkung auf sparsame Lineatur, schlichte, mitunter blockhaft starre Harmonik und prägnante, wortgezeugte Rhythmik ist. Dabei fehlt es ihr durchaus nicht an kunstvoller Verarbeitung, plastischer Erfindung und phantasievoller Gestaltung. Die einzelnen Stationen des Leidensweges werden nicht tonmalerisch nachgezeichnet oder psychologisch ausgedeutet, sondern als lyrische oder dramatische Momente objektiviert und mit beträchtlicher tektonischer Spannung in den Rahmen dieser großen Chor-Passion eingebaut. [...] Das Werk erreicht beachtliche Geschlossenheit und unmittelbare Wirkung, obwohl nicht alle Teile gleichwertig sind und gelegentlich, so etwa am Ende des siebenten Stücks, konventionellere Züge durchbrechen. [...] Sie beweisen, dass Einem über den archaisierenden Tonfall seiner musikalischen Sprache hinaus (der zuweilen ältere Vorbilder und Italianismen auch unverhüllt durchscheinen lässt) ein Musiker unserer Zeit ist.“</i>	UA 01.03.1959 Hamburg
Stuttgarter Zeitung	12.03.1959	Wh.: <i>Passion nach Brecht</i>  <i>„Wildheit [wie sie BB gefordert hat. Der Verf.] aber ist in der Komposition von Einems nur in einer gewissen latenten Dramatik zu finden, die den eigenen Passionsbericht ständig durchbebt. Im übrigen war der Komponist, der mit diesem Stück wohl sein formal überzeugendstes Werk geschaffen hat, vor allem auf die Erfindung plastischer Gesangslinien und auf inhaltliche Steigerung mit rein musikalischen Mitteln bedacht. Isorhythmische Chorsätze, die das Geschehen malerisch schildern, oder dessen Tragik stimmungsmäßig widerspiegeln, wechseln mit polyphonen, insbesondere die belehrenden Tendenzen des Refrains scharf pointierenden Ausrufen ab. Besondere Kunstfertigkeit hat Einem in der Nachbildung der Symmetrien walten lassen [...] Er verwendet hier vielfach das gleiche thematische Material, aber beim zweiten mal in spiegelbildlicher Umkehrung. [...] Mit den Mitteln einer nicht allzu radikalen, dem geistigen Gehalt des Textes aber gerecht werdenden Tonsprache hat Gottfried von Einem hier ein wahres Meisterwerk geschaffen.“</i>	UA 01.03.1959 Hamburg
Neues Österreich	06.12.1959	Lothar Knessl: <i>Wem des ‚Stundenlied‘ schlägt</i>  <i>Einem schuf vor mehreren Jahren mit ‚Dantons Tod‘ eine Oper, deren Qualität wegen wir viele zeitgenössische Werke herschenken würden. Damals erwarb er sich den Ruf eines führenden österreichischen Komponisten. Wohin hat ihn dieser Ruf geführt? Bei den Werken, die wir inzwischen hören konnten: nie mehr auf die leider einsamen Höhen des ‚Danton‘. Im Gegenteil, eine Art Krebsgang führte ihn zu Tälern des gefälligen Opportunismus. Dadurch ist seine Position als moderner österreichischer Komponist anfechtbar geworden. Das hat nichts mit tonal, atonal oder bestimmten Stilen zu tun. Der einzige, den wir uns gewünscht hätten, wäre ein Personalstil gewesen. Dieser jedoch fehlte der Musik zum ‚Stundenlied‘ in jeder Minute. Die Dichte der Worte hat Einem musikalisch nicht getroffen. Einmal übergeht er sie gänzlich, dann wieder illustriert er sie gar zu simpel. Vor allem aber wird Brechts konzentrierte Formulierung in zahllosen Wortwiederholungen breitgetreten, sodass die einzelnen Stunden nur mühsam und ohne nennenswerte Abwechslung vergehen. An Stelle scharfen Spotts tönt munteres Rossini-Geplapper, quäkt ein Fagott wie in Orffs ‚gebratenem Schwan‘, beruhigt pastorales Brummen und erheitert flottes Ländlerwiegen. Hier war also ein ‚Vertoner‘ in des Wortes übertragener Bedeutung am Werk. Einem schlug die neun Stunden nicht mit harter Faust, sondern mit einem weichen Schwammeschlegel. Das formal einem Choratorium nicht unähnliche Werk [...]“</i>	03.12.1959 Wien
Express	05.12.1959	-ss- : <i>Die Wahrheit gemieden</i>  <i>„Wo also Brecht mit Worten kargt, sind Einems zahllose Wortwiederholungen unecht, wirken wie verwässerter Orff. Wo Brecht in vier Zeilen erschütternde Härte legt, sind Einems primitiv harmonische Kadenzen eine bequeme Lüge, und es ist zumindest ein grotesker Irrtum, wenn die Werkseinführung glaubt, das Festhalten an traditionellen harmonischen und melodischen Wendungen müsse ‚als größte Kühnheit gewürdigt werden‘. Das hieße Mozart nur dann würdigen, wenn er im Stile Palestrinas schriebe. Wobei ich die Qualitäten dieser beiden Komponisten nicht mit denen Einems vergleiche, dem es hier an jeglichem Stil und Stilgefühl mangelt. Wenn er wenigstens den Stil Brechts erkannt hätte! Ich habe nichts gegen tonale Musik, wenn sie gut ist. Wer aber diverse stilistische Mittelchen wechselt, wie das Chamäleon die Farbe, der vergeht sich an dem, was von Österreichern im Bereich der modernen Musik seit fünfzig Jahren mit Idealismus, größtem Verantwortungsgefühl und ohne Rückversicherung aufgebaut wurde. Das ist so ernst wie jener marternde Spott Brechts, den Einem glaubt, heiter und walzerbeschwingt lösen zu können, als ginge einer gemütlich mit einem kecken Steirerhütl am Kopf, durch jodelfrohe Gebirgstäler. Und das ist oberflächlich, weich und unwahr. Und daher war alle Intensität, alles Modellieren Fricsays, war der präzise Gesang der gut vorstudierten Singakademie, war das exakte Spiel der Symphoniker vergeblich.“</i>	03.12.1959 Wien

Die Presse	06.12.1959	Mi: <i>Die Brecht-Vertonung Gottfried von Einems</i>  „Einem sah sich somit vor die Aufgabe gestellt, der Realität der Dichterworte sowie der ihnen innewohnenden Symbolik adequate musikalische Einkleidung zu verleihen. Er tat dies, was lobend hervorgehoben sei, mit untrüglichen Stilgefühl, in intuitiv richtig erfasster Dosierung des Vordergründigen und Symbolischen. Durchaus sympathisch berührt auch an dieser Komposition das Fehlen jeglichen Manierismus. Bei aller Varietät in der rhythmischen Gestaltung wird der Rhythmus nie Selbstzweck. Jeder Takt dieser neun Chorsätze ist vital, musikalisch empfunden und widerlegt die düstere These Busonis, derzufolge der Melodienschatz der Welt erschöpft sei. Die Abkehr von Radikalismen, die bereits in den jüngeren Schöpfungen Einems konstatierbar war, wird auch in diesem Chorwerk unzweideutig fortgesetzt. Es zeichnet sich weiters durch technisch souverän gehandhabte Metrierkenntnis aus, die sowohl in den fugierten Sätzen wie in manchen tonmalerischen Effekten [...] erkennbar wird. Mögen im Duktus der Chöre gelegentlich klassische Vorbilder erklingen, oder im lyrischen Intermezzo ‚Uns hat ein Ros‘ ergetzet‘ Mahlers Wunderhornwelt aufleuchten, so geht es Einem im Grunde genommen nicht um Stilisierung von Ausdrucksformen der Vergangenheit. Diese Tatsache allein eröffnet über den besonderen Anlass hinaus interessante Entwicklungsmöglichkeiten.“	03.12.1959 Wien
Das kleine Volksblatt	06.12.1959	SCH: <i>Einem-Brechts ‚Stundenlied‘</i>  „[...] Das ist eine eindeutige Stellungnahme, wobei wir auf die Person Brechts nicht näher eingehen wollen. Der Komponist Gottfried von Einem konnte hier nicht Schritt halten. Sein Werk ist eine Vertonung des Textes, aber kein Bekenntnis. Es mag an den musikalischen Mitteln liegen, die bei allen Strophen die gleichen sind. Der oben zitierte Refrain spricht sozusagen dieselbe musikalische Sprache wie der Klageschrei des Herrn in seiner Todesstunde – wenn man von dem feschen Walzer absieht, zu dessen Klängen Christus (laut Einem) seinen Geist aufgab! Die knappen Vierzeiler Brechts brauchten eine einfache, aber kontrastreiche Musik. Die gibt uns Einem aber nicht. Er malt eine Reihe von Kreuzwegbildern, kunstvoll im Detail, aber gleich in der Tönung. Weder die Dramatik des Geschehens (im Sinne einer Steigerung und eines Höhepunktes) noch des Dichters Anklage der Menschheit sind aus ihnen zu ersehen. Einem geht es um eine höchst intelligente musikalische Ausdeutung einzelner Situationen, um einen stellenweise fesselnden Chorsatz, um ein gut begleitendes, manchmal auch mit schönen Farben oder eindrucksvollen Linien hervortretendes Orchester – mit einem Wort: um die interessante Partitur an sich. Sein Kompositionsmaterial ist solide, absolut tonal, er scheut keine Dreiklänge, konstruiert nie und weiß doch klanglich und satztechnisch viel Neues zu bringen. Er lässt den Chor oft wirkungsvoll deklamieren, wenn auch der Text in seiner Gesamtheit durch Stimmenüberschneidungen kaum zu verfolgen ist. Das sind unbestreitbare Positiva. So wird das Werk dem Hörer zwar nicht zum Erlebnis einer großen Aussage, aber immerhin zu einem musikalisch erfreulichen Ereignis.“	03.12.1959 Wien
Arbeiter Zeitung	08.12.1959	Dr. Ruff: <i>‚Stundenlied‘ und optimistische Tragödie</i>  „Einem beleuchtete die holzschnittartigen Bilder dieser vom Wort her unerhört packenden Kurzpassion außerordentlich vielseitig. Seine innerhalb der tonalen Grenzen bleibende und dadurch einen breiten Zuhörerkreis unmittelbar ansprechende Musik verrät in jedem Takt souveränes Können. Sie mischt zu ihrem Gestalten virtuos verschiedener Stilelemente und zeigt dabei ihre Meisterschaft ebenso überzeugend in der ausgiebig verwendeten tragischen Ironie wie im chorartig-schlichen Satz [...] Der interessant geführte Chor deklamiert in einigen Strophen recht eindringlich und im Orchester fesselt mitunter farbiger Klang. Bei allen diesen bedeutenden Vorzügen vermisste man aber doch die bekenntnishaftige Aussage, man bewundert eine glänzende symphonische Partitur, hätte aber zu Brechts Dichtung eigentlich eine härtere musikalische Sprache erwartet.“	03.12.1959 Wien
Kronen Zeitung	06.12.1959	Franz Endler: <i>Routiniert, aber leider nicht gekonnt</i>  „Übergehen wir die Peinlichkeit, dass ein österreichischer Komponist sich von einem kommunistischen Autor (Bert Brecht) die Worte zu einem großen Chorgemälde vom Tode Jesu Christi schreiben beziehungsweise einrichten ließ. Es bleiben in der zwar sehr routinierten, doch nicht weiter eindringlichen Komposition des ‚Stundenliedes‘ genügend Schwächen, die hervorgehoben und herausgestrichen werden müssen. Gottfried von Einem hat es sich zu leicht gemacht, als er die knappen Strophen Bert Brechts, die in längst bekanntem Ton von der dummen, sensationslustigen, rohen Menschenmenge und ihren Gedanken beim Anblick des sterbenden Erlösers erzählen, vertonte. Er nahm die jetzt schon sehr billigen Orffschen Effekte immer wiederkehrender Wortwiederholungen, kleidete sie in gängige, deshalb aber noch lange nicht eingängige, logische Melodien, instrumentierte das Ganze viel zu dick und aufdringlich und setzte als Glanzlichter dem Werk einige Chorseeufer und hervorgestoßene Worte auf. Überall, wo Brecht wenigstens den bissenden Spott anzuwenden hat, wo dem Autor das bittere Wort zur Verfügung steht, weiß Einem keinen musikalischen Gegenwert einzusetzen. Und überall dort, wo etwas Poesie, etwas Größe am Platz wäre, lässt Einem seinen gesunden Wunsch nach billiger, banaler ‚Vertonung‘ freien Lauf. Das ist für ein geistliches Werk, für ein religiöses Chorwerk zu wenig, viel zu wenig.“	03.12.1959 Wien

Kurier	o.D.	Rudolf Weishappel: <i>Ein Ärgernis den Orthodoxen</i>  „Das ganze Eindeutige Brechts gewinnt in Gottfried von Einems Vertonung überraschend viele Aspekte. Er nimmt jede Strophe vor und beleuchtet sie von verschiedenen Seiten. Erscheint sie das eine mal in scharf punktierten Rhythmen angreiferisch, aufrüttelnd, wendet sie sich in der folgenden Version plötzlich ganz ins Ironische, ja Parodistische, um in ihrer dritten Erscheinung der frommen, choralartigen Betrachtung Raum zu geben. In der wirkungsvollen Absetzung der einzelnen Abschnitte bewährt sich der geborene Dramatiker, in der gänzlich unorthodoxen, die Wirkung frisch beim Schopf packenden Haltung der impulsiv schaffende Musiker. Viele werden sich über diese Musik, die sich unmittelbar an die Hörer wendet, ärgern: die Brecht-Anhänger wie auch die Musik-Doktrinäre verschiedener Richtungen. Also ist es eine ganz ausgezeichnete, weil lebendig empfundene Musik. Sie ist persönlich und doch fassbar, sie ist sehr kunstvoll gearbeitet, und bietet sich dem naiven, voraussetzungslosen Hören doch nicht als eine Sphinx dar. Sie ist mit einem Wort eine Musik, die sich nicht schämt, auch bei der ersten Bekanntschaft mit Verständnis rechnen zu können. Was keineswegs heissen soll, dass sie dabei nicht das Verlangen erweckte, noch näher mit ihr in Berührung zu kommen.“	03.12.1959 Wien
Neue Tageszeitung	o.D.	NN:  „Es kann nicht bestritten werden, dass die formale Kunst dieser technisch gemachten Musik groß ist, dass sich packende Gesichte aus ihr dort ergeben, wo diese Musik für sich allein wirken kann.“	03.12.1959 Wien
Aufbau	26.03.1965	R.B.: <i>Aus den Konzertsälen</i>  „Einems Kantate bildete den Höhepunkt eines von Peter Herman Adler ausserordentlich sorgfältig einstudierten [...] Konzertes. [...] Text und Musik bilden eine impressive Einheit, die den Charakter einer von Bänkelsängern vorgetragenen mittelalterlichen Ballade hat, kunstvoll variiert in den geflüsterten, geängstigten, dann wehmütig ergreifenden, später wie von panischer Angst erfüllten und zuletzt grell aufschreienden Wiederholungen des sarkastischen Refrains [...]“	16.03.1965 Baltimore
Morning Sun, Baltimore	17.03.1965	Adelaide C. Rackemann: <i>Music in Review</i>  “Von Einem, whose style is theatrical, but with a sense of form, and who, despite some dissonance, has a sense of melody and is tonal, has chosen contemporary writers for his libretti. [...] Dr. Adler wisely retained the German text.“	16.03.1965 Baltimore
The Sun, Baltimore	17.03.1965	Elliot W. Galkin: <i>Symphony at Lyric</i>  “The ‘Stundenlied’ of Einem, which concludes the evening, is a strange and effective work. In many ways a microcosm for the whole movement of German postromanticism, this is music which, like the ‘Carmina Burana’ of Orff, based on models of antiquity, and which utilizes in a dynamically rhythmic way obvious devices to underline the text. Based upon the angular and brittle commentary of Brecht it is music both spontaneous and theatrical, colourful and occasionally exotic. It is also music of sarcasm and bitterness, a dramatic commentary on man’s [??] selfishness and martyrdom. Constantly and [??] von Einem has set the words which seem to be a leitmotiv for the entire work ‘Gschieht ihm Recht’, ‘Serves him right’: ‘Serve him right because he is honest’	16.03.1965 Baltimore
Baltimore Sun	20.03.1965	Elliot W. Galkin: <i>Symphony In New York</i>  “This is not to say that the program was one of which could be categorized as avant garde. All three compositions, while of this century, are representative of the mainstream of traditional Romantic use of free tonality [...] while the concluding ‘Das Stundenlied’ based upon a text of Brecht was clearly and animatedly [??] the massed choir dramatic in its almost brutal articulation of the repeated phrase which serves as the work’s verbal ritornello [...]“	19.03.1965 New York
Wiener Zeitung	16.05.1965	NN: <i>Große und kleine Chorwerke</i>  „Die Volkstümlichkeit Brechts wirkt gekünstelt, und darüber, dass er die Leidensgeschichte des geschundenen Menschen erzählt, und nicht die des Gottessohnes, dass also kein religiöses Ethos waltet, darüber kommt man nicht hinweg. Einems Musik ist Brecht angepasst, gefühlsmäßig also ganz anders als berühmte Passionsmusiken der Vergangenheit, aber von inspirierter Bewegtheit, meisterhaft in der Klangentfaltung, dramatisch angelegt, auch im lyrischen Intermezzo die richtigen Töne findend.“	13.05.1965 Wien

Kurier Morgenausgabe	18.05.1965	Karlheinz Roschitz: <i>Triumph des Monumentalen</i>  „[...] eine Komposition von der großartigen Herbheit bäuerlicher deutscher Holzschnitte des 15. Jahrhunderts. [...] Beide Werke [das andere Werk war <i>Carmina Burana</i> von Carl Orff. Der Verf.] vermögen dank ihrer gewollten, unglaublich packenden Unkompliziertheit, ihrer rhythmischen Wucht, aber auch klanglichen Schönheit (besonders in den lyrischen Partien) jeden gegen sie geführten musiktheoretischen Einwand sofort zu ersticken.“	13.05.1965 Wien
Neues Österreich	16.05.1965	Y.: <i>Chorwerke im Konzerthaus</i>  „Einems Musik [...] ist schlicht und von echt dramatischer Kraft. Einem, der längst ‚dem Teufel und seinen Werken‘ abgeschworen, schreibt eine klare, maßvolle Tonsprache, kunstvoll in ihren motorischen Imitationen, in ihren A-capella Sätzen, denen sich allmählich das Orchester beigesellt, und einer wirkungsvollen Instrumentation. Dem Vorwurf des Eklektizismus entgeht heute schwer jemand; aber Einems Einfälle, wiewohl nicht monumental, sind doch geradlinig, schön und echt.“	13.05.1965 Wien
Volksstimme	16.05.1965	Marcel Rubin: <i>Zwei Chorwerke ohne Maske</i>  „So ist neue Musik trotz der durchweg tonalen, also in ihren Elementen alten Tonsprache ‚Das Stundenlied‘. [...] Aber schon die Art, wie die Elemente miteinander kombiniert werden, ist neu und kühn, in jedem Fall unkonventionell. Und neu ist erst recht das Bild der Passion, das Brecht und Einem hier geschaffen haben. [...] Bewundernswert ist, wie Einem den vieldeutigen Refrain immer wieder variiert und dabei in seiner Wirkung steigert. Seine Musik ist brutal, wie die Wirklichkeit, die sie schildert, und zugleich menschlich wie diejenigen, die eine solche Wirklichkeit verurteilen und zu ändern bestrebt sind.“	13.05.1965 Wien
Kronen Zeitung	16.05.1965	Willi Dräher: <i>Viel Routine, wenig Glanz</i>  „Diese moderne Passion mit ihren meisterhaft geführten Linien und den oft erschütternden massiven Tonblöcken verrät das große Bühnentalent ihres Schöpfers; sie gibt dem dichten Text, was des Textes ist.“	13.05.1965 Wien
Express Morgenausgabe	15.05.1965	Franz Tassié: <i>Lucia Popp – Königin eines königlichen Abends</i>  „Einem versteht es großartig, in starken, dramatischen und doch äußerst sparsamen Farben zu malen, er geht an seine jeweilige Aufgabe mit ebensoviel Kunstverstand heran, wie es ihm tatsächlich gelingt, alle künstlerische Absicht in dem aufgehen zu lassen, was ganz allgemein unter Inspiration verstanden wird. [...] und es ist seine stärkste Eigenart, einen persönlichen Stil zu schreiben, ohne sich im Kreis zu drehen oder zu wiederholen. Das ‚Stundenlied‘ ist herb in der Sprache, wie Brecht sie vorschreibt, leidenschaftlich bewegt und mit derlei viel Feinheiten ausgestattet, die Einem als einen der vorzüglichsten Komponisten unserer Tage ausweisen.“	13.05.1965 Wien
Eigenbericht der WELT	22. 03.1966	Neu: <i>Der Tonalität verpflichtet geblieben</i>  „Nach der Pause Gottfried von Einems zum erstenmal in Berlin gespieltes Stundenlied auf Texte von Bertolt Brecht. Die Inkongruenz, mit der die direkte Stilkopie neben den Formen neuerer Musik steht, kann vielleicht vom Text her Rechtfertigung finden. Doch leidet das Stück darüber hinaus an der fast unterschiedslos gleichen Thematik der neun Sätze“	22.03.1966 Berlin
Berliner Morgenpost	23.03.1966	r.b.: <i>Freude unter einem Taktstock</i>  „Zum Schluss gab es ein Unding: Das ‚Stundenlied‘. [...] Als Komposition ist das Werk trotz seines großen Aufwandes schwach. [...] in dieser geschmacklerisch gemixten Wohlstandsmusik steht das alte Volkslied verträumt neben einem Walzer von frecher Trivialität, dem ehrbaren Madrigal früher Jahrhunderte machen theatralische Effekte einer Verdi-Oper den Platz streitig. Auf geläuterten Geschmack kann sich dieses Erzeugnis einer vorgeblichen Naivität keinesfalls berufen.“	22.03.1966 Berlin
Der Abend	22.03.1966	W.S.: <i>Passion von Brecht</i>  „[...] eine überraschend eindrucksvolle Musik für Chor und Orchester. Sie strebt zu dramatischer Konzentration und wird von wechselnden rhythmischen Antrieben getragen.“	22.03.1966 Berlin

Der Tagesspiegel	23.03.1966	S.M.: Großer Aufwand  „Das [...] Werk kann als moderne Musik kaum angesprochen werden, folgt es doch harmonisch, melodisch und satztechnisch Idealen der nahen und fernen Vergangenheit, ohne diese für die Gegenwart zu adaptieren und neu zu beleben. [...] von Einem gefällt sich in zahllosen Wiederholungen von Textzeilen und Worten [...] Damit wird die Dichtung um ihre lapidare Wirkung gebracht. [...] Da gibt es die tonale, den wohl ironisch gemeinten tänzerischen Dreiertakt, Seufzermotive in den Streichern, die alte Hocketus-Manier, das Melos bruchstückweise auf die Stimmen zu verteilen und eine als Reminiszenz wiederkehrende, eingängige, rührende Melodie auf die Refrainzeile: „Weil er hat die Wahrheit g'sprochn!“	22.03.1966 Berlin
Spandauer Volksblatt	23.03.1966	Reimar Lenz: Kritik tut not  „[...] wie dem ‚Stundenlied‘ Gottfried von Einems, einem völlig misslungenen Oratorium, dem ein Bercht-Gedicht über die Kreuzigung Christi zugrunde liegt, das aber in seiner verkrampften Einfallslosigkeit weder mit Brecht noch mit dem Evangelium irgendetwas zu schaffen hat.“	22.03.1966 Berlin
Nacht-Depesche	23.03.1966	G.H.P.: Vergeben Mühe  „[...] konnten die Primitivität der Komposition Gottfried von Einems, ‚Das Stundenlied‘ nach Brecht, nicht überbrücken.“	22.03.1966 Berlin
Der Kurier / Der Tag	22.03.1966	Walther Kaempfer: Langeweile beim Stundenlied  „[...] ein Werk von provozierender Banalität, Hohlheit der musikalischen Substanz und Unglaubwürdigkeit der Aussage, langweilte die Hörer über eine Stunde [...] Unbegreiflich, wie für dieses Opus, wechselnd von opernhafte sentimentaler Lyrik zu balladesken Effekten im Männerchor, von längst überwunden geglaubter Chordeklamation zu pseudomoderner Harmonik der Aufwand an Chor- und Orchesterproben zugebilligt werden konnte. Welche Stelle hat hier die Fehlentscheidung getroffen?“	22.03.1966 Berlin
Telegraf	23.03.1966	K.R.: Gemäßigte neue Musik  „Den Abschluss bildet Gottfried von Einems ‚Stundenlied‘ [...] Es gehört nicht zu den stärksten Erzeugnissen dieses Musikers; der Stil ist wenig profiliert und charaktervoll; die Partitur zieht den Text über Gebühr in die Länge und gelangt nur selten zu prägnanteren musikalischen Formulierungen.“	22.03.1966 Berlin
Saarländische Landeszeitung	07.04.1967	Iwer Rosenboom: Musik mit Süddeutschen Gästen  „Nach Texten von Bertolt Brecht wird inhaltlich die Passion Christi verfolgt, die Passion Christi im Lichte scharfer Brechtscher Pointen, die sich im fast ‚motivisch durchgeführten‘, weil er hat die Wahrheit g'sprochn' kristallisierten. Die Musik – es muss die Beurteilung textlich – musikalischer Korrelationen einem eingehenden Partiturstudium vorbehalten bleiben – ist voll und ganz aus der Oratorientradition zu verstehen, der von Einem tief verhaftet zu sein scheint. Von den Wirkungen Bach'scher Turbachöre bis zum Glanz des Verdiorchesters schimmern eindeutig fassbare, in maßvoll erneuerte Klangregionen transponierte Elemente durch. Großflächige, meist statisch anmutende Klangfelder prägen die äußeren Konturen des Werkes, suggestieren Monumentalität. Was aber bedeutet der Walzer unter dem Kreuz? Solche und ähnliche Fragen zeigten in späteren Diskussionen, dass beim ersten Hören nur eine äußere Annäherung an das alles in allem beeindruckende Werk möglich war. Beeindruckend auch deswegen, weil die Ausführenden – wieder alles in allem – wohl nahezu Optimales leisteten.“	07.04.1967 Saarbrücken
Saarländische Landeszeitung	12.04.1967	Horst-Dieter Veeck: Freude am Stuttgarter Rundfunkchor  „Das Publikum schenkte [...] nicht ungeteilte Gunst [...] scheinbar aus Protest, Furcht, Resignation und Kapitulation vor dem sprunghaft angewachsenen Wörterbuch der musikalischen Sprache“ [...] Wenn auch nicht ohne Einschränkung. Man zweifelte am schöpferischen Eigenwert dieser Bühnenmusiken, denn Gottfried von Einems Klangwelt wurzelt fest im Boden der Tonalität, die sie nur verlässt, um Stimmungen, Charaktere und dramatische Situationen zu zeichnen. Diesen Stil, der klassische und sehr häufig barocke Reminiszenzen mit den musikalischen Sprachmitteln der Gegenwart vereint, hat der Komponist auch in seinem Chorwerk vereint, dem ein Text Bertolt Brechts unterliegt. Die Dichtung [...] beschreibt äußerst plastisch die letzten Stunden Jesu, wobei sich Bericht und Kontemplation vermischen. Plastisch wie der Text ist die Musik Gottfried von Einems, die sich gerade wegen der polyphon-barocken Anlage glücklich mit Brechts altertümlicher [...] Sprache verbindet. Freilich mutet sie gelegentlich etwas gefühlhaft an, weil sie sich in jeder Phase der Passionsgeschichte um musikalische Realistik bemüht. Aber gerade dieses Bemühen macht ja ihre packende Eindringlichkeit aus. Der Chor [...] meisterte das Riesenwerk mit mustergültiger Akkuratess, [...]“	07.04.1967 Saarbrücken

Wochenpresse	15.11.1967	Gerhard Mayer: <i>Allerseelenmusik</i>  „Gottfried von Einem sollte es eigentlich besser wissen. Er, der eminente Theatermann, dessen Opern und Ballettpartituren man immer wieder die ‚Theaterpranke‘ bescheinigt, sollte wissen, wie man einer Komposition zu maximaler Wirkung verhilft. Auch im Konzertsaal. Möchte man meinen. Dem ist aber nicht so. Sein ‚Stundenlied‘ op. 26, 1958 nach Texten von Bertolt Brecht entstanden, ist das Musterbeispiel einer geschwätzig Komposition, die sich durch ständige Wiederholung derselben,(wenigen) musikalischen Gedanken, durch den mit geringen Ausnahmen gleichförmigen Aufbau der neun Teilnummern selbst um jede Wirkung bringt.“	10.11.1967 Wien
Express	13.11.1967	Andrea Seebohm: <i>Musik ohne Engagement</i>  „[...] setzt die Nacherzählung der Passion Jesu geistige und religiöse Anteilnahme voraus, selbst wenn man als Vorlage die scheinbar unbeteiligte, primitiven frühen Holzschnitten nachempfundene Dichtung Bert Brechts wählt. Bei jeder Neufassung der Schilderung von Christi Leidensstunden, [...] muss der Wille des Künstlers, der seine Mitmenschen durch eine Reproduktion zu neuem Nacherleben, zu neuerlicher Auseinandersetzung zwingt, deutlich werden. Auch daraus wurde – bei Einem – nichts. Was also blieb? [...] Bei Gottfried von Einem wird [...] die Theaterpranke spürbar; temperamentvolle, mitreissende Chorstellen packen den Hörer anfangs, harmonisch interessante und blutvolle, wenn auch höchst konservative a-capella Stellen lassen aufhorchen; alles ist rhythmisch prägnant und mit sicherem Griff gestaltet. Doch ach, spätestens nach dem vierten Abschnitt kennt man das Stück bereits, ist man ob der billigen und knalligen Schlussakkorde verstimmt, wartet man vergebens auf eine Stelle von lyrischer Schönheit und Aussagekraft.“	10.11.1967 Wien
Volksblatt	15.11.1967	P.Kn.: <i>Requiem ohne Anteilnahme</i> Kritisiert wird die nüchterne Sachlichkeit Blachers  „Einems ‚Stundenlied‘ ist in der hörbaren Liebe zum Theater wesentlich effektvoller [als Blachers Requiem. Der Verf.]. Allerdings steht der handwerklichen Fertigkeit mitunter eine langandauernde Fortissimolawine gegenüber, die kaum durch lyrische Ruhepunkte aufgehalten wird. Ein wunderschönes lyrisches Intermezzo allein kann da auch keine Wunder wirken.“	10.11.1967 Wien
Die Presse	13.11.1967	Franz Enderl: <i>Blacher und Einem</i>  Enderl weist auf den Jubel im Publikum hin und stellt die Frage, ob beide Stücke schon als Meisterwerke des 20. Jh. zu betrachten sind, denn so lautet der Name des Konzertzyklus. Er bejaht diese Frage, wenngleich mit Vorbehalten. „Und Einems Stundenlied überzeugt, sieht man von einigen Längen ab, durch die ausgewogene Relation zwischen Aufwand und Effekt.“ GvE musiziert „mit großem Sang und Klang und in bester Oratorientradition“. Der Text Brechts kommt „zu seinem Recht, und Erschütterung erfasst das Publikum“. FE rechnet beide Werke zu den interessantesten, wahrscheinlich bleibenden unserer Zeit.	10.11.1967 Wien
Die Welt	01.12.1967	Hans Menningen: <i>Wiener Oper mit Schonkost</i>  „Die dramatisch-rhythmische Grundbegabung des Komponisten, sein Klangsinn manifestieren sich auch in dieser kleinen Passion, gereifter im Können, in der Ökonomie der Mittel, der Transparenz des konservativer gewordenen Satzes. Unüberhörbar ist aber auch – gegenüber dem Sturm und Drang des ‚Danton‘ – die Objektivierung des Musizierstils, eine innere Distanz zum Stoff., Die formale Angleichung an Brechts kurze Strophen mit repetierendem Refrain führt zu banalisierender Parallelität statt zur Höhung durch eine neue Dimension. Artistisches Disengagement ohne Genialität der Erfindung mündet im äußerlichen Effekt, der am Passionsthema vorbeizieht und rasch ermüdet. Das ‚Danton‘-Feuer ist erloschen; es wird raffiniert über Sparflamme gekocht.“	10.11.1967 Wien

Westdeutsche Rundschau	21.11.1967	Jochen Rentsch: <i>Kaum eine Pioniertat</i>  „[...] war – lediglich von der Komposition her gesehen – die jetzige [...] Aufführung des mit Brecht-Texten unterlegten ‚Stundenlieds‘ von Gottfried von Einem ein Experiment, dessen Probenstrapazen (wegen ihrer Schwierigkeit) in keinem Verhältnis zum Aussagewert standen. Nun, von Einems Werk stammt von einem, der ausgesprochen schlecht komponierte. Sein Dreiviertelstunden-Opus mit erdrückenden Forte- und Fortissimo-Wellen verrät kaum etwas von der Genialität seines Lehrers Boris Blacher und der rhythmischen Reizbarkeit seiner ‚variablen Metren‘. Es erinnert konzilianterweise an einen frühen Strawinsky, der jedoch in seiner bestechenden Selbstkritik dieses Werk bereits im Konzept verbrannt hätte. Und dort, wo die Freilegung von dynamischen Energien sich mit dem Ideegehalt der Brechtschen Textur traf, musste man feststellen, dass kein geringerer als Johannes Brahms fast 100 Jahre zuvor in seinem ‚Deutschen Requiem‘ [...] die Funktion aus Geist, Kernigkeit der Aussage und Modulationstechnik deutlicher und eindrucksvoller zu Papier brachte als von Einem heute. Mit ein paar bitonal (zweitonartlich) arrangierten Aussageblöcken (vollkanalig in Kettenreaktion) auf das Auditorium einzuwirken, ist zwar eine interessante Studie, beileibe jedoch keine kompositorische Pioniertat.“	19.11.1967 Wuppertal
NRZ	22.11.1967	Br.: <i>Brecht modern vertont</i>  „Die große Überraschung kam mit einer etwas gewaltsamen, halbwegs modernen Vertonung des Brechtschen Stundenliedes [...] Wer die dünnen Brecht-Vertonungen von Kurt Weill, Paul Dessau oder Eisler mit ihrem spröden Klanggerüst im Ohr hat, der kam mit diesen spätimpressionistisch verbrämten und von gewaltigem Pathos aufgeladenen Klangmassen des Eklektikers Gottfried von Einem nur schwer zurecht. Mit welchen bombastischen lautmalerischen Mitteln und mit welchen symphonischen und chorischen Gewaltmassnahmen wurde da am Passionstext entlang komponiert.“	19.11.1967 Wuppertal
GA	21.11.1967	Mhf.: <i>Unzulängliche Passionsmusik</i>  „[...] weil das ‚Stundenlied‘ von Gottfried von Einem ein schwaches Werk ist. [...] erweist es sich als eine recht aufwendige und lärmende, aber im Grunde hohl tönende Klage, die dem Leidensweg Christi nicht gemäß ist. Schon der Text bereitet Schwierigkeiten [...] das Religiöse, Metaphysische ist nicht erfasst. Immerhin könnte der anschaulich-plastische Text eine Tonsprache anregen, die einem expressiven Holzschnitt nahe kommt oder das Leid von innen her durchleuchtet. Gottfried von Einem jedoch plakatiert mit krassen, dynamischen Gegensätzen, mit auffallenden Instrumental-Soli, mit massiven homophonen oder imitierenden Chorstimmen die Leidensstationen, wobei der Schrei der Empörung wiederholt in süß-fade Sentimentalität umschlägt. Selbst ein Walzerrhythmus ist in Christ Sterbestunde verschleiert zu vernehmen (natürlich nicht zum Hohn, sondern zur Kennzeichnung der unberührten Menge). Der keineswegs erfolglose Bühnenkomponist versteht sich auf theatralische Mittel.“	19.11.1967 Wuppertal
Ruhr-Anzeiger	30.03.1968	Ho.: <i>Passionsmusik in zeitnaher Gestalt</i>  „Für einen gemischten Chor, an Barock- und klassische Chormusik gewöhnt, ist diese absolute Musik von Polyphonie, Polytonalität, irrationaler und teilweise skurriler Wendungen, so neu und so unvertraut [...] Hinzukommen die drängende Motorik, hämmernder Rhythmus, mehrschichtige Überlagerungen, kleine Fugati und Imitationen. [...] Aber alles spielt sich in tonalen Bezirken ab. Es gibt sogar Lyrismen und melodiebetonte Schlüsse, die man banal nennen könnte, wüsste man nicht, dass sie zur bildhaften Gestaltung des Textes gehören. Die stakkatierten und gebrochenen Sätze lehnen sich eng an den Brechtschen Text an. [...] dass eine erschütternde und aufwühlende Passionsmusik von einer verständlichen Konzeption gegeben wurde.“	28.03.1968 Bochum
NN	o.D.	Kp.: <i>Erneuter Beweis für die Leistungsfähigkeit</i>  „Die Musik setzt den Textvorwurf in dramatischer Weise kongenial in Klang um. Von Einem bleibt dabei immer tonal, setzt starke rhythmische Akzente, stellt neben lyrisch-betrachtende Partien großartige Steigerungen, scheut nicht vor opernhafte und leicht banal wirkenden melodischen Einschüben zurück.“	28.03.1968 Bochum
Westfälische Rundschau	30.03.1968	E.J.: <i>Brecht stand bei Passionswerk Pate</i>  „Es ist ein Passionswerk mit großem Orchester, in dem Brechts spröder Balladenstil zu farbig-dramatischer Intensität aufwuchs, völlig durchkomponiert und klanglich und rhythmisch an die Interpreten[...] hohe Anforderungen stellend. Von Einems Kompositionsgeschick liegt in der Wahrung der musikalischen Form bei bildlicher und szenischer Verdeutlichung.“	28.03.1968 Bochum

NZW, Schomdorfer Nachrichten	29.05.1968	E.H.: <i>Werke von Gottfried von Einem</i>  „Nach der Pause gab es dann eines der Hauptwerke von Einems, seine Vertonung des Brecht'schen ‚Stundenliedes‘ [...] Einem hat diesen Text sehr wirksam vertont. Isorhythmische Chorsätze wechseln mit polyphonen Partien, und wenngleich hier und da eine banale Wendung ein wenig enttäuscht, so hat der Komponist doch verstanden, vielfach wirklich fesselnde musikalische Bilder zu gestalten, die das dem Text zugrunde liegende Passionsgeschehen zwar nicht ausschöpfen, aber stimmungsmäßig untermalen.“	22.05.1968 Stuttgart
Stuttgarter Nachrichten	01.07.1968	Erwin Schwarz: <i>Philharmonische Stunde</i>  „Die holzschnittartigen Textbilder Bertolt Brechts von der Passion Christi haben Gottfried von Einem zu aggressivem musikalischem Realismus gedrängt. Die Bildkraft seiner Musik ist plakativ im Farbenreichtum, in der Anwendung formaler Mittel, seine Beredsamkeit ist so suggestiv, dass sie neuerer Retortenergebnisse aus der Tonküche nicht bedarf. Er ist sich bewusst, dass Brechts derb eingeräucherte Sprache nicht der Illustration, sondern der Identifikation bedarf, und diese Durchdringung ist ihm auf herzbewegende Weise gelungen.“	22.05.1968 Stuttgart
Süddeutsche Zeitung	04.04.1970	G: <i>Erstmals Philharmonischer Chor</i>  GvE's Stundenlied wird als das „Hauptwerk des Abends“ bezeichnet. „Hier dienen alle Möglichkeiten des chorischen Einsatzes einer Expressivität, die in volkstümlichen Versen der Anklage gegen eine stumpfe Welt, am Ende in Riesensteigerung als Fanal hinausgeschrien, beredten Ausdruck und stärkste Bildhaftigkeit gibt. Von Einems dramatische Schlagkraft entwickelt sich dabei in einer formalen Prägnanz, die besonders charakteristisch in den Refrainzeilen und beim parodistischen Ruhepunkt primitiver Beschaulichkeit, klar vom Text inspiriert, die rein musikalische Wirkung in den Vordergrund stellt.“	27.03.1970 Augsburg
Augsburger Zeitung	25.03.1970	Hermann Kleinselbeck: „Ein wildes Stück von Bert Brecht“  Brecht hat sich, entsprechend seiner Vorliebe für das Volkstümlich-Derbe, Realistisch-Ungeschminkte, Unliterarisch-Kraftvolle, einen Text ausgesucht, der das Passionsgeschehen in der Art naiver Bauernmalerei darstellt und starke süddeutsche Dialektanklänge aufweist. Unter Brechts Händen wird der alte Text zu einer der typisch Brecht'schen Balladen mit mehreren Strophen, in denen die Handlung ruckartig, sprunghaft vorgetragen wird und das Episodische oft in den Vordergrund tritt. Das Leidensgeschehen wird durch die Diktion, das ungefüge, ‚hölzerne‘ Sprechen der Gewöhnung, dem abstumpfenden Gebrauch entrissen: es wird ‚verfremdet‘ und erhält so eine neue Realität: alles Frömmelnd-Sentimentale entfällt, die Rohheit, die Ausweglosigkeit des Vorganges wird in ihrer schneidenden Härte eindringlich. Für die Komposition versprach Brecht von Einem eine zweckdienliche Erweiterung des Gedichtes. Drei neue Strophen fügte er hinzu und nach jedem Abschnitt einen variierten Refrain, von der raisonierenden Art, wie sie Brecht gern an seine Songs anhing: ‚Lauf's, ihr Leut, dort sehts ihn schon zwischen die Folterknecht, weil er hat die Wahrheit g'sprochn! G'schieht ihm recht!‘. Dieses zynische ‚G'schieht ihm recht!‘, das sich immer wiederholt, verfremdet das Lied vollends, treibt ihm jeden Kirchenton aus. Doch ist es der heimliche Angelpunkt des Liedes. In all seiner Aggressivität will es in den Gedanken des Hörers rumoren, will ich aufregen, anregen zu fragen, wie es denn steht mit einem, der ‚die Wahrheit g'sprochn‘ hat....Nach Erhalt der Strophen fügte von Einem von sich aus als Mittelteil des Chorwerks ebenfalls aus der ‚Mutter Courage‘ das Lied ‚Uns hat ein Ros ergetzet‘ ein [...] Ein stärkerer Kontrast zum eigentlichen Passionsgedicht lässt sich kaum denken. Brecht erwartete, dass es ‚ein wildes Stück‘ werden sollte.“	27.03.1970 Augsburg
Augsburger Zeitung	01.04.1970	Willi Leininger: <i>Brecht-Einems erregende Passionsmusik</i>  „Die eigentliche Visitenkarte dieses ersten Konzerts des aus dem Oratorienverein und der Liedertafel hervorgegangenen ‚Philharmonischen Chores Augsburg‘ war die Erstaufführung des Zyklus ‚Stundenlied‘ von Gottfried von Einem nach einem Gedicht von Bert Brecht. Um dieses gewichtige Herzstück des Programms rankten sich die übrigen Werke, teils dazu hinführend, teils neutralisierend. Das ‚Stundenlied‘ ist sowohl als Dichtung wie als Musik eine Passionsmusik von besonderer Prägung. Die Dichtung von Brecht, in holzschnittartigem Balladenstil mit mundartlichem Einschlag geschrieben (man wird unwillkürlich an einige Passus aus Orffs ‚Bernauerin‘ erinnert), schildert das Passionsgeschehen von der betrachtend erzählenden Seite her. Aus dem Zynismus des ‚weil er hat die Wahrheit g'sprochn! G'schieht ihm recht!‘ glaubt man jedoch immer noch ein Quentchen echtes Mitgefühl durchzuhören, das Erbarmen hat mit der armen Kreatur, die sich gegen die Mauer der Konvention und der Heuchelei gestellt hat. Das Gedicht ‚Uns hat ein Ros ergetzet‘ wirkt darin als ein Ruhepunkt (von der Musik her auch als ein solcher empfunden), der aber keinen unmittelbaren Zusammenhang mit dem so handgreiflich geschilderten biblischen Geschehen hat.“	27.03.1970 Augsburg

		<i>Die Musik von Gottfried von Einem geht den Weg einer gemäßigten Moderne, im Harmonischen verhältnismäßig noch der Tonalität verbunden, rhythmisch und auch in der Nutzung der Klangfarben und Klangballungen des modernen Orchesters durchaus vom musikalischen Heute gekennzeichnet. Die Chordiktion durchsetzt das Epische solcher Tondichtungen stark mit dramatischen Akzenten, wie zB bei dem äußerst drastischen „Jesus schreit“ im achten Kapitel der Geschichte. Man hüte sich davor, dies als unsakral oder unangemessen zu empfinden, und denke an die schockierten Gesichter in der Thomaskirche zu Leipzig, als erstmals die Stürme der Bachischen Turbae: „Er ist des Todes schuldig“, „Laß ihn kreuzigen“ und „Barrabam“ über die Häupter der Zuhörer hinwegfegten. Eine Passionsmusik, eine neue noch dazu, die Beachtung und künstlerischen Respekt verdient! [...] „Der elementare Eindruck von Werk und Aufführung war in jedem Fall unbestreitbar.“</i>	
Ulrichsblatt/ Augsburg	05.04.1970	A. Mürt: Ohne Überschrift  <i>„Das Stundenlied [...] gibt in markanten Versen die Leiden Jesu um der Wahrheit willen, und gleichzeitig die Feigheit und Oberflächlichkeit der passiven, neugierigen Menge wieder. Diese erschütternden Texte hat Gottfried von Einem durch seine klare, farbige und faszinierende Tonsprache ergreifend belebt.“</i>	27.03.1970 Augsburg
Neue Zeit	07.08.1970	Johannes Frankfurter: <i>Eine Ausdauer, die sich nicht lohnte</i>  <i>„Das Stundenlied von Gottfried von Einem ist dagegen eine recht erfreuliche Sache, wenn es auch, für sich genommen, wenig an musikalischer Substanz aufweist. Helle Dreiklangsharmonik, Zitate aus Werken Bachs, einfache Rhythmisierung, das Ganze mit manchem ironische Augenzwinkern, zeichnen dieses Werk aus [...]“</i>	05.08.1970 Graz
Kleine Zeitung	07.08.1970	Peter Vujica: <i>Zeitgenossen – solche und solche</i>  <i>„Leicht lässt sich dieses Werk der Gattung nach nicht einordnen. Man könnte freilich sagen „Passion“. Ist es aber nicht. Nicht nur durch den Text ist ein Hauch von naiver Schlichtheit in diesem Werk. Etwas von der Naivität, die man oft auf Votivtafeln findet. Etwas von steifer, ein wenig ungelenker Gefälligkeit geht von ihm aus. Es wäre allerdings falsch, diese Naivität, die sich schon in der Unterteilung des Werkes in ganz kurze Nummern als Ergebnis raffinierter Meisterschaft ausweist, für bare Münze zu nehmen. Bei aller Tonalität des Klangmaterials, bei aller Eingängigkeit der Thematik, bei aller Urwüchsigkeit der Rhythmik an manchen Stellen, fühlt man die bewusste Kontrolle eines erfolgserfahrenen Könners. Erfolg hatte das Werk auch diesmal. Starken und einhelligen. Nicht nur seiner stilistischen Geschlossenheit wegen, nicht nur wegen seiner prallen Klangfreude, die auch das Eisstadion nicht dämpfen konnte, sondern auch wegen der zufriedenstellenden Wiedergabe.....“</i>	05.08.1970 Graz
Südost- Tagespost	07.08.1970	Klaus Szatecsny: <i>Erste Früchte der Atelierarbeit</i>  <i>„Das Werk stammt aus dem Jahre 1959, aus einer Zeit also, da Einems geradliniger, harmonisch unkomplizierter, rhythmisch lebendiger Stil doch schon einiges von seiner Ursprünglichkeit verloren hatte.“</i>	05.08.1970 Graz
Nürnberger Zeitung	18.05.1971	Gerd Fischer-Raab: <i>Erregendes Brecht-Oratorium</i>  <i>„...war doch dieses Werk noch in letzter Stunde gegen Strawinskis Psalmensymphonie ausgetauscht worden, um auch jene in den Saal zu locken, die jeglicher Moderne hilflos gegenüber stehen. [...] Einem ist mehr ein Komponist unserer Zeit als ein „moderner“ Komponist. Polytonales und Atonales klingt nur selten an, vorherrschend ist eine Tonsprache, die viel Liebe zu Brahms und Bruckner verrät und ihre Modernität aus bizarrer Rhythmik und Dissonanzverfremdung gewinnt. [...] Das in seiner Wirkung äußerst geschlossene Werk [...] beeindruckt vor allem durch von Einems kongeniale Gestaltung des Wort-Ton-Verhältnisses. Großartig seine Zeichnung des das Geschehens von Golgatha begaffenden Volkes, dessen bohrender Ruf „Schaut’s ihr Leut“ alternierend in lebhafter Sechzehntel-Bewegung und als wuchtig akzentuierter Klangkomplex gebracht – zu eindrucksvoller Steigerung führt.“</i>	16.05.1971 Nürnberg
Mittelbayrische Zeitung	21.03.1972	Joseph Thamm: <i>Chor-Matinee</i>  <i>GvEs Stundenlied wird als „entfesseltes, provozierendes Drama“ bezeichnet. „Mit vitaler Drastik werden die Stationen des Kreuzweges am ersten Karfreitag Stunde um Stunde [...] geschildert. Vom Orchester naturalistisch oder auch verklärend ergänzt, obliegt dem Chor die Darstellung der Ereignisse, teils durch leidenschaftliche Deklamation, teils imitierend polyphon, dann wieder in schlichtem, überraschend harmonisierten homophonen Satz a capella. Ein lyrisches Intermezzo von besonderer Schönheit bringt der 5. Teil [...] Die Singstimmen haben es nicht leicht. Abgesehen von den geforderten Höhenlagen auch für Alt und Bass wimmelt es von Schwierigkeiten des Einsatzes, der Intonation und des Rhythmus.“</i>	10.03.1972 Regensburg

Woche	23.03.1972	Wolfgang Wittmann: <i>Brecht als Musikereignis</i>  Anm.: Das Konzert hätte am 24.10.71 stattfinden sollen, es wäre ein Sonderkonzert zum 20jährigen Bestehen des Chors Collegium Musicum Regensburg gewesen.  „Wie einen Sturmwind ließ Schwarzmaier ‚Das Stundenlied‘ von Bertolt Brecht, in Musik gesetzt durch Gottfried von Einem, anheben. Dieses Grundtempo behielt er in etwa bei. So wurde das durchaus konventionelle Werk des um Originalität nie verlegenen ‚Dantons Tod - Komponisten‘ in der Rekordzeit von 38 Minuten vorgeführt. 44 Minuten sind der Durchschnitt. Der zugrunde gelegte Geschwindschritt gibt dem rhythmisch ungemein gefährlichen Werk einen über Literatur und Musik hinausweisenden Sinn. Die Passion Jesu ist keine Sache, die irgendeiner geistigen oder geistlichen Langweile Raum ließe. Wenn wie hier die Ausführenden der vorgeschlagenen Geschwindigkeit folgen können, dann ist eine werkgerechtere Aufführung nicht denkbar. Ihr Star war der von Schwarzmaier perfekt einstudierte Chor. Ein wortverständlicher Othello Beginn (I), feinsinniger Klangsinn (II), auf erschauerndes ‚Schaut´s‘ hin gesungen (III), ein gespanntes Verdi=Dies irae (IV), eine deklamatorisch delikate Rilke-Dichte (V), bläserschweres Mahler Dunkel (VI), ein innerlich wehklagendes ‚Betet‘ (VII), Der ‚Schreit‘-Effekt (VIII), ein Hallelujah-Jubel über die ‚Wahrheit‘ (IX).“	10.03.1972 Regensburg
Regensburger Tagesanzeiger	21.03.1972	EM/FAS: „Galakonzert des Collegium Musicum“  „Von Einem ist ein wirkungsvoller Chorkomponist, das zeigte auch schon sein Danton, denn auch dort sind die Chorteile die stärksten. Hier nun fordert er vom Chor das letzte an Einsatz und Präzision, an exponierter Stimmführung und Rhythmus samt Textdeklamation. Es ist sehr gekonnt, wie er die Geschehnisse der Passion quasi wie mit einem permanenten Turba Chor [...] verbindet.“ Der Schrei nach dem Kreuz heißt hier: „Gschieht ihm recht“. Gelobt wird die ständig aufrecht gehaltene Spannung, die eindringliche Dramatisierung, die meditativen Partien, die manchmal bis zur Grenze der Sentimentalität gehen. „Ein Satz, der mir musikalisch zu denken gibt, ist der achte, da von Einem in einem fast salopp dahin fließenden Triolenrhythmus [...] den Todesschrei und das Dahinscheiden des Gekreuzigten in expressionistischem Wechsel zwischen Fortissimoschrei und weichem acapella Klang einbaut. Ich glaube aber, dass der Komponist nicht außer Acht gelassen hat, die Hörer auch zu rühren, ganz in dem ureigensten Sinn des Wortes, und das gelingt ihm. Ob es in dieser Art die sprachliche Diktion des Bertolt Brecht wirklich trifft, darüber ließe sich vielleicht streiten.“	10.03.1972 Regensburg
Stuttgarter Zeitung	02.05.1972	Manfred Gutscher: <i>Panne und Glück mit Mozart</i>  „Dieses Oratorium nach Texten von Brecht, das aus dem Jahre 1959 stammt, bedient sich jedoch vorwiegend aus der Vergangenheit entlehnter Elemente im Tonsprachlichen. Ist damit, wie sich herausstellte, noch lange nicht die Anziehung eines größeren Publikums verbunden, so mag sich seine eklektische Schreibweise immerhin eignen, einem mit neuerer Literatur nicht vertrauten Chor den Weg dahin zu erleichtern [...] diese Weise faszinierten die zahlreich im Werk verstreuten wirkungssicheren Kontrastierungen, wie etwa gerade jene zwischen den Schlägen der Geißelung und dem folgenden A-capella Satz ‚Uns hat ein Ros‘ ergetzet‘ durch die Spannweite der Dynamik und Nuancenreichtum.“	27.04.1972 Stuttgart
Die Welt und Kurier	02.08.1973	Gerhard Brunner: <i>Warum nicht Kagel neben Mozartkugeln?</i>  „Die beiden Hauptwerke wiederum, dem ‚Andenken eines Engels‘ das eine, dem amtierenden Festspielpräsidenten das andere gewidmet scheiterten teils an der Blässe der Gestaltung (Bergs Violinkonzert), teils an der Substanzarmut der Partitur (Einems ‚Stundenlied‘), die mit Bestimmtheit nicht zu den besseren Arbeiten des Komponisten gehört [...]“	31.07.1973 Salzburg
Salzburger Nachrichten	02.08.1973	Peter Cossé: <i>Stationen ehemaligen Komponierens</i>  „Einems ‚Stundenlied‘ auf Worte von Bertolt Brecht ist eine Auftragskomposition des Norddeutschen Rundfunks von 1959. Das Programmheft verkündet, Einem ‚steht nicht zwischen Tradition und Moderne, er steht in beidem, oder, wenn man will, darüber‘. Solche Prädikatisierung plant die Festigung einer objektiven Aura, die Konstruktion einer Persönlichkeit, die im Besitz aller kompositorischen Mittel unantastbar über den Nur-Modernen, Mittläufern und fiesen Avantgardisten schwebt. Sicher, Einem schaltet und waltet mit den alten und neuen (?) kompositorischen Mitteln, wie der Inhaber einer Datenbank: von Distler bis Brahms und später reicht sich alles brüderlich die Hand.  Brechts ‚Stundenlied‘ reduziert das Leiden und Sterben Christi auf den kargen und damit dynamischen Rest des Wesentlichen. Ungekünstelte Sprache, hart, genarbt, polarisiert durch Konfrontation der Gruppen, die mit dem Geschehen zu tun haben. Einem verliert, trotz zahlreicher Versuche, im gesamten Verlauf des neunteiligen Werkes	31.07.1973 Salzburg

		<i>immer wieder den Tonfall, der die Brechtsche Vorlage nicht nur aufputscht, sentimentalisiert oder ungeschickt verdreht. Die wechselhaft angelegte Partitur - eine Folge von vielen Formpartikeln - findet nicht aus dem Kaleidoskopverfahren heraus. Im achten Teil heißt es: ‚Jesus schreit zur neunten Stund, klaget sich verlassen, bald war Gall seinem Mund mit Essig eingelassen‘. Einem präsentiert diese Passage in bombastisch angelegtem Walzer-Duktus [...] Die Sparsamkeit der Brechtschen Nach-Inszenierung verwandelt sich in die paradiierende Monumentalität des Apparats auf der Bühne, die der Einmaligkeit des Vorfalles ein Moment von Luxus gibt. Die von Gottfried Preinfalk und Ernst Hinreiner vorbereiteten Chöre aus Wien und Salzburg sangen mit Verve, allerdings waren präzise Einsätze zu zählen, was auch auf Horvats weitausholende Gebärde zurückzuführen ist. Der Komponist nahm den Beifall des Publikums selbst entgegen, dessen Ursache wohl in dem unbestreitbaren dekorativen Effekt des Werkes liegt.“</i>	
Mittel-deutsche Neue Nachrichten	o.D. 1974	NN: „Bewährtes und Neues“ (unvollständiger Clip)  <i>Brecht hat die ‚Passion Jesu als ein Unbeteiligter, aber als ein vor allem an den gegensätzlichen Reaktionen der Volksmenge Interessierter betrachtet. Der österreichische Komponist hebt mit seiner Musik diese Distanz zum Teil auf. Er folgt nicht der Spur der für uns gewissermaßen schon klassisch gewordenen Brecht-Vertonungen, sondern das Schwergewicht seines Schaffens liegt ja auf dem Gebiet der Oper – seinem dramatischen Impetus. Hier beweist er seine Fähigkeit, an sich traditionelle Ausdrucksmittel und ein vertrautes Klangbild sehr vielseitig, mit ganz unmittelbarer Wirkung und damit im besten Sinne modern einzusetzen, so dass man sich den fesselnden Eindrücken dieser weltlichen Passionskantate schwer entziehen kann.“</i>	26.02.1974 Leipzig
Union Leipzig	06.03.1974	del: <i>Als säkulare Passionskantate</i>  <i>„Es bedarf keiner besonderen Betonung, dass Brecht die Passionsgeschichte nicht als einer betrachtet hat, der in ihr die zentrale Heilstatsache beschlossen sieht, sondern als Beobachter von außerhalb, für den es sich um ein rein säkulares Ereignis handelt, und den in erster Linie die gegensätzlichen Reaktionen der Menge dazu fesseln. [...] die 1958, also 2 Jahre nach Brechts Tod, komponierte Musik hätte dieser wahrscheinlich als zu kulinarisch angesehen. In der Tat unterscheidet sie sich wesentlich von den Brecht Vertonungen eines Weill, eines Eisler oder Dessau. Sicher hat von Einem kein kirchliches Passionswerk daraus gemacht – Anklänge an einen sakral anmutenden Tonfall tauchen nur teilweise auf. Aber er hat weitgehend ohne verfremdende Distanz (dh nichtepisch!!! ML) die Vorgänge der Passion ungleich direkter musikalisch widerspiegelt. Er erfasste vor allem in außerordentlich fesselnder Weise deren Dramatik. Vor allem hielt er sich an den von Brecht vorgegebenen Kontrast zwischen denen, die Folter und Kreuzestod mit den Worten kommentieren ‚weil er hat die Wahrheit g’sprochen‘ und denen die sagen ‚G’schieht ihm recht‘. Solche Auseinandersetzung lässt er in das Wort ‚Wahrheit‘ münden. [...] Auch wenn die Frage erhoben wird, ob von Einem Brechts Intentionen gerecht geworden ist, so spricht die Qualität der musikalischen Schöpfung zweifellos genügend für sich.“</i>	26.02.1974 Leipzig
Sächsisches Tagblatt	06.03.1974	E.M.: <i>Das Stundenlied</i>  <i>„Brecht hat den ‚refrainartigen Teil mit der entscheidenden Antiithese ‚weil er hat die Wahrheit g’sprochen, g’ schieht ihm recht, g’ schieht ihm recht‘ erweitert“. GvEs Werk ‚erweist sich als ein vor allem von der Dramatik der Turbae Stellen inspiriertes Werk, auf das spannungsvolle Gegeneinander der Gruppen [...] ist vornehmlich Wert gelegt; im letzten Drittel drängt das Werk, dessen starke Klangmalerei und eindrucksvolle musikalische Inszenierung der Volksreaktionen im Teil IV ihren Höhepunkt erreicht hatten, ehe die aufgestaute Spannung abbricht in dem sehr zarten und innigen Adagiosatz ‚Uns hat ein Ros ergetzet‘ wieder stärker hin zur Passionskantate, mit dem wichtigen ‚Betet! Betet!‘ im VII., dem Orchesterschlag des ‚Jesus schreit‘ im VIII. Teil und schließlich dem abschließenden Chor-Bekenntnis zur ‚Wahrheit‘. Insofern mag man sich fragen, ob Gottfried von Einems auf Wohlklang, Harmonisierung, schließlich Ausgleich der Spannungen – bei allem Sinn für Dramatik – angelegte Vertonung dem Horenlied eines Dialektikers, der poetischen Verfremdung ins Plebejisch-Realistische durch Luther Deutsch und süddeutsche Volkssprache immer voll gerecht wird.“</i>	26.02.1974 Leipzig
NN	o.D.	Ruediger Engerth: <i>Die Verdammten der Erde</i>  <i>„In einem Konzert der Sinfoniker im Musikverein war nach langer Pause wieder einmal Gottfried von Einems ‚Stundenlied‘ zu hören. In schlichter und überaus eindrucksvoller Weise hat der Komponist hier das Leid ‚der Verdammten der Erde‘ in der Passion des Menschensohns sinnfällig gemacht. Freilich bezieht dieses Meisterwerk einen wesentlichen Teil seiner ergreifenden Wirkung aus dem herrlichen Text Brechts Salzburger Paraphrasen über das ‚Horenlied‘ aus ‚Mutter Courage‘. Der von Horst Stein mit sicherer Hand geleitete Jeunesse-Chor kam mit den rhythmischen Vertracktheiten der Partitur gut zurecht.“</i>	20.03.1975 Wien

Wiener Zeitung	25.03.1975	Klaus Khittl: <i>Auf der Suche nach Wahrheit</i>  „Musikalisch ist das ‚Stundenlied‘ ein sehr typischer Einem mit seiner rhythmisch reich akzentuierten, vielstimmig kontrapunktierten Faktur, effektiv instrumentiert, mit Sinn für formale Gliederung, spannungsreiche Zusammenballung der Klangmassen. Eine Stelle im dritten Satz lässt besonders aufhorchen: wenn Jesus von den Folterknechten ‚gebrochen‘ wird, gerade dann dieses plötzliche Larghetto: da schwenkt die Musik ganz ab von jeder quasi naturalistischen Schilderung des grauenhaften Geschehens und wird zu einem ergreifend ruhevollen Ausdruck stummen Leidens, zutiefst erfüllt von sich hingebender Menschlichkeit – ein musikalisches Ecce Homo, an die Worte Nietzsches gemahnend, der ähnliches einmal aus der Musik des ‚Parsifal‘ –Vorspiels herausgehört hat und es den ‚schwermütigen Blick der Liebe‘ nannte.“	20.03.1975 Wien
NN	05.01.1991	E. Baumgartner: <i>Das Lied von der Wahrheit</i>  „Einems Vertonung reagiert darauf mit elementarer Wucht, mit einer Dramatik, die wenig ihresgleichen kennt.[...] Der Tod Jesu im achten und der rasende neunte Teil mit seinem triumphierenden a-capella-„Wahrheit“ als Schlusspunkt sind auf unvergleichliche Weise zwingend und im höchsten Masse originell.“	03.01.1991 Wien
Wiener Zeitung	30.03.2006	NN.: <i>Das Radiosymphonieorchester Wien im April</i>  „Im selben Konzert ist neben Joseph Haydns Symphonie „Mit dem Paukenwirbel“ das ‚Stundenlied‘ von Gottfried von Einem zu hören – ebenfalls ein Komponist, der sich mit der Verweigerung von Atonalität gegen die damalige Avantgarde gestellt hat. Das ‚Stundenlied‘, ein lyrisches Stationendrama über die Passion Christi komponierte Gottfried von Einem nach dem Text seines Freundes Bertolt Brecht.“	02.04.2006 Wien
Kronenzeitung	04.04.2006	OL.: <i>Musikverein</i>  „Zuletzt Einems ‚Stundenlied‘: ein gewaltiges Werk, ein großer Aufschrei, der die letzten Stunden Christ behandelt.“	02.04.2006 Wien
Wiener Zeitung	04.04.2006	Dawa.: <i>Heimatkunde</i>  „Höhepunkt des Abends war der Singverein mit Gottfried von Einems ‚Stundenlied‘: stimmungsgewaltig und dramaturgisch ausgereift.“	02.04.2006 Wien
Der Standard	04.04.2006	Peter Vujica: <i>Ein erfreuliches Signal des erwachenden Neomarxismus</i>  „Ähnlich wie Joseph Marx nahm auch Gottfried von Einem [...] zu seinen Lebzeiten vor allem zwischen dem Ende des Zweiten Weltkrieges und dem Ende der Siebziger Jahre nicht nur im österreichischen Musikleben eine dominierende Stellung ein. Und ähnlich wie jenes von Marx blieb auch das seine in der Folge zunehmend unbeachtet. [...] die bei der Vertonung dieses Passionstextes angewandten, zwischen Historismus und Expressionismus wirkungssicher wechselnden Stilmittel.“	02.04.2006 Wien
Die Presse	04.04.2006	Wilhelm Sinkovicz: <i>Wer endlich hören mag, der höre</i>  „Es ist an der Zeit, Musik wieder zur Diskussion zu stellen, die über Jahre verfemt war, weil sie den Vordenkern einer avantgardistischen ‚political correctness‘ nicht in den Kram gepasst hat.“	02.04.2006 Wien
News	30.04.2009	H.S.: <i>Ohne Überschrift</i>  „[...] weist Gottfried von Einem als phantastischen Musikdramatiker aus, der mit simplen Mitteln enorme Authentizität zu erzeugen vermochte.“	22.04.2009 Wien
Österreich	24.04.2009	Karl Löbl: <i>Überzeugender Welser-Möst</i>  „Gottfried von Einems Stundenlied [...] wirkte dagegen eher opernhaf und plakativ. Zu Brechts Text über die letzten Stunden vor der Kreuzigung Jesu würde eine wesentlich schlichtere Komposition besser passen.“	22.04.2009 Wien
Neues Volksblatt	24.04.2009	Wolfgang Huber-Lang: <i>Keine Glaubenskrise: Welser-Möst im Musikverein</i>  „Gottfried von Einems 1958 nach Brecht-Texten geschriebenes ‚Stundenlied‘ erzählt die Leidensgeschichte Christi Stunde um Stunde nach und findet mitten im aufgeklärten, kritisch hinterfragenden 20. Jahrhundert zu meisterhaft aufgetürmten klassischen Klängen, in denen in der Qual des Mannes, der ans Kreuz geschlagen wird, gleichzeitig die Schrecken der Menschheit und die Schuld der Menschen reflektiert wird.“	22.04.2009 Wien

News	30.04.2009	H.S.: <i>Ohne Überschrift</i>  „Das Stundenlied', eine Passion mit Texten von Brecht, weist Gottfried von Einem als fantastischen Musikdramatiker aus, der mit simplen Mitteln enorme Authentizität zu erzeugen vermochte.“	22.04.2009 Wien
Kurier	24.04.2009	Peter Jarolin: <i>Berührende Sternstunde</i>  Keine Beurteilung des Werkes	22.04.2009 Wien
Der Standard	24.04.2009	Ljubiša Tošić: <i>Vom allzu nahen Klang</i>  Hauptsächlich über schlechte Akustik, Interpretation für das Stundenlied durch den Dirigenten mittelmäßig	22.04.2009 Wien
Die Presse	24.04.2009	Gez: dob: „Ein Stundenlied, ein tiefes Bekenntnis“  „Einziges künstlerisches Zeugnis dieser Freundschaft [gemeint ist die Beziehung GvEs zu BB. Der Verf.] blieb das 1959 uraufgeführte ‚Stundenlied‘: eine vierzigminütige, durch intrikate Rhythmik charakterisierte, vornehmlich dramatische Auseinandersetzung mit den letzten Stunden Jesu, mit sparsamen, umso eindringlicheren lyrischen Ruhepunkten.“	22.04.2009 Wien
Neues Volksblatt	24.04.2009	Wolfgang Huber-Lang: <i>Keine Glaubenskrise: Welser Möst im Musikverein</i>  „Gottfried von Einems 1958 nach Brecht-Texten geschriebenes ‚Stundenlied‘ erzählt die Leidensgeschichte Christi Stunde um Stunde nach und findet mitten im aufgeklärten, kritisch hinterfragenden 20. Jahrhundert zu meisterhaft aufgetürmten, klassischen Klängen, in denen in der Qual des Mannes, der ans Kreuz geschlagen wird, gleichzeitig die Schrecken der Menschheit und die Schuld der Menschen reflektiert wird.“	22.04.2009 Wien

### Ausgangsmaterial für die Rezeptionsanalyse zu op. 42 *An die Nachgeborenen*

Zitate aus Zeitungsausschnitten, chronologisch geordnet.

Quellen: Mappe Zeitungsausschnitte zu op.42 im GvE-N und im B&H-A

Zeitung	vom	Autor: <u>Überschrift</u> <u>Textstelle</u>	Aufführung
New York Times	26.10.1975	Raymond Ericson: <i>Concert: New Work is tribute to U.N.</i>  <i>“Mr. von Einem’s composition is a cantata called ‘An die Nachgeborenen’, translated as ‘To Prosterity.’ (The French title, ‘A celles, qui naitront après nous’, rendered it more precisely, ‘To those who will be born after us.’) It is a setting of seven texts in German, the central one being Bertolt Brechts’s poem of the same name. It speaks of the disorder of our time but prophesies a future when man will be ‘a helper to man.’ Grouped symmetrically around this poem are two Biblical Psalms, 90 and 121; excerpts from Sophocles’s ‘Antigone’ and ‘Oedipus at Colonus’; two Hoelderlin lyrics and two brief orchestral interludes. The cantata is substantial, about 45 minutes in length, and unusually successful for an occasional work. It is no notably original, but it accomplishes its aims with the skill to be expected from the 57-year-old composer. It is also surprisingly conservative and mellow in style, at least to Americans, who know Mr. von Einem’s work largely through his thornily modern operas, ‘Danton’s Death’, ‘The Trial’ and ‘The visit auf the Old Lady.’ Some of the music, particularly the setting for baritone solo of the Hoelderlin poems, had a distinct Mahleresque flavour. Most of it is quite simple harmonically. The dissonances are mild and, in part, a matter of color. Only the wide-ranging vocal line for the mezzo-soprano, who sings the Brecht poem, is of real complexity. Its effectively poetic and elegiac mood, easing into a quiet, peaceful conclusion, and its relative simplicity, despite the large performing forces, should win it a place in the choral-orchestral repertory.”</i>	UA 24.10.1975 New York
Melos	Heft 1/1976	Hans Heinsheimer: <i>New York. Gottfried von Einems UNO-Kantate.</i>  <i>„In der Textwahl und im Charakter und Stil seiner Musik war Einem sich offensichtlich der Tatsache bewusst, dass sein Auftraggeber nicht der übliche Mäzen, ein Fürst etwa, ein Generalintendant, eine Rundfunkgesellschaft oder Automobilfabrik, sondern die ganze Menschheit war. ‚Darum‘, so sagte er, ‚suche ich Texte, die alle Menschen, gleich welcher Rasse, Konfession oder Weltanschauung angehen.‘ So stellte er in den Mittelpunkt das dreistrophige, lange Gedicht von Bertolt Brecht, dessen Anfangszeile ‚Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten‘ den dunklen Grundton abgibt, von dem sich das Werk, das der Komponist – wie Generalsekretär Waldheim in seiner Ansprache in der Konzertpause sagte – eine ‚Ode an die Hoffnung‘ nennt, in Helle und Hoffnungsvolleres entfernt. [...] Das alles ist einheitlich in einem Stil komponiert, den der Komponist offenbar bewusst gewählt hat: ‚Ich bemühte mich, Musik zu komponieren, die der Gelegenheit angemessen ist.‘ Die Gelegenheit war offenbar nicht eine, bei der ein musikalisch anspruchsvolles oder allzu wählerisches Publikum anzusprechen war, sondern eben, wie auch bei dem Text, die ‚Menschheit‘, die hier durch die UNO-Delegierten und deren Familien, viele in den bunten Kostümen und Kopfbedeckungen ihrer weiten Heimat, und geladene Gäste vertreten war. So bewegt sich die Musik eingänglich auf einer Ebene, die zwischen dem Deutschen Requiem von Brahm und der Zweiten Symphonie von Gustav Mahler gelegen ist, wobei sie gelegentlich in Melodiesprüngen in den viel Platz einnehmenden Solopassagen zum ‚Wozzeck‘ oder zu ähnlichem Ungefährlich-Modernen schießt. Die Chöre sind oft dramatisch-wirkungsvoll, dann wieder von einer Hymneneinfachheit, die bisweilen anstrengend an der Grenze des Banalen entfanggleitet. Sie wurden von 150 Studenten der Temple-Universität in Philadelphia mit frischen, wenn auch nicht immer ausgeglichenen Stimmen und mit sichtlich begeisterter Anteilnahme in ausgezeichnete deutscher Aussprache gesungen, wobei die Anwesenheit dieser jungen Menschen mit unterschiedlichen Hautfarben und Gesichtszügen an dieser Stelle besonders entsprechend schien.[...] Für dieses Spezialpublikum, das gewiss noch nie einen lebenden Komponisten gesehen hatte und wohl von einer Welturaufführung eines zeitgenössischen Werkes das Schlimmste befürchtete, war das gefällige Werk eine angenehme Überraschung, die Erscheinung des großen, stattlichen Komponisten aber mit grauer Mähne, imponierendem Bart, blitzenden Augen und Handküssen für die Damen, gewiss genau das, was sie sich unter einem europäischen Komponisten vorgestellt hatten.“</i>	UA 24.10.1975 New York

Aufbau – New York	31.10.1975	<p>Robert Breuer: <i>Ein Chorwerk der Hoffnung.</i></p> <p>„Einems Absicht, mit dem deutsch textierten Opus der Menschheit eine frohe Botschaft, ein neues Hoffen auf Verbrüderung, ein Glauben an eine bessere Zukunft zu verkünden, mag sich der multinationalen Zuhörerschaft der Uraufführung nicht völlig erschlossen haben. [...] Von der Musik wurde niemand überfordert. Ein prinzipiell sich nicht als Neutöner aufspielender Geist, hält sich Einem auch diesmal von allen schaumässig gebastelten Klangkonglomeraten und –exzessen fern, gibt der menschlichen Kehle das, was sie produzieren kann und nichts, das sie strangulieren könnte, zeigt grosse Könnerschaft als ehrlich empfindender Melodiker wie auch sicheres Gespür für die Klangwerte jeder einzelnen Instrumente.“</p>	<p>UA 24.10.1975 New York</p>
Frankfurter Allgemeine	30.10.1975	<p>Hans Heinsheimer: Gottfried von Einems Kantate ‚An die Nachgeborenen‘.</p> <p>„Diesmal wurden sie [Die Wiener Symphoniker. Der Verf.] auf Kosten der Stadt Wien und als Geschenk an die UN auf ein paar Tage für Proben und Aufführung nach New York geschickt. Der Chor kam aus Philadelphia – Studenten der Temple-Universität, die den deutschen Text mit Brillanz und großer Klangschönheit sangen. [...] Gottfried von Einem gab seiner Kantate den Titel ‚An die Nachgeborenen‘ nach dem gleichnamigen Gedicht von Bert Brecht, dem Kernstück des von ihm selbst zusammengestellten Textes. [...] Der Komponist ‚suchte Texte, die alle Menschen, gleich welcher Rasse, Konfession, oder Weltanschauung angehen‘, was aber nicht ganz glückte. [Hier folgt sie Schilderung des Ekklats wegen der Textauslassung. Der Verf.] Die Musik war wohl für die Delegierten eingängiger als die der ‚Cosmology‘, die Krzysztof Penderecki zum 25. Jubiläum der UN geschrieben und die das Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta 1970 gespielt hatte. Von Einem sagte selbst, dass er sich bemühte, Musik zu komponieren, die ‚der Gelegenheit angemessen ist‘, und so bewegt sie sich oft packend, oft leicht banal in einer musikalischen Welt, die zwischen dem Deutschen Requiem von Brahms und der Zweiten Symphonie von Mahler zu Hause ist, und die nur gelegentlich, vor allem in den langen Solo-Arien, die den ganzen Mittelteil des Werkes einnehmen, einen Augenaufschlag in der ‚Wozzeck‘-Richtung riskiert. Die Musik gibt dem Chor viel Lautes, manches Heftige und viel Gehaucht-Leises, den Solisten intensive Rezitative und gelegentliche, seltene dramatische Ausbrüche. Die äußeren Umstände der Aufführung waren angemessen spektakulär. Generalsekretär Kurt Waldheim sprach einleitend von dem Werk als einer Ode an die Hoffnung. Fernsehausstrahlungen der Aufführung gingen über 260 amerikanische Stationen, nach Kanada und England und sind für Eurovision, Polen und die DDR geplant. Eine Schallplatte, vertrieben und indossiert von Unicef, dem Weltbund der christlichen Vereine junger Männer und einer internationalen kulturellen Stiftung sind in Vorbereitung.“</p>	<p>UA 24.10.1975 New York</p>
Wiener Zeitung	28.10.1975	<p>Norbert Tschulik: Als Musikbotschafter und als Jubilar</p> <p>„Der Text zeigte sich klug gewählt. Das Mittelstück dieser Kantate, das ihr den Namen gegeben hat, ist eine Dichtung von Bert Brecht, ein Appell an jene, die nach unseren finsternen Zeiten kommen: ‚Wir, die wir den Boden bereiten wollten für die Freundlichkeit, konnten selber nicht freundlich sein. Ihr aber, wenn es so weit sein wird, dass der Mensch dem Menschen Helfer ist, gedenkt unser mit Nachsicht.‘ [...] Gottfried von Einems Musik wird den verschiedenen Textcharakteren gerecht, und so umfasst die Palette der Ausdrucksregister den verinnerlichten Geist sakralen Vokalstils ebenso wie die lapidare Deklamation des griechischen Tragödienchores, das Lyrisch-Romantische und das Dramatische. Einems besondere Affinität zum Musikdramatischen kommt auch diesem Werk zugute. Als Ganzes ist es eine effektvolle Komposition, die das Publikum stimmungsstark und vor allem auch fasslich anzusprechen vermag; denn Einem verschrieb sich auch diesmal nicht dem Experiment, er bleibt im Boden der Tonalität verwurzelt, ohne sich jedoch ausschließlich deren einfachsten Formeln zu verschreiben. Insbesondere im Chorsatz gibt es ‚dissonante‘ Reibungen, die dem Vokalensemble einiges an Sicherheit des Singens abfordern. Gewiß zeigt die Partitur nicht nur den großen Könnern, den zu plastischer Aussage fähigen Musiker, sondern auch eklektische Züge, etwa wenn Mahlerisches oder Richard Strauss anklingen. Durch den spontanen, oft sogar eruptiven Zugriff des Musizierens vermag Einem derlei Eklektizismen aber weitgehend zu entschärfen.“</p>	<p>UA 24.10.1975 New York</p>
Die Welt	01.11.1975	<p>Gerhard Brunner: <i>Handwerk hin, Einfall her</i></p> <p>„Die Kantate ‚An die Nachgeborenen‘ jedenfalls verrät gut fünfzig Minuten lang in fast jedem Augenblick die Hand eines Könners. Die kompositorische Dramaturgie ist planvoll, die Textwahl überlegt, der Aufwand bescheiden. Kein Zweifel: Einems Kantate lässt sich als ein Modell des gut Gemachten feiern. Aber zugleich muss sich gerade ein so traditionsverhafteter, alles haltlos und heillos Experimentelle so brüsk zurückweisender Komponist doch auch die Frage gefallen lassen, wie es — Handwerk hin, Handwerk her — nun um den Einfall steht, und um den steht es leider nicht allzu gut. Zwingend wirkt nur der Beginn. Unter den insgesamt sieben, symmetrisch genau um eine Mittelachse (Brechts Gedicht ‚An die Nachgeborenen‘) gegliederten Teilen ist nur der erste ein Stück echter, guter Einem. Ein paar Ostinati erzeugen Spannung, der Chorsatz ist plastisch. Aber schon im zweiten Teil, aus zwei korrespondierenden Chorliedern nach Sophokles, verfällt die Spannung, und vollends ausgelaugt wirkt Einems Idiomatik dann just bei den vermeintlichen Herzstücken der Partitur, deren zwei, auf Hölderlin-Texte, dem Baritonisten anvertraut sind, während das Brecht-Gedicht von der Altistin vorgetragen wird.“</p>	<p>UA 24.10.1975 New York</p>

		<i>Durchwirkt mit mancherlei Schönem [...] sind es seltsam kraftlose, blutleere, dürre Reflektionen über das Glück und die Ohnmacht menschlichen Daseins, und Einem, so scheint es, wird seiner Sprachlosigkeit auch inne. Immer häufiger werden die musikalischen Reminiszenzen an verklärende, milde Abgesänge anderer Meister, allen voran Wagner, Brahms, Strauß und Mahler, immer seltener hat Einem den Mut zu einer eigenen, unverwechselbaren Diktion. Ein wenig, das ist gewiss, leidet er auch an einer Offizialität, die ihm die Hände bindet.“</i>	
The Village Voice	Nov. 1975	Leighton Kerner: <i>UN Birthday Concert Slumbers and Sleeps</i>  “[...] Cantata by Austria's establishment darling, Gottfried von Einem [...] And the composer, in the general run of his output and, particularly for such a piece d'occasion as his new cantata, is an elegant, successful plunderer and recycler of past masterpieces [...] But the cantata takes much of its music, without acknowledgement, from the shaded, fragrant vineyards of late Mahler and sets it up in chic window display of deep feeling. Yet despite the composer's opportunism, you could easily enjoy it because of the beautiful performance [...]	UA 24.10.1975 New York
Oberösterr. Nachrichten	29.10.1975	NN.: <i>Fest mit Einem und Strauß</i>  „[...] erwies sich so recht als hehre Staatsmusik. [...] als riesenformatiges Plakat aufgezo- gen. Für eine Aufführungsdauer von 45 Minuten scheint die musikalische Substanz etwas spärlich zu sein.“	UA 24.10.1975 New York
AZ	28.10.1975	Fritz Walden: <i>Tag der Nationen – Nationalfeiertag</i>  „Einems Kantate ‚An die Nachgeborenen‘ mit den delegierten Wiener Symphonikern als wahrhaft nobles Geschenk der Stadt Wien an die Vereinten Nationen zu deren 30jährigem Bestehen: Patriotischer Stolz rechtfertigt da sehr wohl, mit heißer Kohle auf weißer Merktafel einmal alle Vorzüge zu registrieren. Des Werks, über dessen großes humanistisches Konzept die AZ schon berichtet hat: Einem schreibt für die Menschenstimme. Sein mit exemplarischer Ökonomie beherrschter Chorsatz, mit stärkster Wirkung auch a capella eingesetzt, spaltet sich immer nur kurz in eine Scheinviestimmigkeit, so wie sich ein Lichtstrahl bricht. Das ist, als trüge und verträge der Schicksalswind den Gesang über das menschliche ‚Gras, das doch bald welk wird‘. In den Baritonsoli nach Hölderlin-Texten klingt die mahlerorientierte, aber durchaus eigenständige Einem-Melodik auf. Die dem Mezzo zugewiesene Brecht-Vertonung wird zum dramatischen Rezitativ einer ‚finsternen Zeit, in der wir leben‘. Und Einem versteht zu instrumentieren! Orchesterspritzer weißeln zum einleitenden 90. Psalm Zeichen in Steintafeln, Dissonanzballungen markieren bei Brecht Aufruhr. Motorische Rhythmik untermalt im ‚Antigone-Chor‘ den Ameisenfleiß des Ungeheuers Mensch, ein Orchestersturm wühlt in dem aus ‚Ödipus auf Kolonos‘ grandios das Meer aller Übel auf. Im zu Hölderlin überleitenden Zwischenspiel aber zieht bereits orchestral der Sternenhimmel der deutschen Romantik auf. In diesen Instrumentalgesängen lösen sich auch an sich herbe Dissonanzen in lauterste Harmonie auf.“	26.10.1975 Wien
Salzburger Nachrichten	28.10.1975	NN.: <i>In den finsternen Tagen.</i>  „An die Nachgeborenen‘ (vollendet im Frühjahr 1973) zeichnet sich nicht zuletzt durch die für ein typische sinn- und geschmacksvolle Textwahl aus. Um Bertolt Brechts ergreifende Aussage über die ‚finsternen Zeiten‘, in denen wir leben, die nichts von ihrer Aktualität verloren hat, und seine Bitte an die Nachgeborenen, ‚unserer mit Nachsicht zu gedenken‘, der schon Nono letztgültigen musikalischen Ausdruck verliehen hat, gruppieren sich zunächst zwei Hölderlin-Texte: ‚Geh‘ unter, schöne Sonne‘ und ‚An Diotima‘ mit der stets zeitgemäßen Klage ‚Aber die Sonne des Geists, die schönere Welt ist hinunter‘. Diese wieder werden umrahmt von zwei Stellen aus Sophokles in Übertragungen von Hölderlin und Buschor, während Auftakt und Abgesang aus dem Buch der Psalmen in Luthers Übersetzung stammen. Wir gehen deshalb so genau auf die Textwahl ein, weil Gottfried von Einem zu den wenigen Komponisten unserer Zeit zählt, die streng auf die Verständlichkeit des Wortes achten. Die dramatischen Akzente, an denen das Werk reich ist, ergeben sich so ganz natürlich aus der Aussage der Dichter. Die Stimmen der Solisten werden zumeist rezitativisch geführt und steigern sich nur gelegentlich zu arioser Prachtentfaltung. Der Chorsatz weist Einflüsse alter Vokalpolyphonie auf, die der Innigkeit des Flehens um die ‚Hilfe, die vom Herrn kommt, der Himmel und Erde gemacht hat‘, Nachdruck verleihen. Die transparente Orchesterbegleitung ist den menschlichen Stimmen stets nachgeordnet und vornehmlich zu bestimmt, die Stimmungslage zu verdeutlichen.“	26.10.1975 Wien

Kronenzeitung	28.10.1975	<p>Karlheinz Roschitz: <i>Ein Fest zum ‚75er‘</i></p> <p>„[...] Allerdings kommt Einems siebenteiligen Chororchesterwerk den Ausführenden sehr entgegen. Zumindest in seiner klaren, ausdruckstiefen Gestaltung der Psalmen 90 und 121, in der leidenschaftlichen Verherrlichung der Schönheit in den Texten Hölderlins, in der donnernden Anprangerung der Schrecken der Welt bei Sophokles und vor allem in Brechts ‚An die Nachgeborenen‘, dem mahnenden Weihespruch, dass ‚der Mensch dem Menschen ein Helfer ist‘ [...] Drei Solisätze, zwei klangsatt schwebende Orchesterzischenspiele und vier Rahmensätze für Chor hat Einem komponiert. Ein monumentales Einstundenwerk voll dramatischer Kraft. Die Chorsätze – vom Singverein plastisch herausgearbeitet - erinnern in ihrer schlichten Melodik an Brahms; die Solistenpartien – mit Julia Hamari und Tom Krause überaus anspruchsvoll besetzt – gefallen durch knappe Rezitative und Bögen, die an Arienfragmente erinnern.“</p>	26.10.1975 Wien
Die Presse	28.10.1975	<p>Franz Endler: <i>Nachhilfe für die Nachgeborenen</i></p> <p>„[...] Gottfried von Einems Kantate ‚An die Nachgeborenen‘ aber hörte er im Kreise eines illustren Publikums, das zum Staatsfeiertag nicht ausschließlich aus Freude an Musik in den Musikverein gekommen war – oder entdecken Politiker jeglicher Couleur tatsächlich nun, wie wesentlich der Besuch von künstlerischen Veranstaltungen für ihre eigene Bildung wie auch für das so genannte Image sein kann? Dies ist beileibe nicht die einzige rhetorische Frage, die gerade anlässlich dieses Konzertes gestellt werden muss. Eine andere wäre, ob Gottfried von Einem selbst auch schon bemerkt hat, dass er zunehmend ein Komponist für offizielle Anlässe, für seriöse Gelegenheiten, bei denen Österreichs musikalische Handwerkskunst dokumentiert werden soll – dass er aber in ungefähr dem gleichen Verhältnis auch ein Komponist von immer weniger aufrüttelnden Werken wird? ‚An die Nachgeborenen‘ dauert eine knappe Stunde, hat sorgsam und selbstverständlich klug gewählte Texte zum Untergrund – zwischen den flankierenden Psalmen 90 und 121 drängen sich zwei Sophokles-Chöre und zwei Texte Hölderlins zum oder vom Mittelpunkt, den eben Brechts ‚An die Nachgeborenen‘ darstellt. Die Organisation sowohl des dichterischen als auch des musikalischen Materials ist durchdacht und verrät den geistreichen Menschen Gottfried von Einem. Er hatte eine runde, in sich geschlossene Kantate im Sinn, und die hat er nun auch geschrieben. Aber: Was Solisten, Chor und Orchester zu musizieren haben, das ist alte Musik, heute geschrieben. Das ist Einem, hinter seine eigenen provokativen Erstlingswerke blickend. Das hört sich nicht als eine Aufforderung an die nächste Generation, sondern sehr viel eher als eine wehmütige Erinnerung an unsere musikalischen Väter oder Großväter an. Das gibt einem zu denken, wie es etwa wäre, käme Einem nun erst mit ‚Dantons Tod‘ heraus – ein Aufschrei der Begeisterung würde durch das Land schallen, das nach der Kantate ‚An die Nachgeborenen‘ sich wohl erhoben fühlen darf. Ernsthaft, in der Behandlung des Chores, dessen rasche Textzeilen das Orchester nur mit plastischen Akzenten versieht, in den Ariosi über Hölderlin wie auch in dem zentralen Stück über Brecht findet man Anklänge an die Musik von Brahms bis Bernstein, stets etwas wehmütig und wie ein Erinnern an heile Zeiten hingeschrieben. Die zwei orchestralen Zwischenspiele- immer gerade zwei Partiturseiten lang, jedoch längst nicht so dicht wie etwa Mahlers berühmtes Adagietto – scheinen nicht minder retrospektiv und enden, wie auch die anderen Abschnitte des Werkes, mit derart deutlich gesetzten Schlusspunkten, dass man kein Amen hinterher mehr braucht. Aus ist es, und die Nachgeborenen, sofern sie Musiker sind, können daraus nur lernen, dass hier ein feiner Komponist sich deutlich zur Ruhe setzt. Man darf nicht verheimlichen, dass Einem seine eigene Sprache nuancierter spricht, instrumentale Farben verwendet, die ihm früher nicht nur Verfügung standen, Phantasie und Eigenständigkeit auch in diesem Werk zu finden sind. Doch: Das nenn‘ ich einen Abgesang, und wenn man will auch noch ein Staatswerk, aber keine Auftragskomposition in dem Sinn, dass das Werk den Nachgeborenen etwas anders aufträgt als Hochachtung vor dem Soliden.“</p>	26.10.1975 Wien
Kurier	28.10.1975	<p>Gerhard Brunner: <i>Ein älterer Staatsmann</i></p> <p>„Gottfried von Einem, als junger Mann berühmt geworden, ist allmählich in die Rolle des älteren Staatsmanns hineingewachsen. Zu Recht, denn er verkörpert das in gutem Sinne Konservative. Alles haltlos Experimentelle ist ihm zuwider. Er ist nicht bereit, um eines fragwürdigen ‚Fortschritts‘ willen auch nur eine Handbreit Tradition preiszugeben. So weit, so gut. Ganz insgeheim denke ich jedoch, dass Gottfried von Einem an der Offizialität seiner künstlerischen Existenz auch ein wenig leidet, weil die permanente Nötigung, seinen Konservatismus gegen alle möglichen Anfechtungen zu verteidigen, ihm konservativer hat werden lassen, als er es von Natur aus ist. Anders gesagt: Es ist fast schon Trotz im Spiel, wenn Gottfried von Einem sich so traditionsverhaftet gebärdet. Er möchte nie und nimmer in den Geruch kommen, modisch zu sein, und das jüngste Beispiel liefert seine gut fünfzig Minuten lange, 1973 geschriebene Kantate ‚An die Nachgeborenen‘, op. 42, die vor wenigen Tagen in New York zur Uraufführung kam. Kein Zweifel, dass die Arbeit es verdient, gediegen genannt zu werden. Sie verrät die Hand eines Könners, den mit Strauss und Hindemith die Wertschätzung für alles handwerklich Souveräne, also das gut Gemachte, verbindet. Die kompositorische Dramaturgie ist exakt, der Aufwand maßvoll, die Ausführung solide, und das alles verdiente Respekt. Aber zugleich muss sich ein so traditionsverhafteter Komponist doch auch die Frage gefallen lassen, wie es um den Einfall steht, und um den steht es leider nicht allzu gut. Inspiriert ist die Kantate nur in wenigen Sequenzen. Dabei beginnt sie durchaus zwingend. Der erste der insgesamt sieben,</p>	26.10.1975 Wien

		<i>symmetrisch genau um eine Mittelachse (Brechts Gedicht ‚An die Nachgeborenen‘) gegliederten Teile ist echter, guter Einem. Ein paar Ostinati erzeugen Spannung, der Chorsatz ist dicht und plastisch. Aber schon im zweiten Teil, einem Chorlied nach Sophokles, verfällt die Spannung, und vollends ausgelaugt wirkt Einems musikalische Sprache dann just bei den vermeintlichen Herzstücken der Partitur, von denen zwei dem Bariton (Tom Krause) und eines dem Mezzosopran (Julia Hamari) anvertraut worden sind. Es sind, durchwirkt mit allerlei Schönerm, so etwa den beiden Zwischenspielen, seltsam kraftlose, blutleere, dürre Reflexionen über die Glückseligkeit und die Ohnmacht unserer Existenz, und Einem, so scheint mir, wird seiner Sprachlosigkeit auch inne. Je weiter das Stück nämlich gedeiht, desto häufiger werden die Reminiszenzen – an Wagner, Brahms, Strauss und Mahler. Mahler vor allem.“</i>	
Die Furche	01.11.1975	H.A.F.: Kantate „An die Nachgeborenen“  <i>„[...] Nach einem besonders schönen Bariton-Solo hat Einem – und das versteht man nicht ganz – das so typisch ‚männliche‘ Gedicht Brechts ‚An die Nachgeborenen‘ der Altstimme übergeben [...] Einem, mit seiner charakteristischen, streng diatonischen Tonsprache, seinen rhythmischen Akzentuierungen und den ff-Tuttischlägen des Orchesters hat hier sein Bestes gegeben und alle Ausführenden desgleichen.“</i>	26.10.1975 Wien
Tagesspiegel	21.04.1978	Wolfgang Molkow: Friedenskantate  <i>„Mit einem Aufgebot an Versen der Weltliteratur, die von Bibelsalmen über Chöre von Sophokles und Hölderlin-Gesängen bis zu Bert Brechts Gedichtzyklus ‚An die Nachgeborenen‘ reichen, will von Einem ‚ein Bild von der Zerrüttung unserer Zeit und gleichzeitig einen tröstlichen Ausblick auf eine Zukunft‘ geben, ‚da der Mensch dem Menschen ein Helfer ist.‘ Man kann dem nunmehr 60jährigen Komponisten, Schüler Blachers und Freund Brechts und Dürrenmatts für seine gute und aufrichtige Absicht, einen musikalischen Friedensappell zu schaffen, gewiss nicht böse sein – freuen indes kann man sich über diese Kantate auch nicht. Von jeher setzte Einem auf die große Literatur: Büchner, Kafka, Nestroy, Dürrenmatt lieferten ihm die Sujets zu einem Stil, der eher eklektischer Natur ist. Waren es bisher vorwiegend Puccini und Strauss, von denen die Melodik von Einems zehrte, so treten jetzt eindeutig Beethoven und Mahler auf den Plan: durch die Chorsalmen geistern in aphoristischer, pseudomoderner Verkürzung die abstürzenden Oktaven aus dem Scherzo der ‚Neunten‘, und das Hölderlinlied ‚Geh unter, schöne Sonne‘ ist, abgesehen vom Fehlen melodischer Prägnanz, vom Ton der Mahlerschen ‚Gesellenlieder‘ kaum noch zu unterscheiden. Von Einem lässt sich keine Gelegenheit zur Illustration entgehen, lässt zum Beispiel über den Anfang des ‚Antigone-Liedes‘ einen Schneesturm à la ‚Fliegender Holländer‘ hinwegbrausen.“</i>	19.04.1978 Berlin
Berliner Morgenpost	21.04.1978	Wilfried W. Bruchhäuser: UNO Jubiläum mit Klangtönen von Gottfried von Einem.  <i>„Der österreichische Tonsetzer hat hier Musik von einer so inspirierten Schlüssigkeit geliefert, wie man sie seit ‚Dantons Tod‘ nur noch selten von ihm zu hören bekam. Zumindest teilweise. Das gilt insbesondere für die beiden Sophokles-Chöre mit ihrer dramatisch-packenden Suggestion, das gilt für den einleitenden Psalm 90 mit seinem Sparsamen, fast chiffrenhaften Orchestersatz sowie für die beiden rein instrumentalen Zwischenspiele. Nicht ganz so glücklich trifft von Einem den rechten Ton, wenn er lyrisch zu werden gedenkt. Da greift er unbedenklich in den Vorrat unverbindlicher Leerformeln, wie sie in der Richard-Strauss-Nachfolge ziemlich wohlfeil sind, und das ist dann ungefähr so reizvoll und appetitlich, als kaue man auf einem Waschlappen herum.[...] Darüber helfen dann auch nicht die Luxusstimmen der hinreißenden Mezzosopranistin Julia Hamarai oder des stets präsenten Dietrich Fischer-Diskau hinweg (die übrigens schon die Uraufführung 1975 in New York sangen.) Bedenklich ist auch die Textzusammenstellung dieses zum 30jährigen Bestehen der Vereinten Nationen geschriebenen Werkes, obwohl es der Komponist gut vorhatte.[...] Um die gruppierte von Einem um Brechts Gedicht ‚An die Nachgeborenen‘ symmetrisch weitere hehre Dichterworte herum. [...] Aber abgesehen davon, dass von Einem vielfach schön am Texte vorbeikomponiert, werden die für sich gesehen starken Dichterworte, herausgelöst aus ihrem geistigen Bezugsfeld und lediglich naiv und unreflektiert aneinandergereiht, zur musealen Spruchweisheit degradiert.“</i>	19.04.1978 Berlin
Frankfurter Allgemeine	11.05.1978	H. H. Stuckenschmidt: UNO Kantate und Tiessen-Gedenken.  <i>„Ähnlich wie in seinen letzten Opern, dem ‚Besuch der Alten Dame‘ und ‚Kabale und Liebe‘ lässt Gottfried von Einem die verschiedenen Formen gesanglichen Vortrags, vom skandierten Sprechen über Rezitativ bis zum ariosen Gesang alternieren. Dabei ist im mozartschen Sinne die Musik der Poesie gehorsame Tochter. Einems Tonsprache, zeitgenössisch ohne je modisch zu sein, passt sich der Schilderungen der Lutherschen Psalmen so geschmeidig an wie die Lyrismen Hölderlins, den elegischen Bekenntnissen Brechts und dem deutschen Nachhall von ‚Antigone‘ und ‚Ödipus auf Kolonos‘ in Hölderlins und Ernst Buschors Übertragungen. Hätte es des Nachweises bedurft, dass dieser Schüler und Freund Boris Blachers als Vokalkomponist geboren ist, seine UNO-Kantate macht es überdeutlich. Der dramatische Atem in den bewegtesten Teilen der Chöre ist unverkennbar gesanglichen Ursprungs, und kantable Grundhaltung kennzeichnet selbst die beiden Zwischenspiele vor und nach den Baritonliedern. Da wird die Musik dem eminenten Stoff gerecht. Mit einem Violinsolo, einem einsamen hohen Flötenton, dunklen Massiven des Blechs spiegeln sich</i>	19.04.1978 Berlin

		<i>Textvorgänge. In den 51 Minuten strömender Musik erreicht Einem die überzeugendsten Gestalten, die ihm als Schöpfer gelungen sind. Dass in seinem persönlichen Idiom mitunter Gustav Mahlers Liedton erklingt, mindert die Originalität so wenig wie in Mahlers eigenen Werken die Reminiszenz Schubertscher Floskeln. Auch die Bindung an Tonalität und Dreiklangsharmonik ist kein Argument gegen eine Satzkunst, die in der Beherrschung des Überlieferten mehr zu sagen hat als manche jüngere Komponisten im Dilettieren mit ad hoc erfundenen Mitteln.“</i>	
Neue Zürcher Zeitung	03.05.1978	H.H. Stuckenschmidt: <i>An die Nachgeborenen.</i>  <i>„Für die mannigfach wechselnden, bald lyrischen bald dramatischen Dichtungen hat Einem seine persönliche Tonsprache zu großer Vielseitigkeit ausgeweitet. Der Instinkt des Vokalkomponisten trug ihm Formmodelle zu, die der grandiosen Anthologie entsprechen. Vom lyrischen Lied, das vor allem der Baritonstimme bestimmt ist, über das emotional ausladende Kernstück, der Brecht Strophen für Mezzosopran bis zu Chorsätzen, die explosiv zu Höhepunkten führen, sind alle Mittel solistischen und kollektiven Singens aufgeboten, um die hohen Ideen von Freiheit und Frieden, die das Wesen der Uno bestimmen, adäquat zu verkünden. Dabei wirkt das Orchester oft als gleichwertiger Partner der Stimmen, namentlich in der bald illustrierenden, bald stimmungsmäßigen Unterstreichung der Texte. Der Eindruck des etwa 50 Minuten langen Werkes ist ungewöhnlich. Es übertrifft an Eingebung und satztechnischer Allgegenwart sogar Einems späte Opern wie ‚Der Besuch der Alten Dame‘ und ‚Kabale und Liebe‘. Mag immer die Musik hinter dem oft berufenen ‚vordersten Stand kompositorischen Bewusstseins‘ zurückbleiben, und in der Beschwörung Beethovenscher Akzente und Mahlerscher Melodien die Reminiszenzenjäger verstimmen – es ist inspirierte Musik, die sich mit dem künstlerischen Rang ‚War Requiem‘ von Britten und den Vokalsymphonien von Schostakowitsch gleichsetzen lässt. Die Chöre nach den Psalmen 90 und 121, die Hölderlin-Lieder und das Sing-Triptychon nach Brecht legitimieren Einem als schaffenden Musiker von bedeutendem ethischen Bewusstsein.“</i>	19.04.1978 Berlin
Die Welt	21.04.1978	Klaus Geitel: <i>Wohlklingend bewegte Luft.</i>  <i>„[...] überaus herzlichen Erfolg von Gottfried von Einems Kantate ‚An die Nachgeborenen‘: Man applaudierte offenkundig einer Neuen Musik ohne gefährliche Neuheit, ohne Umstürzlerum, ohne revolutionären kompositorischen Elan. Keiner Neuen Musik also, sondern nur einer frisch geschriebenen – in diesem Falle sogar für die UN. Aber nicht nur politisch, auch musikalisch haben die Vereinten Nationen vielleicht nicht immer die glücklichste Hand. Wie in der Politik, so scheinen sie auch in der Musik von den verschiedensten Einflüsterungen abhängig. Das erwies sich schon, als man ausgerechnet den großen Musiker, aber bescheidenen Komponisten Pablo Casals um die Komposition einer Hymne anging, und auch Kurt Waldheim, der österreichische Generalsekretär der Weltorganisation, leistete wohl keinen übertriebenen Widerstand, als ihm sein Landsmann v Einem die Idee antrug, das 30-jährige Bestehen der UN mit einer Kantate aus der eigenen Feder zu feiern. Warum sollte er auch? Musik reisst keine Wunden und die von Einems schon gar nicht. Ihre Unerbittlichkeit ist gelinde, ihre Lindheit lässt sich genießen – und wenn sich dazu auch noch die rechten Worte einstellen, den Psalmen, Sophokles, Hölderlin und Bertolt Brecht entlehnt (‚Misuk‘ statt Musik nannte Brecht gern spöttisch diese Art streicherfreudiger Festtagskompositionen), dann kann eigentlich gar nichts passieren, zumal wenn man Carlo Maria Giulini am Pult weiß, Julia Hamari und Dietrich Fischer Dieskau in den Solopartien. Es passierte tatsächlich nichts. Von Einems Werk erwies sich als wohlklingend bewegte Luft, sorgfältig zum Strömen gebracht, aufrauschend und verebbend, im Bariton-Lied deutlich die Nähe Mahlers suchend: Kultiviertes Handwerk eines erfolgreichen Komponisten, den sein Heimatland im durchaus sympathischen Überschwang vielleicht immer ein bisschen höher auszeichnete, als es die Eigenständigkeit seines Werkes im Grunde verdient. Ein musikalischer Störenfried jedenfalls war Gottfried von Einem nie – und eine Weltorganisation, die schon hinreichend mit Störenfrieden aller Art befasst ist, sah sich sicherlich gerade von einem Mann seiner ausgleichenden Haltung künstlerisch bestens bedient. Er schrieb ihr ein Werk problemloser Großartigkeit auf den Leib, das gleichzeitig von großartiger Problemlosigkeit ist. Auch dem Berliner Publikum machte es nun den höchst angenehmen Eindruck, den es 50 Minuten lang zu geben versucht. Von Einem sah sich lebhaft gefeiert.“</i>	19.04.1978 Berlin
Süddeutsche Zeitung	11.06.1979	Karl Schumann: <i>Strauß Kantaten.</i>  <i>„Mahlers ‚Klagendes Lied! und Einems ‚An die Nachgeborenen‘. Das erste Werk ist um 1880 entstanden, das andere 1975 bei der UNO in New York uraufgeführt worden; nach vorigem Jahrhundert schmeckte jedoch nur das kürzlich komponierte Stück, während Mahlers symphonisches Lied seine Entstehungszeit hinter sich lässt, ungeachtet der Wagner-Nachklänge, wie sie sich damals jedem noch nicht vergreisten Zwanzigjährigen aufdrängten. [...] Gottfried von Einems Kantate ‚An die Nachgeborenen‘ versetzte den Herkulesaal geradezu in Ekstase. Der anwesende Komponist konnte sich von der Fortschrittlichkeit des Münchner Publikums überzeugen. Die Auftragsarbeit für die UNO rekapituliert Musikgeschichte von der Gregorianik und dem Bach-Choral bis zu Mahler und dem Opernstil Einems. Sie schafft sich Rückendeckung durch Verse, die dem vielberufenen abendländischen Bewusstsein teuer sind: Psalmen, Sophokles, Hölderlin, Brecht. Bald im dramatisch aufgeheizten Rezitativ – Julia Hamari verkündigte Brechts titelgebende Verse wie Donnerworte -, bald in schmuck historisierenden Chören machte eine lautstarke Musik den Versuch, mit Weltliteratur auf gleich zu ziehen, wobei die Verse manchmal illustrativ zerlegt, manchmal veropert und manchmal mit verweltlichtem Erbauungston unterlegt wurden. Die stilistische Unsicherheit</i>	07.06.1979 München

		<i>mancher zeitgenössischer Repräsentationsbauten kehrte auf Notenpapier wieder, das matte Abstrahieren archaischer Formen, der Wunsch, es jedem und vornehmlich der Tradition recht zu machen und schließlich so etwas wie Größe anzusteuern. Gedämpfter Optimismus, wie wir ihn zu Cocktaileid, Jahresversammlung und kaltem Buffet tragen, schlug reichlich entgegen. Eine Festmusik für Aufsichtsräte. Einmal legte sich die laute Rhetorik und gab den Blick auf Einems Inneres frei: als zu einer wehmütig-schönen Melodie Hölderlins ‚Geh unter, schöne Sonne‘ anhub und Dietrich Fischer-Dieskau kraft seiner singulären Persönlichkeit den Rang der Dichtung in den Wert eines musikalischen Einfalls bewegend hervorhob. Jedoch der Augenblick, gelebt im Paradiese, wurde mit 50 sauren Minuten bezahlt, in denen man vornehmlich den Elan der Ausführenden bestaunte.“</i>	
Reutlinger General- Anzeiger	16.06.1979	Hans Köhler: ‚Klagendes Lied‘ und Abschied.  „Im zweiten Teil eine groß angelegte Kantate für Mezzo, Bariton, gemischten Chor und großes Orchester op. 42 von Gottfried von Einem, als Auftragswerk für die UNO zu ihrem 30jährigen Bestehen sehr intellektuell und vielfach eklektisch angelegt, besonders wirkungsvoll zum Schluss.“	07.06.1979 München
Münchner Merkur	09.06.1979	Stefan Mikorey: Rafael Kubelik verabschiedet sich als Chefdirigent.  „Gottfried von Einems 1975 uraufgeführte und in jeder Hinsicht hysterisch aufgeblasene UNO-Kantate ‚An die Nachgeborenen‘ ist, was die musiksprachlichen Mittel und ihre Ästhetik angeht, ein anachronistisches Werk. Dietrich Fischer-Dieskau, Julia Hamari, der vielbeschäftigte Chor und das Orchester führten dieser kompositorischen Fleißaufgabe im Herkulesaal Ovationen zu.“	07.06.1979 München
Abendzeitung München	09.06.1979	Marianne Reißinger: Märchen sind nun mal grausam.  „Zum ersten Mal in München hörte man Gottfried von Einems ‚An die Nachgeborenen‘, ein Auftragswerk der UNO, 1975 in New York uraufgeführt. Eine Kantate, die Psalmen, Sophokles, Hölderlin und Brecht zusammenstellt und die Fugen mit Musik ausgießt: Die europäischen Komponisten von 1800 bis Richard Strauss grüßen. Qualvoll trotz ergreifendem Chor, persönlich engagierter Julia Hamari, intellektuell überlegenem Dietrich Fischer-Dieskau und Kubelik. Die Anwesenheit des Komponisten glorifizierte das Werk zwar mit dem Reiz der ‚Uraufführung‘, aber böse Zungen behaupteten trotzdem: Vereinigtes Europa, so gerade recht für die Wahlen am Sonntag.“	07.06.1979 München
Tageszeitung München	09.06.1979	KRD: Kubelik mit Mahler.  „[...] ringt der jetzt 61jährige v. Einem, in seiner 1975 für die UNO geschriebenen Kantate mühsam um Originalität. Eklektisches bestimmt – allerdings mit großer Ehrlichkeit – weite Teile des Werkes.“	07.06.1979 München
Augsburger Allgemeine	01.05.1984	Thea Lethmann: Zwischen Hoffnung und Atomtod.  „Gottfried von Einems ‚Kantate an die Nachgeborenen‘ op. 42, geschrieben für Mezzosopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester, ist ein Mahnruf an die Menschheit zu christlicher Hoffnung wider alle Greuel des Krieges, Gewalt und Entartung. [...] Musikalisch spannt von Einem (Jahrgang 1918, Schüler von Boris Blacher) den Bogen dramatisch eindrucksvoll und schlüssig von klangprächtigen Chorsätzen in alter Polyphonie über ariose lyrische Ruhepunkte bis zu exzessiver Dramatik, den Boden erweiterter Tonalität nie verlassend. Ein Werk, das in der gehaltvollen, prägnanten Faktur dem hohen literarischen Anspruch standhält, in seiner Aussage bewegend, in seiner Tonsprache gewiß nicht zum Fürchten ist.“	29.04.1984 Augsburg
Neue Presse	04.05.1984	Per Kins: Menschheitsmahnungen.  „Am Beginn steht die szenische Uraufführung von Gottfried von Einems Kantate ‚An die Nachgeborenen‘. Wie die Textwahl mit einem über den Zeiten stehenden Bibelsalm beginnt, nach einem aufwühlenden Chor aus einer Sophokles-Tragödie in die engere, persönlichere Welt eines Hölderlin-Gedichts mündet und sich zuspitzt zur Gespaltenheit des modernen Menschen, die Bert Brecht in seinem titelgebenden ‚An die Nachgeborenen‘ formuliert, so spannt der Komponist einen breiten Ausdrucksbogen von schlichter Klarheit bis zu komplizierter vibrierender Verästelung. Entgegen dieser fesselnden Musik, die spiegelbildlich von Brecht über Hölderlin und Sophokles wieder zurückgleitet zur Bibel, schuf Dimas Manuel Casinha eine ansprechende, vom ganzen Ballettensemble eindrucksvoll ausgeführte Choreographie abstrakter Bilder und ästhetischer Symbole. Am dichtesten an Wort und Musik dürfte wohl die Brecht-Passage liegen. Etwas unverbindlich-harmlos fiel die optische Entsprechung zu den Sophokles-Chören aus.“	29.04.1984 Augsburg

SZ	29.04.1984	Eva-Elisabeth Fischer: <i>Gemäßigt modern.</i>  „An die Nachgeborenen“, Kantate für Mezzosopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester, komponierte der Blacher-Schüler von Einem vor elf Jahren als Auftragswerk für die UNO, umrahmte dabei den Brecht-Text mit Psalmen, Hölderlin-Gedichten und Sophokles-Texten, hielt sich weitgehend an die überkommene Tradition zeremonieller Musikformen. Hauptsächlich in Dur, ist diese symmetrisch aufgebaute Komposition emphatischer Lobgesang und romantisierende Ode an die Hoffnung. Dabei wird auch das hademde Brecht-Gedicht, diese um Nachsicht mit menschlichen Unzulänglichkeiten ringende Beschwörung, harmonisch geglättet zu einer eingängigen Kantilene.“	29.04.1984 Augsburg
Kurier	17.12.1985	W. Gürtelschmied: <i>Von der Vätergeneration</i>  „Dieses griffige, konzentriert retrospektive Stück lebte [...] vom großartigen Einsatz der Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor (hemdsärmelig und pauschal leitete Heinrich Hollreiser das ORF Orchester). Typisch distanzierte Repräsentationsstimmung in der UNO und Weltkongress-Stadt Wien!	14.12.1985 Wien
Neue Zeit	18.11.1992	Robert Spoula: <i>Zeitgenössisches im Musikverein.</i>  „Einems 1975 von der UNO in Auftrag gegebenes Werk lebt grundsätzlich im Klangraum einer erweiterten Tonalität, ohne aber in anachronistischer Klangmalerei zu versinken; nicht zuletzt durch seine oft sehr expressive Ausdruckskraft. Dieser gerecht zu werden ist dann auch das eigentliche Problem des Werkes, und es wurde von alle Beteiligten recht gut gemeistert.“	17.11.1992 Graz
NN	18.11.1992	VF.: <i>Monumente der Musik.</i>  „Die Musiksprache von Einems bewegt sich mit den Texten. Gerade durch die Schlichtheit des Schlusses ergibt sich eine unerhörte Intensivierung des Ausdrucks.“	17.11.1992 Graz
Kleine Zeitung	18.11.1992	Hansjörg Spies: <i>Aus finsternen Zeiten.</i>  „Es gab wenig Neutönerisches zum Verschrecken. Im Gegenteil. Die Chöre, mustergültig einstudiert von Josef Döller mit seinem Grazer Domchor, sind schlichte tonale Psalmen, die Solostimmen werden nie in extremis gefordert, die geschlossene Großform erinnert durchaus an Brahms'sche Strukturen.“	17.11.1992 Graz

Einige der vorliegenden Rezensionen aus USA-Zeitungen widmeten sich konzentriert dem Thema der ausgelassenen Psalmzeile.  
Nachfolgend einige Beispiele, die jedoch in der Rezeptionsanalyse außer Betracht bleiben.

NN	o.D.	JTA: <i>Psalm at UN omits Israel</i>  „Haim Herzog (Israels UN Ambassador) 'Nothing surprises me any more after listening to the barrage of falsehood and consistent distortion of history – particularly Jewish history – at the United Nations.'“	UA 24.10.1975 New York
The Village Voice	Nov. 1975	Leighton Kerner: <i>UN Birthday Concert Slumbers and Sleeps</i>  “[...]The choristers were the first to protest, but von Einem denied any intent to slight Israel. [...] The overriding irony is that one manifestation of 18 <sup>th</sup> century Europe's anti-Semitism was resurrected at the UN and, by way of television and radio networks and Telstar, before an international audience of the 20 <sup>th</sup> century.”	UA 24.10.1975 New York

New York Times	19.10.1975	Kathleen Teltsch: <i>Cantata Lacking a Psalm Verse Evokes Cacophony at the U.N.</i>  "United Nations officials were reported considering removing the numbering of the verses in the program. It was the numbering in the advance program that first called attention to the omission of the fourth verse. 'If they had not done that, probably not many except Biblical scholars would have noticed' remarked one observer"	UA 24.10.1975 New York
NN	o.D.	Hermann Lewy: <i>Die Nachgeborenen</i> – ohne Hüter Israels  „Wird man in Zukunft solche Konkurserklärungen der Charta der Menschenrechte vermeiden, wie das Auftreten eines Yassir Arafat, eines Idi Amin und der Erklärung, dass der Zionismus gleichzusetzen sei mit Rassismus? Es besteht wenig Hoffnung! Diese realistische Feststellung wird noch untermauert durch das Festkonzert der Wiener Symphoniker im New Yorker Hauptquartier [...] Ein schönes Werk mit Texten aus Meisterhänden, aber wenig harmonisch. Es brachte Disharmonie ins UNO-Plenum [...] Dieses Geschehen ist ein weiterer Markierungsstein des Weges, auf dem sich die Mehrheit der UNO Mitglieder befindet und der immer weiter wegführt von der Charta der Menschenrechte.“	UA 24.10.1975 New York
NN	o.D.	NN  „Der österreichische Komponist von Einem, hat, möglicherweise nach einem 'Ratschlag' eines Zensors der UNO beschlossen, den relevanten Vers aus dem Buch der Psalmen, worauf sein Oeuvre beruht, auszuschließen. Unsere Reaktion als Antwort darauf, müsste die Wiederholung des Verses sein: ‚Der Hüter Israels schläft, noch schlummert nicht‘“	UA 24.10.1975 New York

**Anhang D**

**Essay Roman Ročeks zur Dichtung Hymnus auf Goethe  
von Alexander Lernet-Holenia**

Herrn

Dr. Michael Losen

1. November 2009

Sehr geehrter Herr Doktor Losen,

Sie fragen mich, welches Volk in der Goethe-Hymne Alexander Lernet-Holenias angerufen wird. Sind's die Deutschen, die Österreicher, die Europäer gar? Meines Erachtens tritt der Dichter hier mit dem Gestus der Formel einer magischen Beschwörung an den Leser heran und nicht nur deshalb wäre ein Sowohl-als-Auch angebracht. Vergegenwärtigen wir uns zunächst die Stelle. Es heißt da:

„Volk aus den Ländern  
 Der Waage der Welt,  
 von den Stufen des Alpengebirgs und den Rebenhängen am Strome,  
 der schon die kolchische Zauberin und des funkelnden Vlieses Herrn  
 heraufgeführt in der redenden und weissagenden  
 Argo, neige den Manen dich nun des größten der Deutschen...“<sup>1</sup>

Zunächst grundsätzliches: Nicht selten läuft Lernet-Holenias Metaphorik doch darauf hinaus, möglichst heterogenes unter einen Begriff zusammenzusehen: Vieldeutigkeit ist eines der Ziele, unter das er seine Lyrik gestellt hat. Denn er hielt nicht viel von Gedichten, die sich dem Leser sofort, nach erster flüchtiger Lektüre, erschließen. Betrachtet man also den Satz „Volk aus den Ländern / der Waage der Welt“ vordergründig, so mag man eine seiner tieferen Sinngebungen ruhig im Urteilen über ein Gesolltes diagnostizieren.

Die Fügung „Waage der Gerechtigkeit“ gehört zu den seit Kant, Wieland und Lessing über Schiller, Goethe, Arnim, Gutzkow bis Wedekind immer wieder strapazierten Wortkombinationen. Sie ist aus der Aufklärung zum Allgemeinbegriff abgesunken. Erst mit Hegel kommt neuer Wind in die Segel: da wird Geschichte insofern zur Waage alles Daseienden, als sich in ihr das Weltgericht vollzieht: „... in der Weltgeschichte, als dem Weltgerichte“.<sup>2</sup> ist der Geist aber nicht nur Kritik und Gericht, sondern Selbstverwirklichung von Vernunft. Deutlich nimmt Rilke in seinem „Brief des jungen Arbeiters“ darauf Bezug, wenn er schreibt, das Papsttum habe „sein Übergewicht auf die Waage der Geschichte“<sup>3</sup> gehäuft. Mit diesem Wort sind wir schon nahe an der Assoziationskette, deren sich Lernet-Holenia bedient. Jetzt fehlt nur noch Zarathustras ins Übermenschliche gereckte Gebärde, um den Topos „Waage der Welt“ seiner Herkunft nach noch genauer zu lokalisieren. Im Abschnitt „Von den drei Bösen“ aus Nietzsches populärstem Werk heißt es gleich zu Beginn: „Im Traum, im letzten Morgentraume stand ich heut auf einem Vorgebirge, - jenseits der Welt, hielt eine Waage und w o g die Welt“.<sup>4</sup> (Nach welchen Kriterien er wog, lasse ich an dieser Stelle beiseite, weil es hier nichts mit unserer Grundfrage zu tun hat.)

<sup>1</sup> Hymne zum feierlichen Staatsakt für Johann Wolfgang von Goethe am 28. August 1949, in: AHL: Das lyrische Gesamtwerk (Roman Roček Hrsg.), Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag 1989, 530 ff.

<sup>2</sup> G.W.F. Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts, SW, Bd. IV (Georg Lasson Hrsg.), Leipzig: Felix Meiner 1930, 271.

<sup>3</sup> Rainer Maria Rilke: Der Brief des jungen Arbeiters, GW. Bd. VI, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1966, 1118.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra III, Abschnitt: Von den drei Bösen, SW. Bd. IV d. krit. Studienausgabe, Berlin/New York: Walter de Gruyter 1980, 235.

Sehr wohl damit zu tun haben aber Ausdrücke wie „die kolchische Zauberin“ und natürlich des „funkelnden Vlieses Herr“, die beide schon vom Strome in der redenden und weissagenden Argo heraufgeführt worden sind.<sup>5</sup> Erst jetzt haben wir fast alle Bestimmungsstücke beisammen, die es uns erlauben, den doch einigermaßen rigiden Gedichtanfang zu entschlüsseln. Argo heißt das Schiff der Argonauten; es wurde vom Baumeister Argus gebaut. Die Namen des Auftraggebers schwanken im Verlauf der Überlieferung des Mythos wie übrigens auch der Name des Baumeisters selbst oder der Ort, wo Argo erbaut worden sein soll. Doch dürfte das zaubrisch-düstere Thessalien als einigermaßen sicheres Herkunftsland gelten. Der Sage nach soll die Argo ein Schiff gewesen sein, wie man bis dahin (wo man nur runde Boote baute) noch keines gesehen haben wollte: sechzig bis siebzig Ellen lang, dreißig bis vierzig Ruderer auf jeder Seite, ein Kriegsschiff also, eine Galeere, mit der man – zum ersten Mal übrigens – übers offene Meer setzen und entferntere Länder angreifen konnte. Zu einer ihrer Besonderheiten soll es gehört haben, dass die Städtegründerin und Beschützerin des Handwerks, Athene-Minerva höchstpersönlich, eine Planke in den Rumpf der Galeere gefügt hat. Ein Stück redenden Holzes aus dem berühmten Orakelhain Dodonas, aus dem Jupiter-Zeus selbst gesprochen haben soll. Trotz seiner Größe und Ausstattung sei das Schiff aber derart leicht gewesen, dass die Argonauten vermochten, es auf ihre Schultern zu nehmen und wochenlang durch die Wüste oder gar durchs Gebirge zu schleppen. Und das sollten sie auch bald bitter nötig haben.

Denn nach Erledigung ihres Geschäftes in Kolchis (der sagenumwobenen, dicht an den Kaukasus geschmiegt Stadt im östlichsten Zipfel des Schwarzen Meeres), in dessen Verlauf Jason („des funkelnenden Vlieses Herr“) dieses geraubt und als Draufgabe noch Medea („die kolchische Zauberin“, die dem Lauf von Sonne, Mond und der Sterne Einhalt gebieten und sogar Steine zum Bellen bringen konnte) entführt hatte, wurden die Argonauten von Kriegsleuten der Stadt gejagt. Wenig nützte ihnen ihre wilde Flucht kreuz und quer übers Schwarze Meer. Erst als sie, am anderen Ende der für den Ozean gehaltenen Fluten, in einen der Arme des breiten Istros einliefen (wie damals die Donau noch geheißen wurde), konnten sie sich in Sicherheit wähen. Doch waren sie's nicht. Denn zwischen ihnen und den heimatlichen Meeren erhoben sich bald die Ausläufer der Alpen. Obwohl sie freilich eifrig ruderten, glückte ihnen der Nachweis dessen nicht, was Ortskundige damals wissen wollten: dass nämlich einer der Arme der Donau ins adriatische Meer mündet. Kurz entschlossen, schulterten sie da ihr Schiff und trugen's „von den Stufen des Alpengebirgs und den Rebhängen am Strome“ hinab ins wärmere Wasser, von wo sie allerdings noch immer nicht nach Hause finden sollten. Denn das redende Brett im Bug oder wo es sich sonst noch befand, prophezeite ihnen, dass sie vor den mit ihren Schiffen umherschweifenden Kolchiern nicht eher würden Ruhe finden, als Jason auf der Insel Circe sich nicht hätte aussöhnen lassen.

Von da an begannen sie, das Schicksal des Odysseus, des göttlichen Dulders, zu antizipieren: sahen die Insel, erkannten sie aber nicht, wurden von den Nereiden glücklich durch Skylla und Charybdis geleitet, doch trieb sie ein einundzwanzig Tage wütender Sturm so unheilvoll an die afrikanische Küste, dass sie keinen anderen Ausweg mehr sahen, als ihre Argo abermals zu schultern. Nahe am Land der Hesperiden fanden sie aus der Wüste, aber noch immer nicht heim. Sie kamen nach Kreta, Callista, Aegina, Kolchis, landeten gar in Byzanz, umrundeten also die heilige Mitte der ganzen damals bekannten Welt, aus deren Fluten die nachmals so benannte Europa sich heben sollte. Zum Zeichen ihrer Freundschaft und weil sie nach Ablauf einer gewissen Zeit wieder zusammenkommen wollten, gründeten sie Ritterspiele auf Elis zu Ehren des Zeus, aus denen hernach die olympischen Spiele entstanden.

---

<sup>5</sup> Wie Anmerkung 1.

Als die Argonauten endlich wieder nach Griechenland zurückfanden, da widmete Jason die Argo der Göttin Pallas Athene. Doch die heftete, kurz entschlossen, die Galeere an den Himmel und zwar so, dass sich den Schiffen die tröstliche Perspektive eines im Hafen ankernden Schiffes darbot: vom Bug bis zur Spitze des Mastbaums. Andere wieder glaubten, darin die zwei Schenkel eines unermesslichen Waagebalkens am nächtlichen Himmel zu erblicken, der ihnen den rechten Weg weisen wollte und konnte. Ein zum Tierkreis gehörendes Sternbild der Äquatorzone, im Frühjahr am Abendhimmel weithin sichtbar, in das die Sonne zur Herbsttaggleiche tritt.<sup>6</sup>

Ein solches Ineinandergreifen von Sternsymbolik und Schicksalsglauben ist seit den Babyloniern belegt und von den Ägyptern in der Gerichtsszene des Totenbuchs als Wägung der Herzen durch den schakalköpfigen Anubis recht drastisch dargestellt. Auch wenn der frühen griechischen Antike und schon Homer die Seelenwägung (Psychostasie) nicht unbekannt war (wenn Hermes etwa die Seele des Achilles wägt), so lässt sich bis jetzt ein direkter Einfluss des ägyptischen auf den Mythos der Griechen kaum nachweisen. Merkwürdig ist allerdings, dass ab dem 12. nachchristlichen Jahrhundert nahezu zeitgleich Darstellungen von Michael, dem Seelenwäger, in fast allen Regionen des Abendlandes auftauchen (etwa in Mazedonien, im Mosaikenzyklus von Torcello, in Urschalling/Oberbaiern). Auf der einen oder anderen dieser Abbildungen mag man die Seele in einer der Waagschalen gewahren; in der anderen aber sitzt ein kleiner Teufel oder ringeln sich irgendwelche Monstren.<sup>7</sup> So dacht uns solche Sinnbilder auch an die Interpretation von Lernet-Holenias Anrufung „Volk aus den Ländern / der Waage der Welt“ heran zu führen scheinen und uns mit verführerischer Bezüglichkeit nahe legen, darin doch das christliche Abendland zu vermuten; so sehr muss ich um Geduld bitten und mir erlauben, den zuvor fallen gelassenen Strang der Sage um die Argonauten wieder aufzunehmen.

Zunächst gilt es also weiter zu fragen: ergibt es wirklich Sinn, in dem Vließ ein aus purem Gold gesponnenes zu vermuten? Oder sollten die Griechen nicht vielmehr auf Raubzüge ausgezogen sein, um ihre rasch gewachsenen Städte entsprechend zu befestigen? Darauf deutet doch wohl Athenes – durch die Sage zur Jagd ums goldene Hammelfell romantisiertes – Interesse an den zuvor beschriebenen Unternehmungen. Darauf aber deutet wohl noch ein weiteres Detail aus der Realienkunde hin: Um Goldkörner aufzufangen, die von den unzähligen Rinnsalen, Bächen und Flüssen aus den Klüften des Kaukasus herausgewaschen und ins Schwarze Meer geschwemmt wurden, legten die Kolchier Widderfelle in die Strömung. (Ein Verfahren, dessen sich übrigens die Squatter Amerikas noch im 19. Jahrhundert bedienten). Worauf sich demnach die Gier der Griechen gerichtet haben muss, das waren, so weit wir hier sehen können – ausschließlich die vom Goldstaub funkelnden Vliese, in denen Nuggets von unterschiedlicher Größe sich verfangen hatten. Es liegt nahe, dass die Griechen einem ähnlichen Geschäft oblagen, während die Kolchier sie bis weit ins Donaudelta hinein verfolgten. Denn die Donau soll früher nicht unbeträchtliche Mengen aus den Felsen gewaschenen Goldes mit sich geführt haben.

Dass es sowohl beim Raub des Vlieses als auch bei der Goldschwemmerei nicht lediglich um ein einziges Vließ gegangen sein kann, wird durch die Tatsache erhärtet, dass man bald der Gewichtseinheit und der Himmelswaage den gleichen Namen gab, nämlich libra. Eine Bezeichnung, die nicht nur in der ptolemäischen Zeit gang und gäbe war, sondern die auch noch in den spanischen und portugiesischen Kolonien gebraucht wurde. Auf römischen Münzen übrigens in der Kombination von Waage und Likatorenbündel: einem Symbol des Gleichgewichts von weltlicher und überweltlicher Macht.

<sup>6</sup> Benjamin Hederich: Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig: in Gleditschens Handlung 1770.

<sup>7</sup> Leopold Kretzenbacher: Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube, Klagenfurt: Landesmuseum für Kärnten 1958.

Sie sehen, sehr geehrter Herr Doktor, wie kurz es greifen muss, diese „Länder der Waage der Welt“ lediglich auf die „Deutschen Länder zu Goethes Zeiten“, auf die „Länder der Habsburger Monarchie“ oder gar auf die „Länder Europas zum Zeitpunkt der ersten Dichtung Lernet-Holenias im Jahre 1948“ festzulegen. Der Zeitpunkt der ersten Dichtung hätte es eigentlich schon einsichtig machen müssen, dass es nicht um irgendwelche Nationalstaaten Europas geht, nicht um Deutschland oder um die Habsburger, auch nicht um die größere Einheit, wie der Doppeladler sie symbolisiert. Immerhin blicken die Köpfe des Doppeladlers gegen Westen und gegen Osten: aber seine Schwingen sind zerbrochen aus mangelndem politischen Geschick und aus fehlender Einsicht. Worum es Lernet-Holenia geht, das ist jene größere Einheit, um jenen Ausgleich der Gegensätze im Zeichen der Universalität des Geistes, den der Dichter durch den Beginn des Kalten Krieges 1948 wieder – wie schon durch frühere nationale Erhebungen, Dominanzen und Konflikte – bedroht sieht. Darum der Aufruf des Volkes „aus den Ländern der Waage der Welt.“

Darum die Rückbesinnung auf den Mythos im Anruf, weil dort die Störung des Gleichgewichts am deutlichsten zutage tritt: die Vergötzung des Goldes und der Waage im Interesse von Macht. Ähnlich wie Wagner im „Ring“, bedient sich Lernet des Mythos als eines heuristischen Prinzips, um auf diese Grundstörung des Gleichgewichtssinnes in der Psyche der Menschen aufmerksam zu machen und eine mögliche Korrektur einzufordern: in Richtung weniger Haben und mehr Sein.

Ich hoffe, Ihnen, sehr geehrter Herr Doktor, einige Hinweise darauf gegeben zu haben, wie die besagte Stelle, möglicherweise, zu lesen sei.

Freundlich grüßend, Ihr

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Gert Hofmann'. The signature is written in a cursive, flowing style with some loops and flourishes.



**Anhang E**  
**GvE-Briefe und deren Archivorte**

GvE-Briefe und deren Archivorte<sup>1</sup>

Adressat	Besitzer <sup>2</sup>	Zahl <sup>3</sup>	Zeit	Bezug
Abt Bertrand Baumann	Archiv des Stiftes Zwettl	7 Briefe im Original	1987-1992	Zu op. 83
Franz Böhmer	Franz Böhmer	Mehrere Briefe und Handzettel	1993-1994	Zu op. 104 und op. 102
Bertolt Brecht	GvE-N	5 Briefe in Kopie, sowie viele Entwürfe		BBs Mitwirkung in Salzburg und österr. Staatsbürgerschaft
Christine Busta	Teil-Nachlass Christine Busta, Brenner Institut der Universität Innsbruck	102 Briefe im Original	1981-1987	Zum Liedschaffen
Lotti und Friedrich Dürrenmatt	SL-A	78 Briefe im Original	1967-1984	Zu op. 35 und op. 42
Nikolaus Fheodoroff	Dr. Nikolaus Fheodoroff, Klagenfurt	2 Briefe im Original	1973-1989	Zu op. 83
Lotte Ingrisch	Literaturarchiv der Österr. Nationalbibliothek, Vorlass Lotte Ingrisch, ÖLA6/90	117 Briefe im Original	1964-1988	Persönliches Gemeinsame Werke
Oskar Kokoschka	Zentralbibliothek Zürich, Handschriftensammlung	14 Briefe im Original	1962-1974	Zu op. 41
Propst Ulrich Küchl	Propst Ulrich Küchl	9 Briefe	1979-1985	Op. 58 und Projekt „Requiem“
Tsugio Maeda	Herr Tsugio Maeda, Tokyo	1 Brief im Original	1996 <sup>4</sup>	Zu op. 93 und op. 107
Kurt Muthspiel	Frau Erna Muthspiel, Graz	65 Briefe im Original	1982-1993	Bes. zu op. 82
Friedrich Saathen	Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, FS-N	80-90 Briefe im Original	1951-1988	Zu allen Werken
Martin Schebesta	Martin Schebesta, Klosterneuburg	2 Briefe im Original	1988	Zu op. 83
Universal Edition, hauptsächlich Alfred Schlee	Archiv in 1200 Wien, Forsthausgasse	200-300 Briefe im Original	1942-1991	Alle bei UE verlegten Werke
Herbert Vogg	Verlag Döblinger	1 Brief im Original	1988	Zu op. 82 und op. 83
Pfarrer Zimmerl	Pfarrer Friedrich Zimmerl, Hohenwarth	11 Briefe im Original	1988-1992	Zu Chorwerken

<sup>1</sup> An dieser Stelle sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass der Verf. während dieser Arbeit nur mit einem kleinen Bruchteil der von GvE geschriebenen Briefe und ihrer Archivorte in Berührung kam.

<sup>2</sup> Zum Teil in Kopie beim Verf. aufliegend

<sup>3</sup> Unter „Briefe“ werden Schriftstücke aller Art von GvE verstanden, d.h. Briefe im eigentlichen Sinn, aber auch Postkarten, Korrespondenzkarten, Ansichtskarten etc.

<sup>4</sup> Maschinschriftlich vom 28.06.1996, 24 Tage vor GvEs Tod

<b>Adressat</b>	<b>Besitzer<sup>2</sup></b>	<b>Zahl<sup>3</sup></b>	<b>Zeit</b>	<b>Bezug</b>
Verschiedene Politiker der Stadt Wien sowie	Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung	17 Briefe im Original	1957-1980	Zu Kulturpolitik
Zahlreiche Korrespondenzpartner von GvE	Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, FS-N	1.000-2.000 Kopien von GvE Briefen	1943-1986	Zu allen Lebensbereichen
An andere Komponisten, Politiker, Dr. Brosche etc.	Österreichische Nationalbibliothek - Musiksammlung	Zahlreiche Briefe im Original		Alle Themen



**Anhang F**  
**Inverlagnahme der Werke GvEs**



op. 65	1982			1								
op. 66	1983			1								
op. 67	1984			1								
op. 68	1983			1								
op. 69	1983		1									
op. 70	1985	1										
op. 71	1983			1								
op. 72	1984			1								
op. 73	1985								1			
op. 74	1985			1								
op. 75	1990											1
op. 76	1987		1									
op. 77	1990		1									
op. 78	1987		1									
op. 79	1989		1									
op. 80	1988			1								
op. 81	1988		1									
op. 82	1988									1		
op. 83	1988									1		
op. 84	1988		1									
op. 85	1989									1		
op. 86	1989		1									
op. 87	1992									1		
op. 88	1998										1	
op. 89	1991		1									
op. 90	1990									1		
op. 91	1991		1									
op. 92	1991											1
op. 93	1991									1		
op. 94	1992									1		
op. 95	1992									1		
op. 96	1995									1		
op. 97	1992									1		
op. 98	1997									1		
op. 99	1994									1		
op. 100	1996									1		
op. 101	1994									1		
op. 102	1994									1		
op. 103	1994									1		
op. 104	1996									1		
op. 105	1995									1		
op. 106	1998									1		
op. 107	1996									1		
op. 108	1996									1		
op. 109	1998									1		
op. 110	1998										1	
op. 111	1997									1		
op. p.h.	1996									1		
Su.		19	34	22	5	1	6	1	1	24	2	2
Ges.Su.												117

**Legende:**

B&H	Boosey&Hawkes
B&B	Bote&Bock
UE	Universal Edition
S/UE	Schott/Universal Edition
Sch	Schott
Pet	Edition Peters
AMP	Associated Music Publishers USA
RL	R. Lienau
MD	Musikverlag Doblinger
ThS	Th. Sessler
EV	Eigenverlag

**Rangfolge der  
Inverlagnahmen:**

Bote&Bock	34
Musikverlag Doblinger	24
Universal Edition	22
Boosey&Hawkes	19
Schott/UE	6
Peters	5
Andere	7
Summe	117



**Anhang G**  
**Widmungen der Werke GvEs**

## Widmungen der Werke GvEs

Op.	Nr.	Werkstitel	UA	Widmung
1		Prinzessin Turandot	1944	Heinz Tietien
1a		Turandot	1954	Alfred Schlee
2		Capriccio für Orchester	1943	Leo Borchard
3		Vier Klavierstücke	1943?	Lianne von Bismarck
4		Concerto für Orchester	1944	William u. Gerta Louise von Einem
5		Acht Hafislieder	1947	
	1			Werner Egk
	2			Maria Daelen
	3			Eleonore Quandt
	4			Alfred Morgenroth
	5			Karl Elmendorff
	6			Tanna Weider
	7			Elvira und Rolf Ehrenreich
	8			Richard Jäger
6		Dantons Tod	1947	Boris Blacher
6a		Dantons Tod (Orchestersuite)	1949	Egon Hilbert
7		Zwei Sonatinen	1948	Robert E. Wallenborn
8		Fünf Lieder aus dem Chinesischen	1948	
	1	Die geheimnisvolle Flöte		Charlotte Bareiss
	2	In der Fremde		Alexander Randolph
	3	Der einsame Weg		
	4	Ein junger Dichter denkt an die Geliebte		Christiane und Erich Marckhl
	5	Abend		Maria Daelen
9		Orchestermusik	1948	Egon Seefellner
10		Serenade	1950	Ferenc Friscay
11		Sonate für Violine und Klavier	?	Charlotte und Conrad Bareiss
12		Hymnus für Altsolo, gemischten Chor	1951	Franz von Stöger-Marenspace
13		Rondo vom goldenen Kalb	1952	Agnes Muthspiel und Herbert Breitner
14		Der Prozeß	1953	Karl Christian Jensen und Oskar Pfister
15		Japanische Blätter	1951	
	1	Heimweh		Gertrud von Bismarck
	2	An einen Freund		Bertolt Brecht
	3	Trübsinn		Werner Egk
	4	Die Träume		Doris und Hans Hofmann
	5	Die Wartende		Elsa Kuhlmann
	6	Trübes Lied		Göndi und Rolf Liebermann
	7	Sehnsucht nach der Nachtigall		Peter Mieg
	8	Liebeswerbung		Gerta Louise von Einem
	9	Immer wieder		Erika und Caspar Neher
	10	Das klagende Herz		Claude Nollier
	11	Bitte an den Hund		Carl Orff
	12	Lieben und Sterben		Bernhard Paumgartner
	13	Leichtes Spiel		Ursula und Oscar Fritz Schuh
	14	Seitdem ich dich liebe		Willy Strecker
	15	Einsam		Rudolf Wagner-Regeny
	16	Noch einmal		Marian und Fritz Wotruba
16		Pas de Coeur	1952	Gräfin Elsa Thurn-Valsassina
17		Glück, Tod und Traum	1954	
17a		Glück, Tod und Traum	1988	
18		Meditationen	1954	Trudy Goth
19		Sieben Lieder nach verschiedenen	1957	
	1	Und wie manche Nacht		Lianne
	2	Erste Blume		Ernst von Siemens
	3	Liebeslied		Molly und Walter Bareiss
	4	Finsternisse fallen dichter		Etta und Willi Reich

Op.	Nr.	Werkstitel	UA	Widmung
	5	Auf dem Nachhauseweg		Kurt Radecke
	6	Verzweiflung		Jutta und Felix Hubalek
	7	Weit aus den Wäldern		Karola und Walter Bollmann
20		Konzert für Klavier und Orchester	1956	Alma Maria Mahler-Werfel
21		Wandlungen	1956	
22		Symphonische Szenen für Orchester	1957	Serge und Natalie Koussevitzky
23		Ballade für Orchester	1958	George Szell und das Cleveland Orchestra
24		Medusa	1957	Pussy und Manfred von Mautner-Markhof
24a		Medusa	1965	
25		Fünf Lieder	?	
	1	Leise schwindest du		Gisela von Vegesack-Aschereraden
	2	Du, gib Ruh'		Ursula Busse-Funcke
	3	Weh im Herzen		Ernst Patting
	4	Die Erde ist dunkler		Käthe Kieckbusch
	5	Ein jeder leide		Trudy und Mossen Djamarani
26		Das Stundenlied	1959	Ilse und Jofes Kaut
27		Tanz-Rondo für Orchester	1959	Elsa Carp
28		Philadelphia Symphony	1961	Conrad Bareiss
29		Nachtstück	1962	Edward Benjamin
30		Von der Liebe	1961	Egon Seefehlner
31		Der Zerrissene	1964	Lianne von Einem
32		Kammergesänge	1966	Vera Little
33		Konzert für Violine und Orchester	1970	Gertrud von Bismarck
34		Drei Studien	1970	Hugo Kraus-Ingrisch
36		Der Besuch der alten Dame	1971	Erwin Thalhammer
35a		Reifliches Divertimento	1974	Heinrich Reif-Gintl
36		Zwei Capricen	1974	Antoinette Vischer
37		Hexameron für Orchester	1974	Lucy und Fritz Wotruba
38		Geistliche Sonate	1974	Helmut Wobisch und Caspar von Einem
39		Bruckner Dialog	1974	Ernst Roth
40		Rosa Mystica	1973	Manfred von Mautner-Markhof
41		Die träumenden Knaben	1973	Elisabeth Furtwängler
42		An die Nachgeborenen	1975	Lotti und Friedrich Dürrenmatt
43		Leb' wohl Frau Welt	?	Lotte Ingrisch
44		Kabale und Liebe	1976	Herma und Rudolf Kirchschräger
45		Erstes Streichquartett	1976	Maria von Mautner-Markhof
46		Bläserquintett	1976	Helene Berg
47		Sonate für Solo-Violine	1977	Etta und Erich von Bielka-Karltrou
48		Liebes- und Abendlieder	1978	Elisabeth und Karl Leutgeb
	1	Laß den Mund		Josef Krenstetter
	2	Mein kleiner weißer Hund und ich		Rara
	3	An eine Geliebte		Hilde Berger-Weyenwald und Anton Dermota
	4	Sieh diesen Himmel		Franz Grasberger, Elisabeth und Karl Leutgeb
49		Wiener Symphonie	1977	Hanny und Albert Moser
50		Arietten	1978	Gerty Herzog
51		Zweites Streichquartett	1978	Felix Miczoch
52		Jesu Hochzeit	1980	Lotte Ingrisch
53		Leib- und Seelensongs	1980	
	1	Indian Summer		Emma Gruber
	2	Rosenzeit, Rabenzeit		Elisabeth und Hans Perner
	3	Meinem Bäuchlein wachsen Flügel		Hanny Steffek
	4	Traum, Lieb und Tod		Gretl Schlee
	5	Ollapotrida		Marianne und Hans Urbanek
54		Rindlberger Marsch	1979	Rotary Club
55		Ludi Leopoldini	1980	Hertha Firnberg
56		Drittes Streichquartett	1981	Gertraud und Horst Haschek
57		Lieder vom Anfang und Ende	1981	
	1	Wer bin ich		Ladislaus von Kovats
	2	Abendstund		Albert Moser

Op.	Nr.	Werkstitel	UA	Widmung
	3	Anast		Claire und Peter Berner
	4	Liebe		Dorit und Johannes Schüller
	5	Mein Bruder im Land ohne Namen		Helmut Wobisch
	6	Tod		Angela und Erwin Ringel
	7	Zwischenreich		Peter Grün
	8	Das blaue Licht		Ingrid Wancura
58		Laudes Eisgarnenses	1980	Ulrich Küchl
59		Hunyady Laszlo	1982	Apam Emlekere (Meinem Vater)
60		Solosonate für Viola	1982	Helena und Arnulf Neuwirth
61		Steinbeis Serenade	1981	Hermann Steinbeis
62		Konzert für Orgel und Orchester	1983	Renate und Franz Grasberger
63		Viertes Streichquartett	1982	Michaela und Heinz Georg von Kamler
64		Sonate für Orgel	1983	Maja und Rudolf Klein
65		Carmina Gerusena	1982	
	1	Bitte		Hermine und Alfred Karner (Karnas?)
	2	Advent an der burgenländischen Grenze		Marianne und Erwin Kuttner
	3	Unter Abendsternen		Alexandra und Ruprecht Steinbeis
	4	Dreizeiler am 21.2.1978		Helene Müller-Hofmeister
	5	Unter einer Linde		Gerda Fröhlich
	6	Ostia wird dich empfangen		Liliane und Karl Heinz Füssl
	7	Mein federäugiger Liebling		Gisela und Friedrich Saathen
	8	Kindersommer		H.H. Stuckenschmidt
66		Prinz Chocolat	1983	
67		Gute Ratschläge	1984	
68		Liederliche Lieder zur Gitarre	1983	
	1	Der Fetischist		Karl Helmut und Uhutschi Gruber
	2	Der Transvestit		Roman Rocek
	3	Der Sodomit		Beppo Mauhart
69		Lebenstanz	1983	
	1	Diese alte Liebesgeschichte		Linde und Karl Peter Pietsch
	2	Frühling		Egon Skuhra und Margarethe
	3	Sommer		Emma und Johannes Bruck (Bruch?)
	4	Herbst		Erik Werba
	5	Winter		Egon Seefehlner
70		Münchner Symphonie	1985	
71		Acht Waldviertler Lieder	1983	
72		Vermutungen über Lotti	1984	Den Manen Lotti Dürrenmatts
73		12 Tag- und Nachtlieder	1985	
	1	Symbolum		Alexander Giese
	2	Blauer Schmetterling		Joschi Schwarzenberg
	3	Heimweh		Wilhelmine und Alexander Bartosch
	4	Der unentrinnbaren Löwin		Christine Busta
	5	Nocturno		Alfons von Bodart
	6	Eine Treppe abwärts steigend		Elisabeth und Klaus Wolff
	7	Am Abend		Inge Mayerhofer und Raimund Langner
	8	Von Nacht übergraut		Elisabeth Brunner Nagele
	9	Sommerabend		Brigitte und Gottfried Müller
	10	Das Nachttier		Maria Stamm-Hellermann
	11	Kehr zurück		Karin und Rudolf Schwarz
	12	Mondbesuch		Ruth und Arnold Jebens
74		Streichtrio	1985	Norbert Brunner
75		Der Tulifant	1990	
76		Sonate für Violoncello und Klavier	1987	Carla und Peter Moser
77		Inmitten aller Vergänglichkeit	1989	
	1	Unanfechtbar		Gertie Wagner-Regeny
	2	Stille Anweisung		Elisabeth und Karl Leutgeb
	3	Das Geschenk		Elisabeth Furtwängler
	4	Kleiner Oasenpsalm		Traudi Haschek
	5	Stilles Wiedersehen		Margarethe Gruder-Guntram

Op.	Nr.	Werkstitel	UA	Widmung
	6	Eine Kastanie auf dem Schreibtisch		Mariana Lipovsek
	7	Abbitte		Hubertus Franzen
	8	Inmitten aller Vergänglichkeit		Helmut Hopf
	9	Vaterunserwald		Michele und Rolf Bloch
	10	Jà té miluji		Lisi Buchhöcker
	11	Wiedergutmachung		Doris und Peter Walser
	12	Die Liebe nimmt an		Alfred Walter
78		Meridiane	1987	
	1	Stern und Lampe		Ruth und Franz Schafranek
	2	Die Drachen		Alexandra von Auer
	3	Notation		Volker Michels
	4	Der Traum vom neuen Baum		Kang-Chiang Tschen
	5	Der letzte Zug		Barbara und Herman Lowin
79		Bald sing' ich das Schweigen	1989	Maria Stamm-Hellermann
80		Vierte Symphonie	1988	
		1. Satz		Alberto Imbruglia dolente
		3. Satz		Martha Sils-Fuchs
81		Sonata enigmatica	1988	Norbert Brunner
82		Unterwegs	1988	Kurt Muthspiel
83		Missa Claravallensis	1988	Abt Bertrand Baumann
84		Von der Ratte, vom Biber und vom Bären	1988	
85		Quartett für Flöte, Violine, Viola und	1989	Carmina-Streichquartett
86		Concerto Carintico	1989	Gerda Fröhlich
87		Fünftes Streichquartett	1992	Hans Wertitsch
88		Die eiserne Wolke	?	
89		Der einsame Ziegenbock	1991	
90		Alchemistenspiegel	1990	Helga und Erhard Busek
91		Miniaturen	1991	Alexander Pereira
92		Überlaßt den Elementen euch und ihren	1991	
93		Votivlieder	1991	Tsuqio Maeda
94		Fraktale	1992	
95		Schatten der Rose	1992	
	1	Stärkt das Herz mir, Rosen		Franziska Rieger
	2	Schatten		Heinz Friedrich
	3	Schneelicht		Otto Biba
	4	G.v.E.		Den Manen Helmut Hopf
	5	Die letzte Reise meiner Mutter		Den Manen von Elisabeth Marie-Antoinette de Bourbon
	6	Vater und Mutter		Christopher Norton Welsh
	7	Ende eines Sommers		Peter Wolf
	8	Wie grau es auch regnet		Danica und Franz Häußler
	9	Vorbei		Manfred Brunner
	10	In einer stürmischen Nacht		Friedrich Kummer
	11	Die Rose und die Sonne		Liesl und Hans Temnitzschka
96		Vier Tierlieder	1993	
97		Verdehr-Trio	1992	
98		Tibits	1997	Magda Strebl
99		Jeux d'amour	1994	Helmut Pany
100		Prinzessin Traurigkeit oder Ein Känguruh	1996	Evi und Thomas Angyan
101		Ollapotrida	1994	
102		Aspekte	1994	Siglinde, Vroni und Franz Böhmer
103		Karl-Hartwig Kaltners Malerei	1994	
104		Tier-Requiem	1996	Allen geschundenen Kreaturen dieser Erde gewidmet
105		Intime Töne	1995	Helmut Heintel
106		Himmelreichlieder	1998	
	1	Himmelreich		Christa Homan
	2	Wolf		Wolf Heinrich Lagatz
	3	Guten Morgen lieber Gott		Wolfgang Schützner
	4	Hinter der Sonne		Lisl Regscek und ihre Schamanen
	5	Zwei Monde		Münzwardein Karl Fritsch

Op.	Nr.	Werkstitel	UA	Widmung
	6	Windherz		Monika und Leo Mazakarini
	7	Die Farben meiner Seele (1)		Reinoud Homan
	8	Die Farben meiner Seele (2)		Reinoud Homan
	9	Der Weihnachtsmann		Alfred Walter
107		Slowakische Suite	1996	Tsugio Maeda
108		Musik für Solo-Cello	1996	Anna-Maria Ganter
109		Sieben Portraits	1998	
	1	Karl Christian Jensen		Die Portraittierung kann als Widmung an Karl Christian Jense, Boris Blacher, Caspar Neher, Oscar Fritz Schuh, Bertolt Brecht, Agnes Muthspiel, Fritz Wotruba und Carl Zuckmayer aufgefasst werden.
	2	Boris Blacher		
	3	Caspar Neher, Oscar Fritz Schuh		
	4	Bertolt Brecht		
	5	Agnes Muthspiel		
	6	Fritz Wotruba		
	7	Carl Zuckmayer		
110		Luzifers Lächeln	1998	
111		Seltsame Tänze für Klarinette	1997	Helga und Erhard Busek
op.posth		Streichtrio	1996	

Quelle: GvE-WV

## **Anhang H**

### **Gottfried von Einem – Offizielle Funktionen und Auszeichnungen**

### Gottfried von Einem - Offizielle Funktionen und Auszeichnungen

<b>FUNKTIONEN</b>	
1946-1951	Salzburger Festspiele Direktorium
1952-1964	Mitglied im Kunstrat der Salzburger Festspiele, Vorsitz 1954-1964
Ab 1975	Ehrenmitglied des Direktoriums der GdMFW
1960-1964	Direktion der Wiener Festwochen, Mitbegründer
Ab 1964	Mitglied der Berliner Akademie der Künste
1965-1970	Präsident der AKM (Autoren, Komponisten, Musikverleger)
Ab 1964	Direktionsmitglied der Wiener Konzerthausgesellschaft
1966	Mitglied des Verwaltungsrates der Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs
1975-	Korrespondierendes Mitglied der Berliner Akademie der Künste
1963-1972	Professor für Komposition an der Wiener Musikhochschule
Ab 1967	Kunstsensat beim Bundesministerium für Unterricht
1973-1991	Präsident der Gustav Mahler Gesellschaft
? bis ?	Präsident der Alban Berg Gesellschaft
	Ehrenmitglied des Carinthischen Sommers
1972-1996	Vizepräsident des Österreichischen Instituts für Musikdokumentation
Ab 1974	Senator der Musikalischen Jugend Österreichs.
? bis 1995	Präsident des „Vereins Freunde zur Erhaltung und Betreuung des künstlerischen Nachlasses von Fritz Wotruba“.
1992 bis ?	Ehrenmitglied des „Vereins Anton Bruckner der Wiener Symphoniker“
1995	Ehrenpräsident des „Forum Orgel modern“
<b>AUSZEICHNUNGEN</b>	
1958	Musikpreis der Stadt Wien
1965	Österr. Staatspreis für Musik
1974	Österr. Ehrenzeichen für Wiss. Und Kunst, zusammen mit Boris Blacher Ehrenmitglied des Österreichischen Komponistenbundes
1978	Großes Goldenes Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien
1988	Ehrenbürger der Stadt Wien
1989	Kulturpreis des Landes Niederösterreich
1993	Ehrenmitgliedschaft der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien Sonderstempel des Postamtes Bad Großpertholz vom 31. Juli 1993 „75 Jahre Gottfried von Einem“
1994	Goldenes Komturkreuz des Ehrenzeichens für Verdienste um das Land Niederösterreich

Posthum 1996	Beerdigung am 22.07.1996 in einem von der Stadt Wien ehrenhalber gewidmeten Grab auf dem Hietzinger Friedhof.
Posthum 1996	Der ehemalige Kammersaal der GdMFW wir Gottfried von Einem Saal genannt
Posthum 1997	Umbenennung der „Schatzkammerstiege“ in der Wiener Hofburg in „Gottfried von Einem Stiege“ sowie Anbringung einer Gedenktafel durch die Burghauptmannschaft.
Posthum 2002	„Gerechter unter den Völkern“ Ehrung Yad Vashem

## Quellen:

- *Einem-Chronik*. S 355ff,
- Schautafel im GvE-Museum in Ober-Dürnbach,
- Hrsg. Brosche, Günter: *Musikerhandschriften von Heinrich Schütz bis Wolfgang Rihm*. Stuttgart 2002, S 167ff und
- Eigene Erhebungen

Zitat Friedrich Saathen: „Rund 50 Körperschaften in aller Welt haben GvE für ihre Interessen gewonnen (Mitglied, Vorsitzender, Präsident etc). Er konnte nicht ablehnen.“ [*Einem-Chronik*, S 12, bis zum Erscheinen des Buches 1982]