I N H A L T

1. PROLOG 7

2. EINLEITUNG 9
2.1. Zur endgültigen Themenwahl 11
2.2. Inhaltliche Schwerpunkte 15
2.3. Probleme im Hinblick auf den Forschungsgegenstand 17

3. ERICH KRINER UND SEINE ZEIT 19
3.1. Zeiteingrenzung u. Begriffsklärung 19
3.1.1 Die Wiener Moderne 1890 - 1910 20
3.1.2 Fin de Siècle 23
3.1.3 Belle Époque 24
3.1.4 Jugendstil 26
3.2. Wien von 1885 bis 1934 30
3.2.1 Kurzgeschichte Österreichs 1885 - 1934 30
3.2.2 Politik, gesellschaftliches Leben und Wiener Alltag 1885 - 1934 . . . 35
3.2.3 Wissenschaft 45
3.2.4 Bildende Kunst und Architektur 56
3.2.5 Literatur und Theater 67
3.2.6 Musik und Konzertleben 73
3.2.7 Personen, Fakten, Daten, Zahlen (1885-1934) 82
3.3. Erich Kriner - Versuch einer Biographie 106
3.3.1. Erich Kriners familiäre Wurzeln 107
3.3.1.1 Erichs Großeltern 107
3.3.1.2 Erichs Eltern 108
3.3.1.3 Erichs Brüder Otto und Hermann 110
3.3.2. Erichs Kindheit in Hetzendorf 112
3.3.3. Erichs Schulzeit im Alsergrund 114
3.3.4. Erich Kriner gründet eine Familie 119
3.3.5. Mölkerhof in der Josefstadt 120
3.3.6. Familie Kriner übersiedelt nach Währing 121
3.4. Erich Kriners künstlerische Tätigkeit 123
3.4.1 Erich Kriners musikalische Ausbildung 126
3.4.2 Erich Kriner als Sänger 130
3.4.3 Erich Kriner als Pianist 131
3.4.4 Erich Kriner als Lied- und Instrumentalbegleiter 132
3.4.5 Erich Kriner als Lehrer 136
3.4.6 Erich Kriner als Chormeister des “MGV-Bankbund” 138
3.5. Erich Kriners Konzertauftritte 143
3.5.1 Bedeutende Veranstaltungsorte - eine Auswahl 144
3.5.1.1 Kleiner und Großer Musikvereinssaal 145
3.5.1.2 Johann Hoffmann’s “Rosensäle” 148
3.5.1.3 Josefssaal im Lehrerhaus 148
3.5.1.4 Kursalon (Stadtpark) 149
3.5.1.5 Hotel Monopol 150
3.5.1.6 Hotel “Zum weißen Engel” 151
3.5.1.7 Wiener Bürgertheater 152
3.5.1.8 Weinwurms “Drei Engel Säle” 152
3.5.1.9 Casino Zögernitz 153
3.5.1.10 Säle in der Hofburg 154
3.5.1.11 Konzertsäle und Opernhäuser in Italien 156
3.5.1.12 Großer, Mittlerer u. Kleiner Saal des Konzerthauses . . 160

3.5.1.13 Sofiensaal Marxergasse 163
3.5.1.14 Wiener Urania 164
3.5.1.15 Pfarrkirche St. Laurenz am Schottenfeld 166
3.5.1.16 Gschwandner's Prachtsaal 168
3.5.1.17 Großer Saal d. "Ingenieur- und Architekten-Vereines" . 169
3.5.1.18 Josef Kell's Pracht-Galeriesaal "Zum Auge Gottes" . . . 170
3.5.1.19 Theatersaal des Hotel Post 171
3.5.1.20 Festsaal des Industriehauses (Schwarzenbergplatz) . . 172
3.5.1.21 Die Veranstaltungsstätten im Spiegel der Zahlen 172
3.5.2 Organisationen und Veranstalter 176
3.5.3 Erich Kriners Konzerthöhepunkte - eine Auswahl 180
3.5.4 Aufgeführte Werke 187

4. ERICH KRINER UND SEIN MUSIKALISCHES WERK 193
4.1. Erich Kriners kompositorisches Schaffen - ein Überblick 193
4.2. Erich Kriners Werke - Probleme bei der Editierung 194
4.3. Erich Kriners Werke - Analyse und Interpretation 197
4.3.1 Allgemeine Überlegungen zur Analyse 197
4.3.2 Spezielle Überlegungen zur Analyse der Werke Kriners 200

5. ERICH KRINERS INSTRUMENTALWERKE IN EINZELDARSTELLUNG 206
5.1. Allegretto semplice 207
5.1.1 Musikalische Kenngrößen einer "Übungskomposition" 208
5.2. Impromptu in As 209
5.2.1 Formale Gestaltung und musikalische Details 211
5.3. Variationen über ein thüringisches Volkslied 214
5.3.1 Thema mit Variationen - die Kompositionsform 215
5.3.2 Thema: "Ach wie ist's möglich dann" 215
5.3.2.1 Text des Liedes 215
5.3.2.2 Melodie des Liedes 216
5.3.2.3 Gestaltung des Themas durch Erich Kriner 217
5.3.3 Variationen 223
5.3.3.1 Variation I 223
5.3.3.2 Variation II 224
5.3.3.3 Variation III (Canon 8ª) 224
5.3.3.4 Variation IV (Marche funèbre) 224
5.3.3.5 Variation V 225
5.3.3.6 Variation VI mit Coda 225
5.3.3.7 Ein Variationszyklus der Romantik-Zusammenfassung . 226
5.3.4 Orchesterfassung - ein Fragment 228
5.3.4.1 Instrumentierung des Themas 228
5.3.4.2 I. Variation 228
5.3.4.3 II. Variation 229
5.3.4.4 III. Variation (Fragment) 229
5.4. Ballade für Harfe und Klavier 230
5.4.1 Formale Gestalt und musikalische Gestaltung 231
5.5. Klavierquintett in g - Fragment 233

6. ERICH KRINERS MELODRAMEN IN EINZELDARSTELLUNG 234
6.1. „Tempora mutantur" - Text von Rudolf Baumbach 239
6.2. „Die bleiche Königin" - Text von Felix Dahn 240
6.2.1 Der Text 241
6.2.2 Die Musik 250
6.2.2.1 Formale Gestaltung 250

6.2.2.2 Motivisch-thematische Aspekte: Melodie-Assoziation . . . 252
6.2.2.3 Illustrative Aspekte der Textausdeutung: Tonmalerei . . . 256
6.2.2.4 Das Vorspiel 260
6.2.2.5 Resümee 260

7. ERICH KRINERS LIEDER UND DAS LIEDSCHAFFEN SEINER ZEIT 262
7.1. Lied, Kunstlied, Klavierlied, klavierbegleitetes Lied 262
7.1.1 Begriffsklärung 262
7.1.2 Definition 263
7.1.3 Kurzgeschichte des „Kunstliedes“ in der Romantik 266
7.2. Erich Kriners Zeitgenossen und das Kunstlied um 1900 268
7.2.1 Das Kunstlied (Klavierlied) in Wien um 1900 268
7.3. Erich Kriners Lieder - Die Dichter und ihre Texte 272

8. ERICH KRINERS LIEDER IN EINZELDARSTELLUNG 276
8.1. Hör’ ich das Liedchen klingen (1903, Text: Heinrich Heine) 276
8.1.1 Der Dichter 276
8.1.2 Das Gedicht 277
8.1.3 Das Lied 279
8.2. Ein Fichtenbaum steht einsam (1903, Text: Heinrich Heine) 281
8.2.1 Das Gedicht 281
8.2.2 Das Lied 282
8.3. Dichtergemüt (1903, Text: Carl Johann Braun, Ritter v. Braunthal) 284
8.3.1 Der Dichter 284
8.3.2 Das Gedicht 285
8.3.3 Das Lied 286
8.4. Liederschicksal (1903, Text: Carl Johann Braun, Ritter v. Braunthal) 288
8.4.1 Das Gedicht 288
8.4.2 Das Lied 290
8.5. Tiefe Stille (1903, Text von Kless) 292
8.5.1 Das Gedicht 292
8.5.2 Das Lied 293
8.6. Der Schmied (1903, Text: Ludwig Uhland) 295
8.6.1 Der Dichter 295
8.6.2 Das Gedicht 296
8.6.3 Das Lied 298
8.7. Bitte (Das dunkle Auge) (1903, Text: Nikolaus Lenau) 300
8.7.1 Der Dichter 300
8.7.2 Das Gedicht 300
8.7.3 Das Lied 302
8.8. Mein Liebchen wir saßen beisammen (1903, Text: Heinrich Heine) 305
8.8.1 Das Gedicht 305
8.8.2 Das Lied 307
8.9. Morgenstimmung (1903?, Text: Robert Reinick) 311
8.9.1 Der Dichter 311
8.9.2 Das Gedicht 311
8.9.3 Das Lied 312
8.10. Du bist wie eine Blume (1906, Text: Heinrich Heine) 314
8.10.1 Das Gedicht 314
8.10.2 Heines Text in der Vertonung durch Erich Kriner 318
8.10.3 Heines Text in der Vertonung anderer Komponisten 321
8.11. Am Kreuzweg wird begraben (1906, Text: Heinrich Heine) 322
8.11.1 Das Gedicht 322
8.11.2 Das Lied 324

8.12. Aus meinen großen Schmerzen (1906, Heinrich Heine) 326
8.12.1 Das Gedicht 326
8.12.2 Das Lied 328
8.13. Zwei braune Augen (1906?, Text: Hans Christian Andersen) 331
8.13.1 Der Dichter 331
8.13.2 Das Gedicht 331
8.13.3 Das Lied 332
8.14. Vergessen (1906?, Text: Anton de Nora [Anton Alfred Noder]) 334
8.14.1 Der Dichter 334
8.14.2 Das Gedicht 334
8.14.3 Das Lied 336
8.15. Verschwiegene Liebe (1906?, Text: Josef Fr. v. Eichendorff) 338
8.15.1 Der Dichter 338
8.15.2 Das Gedicht 339
8.15.3 Das Lied 342
8.16. Vergiftet sind meine Lieder (1906?, Text: Heinrich Heine) 344
8.16.1 Das Gedicht 344
8.16.2 Das Lied 346
8.17. Ave Maria (1914, Lateinischer Text) 349
8.17.1 Das “Ave Maria” in der Vertonung Erich Kriners 351
8.18. Nachtblume (Duett, 1915, Text: Josef Fr. v. Eichendorff) 353
8.18.1 Das Gedicht 353
8.18.2 Das Lied 356
8.19. In der Fremde III (Zwei Versionen, 1915, Text: Heinrich Heine) 359
8.19.1 Das Gedicht 359
8.19.2 Das Lied 360
8.20. Ein Traum vom Tode (1915, Otto Erich Hartleben) 362
8.20.1 Der Dichter 362
8.20.2 Das Gedicht 363
8.20.3 Das Lied 365
8.21. Sängerfahrt (1915, Josef Fr. v. Eichendorff) 371
8.21.1 Das Gedicht 371
8.21.2 Das Lied 374
8.22. Waldseligkeit (1915, Richard Dehmel) 377
8.22.1 Der Dichter 377
8.22.2 Das Gedicht 378
8.22.3 “Waldseligkeit” in der Vertonung von Erich Kriner 380
8.22.4 Richard Dehmels Text in Parallelvertonungen um 1900 387
8.22.4.1 Ein Überblick 387
8.22.4.2 “Waldseligkeit” von Conrad Ansorge 388
8.22.4.3 “Waldseligkeit” von Richard Strauss 391
8.22.4.4 “Waldseligkeit” von Max Reger 398
8.22.4.5 “Waldseligkeit” von Alma Schindler-Mahler 403
8.22.4.6 “Waldseligkeit” von Joseph Marx 410
8.22.4.7 “Waldseligkeit”, Fantasie von Alexander Zemlinsky . . . 416
8.23. Der erste Schnee (1916, Ludwig Thoma) 421
8.23.1 Der Dichter 421
8.23.2 Das Gedicht 422
8.23.3 Das Lied 424
8.24. Nun steh’n die Rosen in Blüte (1917, Paul Heyse) 425
8.24.1 Der Dichter 425
8.24.2 Das Gedicht 427
8.24.3 Das Lied 430
8.25. Laß das Fragen (1917, Text: Hans v. Hopfen) 433

8.25.1 Der Dichter 433
8.25.2 Das Gedicht 434
8.25.3 Das Lied 435
8.26. Ein schöner Stern (Katharina I) (1925, Heinrich Heine) 437
8.26.1 Das Gedicht 437
8.26.2 Das Lied 438
8.27. Dereinst Gedanke mein (1925, Emanuel Geibel) 441
8.27.1 Der Dichter 441
8.27.2 Das Gedicht 442
8.27.3 Das Lied 445
8.28. Das ist ein lichter Rosentag (1927, Text: Clarence A. Henning) 448
8.28.1 Das Gedicht 448
8.28.3 Das Lied 450
8.29. Im Monat der Rosen (1927, Text: Fr. Volker) 452
8.29.1 Das Gedicht 452
8.29.3 Das Lied 453
8.30. Meine Jugend (1927, Text: Rudolf Baumbach) 455
8.30.1 Der Dichter 455
8.30.2 Das Gedicht 456
8.30.3 Das Lied 458
8.31. Seltsame Stunde (1928, Text: Wilhelm Weigand) 462
8.31.1 Der Dichter 462
8.31.2 Das Gedicht 463
8.31.3 Das Lied 465
8.32. Auf meines Kindes Tod (1929, Text: Josef Fr. v. Eichendorff) 468
8.32.1 Das Gedicht 468
8.32.2 Das Lied 470
8.33. Sehnsucht (1929, Text: Josef Fr. v. Eichendorff) 472
8.33.1 Das Gedicht 472
8.33.2 Das Lied 475
8.34. Du bist das Lied (1930, Text: Reinhold Eichacker) 479
8.34.1 Der Dichter 479
8.34.2 Das Gedicht 480
8.34.3 Das Lied 481
8.35. Vergebliches Warten (1932, Text: Anton Popper) 487
8.35.1 Das Gedicht 487
8.35.3 Das Lied 488
8.36. Schatten (1934, Text: Ernst R. v. Dombrowski) 491
8.36.1 Der Dichter 491
8.36.2 Das Gedicht 492
8.36.3 Das Lied 494

9. SCHLUSSBETRACHTUNGEN 500

10. EPILOG 517

LITERATURVERZEICHNIS 519

Abkürzungen, Bild- und Faksimilenachweis 648

ANHANG I: Dokumente, Fotos, Statistiken, Noten 649

Bild

1. PROLOG

In principio erat unum modo carmen, ein einziges Lied meines Großvaters mütterlicherseits Erich KRINER (23. März 1885 - 3. März 1934). *„Ein Traum vom Tode“* nach einem Gedicht von Otto Erich Hartleben[1], in feinsäuberlicher, gestochen klarer Handschrift, Ausgabe für mittlere Stimme. Als ausgebildeter Sänger war es natürlich mein Bestreben, dieses Lied in der Praxis der Öffentlichkeit zu präsentieren und die erzielte Wirkung zu testen. Und der Erfolg war überraschend - die eingängige Melodie, die spätromantische Harmonik, die Übereinstimmung zwischen Text und Musik verfehlten ihre Wirkung nicht.

Und so begann ich, im Nachlass von Erich Kriner nach weiteren Liedern zu suchen. Ich wurde fündig: Das zweite Lied, “Waldseligkeit” war die Vertonung des berühmten, von vielen Komponisten um 1900 verwendeten Textes von Richard Dehmel, *„Der Wald beginnt zu rauschen“*, ein leicht lesbares Manuskript, die Singstimme im Bass-Schlüssel, der Text in Lateinschrift.[2] Offensichtlich handelte es sich dabei um die Niederschrift für eine Konzertaufführung, was später durch das Auffinden der ursprünglichen Skizze - verblasste Bleistiftschrift, Text in Kurrentschrift, kaum leserlich - bestätigt werden sollte.[3] Die Wiedergabe im Konzert war von Erfolg gekrönt, die Lieder kamen an. Doch dabei sollte es für die nächsten Jahre bleiben.

Erst das Sichten des Nachlasses durch meine Schwestern einige Jahre nach dem Tod unserer Mutter im Jahre 1994 förderte Unerwartetes zu Tage: zahlreiche Manuskripte von weiteren Liedern. Um diese ebenfalls bei Liederabenden zu präsentieren, musste ich die Manuskripte und schwer entzifferbaren Autographe durch das damals gängige Notenprogramm „Musicator Intro“ für eine konzertante Realisierbarkeit durch Sänger und Pianisten einrichten, sowie für meine Stimmlage (Bass-Bariton) transponieren.

Der Erfolg war durchschlagend. Deshalb galt für meine weitere Konzerttätigkeit: Kein Liederabend ohne Kriner-Lieder!

Doch den direkten Anstoß dafür, mich näher mit der Persönlichkeit von Erich Kriner, seinem Leben, seinem Wirken als Musiker und seinen Kompositionen zu befassen, sowie Überlegungen in Richtung wissenschaftliche Aufarbeitung anzustellen, gaben weitere Funde in seinem

---

[1]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.61ff., S. 61ff.

[2]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.71f., S. 71f.

[3]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.69f., S. 69f.

Nachlass: Neue Autographe, diesmal nicht nur von den bislang letzten Liederhandschriften, sondern auch von Instrumentalwerken, zwei Melodramen, einigen Fragmenten, zwei Konzert-Plakate[4] sowie mehr als 130 Originalprogramme[5] von Konzertveranstaltungen aus den Jahren 1905 bis 1934, bei denen mein Großvater - oft mit falsch angekündigtem Namen, wie *'Kriener'*[6] oder *'Körner'*[7] - mitwirkte bzw. seine Werke zur Aufführung gelangten.

Den letzten Impuls, Erich Kriners Leben und Werk im Rahmen einer Dissertation wissenschaftlich zu erforschen, setzte eine positiv verlaufende Aussprache mit meinem ehemaligen, mir noch aus früheren Studienjahren in bester Erinnerung gebliebenen Werkkunde-Professor, Dr. Gottfried Scholz. Als er die Frage, ob er mich betreuen und an dem geplanten Thema interessiert sein würde, positiv beantwortete, war ich entschlossen, dem mehrjährigen Projekt „Doktorats-Studium" (PhD) näher zu treten.

---

[4]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.290, S. 290 u. Abb. 3.388, S. 388

[5]) Siehe Faksimilia in Band 3, S. 209 - 459

[6]) Siehe z. B. Band 3, Abb. 3.218, S. 218

[7]) Siehe z. B. Band 3, Abb. 3.212, S. 212

2. EINLEITUNG

Da das Erstellen einer wissenschaftlichen Arbeit nicht nur eine Art intellektuelle Beschäftigungstherapie darstellen, den persönlichen Forscherdrang befriedigen oder die Fachliteratur durch eine neue Publikation erweitern, sondern meiner Meinung nach auch immer eine praktische Relevanz beinhalten sollte, kam ich zu folgenden, mich zur geplanten Untersuchung motivierenden Überlegungen:

* Bei einer Persönlichkeit, die mehr als 40 Kompositionen hinterlassen hatte, im Laufe von 30 Jahren bei über 130 Konzerten mitwirkte und deren künstlerisches Tätigkeitsprofil sich von Sänger, Chorleiter, Dirigent über Pianist, Begleiter und Korrepetitor bis zu Komponist erstreckte, sollte zumindest der Versuch unternommen werden, sie der historischen Anonymität zu entreißen.

* Ein Forschungsschwerpunkt des „Instituts für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik" an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ist das musikalische Leben in Wien in der Zeit um 1900, also jener kulturell fruchtbaren Epoche, in der auch Erich Kriner lebte und wirkte. Mit der Aufarbeitung seiner Tätigkeit im Bereich *„musikalischer Alltag abseits der Hochkultur"*[8] könnte dem Forschungsfeld *„Musikrezeption im Wien der Jahrhundertwende"* ein weiteres Mosaiksteinchen hinzugefügt werden.

* Mit dem Versuch, die 36 Lieder von Erich Kriner analytisch und interpretatorisch zu betrachten und sie der Öffentlichkeit aufführungsreif zugänglich zu machen, könnte zahlreichen, an Raritäten interessierten Sängerinnen und Sängern die Möglichkeit geboten werden, ihr Repertoire zu erweitern, sowie ihre Programme durch bis jetzt unbekannte Lieder zu ergänzen und damit abwechslungsreicher zu gestalten.

Die Zielsetzung war also klar und mußte nun in der Themen-Wahl und -Formulierung ihren Niederschlag finden.

Dabei stellten sich zahlreiche Fragen:
Wer war Erich Kriner? In welcher Zeit, in welchem sozialen Umfeld lebte er? Welche Ausbildung - intellektuell und musikalisch - hat er genossen. War er professioneller Musiker, nebenberuflicher „Dilettant" oder beides? In welchen Bereichen des musikalischen Lebens in

---

[8]) Forschungsbericht des Instituts für Musikgeschichte der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, September 2000, S. 2

Wien war er tätig? Wieweit war sein *„musikalisches Tätigkeitsprofil“*, wie es sich aus den Konzertprogrammen ergibt - Sänger, Chorleiter, Dirigent, Pianist, Begleiter, Korrepetitor, Gesangslehrer, Komponist - von Qualität und Können geprägt? Welchem Repertoire widmete er sich? Warum ist er in der musikalisch relevanten Fachwelt unbekannt? Warum scheint sein Name in keiner wissenschaftlichen Veröffentlichung auf? Warum waren seine Werke bis vor kurzem unbekannt? Warum wurden sie zu seinen Lebzeiten zwar aufgeführt aber nicht verlegt, gedruckt, publiziert? Lag es an der Qualität der Musikstücke oder war deren Schöpfer unbegabt im Hinblick auf Eigenwerbung und Geschäftstüchtigkeit? Übrigens: Warum schrieb er vorwiegend Lieder? Welcher stilistischen Richtung gehören diese an? Warum verschwindet eine Persönlichkeit, die in knapp 30 Jahren bei mehr als 130 Konzerten (darunter im Großen Konzerthaussaal und im Musikverein) mitgewirkt hatte und dessen Werke von damals namhaften Künstlern interpretiert wurden, gänzlich von der publikatorischen Bildfläche?

Bei selektierender Betrachtung dieser lose aneinander gereihten und keineswegs komplett aufgelisteten Fragen zeigten sich drei Problemebenen, die sozusagen die Vorgabe für die wissenschaftlichen Forschungs-Schwerpunkte darstellten:

* Die Persönlichkeit Erich Kriners und seine Tätigkeit als Musiker-Komponist
* Das musikalische Alltagsgeschehen vor und nach der Jahrhundertwende um 1900
* Die analytische Betrachtung der bisher unveröffentlichten Werke Kriners

Diese drei Bereiche sollten nun bei der Ausformulierung des Themas ihre Berücksichtigung finden.

2.1. Zur endgültigen Themenwahl

"Erich Kriner, ein vergessener Komponist im Wien des frühen 20. Jahrhunderts"
Musikhistorische und analytische Betrachtungen (3 Bände)

Freilich drängten sich vor der nun vorliegenden endgültigen Formulierung einige Überlegungen auf, die einer Klärung bedurften:

* *„Komponist"* oder *„Musiker"*?
Warum fiel die Entscheidung verhältnismäßig rasch in Richtung ‚Komponist'? Zwar brächte der Begriff ‚Musiker' die Vielseitigkeit der Persönlichkeit Erich Kriners besser zum Ausdruck: Immerhin war er einerseits Pianist, und als solcher Solist (mit Staatsprüfung), Korrepetitor und, wie aus den Programmen ersichtlich, vielbeschäftigter Liedbegleiter. Andererseits genoss er eine Ausbildung zum Sänger, war als Gesangslehrer tätig und wirkte als Chorleiter und Dirigent. Dennoch dürfte seine größte Begabung - wie zu belegen versucht werden wird - auf dem Gebiet der Liedkomposition liegen; deshalb „Komponist".

* *„vergessen"* oder *„unbekannt"*?
Die Fragestellung berührt einen etymologisch-philosophisch-linguistischen Problemkreis. Was bedeutet *„un"*bekannt? Was drückt das Wort *„vergessen"* aus?

Das oft *„mit Adjektiven und Partizipien verbundene Präfix"*[‚un'] *„verneint einen Begriff und verkehrt ihn dadurch in sein Gegenteil"*[9]. *‚Un'*bekannt drückt also aus, dass jemand von niemandem gekannt wurde bzw. wird. Dabei meint der Duden, dass unser heutiges Adjektiv eigentlich vom mhd. *‚bekennen'*, sich zu jemandem bekennen, jemanden *'er'*kennen kommt - *‚mit jemandem bekannt sein'* - womit nichts anderes als die *„gegenseitige Kenntnis zweier Personen voneinander gemeint"*[10] sei.

„Vergessen" dagegen besagt, da auch die Silbe *‚ver'* bisweilen die Bedeutung eines Wortes in sein Gegenteil verkehrt, etwas *„aus dem* [geistigen] *Besitz verlieren"*[11]. Etwas *‚verlieren'* kann ich aber nur dann, wenn ich es vorher besessen habe. Womit das vorliegende Problem - *‚unbekannt'* oder *‚vergessen'* einer Lösung zugeführt werden kann.

---

[9]) Der große Duden, Etymologie, Bd. 7, Mannheim 1963, S. 730

[10]) a. a. O.., S. 58

[11]) a. a. O., S. 738

Dass der Begriff *‚bekannt‘* in der Alltagssprache unserer Zeit einen gewissen Bedeutungswandel in Richtung *‚in der großen Öffentlichkeit‘*, *‚bei vielen Menschen‘*, *‚bei den Medien‘* bekannt, also *‚berühmt‘*, durchgemacht hat, ist nicht von der Hand zu weisen, wird aber dem ursprünglichen Gehalt des Wortes - jemand wird von jemandem gekannt - absolut nicht gerecht. Erich Kriner hatte zu seiner Zeit durchaus einen gewissen Bekanntheitsgrad: Wer im Zeitraum von ca. 30 Jahren auf mehr als 130 Konzertauftritte verweisen kann, wessen Werke öffentlich präsentiert wurden und wessen musikalisches Können von einer durchaus ansprechenden Qualität geprägt war, kann nicht *‚unbekannt‘* gewesen sein.

Und wenn heute niemand mehr den Namen *‚Erich Kriner‘* kennt, wenn seine Biographie in keinem Lexikon verzeichnet ist, und wenn seine Werke von keinem Verlag editiert wurden, so liegt es daran, dass er in *‚Vergessenheit‘* geraten ist. Und dieser Mangel soll durch die vorliegende wissenschaftliche Untersuchung behoben werden.

Letzten Endes musste noch die Formulierung im Hinblick auf die zeitliche und örtliche Abgrenzung einer Lösung zugeführt werden. Folgende Möglichkeiten boten sich an:

* *„Fin de Siècle“*, *„Wiener Moderne“*, *„um 1900"*, *„Jahrhundertwende“*, *„an der Wende zum 20. Jahrhundert“, „des frühen 20. Jahrhunderts“*

Für die Zeit um 1900 findet man in der kulturhistorisch ausgerichteten Fachliteratur mehrere Bezeichnungen: *„Moderne“*, *„Wiener Moderne“*, *„Wien um 1900“*, *„Jahrhundertwende“*, *„Fin de Siècle“*. Bei kritischer Betrachtung fielen von vornherein die Begriffe *„Moderne“* - als zu wenig differenziert und uneinheitlich für den, diese Arbeit relevanten Zeitabschnitt eingrenzend -

> *„Als Moderne gilt im historischen Schrifttum, wenn der Begriff nicht grundsätzlich mit dem der Neuzeit gleichgesetzt wird, vornehmlich die Zeit seit etwa der Mitte des 18. Jh., dem Aufstieg der bürgerlichen Kunst [...]; im speziell musikgeschichtlichen als (relativ kurze) Epoche eigenen Rechts (Dahlhaus 1980) [...] die Zeit um 1900.“*[12]

aber

> *„Der Fixierung einer begrenzten, bereits abgeschlossenen Epoche ‚Musikalische Moderne‘ steht der allgemeine Sprachgebrauch gegenüber, der die nicht mehr im traditionellen Sinn dur-moll-tonale (Neue) Musik die Moderne nennt.“*[13]

sowie *„Jahrhundertwende“* - die Wende zu welchem Jahrhundert? - weg.

---

[12]) Stephan, Rudolf: Moderne, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel (u.a.), 1994, Bnd. 6, Sp. 394

[13]) Stephan, Rudolf: a. a. O., Sp. 394

„Um 1900" wäre eine eindeutige Angabe, greift jedoch im Hinblick auf den Zeitraum zu kurz und müßte durch *„bis 1934"* und *„in Wien"* ergänzt werden, wodurch der Titel zwar sehr *„wissenschaftlich"* anmutet, mir persönlich aber aus sprachlicher Sicht zu *'trocken'* und *'uninteressant'* erschien.

Weitere Möglichkeiten wären *'Wiener Moderne'*, ein in der kulturwissenschaftlichen Fachliteratur viel verwendeter Begriff[14] für den Zeitraum zwischen 1890 und 1910 oder *„Fin de Siècle"*[15], ein aus dem Französischen - *‚Ende des Jahrhunderts'* - übernommener Terminus für das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Bei letzterem wird jenes Problem offenkundig, das die Wahl dieser mir am meisten zusagenden, weil interessanten und *'spektakulären'* Formulierung nicht zuließ: Das Leben und Wirken Erich Kriners endete erst 1934, also lange nach dem 1. Weltkrieg.

Womit die beiden letzten Wortschöpfungen *'an der Wende zum 20. Jahrhundert'* und *'des frühen 20. Jahrhunderts'* zur Diskussion standen. Erstere schien mir zu ungenau - wie viele Jahre dauert *'die Wende zu einem Jahrhundert'*? Deshalb wählte ich einen Kompromiss: Das *„frühe 20. Jahrhundert"* ist, bedenkt man die Begriffe *'Beginn des...'*, *'Mitte des...'* und *'im späten...'*, für das erste Drittel eines Zeitabschnittes von 100 Jahren verhältnismäßig genau und deshalb vertretbar; die mir wichtige sprachliche Akzeptanz erreichte ich durch die Erweiterung der Formulierung in Richtung der örtlichen Eingrenzung - *„im Wien des frühen 20. Jahrhunderts"*. Somit schien mir eine *'wissenschaftliche Eintönigkeit'* der Sprache etwas gemildert und die notwendige Korrektheit der Zeitangabe im Titel gewahrt.

Der Zusatz *„Musikhistorische und analytische Betrachtungen"* sollte zum einen die historische Forschungskomponente - Leben und Werk eines Komponisten, dessen künstlerisches Wirken in zumindest drei unterschiedliche Zeitabschnitte (1895 bis zum Ersten Weltkrieg, während des Ersten Weltkriegs und in der Zwischenkriegszeit) fällt - und zum anderen die musikwissenschaftliche Relevanz im Hinblick auf die Untersuchung seines kompositorischen Schaffens zum Ausdruck bringen.

---

[14]) Zum Beispiel als Titel eines der lesenswertesten, die für das Kulturleben in Wien wesentlichen Strömungen dieser Zeit dokumentierenden Sachbücher „Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910", herausgegeben von Gotthart Wunberg im Reclam-Verlag.

[15]) Zum Beispiel: „Fischer, Jens Malte: Jahrhundertdämmerung: Ansichten eines anderen Fin de Siècle, Wien 2000" oder „Fischer, Jens Malte: Fin de Siécle, Kommentar zu einer Epoche, München 1978"

Der Hinweis auf die *„Betrachtungen“* gibt sowohl die qualitative als auch die musikästhetische Richtung vor. Betrachten bedeutet, *mehrere*, ja *viele* Gesichtspunkte zu erforschen, *zahlreiche* Erkenntnisse zu gewinnen und hermeneutisch auszulegen. Es bedeutet aber keineswegs, *alle* Probleme gelöst, *alle* Fragen beantwortet, *alle* Gesichtspunkte erörtert, *alle* Erkenntnisse gewonnen zu haben.

Die Formulierung des Themas in dieser Form gibt dem Leser Auskunft über einen Großteil jener Fakten und Probleme, die in dieser Arbeit behandelt wurden:

„Erich Kriner“ weist den Weg in Richtung biographische Daten, Lebenslauf, Ausbildung, soziale Verhältnisse, berufliche Tätigkeit, künstlerischer Werdegang, Beteiligung am musikalischen Leben Wiens.

„Ein vergessener Komponist“ bedingt Überlegungen im Hinblick auf das kompositorische Schaffen, sowohl in quantitativer als auch in qualitativ-ästhetischer Hinsicht.

„Im Wien des frühen 20. Jahrhunderts“ fordert unvermittelt dazu auf, den Zeitabschnitt einer der fruchtbarsten und interessantesten Perioden im Kulturleben Wiens zu durchleuchten sowie, zumindest überblicksartig, sozusagen als Orientierungshilfe, politische, wissenschaftliche sowie kulturelle Ereignisse und Persönlichkeiten vor Augen zu führen und in Erinnerung zu rufen.

„Musikhistorische Betrachtungen“ erweitert die im vorigen Absatz angedeutete Fragestellung im Hinblick auf die musikgeschichtliche Komponente der *‘Neuen Wiener Moderne’*, was gleichzeitig die Frage aufwirft, inwieweit Erich Kriners musikalisches Wirken und Schaffen in diesem umfassenden Kontext zu sehen ist. Freilich spielte sich das musikalische Leben im Wien der Jahrhundertwende nicht nur im Bereich der Hochkultur ab, sondern bot, sozusagen in einer zweiten *‚volksnahen‘* Ebene, ein reiches Betätigungsfeld für dilettierende aber gut ausgebildete Amateure, was vielen künstlerisch veranlagten, aber beruflich tätigen Menschen die Möglichkeit bot, aktiv am Konzertleben teilzunehmen - Musikschulen, Männergesangsvereine, Chöre und ein umfangreiches Angebot an musikalischen Veranstaltungen sprechen eine deutliche Sprache.
Auch Erich Kriner war in diesem *„musikalischen Alltag“*[16] tätig, was die Fragestellung nahelegt,

---

[16]) Forschungsbericht des Instituts für Musikgeschichte der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, September 2000, S. 2

welche Aufführungsstätten, welche Interpreten oder welches Repertoire für diesen kulturellen Bereich relevant waren.

„Analytische Betrachtungen“ sind die Voraussetzung dazu, dass Erich Kriners Kompositionen in das richtige Licht gerückt werden. Denn nur durch die Analyse melodischer, harmonischer, formaler, rhythmischer, klanglicher, textinterpretatorischer und allgemein musikalischer Aspekte werden sowohl eine qualitativ-ästhetische Beurteilung als auch eine stilistische Abklärung bzw. Einordnung des kompositorischen Werkes möglich.

Resümierend kann festgestellt werden, dass die Liste jener, sich aus der Themenstellung ergebenden Sachverhalte, die einer wissenschaftlichen Untersuchung harrten, nahezu komplett war und eine Erweiterung des Fragenkomplexes im Verlaufe der Arbeit nicht mehr erforderlich war.

2.2. Inhaltliche Schwerpunkte

Entsprechend der Mehrschichtigkeit der Forschungsarbeit basierten auch die Maßnahmen und Arbeitsschritte im Hinblick auf die Gewinnung von Erkenntnissen und Daten zur Erzielung von Problemlösungen und relevanten Ergebnissen auf verschiedenen wissenschaftlichen Forschungsmethoden.

* Die nötigen Daten zur Erstellung der Biographie von Erich Kriner wurden aus den spärlichen Quellen zusammengestellt, die teils im persönlichen, teils im Besitz von Verwandten des Autors und teils in Archiven der öffentlichen Hand zu finden waren. Außerdem fanden Bilder aus Fotoalben, persönliche Erinnerungen von noch lebenden Angehörigen, sowie Angaben aus Programmen, Zeitungsausschnitten und sonstigen Dokumenten Verwendung.

* Die politische, soziale, wissenschaftliche und kulturelle Situation in Wien zur Zeit der Jahrhundertwende, eingeschränkt auf Erich Kriners Lebensdaten (1885-1934), wurde, hermeneutisch-historisch orientiert, auf Grund von umfassenden Literaturrecherchen überblicksartig und in Kürze beleuchtet. Dabei wurde durch den Verfasser besonderes Augenmerk darauf gelegt, dass es sich, trotz der beinahe unübersehbaren Fachliteratur auf diesem Gebiet, tatsächlich nur um eine Orientierungshilfe im Hinblick auf jene Gegebenheiten und Ereignisse handelt, von denen Kriners Lebenssituation nachhaltig beeinflusst wurde.

* Die musikhistorisch ausgerichtete Dokumentation in Richtung *'musikalischer Alltag' bzw. 'Musikrezeption im Wien der Jahrhundertwende'* erfolgte anhand der umfangreichen Sammlung erhaltener Konzertprogramme (Veranstaltungen unter der Mitwirkung von Erich Kriner)[17] sowie einzelner bereits publizierter wissenschaftlicher Untersuchungen über das Musikleben in jener Zeit[18], wobei die Schwerpunkte vor allem im Hinblick auf die Veranstaltungsorte, die Interpreten und das dargebotene Repertoire gelegt wurden. Dass gerade in diesem Bereich, neben vergleichenden historisch-hermeneutischen Methoden, auch einfache quantitative Verfahren zur Anwendung kamen, die die Auswertung und Darstellung von empirisch gesammelten Daten ermöglichten, sei hier der Vollständigkeit halber erwähnt.

* Die analytische und interpretatorische Betrachtung der Kompositionen erfolgte, im Sinne der musikalischen Hermeneutik, in mehreren Richtungen. Zum einen diente die Aufarbeitung der existierenden umfangreichen Literatur sowohl als Ideenbringer als auch zu Vergleichszwecken, zum Anderen galt es, Methoden zu finden und zu erarbeiten, die den speziellen Werken Kriners gerecht wurden. Dabei kamen mehrere Gesichtspunkte zum Tragen und wurden fallweise in die analytischen Überlegungen einbezogen:

- Allgemeine *'materiale'* Grundlagen wie Melodik, Rhythmik, Harmonik und Form.
- Musikalische Rhetorik und Tonartcharakteristik, soweit sie bewusst oder unbewusst vor allem in den Klavierliedern relevant waren.
- Verhältnis zwischen Wort und Ton, Musik und Text, Stimmung und Gehalt.
- Die Bedeutung der Klavierbegleitung in den Kunstliedern.

---

[17]) Siehe Faksimilia in Band 3, S. 209 - 459

[18]) Als Beispiele seien hier insbesondere erwähnt:
Barta, Erwin / Fäßler, Gundula: Die großen Konzertdirektionen im Wiener Konzerthaus 1913-1945, Reihe Musikleben, Bd. 10, Frankfurt a.M. 2001

Ebner, Paulus: Strukturen des Musiklebens in Wien, Zum musikalischen Vereinsleben in der Ersten Republik, Reihe Musikleben, Bd. 5, Frankfurt a.M. 1996;

Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897 - Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres, Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a.M.1999;

Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule, Verhandlungen des internationalen Colloquiums, Wien 1995

Heller, Friedrich C.: Das Wiener Konzerthaus, Geschichte und Bedeutung 1913 - 1983, Wien 1983

Permoser, Manfred: Chorvereinigung der Wiener Buchdruckerschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in der ersten Republik, 3 Bde., Diss. Univ. Wien, Wien 1988

* Als resümierendes Ergebnis der umfangreichen analytischen Betrachtungen könnte die Antwort auf folgende Frage stehen: *'Lassen Erkenntnisse im Hinblick auf gemeinsame Gestaltungselemente den Schluss auf einen persönlichen Stil zu?'*

2.3. Probleme im Hinblick auf den Forschungsgegenstand

Rückblickend kann festgehalten werden: Dass das vorliegende Ergebnis der Forschungsarbeit erst nach Überwindung zahlreicher Schwierigkeiten zustande gekommen war, lag vor allem an der unterschiedlichen Qualität und Quantität der Quellenlage.

* Große Probleme bereitete vor allem die Zusammenstellung der Biographie von Erich Kriner, da außer dem Taufschein, dem Trauungsschein und dem Totenschein keine weiteren Dokumente - also Zeugnisse, Dienstbeschreibungen, Briefe, Tagebücher u.a. vorhanden waren. Auch umfangreiche Recherchen, vor allem in Archiven der öffentlichen Hand, in Schulen, Ausbildungsstätten und Vereinen waren nur in geringem Maße hilfreich, da die Zerstörungen in der Folge des Zweiten Weltkrieges und auf Grund anderer Umstände, auf die etwas später in spekulativer Form eingegangen werden soll, eine äußerst lückenhafte Quellenlage hinterließen. So waren es vor allem die Kompositionen, die Programmsammlung, eine zweibändige, tagebuchartige Familienchronik seines Bruders Otto[19] sowie einige Aussagen einzelner Familieangehöriger, wie der Gattin Maria sowie der Töchter Magdalena und Hildegard[20] dem Autor gegenüber, die ein wenig Unterstützung boten, um ein annähernd aussagekräftiges Lebensbild von Erich Kriner darzustellen und damit seinem musikalischen Werdegang, seinen Ausbildungsstationen, seiner Qualifikation, seiner Lehrtätigkeit und seinem künstlerischen Wirken gerecht zu werden.

* Um die politischen, sozialen, wissenschaftlichen und kulturellen Verhältnisse in Wien zur Zeit der Jahrhundertwende in einer Art Standortbestimmung und als Orientierungshilfe für jenen Zeitraum, in dem Erich Kriner lebte und musikalisch tätig war, zusammenfassend zu dokumentieren, bedurfte es einer selektierenden Durcharbeitung und Zusammenschau der in großem Umfang vorhandenen und bestens dokumentierten Literatur zu dieser Materie, sowie einer sinnvollen überblicksartigen Darstellung und kurzgefassten Formulierung.

* Im Hinblick auf die historische Dokumentation des *'musikalischen Alltags'* und die *'Musikrezeption im Wien der Jahrhundertwende'* mit dem Schwerpunkt auf Veranstaltungsorte, Interpreten

---

[19]) Siehe Faksimile einiger Tagebuchseiten in Anhang 1, Abb.1.11 und 1.12, S. XI f.

[20]) Es handelt sich dabei um die Großmutter, die Mutter (Magdalena verehelichte Gipperich) und die Tante des Autors.

und Repertoire konnte das für eine gültige Aussage ausreichend vorhandene Material mit Hilfe moderner Datenverarbeitungsprogramme gesammelt werden: Die mehr als 130 Konzertprogramme jener Veranstaltungen, bei denen Erich Kriner in irgend einer Funktion als Mitwirkender tätig war, wurden vollständig im Office-Programm *„Excel“* erfasst und in vielerlei Hinsicht ausgewertet, wodurch sich Vergleichsmöglichkeiten mit Ergebnissen aus anderer, diesen Bereich abdeckenden Fachliteratur (s. o.) sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht ergaben.

* Alle autographischen Skizzen, Manuskripte und Reinschriften, vor allem jene der Lieder, wurden durch ein Notenprogramm („Musicator Intro“) erfasst und in aufführungsbereiter Form dargestellt[21], wodurch die nötigen materialen und formalen Voraussetzungen für die Analyse der musikalischen Werke geschaffen worden waren.

Besonderes Augenmerk wurde auch den biographischen Daten der Dichter sowie den Texten der Gedichte[22] geschenkt: Sie sind jeder musikalischen Analyse - teilweise sprachwissenschaftlich und hermeneutisch interpretiert - vorangestellt und runden so den Gesamteindruck der jeweiligen Komposition ab. Dass einige Textdichter in dieser Hinsicht unüberwindliche Schwierigkeiten bereiteten - sie widersetzten sich bezüglich ihrer Personalien erfolgreich allen Recherchen im Internet, in Bibliotheken, in Datenbanken oder in Lexika - bedeutet für die Vollständigkeit und Übersichtlichkeit der Arbeit keinen allzu großen Nachteil. Auf die Probleme der chronologischen Reihung, der Durchnummerierung der Lieder und der zeitlichen Zuordnung der Kompositionen wird an anderer Stelle eingegangen.

---

[21]) Siehe Band 2 “Lieder und Klavierwerke”

[22]) Die Texte der Gedichte sind nahezu ausschließlich den Erstausgaben bzw. Kritischen Ausgaben entnommen.

3. ERICH KRINER UND SEINE ZEIT

Um Erich Kriners musikalisches Schaffen sowohl in stilistischer als auch in qualitativer Hinsicht richtig einschätzen zu können, und um Verständnis zu wecken für die, sich in Wien radikal verändernden Rahmenbedingungen, unter denen er gelebt und gearbeitet hat, muss vorerst jene Zeit einer kurzen Betrachtung unterzogen werden, in der sein politisches, soziales und kulturelles Weltbild geprägt wurde.

Dabei soll es sich nicht, wie bereits erwähnt, um eine umfassende Darstellung dieses Zeitabschnittes handeln, vielmehr werden in überblicksartiger Kürze die wichtigsten Entwicklungstendenzen, Strömungen und Ereignisse im damaligen Wien aufgezeigt, einige wichtige Daten dokumentiert, sowie die bedeutendsten Persönlichkeiten aus Politik, Wissenschaft, Kunst und Kultur, sozusagen als Orientierungshilfe, in Erinnerung gerufen[23].

3.1. Zeiteingrenzung u. Begriffsklärung

Erich Kriners Lebensdaten 1885 - 1934 sind zwar eine, sich von der Person des Komponisten her ergebende, zeitliche Begrenzung, die aber auch historisch gesehen nicht uninteressant ist: Grundsätzlich gab es in diesen knapp 50 Jahren um den Wechsel ins 20. Jahrhundert herum deutliche Entwicklungsprozesse, die sich nicht nur im wissenschaftlichen, sondern besonders im kulturellen Bereich bemerkbar machten.

> *"Die Fülle und breite Fächerung der geistigen Bewegungen in den habsburgischen Ländern um die Jahrhundertwende schaffen die verwirrende kulturelle Dynamik des politisch zu Ende gehenden Zeitalters, bilden den schillernden Hintergrund eines, die bisherigen vereinheitlichenden ('viribus unitis') Kräfte zerbröckelnden, schließlich zersplitternden Umbruchs."* [24]

Betrachtet man das Jahr 1897 - Erich Kriner stand damals mit 12 Jahren erst am Beginn seiner musikalischen Karriere - als die für Kunst und Kultur entscheidende Wende hin zur Moderne[25], ergeben sich zeitlich gesehen drei größere Abschnitte: 1885 bis zum Ersten Weltkrieg, die Zeit während des Ersten Weltkriegs und die kulturell sehr fruchtbare Zwischenkriegszeit, deren

---

[23]) Siehe auch: Kap. 3.2.7 Personen, Fakten, Daten, Zahlen (1885-1934)

[24]) Zeman, Herbert: Österreichs literarische Welt von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg (1880-1918). In: Kühnel, Harry / Vavra, Elisabeth / Stangler, Gottfried (Schrlt.): Niederösterreichische Landesausstellung: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil 1880 - 1916, Glanz und Elend. Ausstellungskatalog, 2 - Katalog, Wien 1987, S. 185

[25]) Siehe auch:
Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999

Scholz, Gottfried: Music and Art Nouveau - Music and Musical Life in Vienna at the Turn of the Century. In: Nielsen, Erika (Hrsg.): Focus on Vienna 1900. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History. Houston German Studies 4, München 1982, S. 103-112

Betrachtung mit dem Todestag Kriners am 3. März 1934 enden wird. Vorerst jedoch sollen jene Begriffe, die für einzelne Abschnitte dieses Zeitraums (auch übergreifend oder parallel) in Verwendung sind - Wiener Moderne, Fin de siècle, Belle Époque, Jugendstil - im folgenden Kapitel in Kürze näher beschrieben, eingegrenzt und definiert werden.

3.1.1 Die Wiener Moderne 1890 - 1910

Zahlreiche Publikationen der kulturwissenschaftlichen Fachliteratur führen in ihrem Titel, wie bereits in der Einleitung festgehalten wurde, den Terminus *„Wiener Moderne“*[26] und meinen damit den ca. 20 - 25jährigen Zeitraum zwischen 1890 und ca.1910 oder etwas danach. Noch viel häufiger, ja geradezu unübersehbar oft, finden sich, speziell in der musikwissenschaftlichen Literatur, *“Moderne”* als inhaltsrelevantes Substantiv[27] oder *“modern”*[28] als attributives bzw. adverbiales Adjektiv.

---

[26]) Zum Beispiel die diesen Ausführungen zugrundeliegenden Publikationen:
Ackerl, Isabella: Die Wiener Moderne 1890 - 1910. Bundeskanzleramt, Bundespressedienst Abteilung I/4, Wien 2004, 2. Auflage

Celestini, Federico : Die Unordnung der Dinge. Das musikalisch Groteske in der Wiener Moderne (1885 - 1914). Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 56, Stuttgart 2006

Csáky, Moritz: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, Wien (u. a.) 1996

Csáky, Moritz: Die Wiener Moderne. Ein Beitrag zu einer Theorie der Moderne in Zentraleuropa. In: Haller, Rudolf (Hrsg.): Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne, Wien (u. a.) 1996, S. 59-102

Eybl, Martin: Schenker und Schönberg. Musiktheorie und Ästhetik in der Wiener Moderne: sieben Aufsätze, Habilschr., MDW, Wien 2003

Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne, Stuttgart (u.a.) 1995

Wunberg, Gotthart (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart 2000

[27]) Exemplarisch: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011

Edelmann, Bernd / Lodes, Birgit / Schlötterer, Reinhold (Hrsg.): Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das internationale Symposium München 1999, Berlin 2001

Stephan, Rudolf: Musiker der Moderne. Porträts und Skizzen. Herausgegeben von Albrecht Riethmüller, Laaber 1996

[28]) Exemplarisch:
Mersmann, Hans: Die moderne Musik seit der Romantik. Handbuch der Musikwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1927

Metz, Günther (Hrsg.): Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933, Kassel 1994

Nüll, Edwin von der: Moderne Harmonik, Leipzig 1932

Bedenkt man, dass für denselben Zeitraum um 1900[29] speziell in der kulturrelevanten Literatur auch Termini wie *Fin de siècle* oder *Jugendstil*[30] in Verwendung sind, ergibt sich daraus die Notwendigkeit, vorerst kurz auf den Begriff *"modern"* einzugehen, um dem Idiom *"Wiener Moderne"* auch inhaltlich gerecht werden zu können.

Nimmt man, um den sprachlichen Wurzeln auf den Grund zu gehen, den *Duden*[31] zu Hilfe, findet man unter dem Stichwort *"modern"*:

> *"Das seit dem Anfang des 18. Jh.s bezeugte, aus frz. Moderne 'neu; modern' entlehnte Adjektiv erscheint zuerst in der eigtl. Bed. 'neu; neuzeitlich', die für das zugrunde liegende lat. Adjektiv modernus noch ausschließlich gilt. In diesem Sinne steht das Wort gleichsam im Gegensatz zu -> antik, wie auch die Substantivableitung 'Moderne' w 'Neuzeit; moderner Zeitgeist; moderne Kunstrichtung' (19. Jh.)."*

Aber auch

> *"Die heute vor allem gültigen Bedeutungen von* "modern" *'neuartig', 'auf der Höhe der Zeit', 'modisch, dem Zeitgeschmack entsprechend' zeigen deutlich den Einfluß des Wortes -> M o d e ."*

Zweitere Bedeutung, im Sinne *'der Mode entsprechend',* findet im Bereich der Kunst kaum Anwendung, ja wird eher sogar ablehnend beurteilt*:*

> *"Was ist also modern? Natürlich denkt man, wenn man einmal mit der Nase darauf gestoßen wird, dass man ein Wort gebraucht, dessen Bedeutung man nicht erklären kann, zunächst an eine etymologische Ableitung. Und da flattert sofort dienstbeflissen ein anderes Wörtlein herbei, und sucht sich uns als Stammvater zu präsentieren, das Wörtlein 'Mode'. Aber mit diesem Stammvater würden wir nicht viel anzufangen vermögen und jeder Moderne, der sich als solcher fühlt, wird sich entrüstet dagegen verwahren, daß er etwa einer sei, der einer vorhandenen Mode huldigt, und höchstens wohlwollend die Möglichkeit zugeben, daß er im Begriffe sei, eine neue Mode zu begründen."* [32]

Im Hinblick auf die erstere Bedeutung im Sinne von *'neu, neuzeitlich'* gilt es den Hinweis auf den jeweiligen Wandel im Gebrauch des Begriffes *'modern'* zu beachten, der ja anfangs

---

[29]) Wann immer im Verlaufe der Arbeit die Formulierung "um 1900" Verwendung findet, bedeutet das, methodisch gesehen, einen zeitlichen Korridor von ca. 20 oder etwas mehr Jahren, also 1890 (E. Kriner war 5 Jahre alt) bis ca. 1914 (Beginn des Ersten Weltkrieges). Ein derartiger Zeitraum ermöglicht das Aufzeigen von Entwicklungen und verhindert - bei zu kurzer Zeitspanne - die Gefahr von Zufallserscheinungen bzw. Augenblickskonstellationen.

[30]) Siehe auch: 3.1.2 und 3.1.4

[31]) Duden, Der Große: Etymologie, Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, Band 7, Mannheim 1963, S. 447

[32]) Burckhard, Max: Modern. In: Wunberg Gotthart / Braakenburg, J. Johannes (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart 2000, S. 274

weniger in fachlicher als, eher unspezifisch, in chronologischer Hinsicht Verwendung fand.[33] So bezeichnete Eduard Hanslick die Zuhörer seiner Zeit (1848) als *'modernes Publikum'* oder die Opern seit Glucks Bühnenwerken als *'moderne Opern'*, Adolf Schubring meinte 1869, das *'Deutsche Requiem'* von Brahms sei ein *'modernes Meisterwerk'* und Richard Strauss galt um die Jahrhundertwende, Paul Hindemith dreißig Jahre später (um 1930) als Vertreter der modernen Musik[34].

Weitere Facetten des Begriffes *'modern'* kommen zum Tragen, wenn ein Werk in qualitativer Hinsicht dazu beiträgt, eine neue Position zu signalisieren, *"die entweder als die eines überwindenden oder wenigstens zu bekämpfenden Niedergangs gedeutet, oder als Fortschritt begrüßt werden kann."*[35]

Weitere Aspekte (und Schwierigkeiten) ergeben sich, wenn man das musikhistorische Schrifttum zu Rate zieht. Von der Möglichkeit, den Begriff *'Moderne'* mit jenem der jeweiligen *'Neuzeit'* gleichzusetzen, über den Versuch, den Beginn mit der Emanzipation der bürgerlichen Kunstbemühungen anzusetzen, stoßen wir auf Carl Dahlhaus, für den dieser Begriff auf die Zeit um 1900 anzuwenden ist[36].

Die nächsten Probleme tauchen auf bei dem Versuch, ein Ende der Epoche *"Moderne"* zu definieren. Vom allgemeinen Sprachgebrauch - *'modern'* sei jene *'atonale'* Musik, die sich nicht mehr dem traditionellen Dur-Moll-System unterordnet - über deren Beendigung durch den Beginn des Ersten Weltkriegs (1914) oder markiert durch den Tod bedeutender Komponisten in der Mitte des Jahrhunderts (Strauss, Pfitzner, Schönberg u. a.) bis hin zu dem Versuch, mit der *'Postmoderne'* einen neuen Zeitabschnitt zu kreieren, findet sich ein breites Spektrum an möglichen Datierungen für die Epoche *"Moderne"*.

Die Lösung der aufgezeigten Problematik im Hinblick auf die Definitions-, Begriffs- und Datierungsvielfalt des Terminus *'Moderne'* liegt in einer Spezifizierung durch das attributive Signum

---

[33]) Siehe auch
Stephan, Rudolf: Modern. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume (MGG), Kassel u. a. 1994, 2. Auflage, Bd. 6, Sp. 392-397

[34]) Stephan, Rudolf: a. a. O., Sp. 392 f.

[35]) Stephan, Rudolf: a. a. O., Sp. 393

[36]) Stephan, Rudolf: a. a. O., Sp. 394

'Wiener', wodurch ein historisches Idiom geschaffen wurde, das in der Kulturliteratur sowohl zeitlich-epochal (1890-ca.1914) als auch begrifflich-inhaltlich ziemlich eindeutig definiert ist. Im Zusammenhang mit den publizistischen Bemühungen Hermann Bahrs um eine in Wien lokalisierte, *"genuin österreichische Literatur"*[37] und der Tatsache, dass, auf sein Betreiben hin, im Jänner 1890 in Brünn das erste Heft der *"Monatsschrift für Literatur und Kritik"* unter dem Titel *"Moderne Dichtung"* herausgegeben worden war, wird dieses Datum als *"Eckpunkt in der Geschichte einer eigenständigen Wiener Moderne betrachtet."*[38]

Neben den sich um Hermann Bahr scharenden Literaten der Gruppe *"Jung-Wien"*, unter denen so berühmte Namen wie Arthur Schnitzler, Peter Altenberg, Hugo v. Hofmannsthal oder Felix Salten zu finden sind und deren bevorzugter Treffpunkt das berühmte *Café Griensteidl* am Michaelerplatz war, existieren auch in anderen Kulturbereichen, wie Malerei, Architektur oder Musik Persönlichkeiten, deren Namen gerade in unserem 21. Jahrhundert, dessen kulturelles Leben mehr denn je von seiner *'modernen'* Vergangenheit profitiert, wieder besondere Zugkraft ausüben. Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Otto Wagner, Adolf Loos, Koloman Moser, Josef Hoffmann, Gustav Mahler, Richard Strauss, Arnold Schönberg oder Alban Berg weisen uns mit ihren Schöpfungen den Weg zu einer inhaltlich-begrifflichen Klärung des Terminus *'Wiener Moderne'* als den Inbegriff des Neuen, das, initiiert von der Idee des entwicklungsgeschichtlichen, schöpferischen Fortschritts, getragen wurde vom Bestreben nach individueller Originalität.

3.1.2 Fin de Siècle

Der Begriff *„Fin de Siècle"*[39] - *‚Ende des Jahrhunderts'* - umfasst ungefähr denselben Zeitabschnitt des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, bringt jedoch mehr den historisch-epochalen Aspekt zum Ausdruck.

---

[37]) Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne, Stuttgart (u.a.) 2007, 2. Auflage, S. 45

[38]) Lorenz, Dagmar: a. a. O., S. 44

[39] Zum Beispiel:
Fischer, Jens Malte: Jahrhundertdämmerung: Ansichten eines anderen Fin de Siècle, Wien 2000

Fischer, Jens Malte: Fin de Siécle, Kommentar zu einer Epoche, München 1978

Schorske, Carl E.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, München (u. a.) 1994

Haupt, Sabine / Würffel, Bodo (Hrsg.): Handbuch Fin de Siècle, Stuttgart 2008

Der Terminus[40] selbst, obwohl 1886 in der französischen Zeitschrift *'Le Décadent'* bzw. von Emile Zola geprägt und sich speziell auf das Lebensgefühl der Franzosen beziehend, fand europaweit Verwendung für den Zeitabschnitt vor dem Ersten Weltkrieg und fand im deutschsprachigen Raum erstmals 1891 bei Hermann Bahr in Form des Titels für eine Sammlung von Erzählungen Verwendung.

Inhaltlich gesehen wird der Begriff *'Fin de siécle'* oft für die Gesamtheit der im ausgehenden 19. Jahrhundert gängigen Stilrichtungen verwendet, wobei ihm, auf Grund zahlreicher, teilweise schmerzlicher gesellschaftlicher Veränderungen, sowie bipolarer *"Gleichzeitigkeit von pessimistischer Weltuntergangsstimmung und euphorischer Zukunftsbegeisterung"*[41], eine gewisse, melancholisch angehauchte Morbidität anhaftet.

Diese morbide Grundstimmung wird auch in der Literatur der so genannten, den selben Zeitabschnitt bezeichnenden, von der Wortbedeutung her den Niedergang der Kultur andeutenden *'Décadence'* spürbar, deren charakteristische Motive Tod, Trauer, unerfüllte Sehnsucht, Wahnsinn, dunkle Welten glühender Sehnsüchte, mystischer Satanismus oder die Phantastik erotischer Träume zahlreiche dichterische Kunstwerke und deren musikalische Vertonungen beherrschen. *"Salome wird Idol und erotisches Traumbild des Fin de Siécle."*[42]

3.1.3 Belle Époque

Dieser aus dem Französischen kommende und speziell die *"schöne Zeit"* des gesteigerten Lebensgefühls der Bourgeoisie im Frankreich der Jahrhundertwende bezeichnende Begriff, findet zwar in der deutschsprachigen Literatur kaum Verwendung, wird aber, im adäquaten Sinn, auch auf die Lebensgewohnheiten des mittleren und gehobenen Bürgertums im restlichen Europa angewandt. Dabei waren es vor allem das hohe Niveau des Lebensstandards dieser Gesellschaftsschicht, gepaart mit der Vorliebe für die schönen Dinge, für Kunst und Kultur, sowie die Neigung zu Vergnügungen, welche diese Epoche prägten.[43]

---

[40]) Siehe auch
Heyl, Anke von: Jugendstil, Potsdam 2008, S. 9 ff. und
http://de.wikipedia.org/wiki/Fin_de_siécle, abgerufen am 5. November 2013

[41]) Heyl, Anke von: a. a. O., S. 273

[42]) Schmidt-Garre, Helmut: "Salome" - Inbild des Fin de Siècle. In: NZ 128(1967)7/8, S. 300

[43]) Siehe auch:
Heyl, Anke von: a. a. O., S. 272
http://de.wikipedia.org/wiki/Belle_Époque, abgerufen am 5. November 2013

Dieses *“schöne Leben”* spielte sich auch in Wien auf den so genannten Boulevards, den Prachtstraßen, ab, fand statt in den Cafés, Cabarets, Salons, Theatern und Konzertsälen und ermöglichte es dem aufstrebenden Bürgertum, nicht nur im Bereich der Unterhaltung sondern auch im Hinblick auf die materielle Absicherung, sowie den wirtschaftlichen, technischen und kulturellen Fortschritt die gesellschaftliche Distanz zum Adel zu diminuieren.

Freilich konnten sich nicht alle Gesellschaftsschichten dieser Sorglosigkeit und des unbeschwerten Lebensgenusses erfreuen. Weder die große Anzahl der Bauern und Landarbeiter, noch die Masse der kleinen Angestellten, Beamten, Industriearbeiter oder Arbeitslosen hatten Anteil an diesem *‘schönen’* Leben. Vielmehr wurden sie in einer nicht unbeträchtlichen Anzahl von finanziellen Nöten geplagt, litten unter der prekären Wohnungssituation in den lichtarmen Hinterhöfen der Vorstädte und hatten mit hygienischen und gesundheitlichen Problemen zu kämpfen, was schließlich in sozialen Unruhen und den katastrophalen Nöten des Krieges kulminieren sollte.

3.1.4 Jugendstil[44]

Um 1900 herum etablierte sich in der Bildenden Kunst eine Stilrichtung, die dem bis dahin vorherrschenden, auf alten Imitationen basierenden *'Historismus'* Paroli bieten wollte und sich unter der Bezeichnung *'Jugendstil'* von Deutschland aus zu einem europaweit verbreiteten Kulturphänomen entwickelte. Zurückgehend auf den Titel der Münchener *'Illustrierten Wochenschrift für Kunst und Leben'* *"Jugend"* finden sich zahlreiche synonym verwendete Termini, von denen *'Art nouveau'* und der auf den Namen einer jungen österreichischen Künstlergruppe zurückgehende *'Secessionsstil'* die gängigsten sind.

Obwohl man im heutigen Wien, vor allem nach den zahlreichen Ausstellungen der Jahre 2012/13, bei und mit dem Begriff *'Jugendstil'* unvermittelt an *"schwellende Formen, schwingende Details, wallende Haare und extravagante Ausstattungen"*[45] denkt, oder mit Namen wie Gustav Klimt, Otto Wagner, Joseph M. Olbrich, Josef Hoffmann oder Koloman Moser assozi-

---

[44]) Siehe auch
Weber, Horst: Jugendstil, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel (u.a.), 1994, Bnd. 4, Sp. 1587-1590

Hammermüller, Peter: Jugendstil in Österreich. Architektur, Malerei und angewandte Kunst um 1900, Wien o. J.

Heyl, Anke von: Jugendstil, Potsdam 2008

Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur, Wien-München 1985

Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005

Sandner, Oscar (Red.): Jugendstil - Wiener Secession. Katalog zur Ausstellung Bregenz, Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis 23. Juli - 30. September 1971, Bregenz 1971

Stenzl, Jürg (Hrsg.): Art Nouveau, Jugendstil und Musik. Herausgegeben aus Anlass des 80. Geburtstages von Willi Schuh, Zürich 1980

Gerlach, Reinhard: Musik und Jugendstil der Wiener Schule 1900-1908. Festschrift für Kurt von Fischer zum 70. Geburtstag, Laaber 1985

Hollander, Hans: Musik und Jugendstil, Zürich 1975

Podbrecky, Inge: Wiener Jugendstil. Gehen&Sehen, Wien 2004

Scholz, Gottfried: Music and Art Nouveau - Music and Musical Life in Vienna at the Turn of the Century. In: Nielsen, Erika (Hrsg.): Focus an Vienna 1900. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History. Houston German Studies 4, München 1982, S. 103-112

"Jugendstil" http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.j/j817307.htm, abgerufen am 11. November 2013

[45]) Heyl, Anke von: Jugendstil, Potsdam 2008, S. 6

iert, ist eine inhaltliche Determination in kunsthistorischer Hinsicht nur schwer an klar definierten Fakten festzumachen. Zusätzlich gilt es noch Überlegungen nachzugehen, inwieweit Stilkriterien aus der bildenden Kunst auf Gestaltungsmerkmale in der Literatur bzw. in musikalischen Werken übertragbar sind.

Will man der Kunstrichtung *'Jugendstil'* inhaltlich einigermaßen gerecht werden, muss man nicht nur den Zeitabschnitt 1890 bis 1910 sondern vor allem die Tatsache in Betracht ziehen, dass es um Umbruch und Erneuerung ging, um die Verbindung zwischen Leben und Kunst, um ein qualitätsvolles Gesamtkunstwerk, in dem Architektur, Malerei und Handwerk vereinigt sind. Dazu gilt es,

> *"die gesamtgesellschaftliche Situation jener Jahre zu betrachten, die mit der Jahrhundertwende eine nie vorher so erlebte Veränderung der Lebensumstände erfahren hat. Die veränderten Strukturen in der Gesellschaft führten zu neuen Aufgaben für die Kunst, die nun nicht mehr den alten religiösen oder herrschaftlichen Themen verpflichtet sein musste. Gleichzeitig zog die industrielle Entwicklung ein rasantes Wachstum der Städte nach sich, eine neue Urbanität, die den Nährboden für neue technische Entwicklungen bildete."* [46]

Der *'Jugendstil'* in Österreich war eng verbunden mit den Begriffen *'Wiener Werkstätte'*[47], jener Institution, die sich der künstlerisch hochwertigen Herstellung von Gebrauchsgegenständen verschrieb, und vor allem *'Wiener Secession'*, jener von Gustav Klimt gegründeten Künstlervereinigung, deren Mitglieder, nach der *'Trennung'*[48] von der alteingesessenen, im *'Künstlerhaus'* beheimateten Wiener Künstlergenossenschaft, durch die Überwindung *'des traditionellen Historismus der Väter'* einen *"heiligen Frühling"* (*'Ver sacrum'*)[49] der Kunst verkündeten.

---

[46]) Heyl, Anke von: Jugendstil, Potsdam 2008, S. 10

[47]) Der vollständige und korrekte Bezeichnung war "Wiener Werkstätte Productiv Genossenschaft von Kunsthandwerkern in Wien". Siehe Heyl, Anke von: Jugendstil, Potsdam 2008, S. 35

[48]) Der Begriff 'Secession' geht auf das lateinische Verb 'secedo 3, pf. secessi' zurück und bedeutet in seiner substantivischen Übersetzung so viel wie 'Trennung', 'Abspaltung' - die "Secession" ist also die Gruppe jener, die sich vom "Künstlerhaus" getrennt / abgespaltet haben.

[49]) "Ver sacrum" war der Name jener bahnbrechenden Zeitschrift, die von der "Vereinigung bildender Künstler Österreichs", besser bekannt unter dem Begriff "Wiener Secession" als offizielles Organ herausgegeben wurde. In den sechs Jahrgängen (1898-1903) fand man eine "reiche Palette an Informationen, programmatischen Aufsätzen, literarischen Essays und Gedichten, ergänzt durch eine Fülle an Illustrationen und Buchschmuck-Beiträgen." Eine Besonderheit in der Gestaltung war ihr annähernd quadratisches Format und die Flächenorganisation der Seiten "nach streng tektonischen Prinzipien". Siehe Bisanz-Prakken, Marian: Ver sacrum, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 67-75

Stilistisch gesehen entwickelte sich in Wien, auch auf Grund eines regen Zustroms von Kunstschaffenden aus anderen Teilen der Monarchie, sowohl im Bereich der Architektur als auch in jenem der Malerei eine eigene Bildsprache, die nicht nur durch florale Motivik, geschwungene Linien oder reiche Ornamentik glänzte, sondern auch durch die Verwendung wertvoller Materialien, wie Marmor, Glas, Metallapplikationen, Fliesen, bunter Stuck oder Vergoldungen. Das Bewusstsein der Architekten orientierte sich an der üppigen Ausgestaltung eines Gesamtensembles, bei dem nicht nur das äußere Erscheinungsbild - in Wien geometrisch, symmetrisch angeordnete Baukörper mit eher strengen, klassizistisch anmutenden Linien und übersichtlicher Raumgliederung - im Vordergrund stand, sondern auch Gartengestaltung, Innenausstattung oder Details der Einrichtung Berücksichtigung fanden.

Nicht zuletzt im Zusammenhang mit der künstlerischen Weiterentwicklung im Bereich von Architektur und Malerei zeigt sich die Schwierigkeit, eine genaue zeitliche oder stilistische Abgrenzung der Periode *'Jugendstil'* vorzunehmen. Betrachtet man die Bauten von Adolf Loos und die späten Bilder von Gustav Klimt oder insbesondere jene von Oskar Kokoschka und Egon Schiele, kann man nicht von einer Gegenströmung zum *'Secessionsstil'* sprechen, sondern von einer Überschneidung mit der *'Wiener Moderne'* und einem nahtlosen Übergang zu *'Symbolismus'* bzw. *'Expressionismus'*, deren eigenständige Wiener Formsprache durch die Machtergreifung des Nationalsozialismus ein brutales Ende finden sollte.

Inwieweit eine Übernahme der hier dargelegten Gestaltungsmerkmale auf die Literatur möglich und sinnvoll ist, bleibt in der Fachliteratur weitestgehend umstritten, auch wenn man feststellen kann, dass Einzelwerke von Arthur Schnitzler, Hugo v. Hofmannsthal, Richard Dehmel oder Anton Wildgans bisweilen "*ähnliche Stilzüge* [aufweisen]*, die auf eine Abkehr vom Naturalismus und auf eine flächenhafte, idealisierende Stilisierung eines schönen, alltagsfernen Lebens durch die Kunst zielen.'*[50] Freilich könnte man die Idee des oben angesprochenen *'Gesamtkunstwerkes'* im Bereich des modernen Theaters finden, zu dessen Entwicklung und Verwirklichung zahlreiche Künstler der damaligen Zeit ihre Beiträge, sei es nun gedanklich, ideell oder praktisch im Bereich von Inszenierung und Ausstattung, geleistet haben.

Eine Wienerische Institution sei in dieser Hinsicht besonders hervorgehoben: das Kabarett *"Fledermaus"*[51], in dem Malerei, Grafik, Bildhauerei, Modedesign, Musik und Literatur inein-

---

[50]) *Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 371*

[51]) *Siehe auch Heyl, Anke von: Jugendstil, Potsdam 2008, S. 175 ff.*

ander griffen und damit zu einem, über die Grenzen hinaus bekannten, bis 1913 im kulturellen Wien eine zentrale Rolle spielenden Projekt beitrugen. Das ästhetisch gestaltete Programmheft listet jene Namen auf, die maßgeblich beteiligt waren: Joseph Hoffmann als Erbauer des, unter der Schirmherrschaft der *'Wiener Werkstätten'* stehenden Theaters, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Berthold Löffler und Emil Orlik im Bereich der Dekorationen, Peter Altenberg und Hermann Bahr als literarische, sowie Leonhard Bulmans und Karl Scherber als musikalische Mitarbeiter.

Was die Adaptierung einzelner Jugendstil-Merkmale in den Bereich der Musik betrifft, ist die geltende Meinung ziemlich einhellig. Zum einen wird festgehalten, dass *"der Jugendstil, wenngleich mit ihm einige Phänomene in der Musik sinnvoll angesprochen werden können, nicht zum Stil- oder gar Epochenbegriff taugt"* [52] und zum anderen ist unbestritten, dass, wenn schon von einer Art *"Jugendstil in der Musik"*[53] gesprochen werden soll, dies nur über die Inhalte der vertonten Texte in Liedern, Oratorien oder Opern zulässig sei, will man nicht künstlich, für die Musik speziell adaptierte Kriterien schaffen, die dann zur Beliebigkeit tendieren und ohne nachhaltige Aussagekraft bleiben.

---

[52]) Dahlhaus, zit. in: Weber, Horst: Jugendstil, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel (u.a.), 1994, Bnd. 4, Sp. 1589

[53]) Siehe auch
Abert, Anna Amalie: Art nouveau. Jugendstil und Musik. Festschrift für Willi Schuh, Zürich u. a. 1980.

Hollander, Hans: Musik und Jugendstil. In: Schweizerische Musikzeitung 106(1966)4, S.199-202

Hollander, Hans: Musik und Jugendstil, Zürich 1975

Stenzl, Jürg (Hrsg.): Art Nouveau, Jugendstil und Musik. Herausgegeben aus Anlass des 80. Geburtstages von Willi Schuh, Zürich 1980

Weber, Horst: Jugendstil und Musik in der Oper der Jahrhundertwende. In: Die Musikforschung 27(1974)2, S. 171-174

Scholz, Gottfried: Music and Art Nouveau - Music and Musical Life in Vienna at the Turn of the Century. In: Nielsen, Erika (Hrsg.): Focus on Vienna 1900. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History. Houston German Studies 4, München 1982, S. 103-112

3.2. Wien von 1885 bis 1934

3.2.1 Kurzgeschichte Österreichs 1885 - 1934[54]

Erich Kriners Geburtsjahr 1885 fällt historisch gesehen in die *'franzisco-josephinische Ära'* [55]. Kaiser Franz Joseph I. hatte 1848 die Herrschaft im Vielvölkerstaat Österreich übernommen und bald darauf einen Großteil der revolutionsbedingten Errungenschaften in Richtung bürgerlich-liberale Ideen rückgängig gemacht (*'Restauration'*). Für ihn sollte alles beim Alten bleiben, was freilich nur vorübergehend gelang. Unlösbare Schwierigkeiten im Hinblick auf die 'Deutsche Frage' (Preußen), die 'Italienische Frage' (Lombardei, Venetien) und die 'Orientalische Frage' (Osmanisches Reich, Rußland, Balkan) sowie die schweren militärischen Niederlagen 1859/60 (Magenta, Solferino) und 1866 (Königgrätz) führten zum Verlust der österreichischen Vormachtstellung in Deutschland und Italien und schließlich, 1867, zur Gründung der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn mit gemeinsamer Außen-, Kriegs-, Heeres- und Finanzpolitik, aber eigenen Parlamenten und Regierungen (*Transleithanien/Cisleithanien*).

Trotz der Tatsache, dass Kaiser Franz Joseph I., geläutert durch die politischen Probleme, seit 1867 als *"konstitutioneller Monarch"* [56] in seinem Bereich (*Cisleithanien*) liberale und bürgerlich-rechtsstaatliche Elemente in der Politik forcierte, eine außenpolitische Friedensperiode einleitete, fortschrittliche Bildungs-, Presse- und Arbeiterschutzgesetze unterschrieb, 1907 die Forderung der beiden großen Parteien nach dem '*allgemeinen und gleichen Wahlrecht'* erfüllte,

---

[54]) Zu den folgenden Ausführungen siehe auch:
Scheithauer, Erich / Schmeiszer, Herbert / Woratschek, Grete: Geschichte Österreichs in Stichworten. Teil IV: Von 1815 bis 1918, Wien 1976, S. IV.158-IV.248

Scheithauer, Erich / Woratschek, Grete / Tscherne, Werner: Geschichte Österreichs in Stichworten. Teil V: Die Zeit der demokratischen Republik Österreich von 1918 bis 1934, Wien 1983

Steininger, Rolf / Gehler, Michael (Hrsg.): Österreich im 20. Jahrhundert. Von der Monarchie bis zum 2. Weltkrieg, Band 1, Wien (u. a.) 1997

Chorherr, Thomas: Eine kurze Geschichte Österreichs. Ereignisse, Persönlichkeiten, Jahreszahlen; Wien 2003

Ackerl, Isabella: Geschichte Österreichs in Daten. Von 1806 bis heute, Wiesbaden 2008, S. 52-109

Kleindel, Walter: Österreich. Zahlen, Daten, Fakten, Salzburg 2007, 5. Auflage

Vocelka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur - Gesellschaft - Politik, Graz u. a. 2002, 5. Auflage

Weithmann, Michael: Stichwort Habsburger, München 1993

[55]) z. B. Weithmann, Michael: Stichwort Habsburger, München 1993, S. 74

[56]) Weithmann, Michael: a. a. O., S. 74

und Wissenschaft, Kunst und Kultur einen bedeutenden Aufschwung verzeichneten, konnten weder die sozialen Probleme noch die nationalen Konflikte einer befriedigenden Lösung zugeführt werden, was schließlich zur Tragödie des Ersten Weltkrieges führen sollte. Das unmittelbar auslösende Ereignis, das tödliche Attentat von Sarajevo auf den Thronfolger Franz Ferdinand und seine Gattin Sophie am 18. Juni 1914, setze eine Reihe von Entscheidungen und Reaktionen in Gang - von der Entscheidung Franz Josephs für einen begrenzten Krieg, über die Aktivierung der Bündnisverpflichtungen zwischen den Großmächten Rußland, Frankreich und England, bis hin zu den Kriegserklärungen zahlreicher Staaten gegen Österreich-Ungarn und seinen Verbündeten Deutschland sowie dem Eingreifen der Vereinigten Staaten von Amerika.

Mit dem Tod Kaiser Franz Josephs (1916) mitten im Krieg verlor die k. und k. Monarchie ihre übernationale, die Bevölkerung einigende Institution, was als Ende Österreich-Ungarns empfunden wurde. Sein Großneffe und Nachfolger, Kaiser Karl I., war nicht im Stande, diese Lücke zu füllen, was schließlich zum Zerfall sowohl der Administration und des Heeres als auch des Gesamtstaates führte. Trotz anfänglicher Siege war die militärische Lage des k. u. k. Heeres schließlich aussichtslos, deutsche Interventionen und antihabsburgische deutschnationale Kreise verhinderten schließlich nicht nur die Friedensbemühungen Kaiser Karls im Jahr 1917, sondern trugen auch ein Übriges zum Beschluss der Großmächte bei, das Habsburgerreich zu zerschlagen.

Mittlerweile ging in Österreich die Not um, mangelnde Versorgung und Hunger betrafen nahezu die gesamte Bevölkerung. Die Auflösungserscheinungen in der restlichen Monarchie führten auch in Österreich dazu, dass Ende Oktober in Wien vom sozialdemokratischen Staatskanzler eine deutsch-österreichische Regierung gebildet wurde. Am 3. November 1918 schlossen Österreich-Ungarn und die Alliierten einen Waffenstillstand[57], Kaiser Karl I. musste auf die Teilnahme an den Staatsgeschäften verzichten, die k. u. k. Monarchie löste sich auf, und die provisorische Nationalversammlung rief die “Republik Deutschösterreich” aus, verkündet am 12. November 1918 durch den Abgeordneten der Großdeutschen Franz Dinghofer auf der Rampe des Wiener Parlaments. Die Siegermächte freilich durchkreuzten die großdeutschen Hoffnungen Österreichs: Im *‘Frieden von St. Germain’* musste Österreich auf die deutschsprachigen Randgebiete (wie z. B. Südtirol oder das Sudetenland) verzichten, der

---

[57]) Nach dem 1. Weltkrieg waren 1,016.000 gefallene, 1,943.000 verwundete, 1,691.000 gefangene (davon nochmals 480.000 verstorbene) Soldaten zu beklagen.

"Rest" (George Clemenceau)[58] (knapp 12,5% der ehemaligen Monarchie) wurde zur *'Republik Österreich'* mit der Hauptstadt Wien erklärt, unter der ausdrücklichen Auflage, dass sowohl der Name *"Deutsch-Österreich"* als auch ein Anschluss an Deutschland für immer untersagt würden - ein, von Dr. Karl Renner, nach einmaliger Zurückweisung und geringfügigen Verbesserungen[59] seitens der Siegermächte, am 10. September 1919 unterzeichneter "Diktatfriede", der am 17. Oktober 1919 von der Nationalversammlung, nach Ermangelung einer anderen Möglichkeit, *"unter feierlichem Protest"* ratifiziert wurde.[60] Die übrigen Staaten der Donaumonarchie wurden von den Siegermächten als *'Nachfolgestaaten'* anerkannt, was aber weder die innerstaatlichen Nationalitätenprobleme noch die zwischenstaatlichen Konfliktpotentiale löste. Der erste Versuch einer gesamteuropäischen Einigung durch das übernationale Habsburgerreich war gescheitert.[61]

Die nächsten Jahre waren für Österreich eine zwar kulturell-vielgestaltige aber politisch-sozial unruhige Zeit, in der nicht nur die Folgen des Krieges bewältigt werden mussten, sondern sich auch die wachsende Industrialisierung bemerkbar machte und die Arbeiterschaft verstärkt in den Blickpunkt des politischen Geschehens rückte.

Nachdem sich bereits bei ersten allgemeinen Wahlen zur *"konstituierenden Nationalversammlung Deutschösterreichs"*[62] am 16. Februar 1919[63] mit den Sozialisten (40,76% / 72 Mandate) und den Christlichsozialen (35,93% / 69 Mandate) jene beiden großen politischen Lager herauskristallisierten, die in den folgenden Jahren Österreich politisch beherrschen und beinahe in den Abgrund führen sollten, ergaben die Neuwahlen am 17. Oktober 1920 ein

---

[58]) Während der Friedensverhandlungen in St. Germain fiel, nachdem alle anderen Nationalitäten der k. u. k. Monarchie unabhängige Staaten gegründet hatten, durch den französischen Ministerpräsidenten der in die Geschichte eingegangene Satz "Der Rest ist Österreich." In: Chorherr, Thomas: Eine kurze Geschichte Österreichs. Ereignisse, Persönlichkeiten, Jahreszahlen; Wien 2003, S. 128

[59]) Westungarn (heute Burgenland) und die Stadt Radkersburg blieben bei Österreich. In: Chorherr, Thomas: Eine kurze Geschichte Österreichs. Ereignisse, Persönlichkeiten, Jahreszahlen; Wien 2003, S. 128

[60]) Siehe auch Chorherr, Thomas: Eine kurze Geschichte Österreichs. Ereignisse, Persönlichkeiten, Jahreszahlen; Wien 2003, S. 128

[61]) Siehe auch Weithmann, Michael: Stichwort Habsburger, München 1993, S. 83

[62]) Erst am 1. Oktober 1920 wurde die "konstituierende" Versammlung ihrem Namen gerecht und verabschiedete das "Bundes-Verfassungsgesetz" (Verfasser: Hans Kelsen (1881-1973), Michael Mayr, Christlichsozialer (1864-1922) u. Karl Renner (1870-1950), damaliger Staatskanzler). Österreich, mittlerweile ein "Bundesstaat", wird als eigenständige Neugründung verstanden.

[63]) Erstmals durften österreichische Frauen bei Wahlen des Parlaments abstimmen.

ähnliches Bild, jedoch mit umgekehrten Vorzeichen: Christlichsoziale 85 Mandate, Sozialdemokraten 59 Mandate. Doch ein friedliches Nebeneinander der beiden Parteien - bereits am 22. Oktober verließen die Sozialdemokraten die von Michael Mayr im Juli 1920 gebildete Proporzregierung - blieb eine Illusion, zu groß waren die ideologischen Gegensätze, zu unterschiedlich das politische Wollen. Dabei wäre konstruktive Zusammenarbeit das Gebot der Stunde gewesen: Kriegsschäden, Lebensmittelknappheit, Hunger und Arbeitslosigkeit provozierten Gewalt, radikalisierten die Menschen und trieben sie auf die Straße. Wohl gab es einzelne Lichtblicke, aber mehr auf dem Gebiet der Kultur oder des Sports[64] als auf jenem der Politik.
Die gewaltige Inflation (bis zu 500% und mehr), hervorgerufen durch internationale Spekulationen auf die österreichische Krone, trug ein Übriges zur prekären Situation der österreichischen Bevölkerung bei. Im Oktober 1922 erhielt Österreich auf Betreiben von Bundeskanzler Prälat Ignaz Seipel von den Christlichsozialen vom Völkerbund in Genf eine Anleihe von 650 Millionen Goldkronen (Verzinsung etwa 10%), was den Beginn eines wirtschaftlichen Aufschwunges ermöglichte. Zusätzlich musste Österreich zur weiteren Sanierung 84.000 Beamte entlassen, die Einnahmen aus Zöllen, Staatsforsten sowie Tabak- und Salzmonopol verpfänden, Bundesverwaltung und -betriebe reformieren, Postämter, Bezirksgerichte und mehrere Mittelschulen schließen, das Schulgeld erhöhen, neue Steuern einführen und sich nochmals verpflichten, keinen Anschluss an Deutschland anzustreben. Finanzpolitisch gesehen waren die Aktionen von Erfolg gekrönt, wobei die Gründung der Nationalbank (1922/23) und die Einführung der Schilling-Währung [1 Schilling = 10.000 Kronen] (1924/25) einen weiteren Schub in Richtung Verlangsamung der Inflation und Senkung des Budgetdefizits darstellte. Wohl bedeutete der Sanierungskurs für den Staatshaushalt eine deutliche Stabilisierung, die soziale Lage dagegen geriet durch die hohe Arbeitslosenrate (1926: 11%) derart unter Druck, dass aufgrund von Not und Elend zehntausender Familien innenpolitische Konflikte nicht ausbleiben konnten, was schließlich 1927, ausgelöst durch den Freispruch im *"Schattendorf-Prozess"*[65] und einen Leitartikel in der Wiener *"Arbeiter-Zeitung"*, zum Brand des Justizpalastes und in der Folge zu den bürgerkriegsähnlichen Ereignissen führte.[66]

---

[64]) Eröffnung der 1. Salzburger Festspiele mit "Jedermann", Weltmeistertitel im Eiskunstlauf

[65]) Im burgenländischen Ort Schattendorf wurde von christlichsozialen "Frontkämpfern" auf marschierende "Republikanische Schutzbündler" der Sozialdemokraten geschossen, wobei ein Invalider und ein Kind ums Leben kamen. Die Freisprüche im folgenden Prozess waren der Anlass für den Brand des Justizpalastes, bei dem die Polizei wahllos in die Menge schoss - das Ergebnis waren 89 Tote und knapp 1500 mehr oder weniger Schwerverletzte. Siehe auch Theuretsbacher, Wilhelm: 14. Juli 1927: Freisprüche im "Prozess von Schattendorf" , KURIER 15.5.2012, S. 11

[66]) Siehe auch Klambauer, Otto: Als Österreich bankrott war - Völkerbundanleihe 1922, KURIER 14.5.2010, S. 4

Eine bedeutende Ursache für die Eskalation in diesem Konflikt lag nicht nur in der zunehmenden Gegnerschaft der beiden politischen Lager begründet, sondern auch in der Tatsache, dass diese ihre menschliche Aggressivität durch die Gründung paramilitärischer Verbände auslebten: 1923 bildete die sozialdemokratische Partei den "Republikanischen Schutzbund", worauf die bürgerliche Seite 1927 mit der Vereinigung aller bereits bestehenden *"Heimwehren"* antwortete. Die Zukunft sollte von zahlreichen blutigen Auseinandersetzungen dieser beiden Gruppierungen geprägt sein.

Am 20. Mai 1932 gab es die erste Regierung Dollfuß aus Christlichsozialen, Landbund und Heimatblock, deren Mehrheit im Parlament jedoch nur mit einer einzigen Stimme gegen Sozialdemokraten und Großdeutsche abgesichert war. Neben der Tatsache, dass die Nationalsozialisten immer mehr in Erscheinung traten, gab es 1933 ein Ereignis, das die politische Situation in Österreich grundlegend verändern sollte. Am 4. März traten in Folge einer Abstimmung über Maßnahmen gegen streikende Eisenbahner alle drei Präsidenten des Nationalrates zurück, wodurch die Sitzung nicht geschäftsordnungsgemäß geschlossen werden konnte und Dollfuß das Parlament für ausgeschaltet betrachtete. Trotz der folgenden politischen Wirren blieb die Regierung mit Zustimmung von Bundespräsident Wilhelm Miklas im Amt. Dieses Vorgehen gab Dollfuß die Möglichkeit, autoritär weiter zu regieren, den Schutzbund zu verbieten und der Republik eine neue Form zu geben: einen *"sozialen, christlichen, deutschen Staat Österreich auf ständischer Grundlage, unter starker autoritärer Führung".*[67] Anstelle der herkömmlichen politischen Parteien gründete er die einheitliche *"Vaterländische Front"*, mit Hilfe derer Dollfuß den *'Ständestaat'* diktatorisch, aber mit bewusst österreichisch-nationaler Prägung regierte. Dabei standen ihm zwei potente Gegner gegenüber: die Sozialdemokraten, deren Bestrebungen immer noch in Richtung Demokratie gingen, und die sich immer mehr bemerkbar machenden Nationalsozialisten, die in ihren Machtbestrebungen auch vor Bomben und Terror nicht zurückschreckten.

Sollen, wie in der Einleitung festgehalten wurde, die historischen Betrachtungen mit dem Tod Erich Kriners am 3. März 1934 enden, gibt es noch jenes erwähnenswerte Ereignis, das zu den dunklen Kapiteln der österreichischen Geschichte zu zählen ist.

Der von der Regierung Dollfuß verbotene Schutzbund der Sozialdemokraten hatte, um die Partei wenigstens einigermaßen vor ihrer vollständigen Vernichtung bewahren zu können,

---

[67]) Zit. in: Chorherr, Thomas: Eine kurze Geschichte Österreichs. Ereignisse, Persönlichkeiten, Jahreszahlen; Wien 2003, S. 130

Waffenlager angelegt. Als die Polizei in der Linzer Zentrale (Hotel Schiff) nach solchen Waffen suchte, war dies die Initialzündung für den Aufstand der sozialdemokratischen Verbände gegen das verhasste diktatorische Regime, das schließlich auf Befehl des Bundeskanzlers die Polizei, das Bundesheer und die Heimwehr mobilisierte. Da weder der von den Sozialisten ausgerufene Generalstreik stattfand, noch die Aufstandsbewegung seitens des Schutzbundes in organisierten Bahnen ablief, und zusätzlich durch das Bundesheer gegen den Karl Marx-Hof in Wien-Döbling und andere Gemeindebauten, in denen sich die Aufständischen verschanzt hatten, Artillerie eingesetzt wurde, waren die Kämpfe am 14. Februar beendet. Der Blutzoll war hoch: 128 Tote und 409 Verletzte auf Seiten der Exekutive, zumindest 137 (inoffiziell weitaus mehr) tote und an die 400 verletzte Schutzbündler; neun Anführer wurden standrechtlich zum Tode verurteilt, acht von ihnen, trotz Gnadengesuchen von verschiedensten Seiten, hingerichtet; tausende Sozialdemokraten wurden verhaftet, die Partei und ihre Vorfeld-Organisationen verboten, das Vermögen beschlagnahmt und die Mandate der sozialdemokratischen Abgeordneten annulliert. Feststellung am Rande: Die Parteiführer Julius Deutsch und Otto Bauer hatten sich nach Pressburg abgesetzt.

3.2.2 Politik, gesellschaftliches Leben und Wiener Alltag 1885 - 1934[68]

Als Erich Kriner am 23. März 1885 in Hetzendorf geboren wurde, war dieses idyllische Dörfchen noch ein Vorort[69] von Wien, der erst am 20. Dezember 1890 (gemeinsam mit 50 anderen Gemeinden) durch die Publizierung des dahin gehenden Landtagsbeschlusses der Großstadt einverleibt wurde, wodurch sich, nach Vollzug des Beschlusses am 1. Jänner 1892, deren Größe von 55 km^2 auf 178 km^2 und deren Einwohnerzahl von 817.000 auf 1,364.000 erhöhte[70].

30 Jahre vor dieser Erweiterung zu einem *'Großen Wien'* hatte die politische Ausrichtung der Stadt, nach den infolge der 1848-Revolution trostlosen Jahren des *Neuabsolutismus*, um 1860

---

[68]) Zu den folgenden Ausführungen siehe auch:
Ziak, Karl (u. a.) (Red.): Unvergängliches Wien. Ein Gang durch die Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart, Wien 1964

Franz, Wolfgang: Wien 1908. Ein Zeitreiseführer ins Wien der Jahrhundertwende, Wien 2008

Pohanka, Reinhard: Eine kurze Geschichte der Stadt Wien, Wien (u. a.) 1998

Haider, Edgard: Wien 1914. Alltag am Rande des Abgrunds, Wien (u. a.) 2013

[69]) Als "Vororte" wurden, im Gegensatz zu den "Vorstädten" jene ländlichen Siedlungen bezeichnet, die sich außerhalb des Linienwalls - nach dessen Schleifung "Wiener Gürtel" - befanden.

[70]) Ziak, Karl (u. a.) (Red.): Unvergängliches Wien. Ein Gang durch die Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart, Wien 1964, S. 372

herum eine Wende in Richtung Liberalismus genommen, was zu einer Belebung der städtischen Selbstverwaltung und zur Mitverantwortung des Bürgertums an den Geschehnissen der kaiserlichen Metropole führte. Dabei gelangen der Gemeindeverwaltung, trotz der, aufgrund des Wachstums der Stadt notwendigen Ausweitung des Aufgabenkreises, durchaus bemerkenswerte Erfolge.

So gab es in Wien seit 1873 die erste Hochquellwasserleitung, das neue Rathaus wurde 1883 eröffnet, durch den Bau des Zentralfriedhofs wurden die Friedhöfe in den Vorstädten entlastet, die Donauregulierung, lange überlegt und 1862 aufgrund einer verheerenden Überschwemmung begonnen, machte Wien zu einem Hafenplatz für den inländischen Handelsverkehr, drei gemeindeeigene Spitäler, Bäder und Parkanlagen dienten dem Gesundheitswesen, und die Errichtung von sechs Versorgungs- und fünf Waisenhäusern stellte der Stadtregierung auch in sozialpolitischer Hinsicht ein gar nicht so schlechtes Zeugnis aus. Ein anderes Großprojekt, das der Stadterweiterung zugute kam und Wien ein neues Aussehen gab, war der Ausbau der Ringstraße anstelle der inneren Befestigungsanlagen. Diese Prunkstraße, eine Art *'Via triumphalis'*, mit ihren Prachtbauten im sogenannten *'Ringstraßenstil'* - einer *"Architektur, deren größter Stolz es war, alt sein zu wollen"* [71] - repräsentierte sozusagen die künstlerischen Bemühungen des aufstrebenden Bürgertums.

1859 von Kaiser Franz Josef endgültig genehmigt, beschäftigte sie fast vierzig Jahre Architekten, Baumeister, Handwerker und Künstler, ohne dass die Stadt selbst all zu großen Einfluss auf die Gestaltung nehmen konnte. Diese Öffnung nach außen ermöglichte das Zusammenwachsen von Stadt und Vorstädten, wodurch das Anwachsen der Bevölkerung einigermaßen in den Griff bekommen wurde. Diese erste Stadterweiterung war jedoch nicht von großer Nachhaltigkeit begleitet, da die Grenzen zu eng bemessen waren, die Einwohnerzahl aber, bedingt durch das Sinken der Sterblichkeitsrate und die zahlreichen Einwanderer aus allen Teilen der Monarchie und dem Ausland, in ständigem Steigen begriffen war. So kam es, wie oben bereits erwähnt, zur Eingemeindung der zahlreichen Vororte[72], die nunmehr zu den Bezirken XI bis XIX zusammengefasst wurden, was aber auch Änderungen des Wahlrechtes in Richtung Demokratisierung oder Erweiterungen der Kompetenzen des Bürgermeisters

---

[71]) Ziak, Karl (u. a.) (Red.): Unvergängliches Wien. Ein Gang durch die Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart, Wien 1964, S. 331

[72]) Zur letzten Stadterweiterung durch die Einverleibung der Vororte jenseits der Donau ('Transdanubien') kam es erst 1904/05. Mit der Eingliederung des XXI. Bezirks 'Floridsdorf' erhöhte sich die Einwohnerzahl auf 1,877.000. Siehe: Ziak, Karl (u. a.) (Red.): a. a. O., S. 376

bzw. Neugründung des Stadtrates oder der Magistratischen Bezirksämter nach sich zog. Dass dies nicht ohne politische Wirren vor sich gehen würde, sollte die Zukunft weisen.

Der bisherige deutlich erkennbare Wirtschaftsaufschwung, der vor allem der Ansiedlung großer Industrieunternehmen, Handelshäuser und Banken zu danken war, hatte auch seine Schattenseiten. Die liberale Wirtschaftspolitik in Richtung Großindustrie und die Fortschritte der Technik brachten vor allem Kleinhandel und Handwerksbetriebe unter Druck, wodurch zahlreiche kleinbürgerliche Arbeitsstätten ihre Existenz verloren. Die Folgen davon waren in den Achtzigerjahren eine Neuausrichtung der politischen Landschaft, die Entstehung eines vom Wahlrecht ausgeschlossenen und von Obdachlosigkeit bedrohten Fabriks-Proletariats und die Hinwendung des Kleinbürgertums zur aufstrebenden christlichsozialen Bewegung, der auch jener Karl Lueger angehörte, der von 1885 an, zuerst als Mitglied des Reichsrates und von 1897 (nach fünfmaliger Wahl) bis 1910 als Bürgermeister, die kommunalen Geschicke Wiens maßgeblich mitgestalten sollte.

Wien zeigte also um 1900 herum[73] - Erich Kriner war mittlerweile, nach einem zweijährigen Kurzaufenthalt in Wien 9., Porzellangasse 56, 1896 in die Seegasse 23 übersiedelt, um im Alsergrunder Maximilians-Gymnasium in der Wasagasse seine Schullaufbahn fortzusetzen - die zwei Gesichter einer aufstrebenden Metropole. Auf der einen Seite florierende Wirtschaft, rege Bautätigkeit, wissenschaftliche Hochblüte und kultureller Glanz, auf der anderen Seite rechtlose Arbeiterschaft, düstere Elendsquartiere und drohende Obdachlosigkeit. Die hier aufgezeigten Kenngrößen spiegelten sich auch in den sich daraus ergebenden Konsequenzen der politischen Verhältnisse wieder.

Die bis 1900 feudal-konservative Dominanz in der Politik ging immer mehr verloren, und den Deutschnationalen, die sich unter Georg von Schönerers Leitung dem Antisemitismus und der alldeutschen Idee verschrieben hatten, fehlte noch die wahlberechtigte Anhängerschaft. Blieben also die Christlichsozialen, die unter der Führung von Lueger im Rathaus nahezu uneingeschränkt herrschen konnten, und denen nur in der allmählich aufstrebenden sozialdemokratischen Arbeiterbewegung, geeint am Hainfelder Parteitag (1888/89), eine ernstzunehmende Gegnerschaft erwuchs.

---

[73]) Siehe auch
Franz, Wolfgang: Wien 1908. Ein Zeitreiseführer ins Wien der Jahrhundertwende, Wien 2008
Sachslehner, Johannes: Wien. Eine Geschichte der Stadt, Wien (u. a.) 2006, S. 241-264

Einen ähnlich zwiespältigen Eindruck, wie das politische Geschehen, hinterließ auch die polarisierende Persönlichkeit Karl Luegers. Auf der einen Seite der populäre, charismatische, begnadete, weitsichtige Kommunalpolitiker, dem Wien nicht nur die Gründung von Schulen, Kirchen, Waisenhäusern, Fürsorgeanstalten, Schwimmbädern, Parkanlagen, der Heilanstalt am Steinhof oder des Geriatriezentrums Lainz, sondern auch den Bau der Zweiten Wiener Hochquellwasserleitung, die Regulierung des Wienflusses, den Schutz des Wald- und Wiesengürtels oder die Einverleibung - *'Verstadtlichung'* - der Gas- u. Elektrizitätswerke bzw. der Straßenbahn in städtisches Eigentum [74] verdankt, auf der anderen Seite der populistische, die Stimmung in der Bevölkerung nützende Antisemit, der durch seine judenfeindliche Rhetorik den Nährboden für die spätere nationalsozialistische Propaganda aufbereiten sollte.

Als Lueger am 10. März 1910, fast völlig erblindet, an den Folgen seiner Zuckerkrankheit starb, war Wien eine Metropole mit mehr als zwei Millionen Einwohnern, in der nicht nur das wirtschaftliche Leben florierte, die Infrastruktur des Verkehrs- und Kommunikationswesens durch den Ausbau von Eisenbahnen und Lokalbahnen, Stadt- und Straßenbahn, Post- und Telegraphenämtern sowie Rohrpoststellen und Telephonanschlüssen allmählich jener einer Weltstadt entsprach, die Wasserversorgung durch den Bau der Zweiten Hochquellwasserleitung zufriedenstellend gelöst worden war, die Demokratisierungsbemühungen einen gewissen Fortschritt verzeichneten oder innovative politische Ideen[75], Wissenschaft, Kunst und Kultur eine ungeahnte Blütezeit erlebten, sondern in der es auch Nationalitäten- und Sprachprobleme oder organisiertes Verbrechen und Jugendkriminalität[76] gab, sowie, trotz deutlicher Verbesserungen im Fürsorge- und Gesundheitswesen, Elends- und Massenquartiere, Obdach- und Arbeitslose oder Wohnungs- und Hungersnot, ausgelöst durch Wohnungswucher und überhöhte Lebensmittelpreise, was aber den Keim von sozialen Unruhen in sich barg, die auch nicht ausbleiben sollten[77].

---

[74]) Siehe auch
Pohanka, Reinhard: Eine kurze Geschichte der Stadt Wien, Wien (u. a.) 1998, S. 185-192
Markus, Georg: "Wer ein Jud' ist, bestimme ich" - Karl Lueger, KURIER 7.2.2010, S. 22
Scheidl, Hans Werner: Zeitgeschichte, Die Presse 6.3.2010, S. 30

[75]) Wie zum Beispiel Theodor Herzls Schrift "Der Judenstaat", in der er als Lösungsversuch der 'Judenfrage' für diese Volks- und Religionsgemeinschaft einen eigenen Staat in Palästina fordert.

[76]) Franz, Wolfgang: Wien 1908. Ein Zeitreiseführer ins Wien der Jahrhundertwende, Wien 2008, S.83ff.

[77]) Mehr als 100.000 Bewohner aus den Arbeiterbezirken marschierten am 17. September 1911 in einer friedlichen "Demonstration der Verzweiflung" zum Wiener Rathaus. Sozialdemokratische Politiker forderten gerechte Entlohnung und Preisreduktionen, womit sie bei den Vertretern des Kleinbürgertums Verständnis fanden. Plünderungen, Brandschatzungen und Zerstörungen von Neubau über

Überhaupt vermittelte Wien um die Neunzehnhunderter-Wende den seltsamen Eindruck einer Art "*Janusköpfigkeit: Auf der einen Seite triumphierten Sprache und Geist der Antimoderne; die lähmend-reaktionären Phrasen des Antisemitismus, Antislawismus, Deutschnationalismus und Klerikalismus erfüllten den politischen Alltag. Auf der anderen Seite lebten und arbeiteten hier Menschen, deren Schaffen die Welt verändern sollte, deren Gedanken zu Revolutionen des Geistes Anlass gaben und deren Kunstwerke weltweit bewundert wurden.*"[78]

Und dieser Eindruck verstärkte sich noch in der Zeit zwischen 1910 und dem Beginn des Ersten Weltkriegs, weil vor allem die weiter oben aufgezeigten sozialen Probleme von den Nachfolgern Luegers, Josef Neumayer (1910-1912) und Richard Weiskirchner (1912-1919), keiner befriedigenden Lösung zugeführt werden konnten. Die Folge davon waren der Aufstieg der bereits seit 1867 als Vertreter der Wiener Arbeiterschaft existierenden und seit 1888/89 durch Viktor Adler vereinten Sozialdemokraten[79], weil sie die besseren Antworten auf die anstehenden Fragen hatten, und eine Radikalisierung der beiden großen Parteien, die ihren Höhepunkt fand in der Erschießung (1913) des populären sozialdemokratischen Abgeordneten aus Ottakring, Franz Schuhmeier, durch den Bruder des bedeutenden christlich-sozialen Arbeiterführers Leopold Kunschak, Paul Kunschak, der dafür hingerichtet wurde.

Obwohl die Sozialdemokratie damit einen ihrer begabtesten Politiker verlor, war ihr Aufstieg als stärkste Kraft in Wien, auch dank bedeutender Vertreter, wie Karl Seitz oder Jakob Reumann, nicht mehr zu stoppen.

Dennoch dauerte es bis zu den ersten freien Gemeinderatswahlen 1919, dass die *"Sozialdemokratische Arbeiterpartei"* (SDAP), ausgestattet mit einer absoluten Mehrheit, legitimiert war, den Aufbau des *"roten Wien"* in Angriff zu nehmen.

Josefstadt bis nach Ottakring. Blutige Kämpfe zwangen die Exekutive, Barrikaden zu errichten und erstmals nach 1848 wieder gegen die Bevölkerung vorzugehen. Das Ergebnis waren 4 Tote, 150 Verletzte (Randalierer u. Polizisten) und 488 Verhaftete. Da die Soldaten aus Sympathie mit den Demonstranten gegen den Befehl über die Leute hinwegschossen, gab es nicht mehr Tote. Führer der Sozialdemokratie wie Viktor Adler, Otto Bauer oder Karl Renner zeigten Verständnis für die Demonstrationen, distanzierten sich aber von den Gewaltakten. Freilich blieben die Hoffnungen der Arbeiterschaft unerfüllt - die Preise stiegen weiter, die Löhne blieben niedrig. Das Elend der Bevölkerung war, neben der Katastrophe des Ersten Weltkrieges und dem Nationalitätenproblem ein weiterer Grund für den Zusammenbruch der k. u. k. Monarchie.
Siehe: Markus, Georg: Der Aufruhr der "kleinen Leute" - September 1911, KURIER 4.9.2011, S. 22

[78]) Sachslehner, Johannes: Wien. Eine Geschichte der Stadt, Wien (u. a.) 2006, S. 249

[79]) Siehe Ziak, Karl (u. a.) (Red.): Unvergängliches Wien. Ein Gang durch die Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart, Wien 1964, S. 378 ff.

Dazwischen lagen die vier harten Jahre des Ersten Weltkriegs, die auch an Wien und seiner Bevölkerung, trotz umsichtiger Führung seitens des christlichsozialen Bürgermeisters Richard Weiskirchner, nicht spurlos vorüber gegangen waren. Nach anfänglichem patriotischen Jubel über die Kriegserklärung und der schließlich enttäuschten Hoffnung an einen raschen Sieg, trat alsbald Ernüchterung und Desillusionierung ein. Die Einberufung der wehrtauglichen Männer, Versorgungsengpässe, Lebensmittelrationierungen, Flüchtlingsströme, steigende Mieten, Delogierungen, Hungersnot, Epidemien, Demonstrationen und Streiks setzten den Bürgern, vor allem Frauen und Kindern, hart zu und zwangen sie zu einem verzweifelten Kampf ums Überleben. Der Tod Kaiser Franz Josephs I., der bis zuletzt unbeirrbar seine Pflicht als Symbolfigur seines Reiches erfüllt hatte und dessen Begräbnis in der Kapuzinergruft am 30. November 1916 eine allerletzte Demonstration der k. u. k. Monarchie darstellte, bedeutete im Bewusstsein der Menschen den endgültigen Abschied vom altösterreichischen Vielvölkerstaat der Habsburger.

In Wien wuchs bereits 1917, bedingt durch die katastrophale Versorgungslage und unterstützt durch die Vertreter der Sozialdemokratie, die Sehnsucht nach Frieden. Ende 1918 war es dann endlich so weit: am 12. November wird von der Rampe des Parlaments die Gründung der *"Republik Deutsch-Österreich"* verkündet.

Die Folgen des Krieges waren für Wien, der riesigen Hauptstadt eines nunmehrigen Kleinstaates, und seine Bevölkerung verheerend[80]. Die Einwohnerzahl erreichte, bedingt durch die Flüchtlingsströme aus allen Teilen der Monarchie und die Rückkehr der Soldaten, einen Rekordwert von 2,239.000, die Nahrungsmittel-, Energie- und Rohstoffversorgung war durch den Verlust des wirtschaftlichen Hinterlandes Böhmen, Mähren und Ungarn gefährdet, die Gemeindekassen waren leer, Kohlenmangel legte einen Teil der Industriebetriebe lahm, mehr als 110.000 Arbeitslose waren zu versorgen, eine schwere Grippe-Epidemie hatte zahlreiche, durch die Hungerjahre des Krieges geschwächte Menschen dahingerafft[81], die Säuglingssterblichkeit stieg auf 25%, und darüber hinaus gefährdete die Tuberkulose die Gesundheit zahlreicher Bewohner. Als zusätzliche Belastung für die politische Situation entpuppte sich die mentale Einstellung der Bevölkerung:

> *"Für viele Menschen war der Untergang Österreich-Ungarns zu einem schmerzhaften Trauma geworden: Die neue republikanische Ordnung empfanden sie als Schmach,*

---

[80]) Siehe auch Pohanka, Reinhard: Eine kurze Geschichte der Stadt Wien, Wien (u. a.) 1998, S. 196-203, und Sachslehner, Johannes: Wien. Eine Geschichte der Stadt, Wien (u. a.) 2006, S. 265-283

[81]) Siehe auch Kap. 3.2.7 "Personen, Fakten, Daten, Zahlen (1885-1934)"

war sie doch verbunden mit dem Gefühl von Niederlage und Aussichtslosigkeit. In diesem Klima gediehen radikale politische Utopien und Ideologien, Lösungsvorschläge von links und rechts warben um die Sympathie der Wähler, die sich in ihrer Enttäuschung nur allzu gern einer der rechts- oder linksextremen Gruppierungen anschlossen. Hier - bei Kommunisten und Faschisten - fanden sie auf den ersten Blick einleuchtende Erklärungen für die Misere: 'Sündenböcke' wurden bezeichnet, die Juden allgemein und jüdische Kriegsgewinnler und Spekulanten im Speziellen, 'rote Bonzen' und 'schwarze Pfaffen', Kapitalismus und Materialismus wurden verteufelt." [82]

Dennoch blieb einem Putschversuch der kommunistischen roten Garden in der Geburtsstunde der Republik zur Installierung einer Diktatur der Erfolg versagt. Die Stunde der Sozialdemokratie hatte geschlagen, und sie konnte unter der Führung von Bürgermeister Jakob Reumann, ausgestattet mit einer absoluten Mehrheit von 100 der 165 Mandate, das soziale Experiment *"Rotes Wien"* in Angriff nehmen.

Dabei galt es zu allererst, die Grundversorgung der durch Not, Hunger, Kälte und Krankheit geschwächten Bevölkerung sicher zu stellen. Die Trennung Wiens von Niederösterreich durch ein Verfassungsgesetz von 1921[83] erleichterte die politische Situation, da es nun klare Verhältnisse gab: eine christlichsoziale *'schwarze'* Mehrheit im niederösterreichische Bauernland und eine *'rote'* sozialdemokratische Stadtregierung, wobei der, von den Bundesländern abfällig apostrophierte *"Wasserkopf Wien"*[84] am 1. Jänner 1922 auch ein eigenes Bundesland wurde, wodurch der Bürgermeister gleichzeitig Landeshauptmann und der Gemeinderat zugleich Landtag wurden. Das Experiment war, dank Persönlichkeiten wie Hugo Breitner, Julius Tandler, Otto Glöckl oder Karl Seitz, dem Nachfolger Jakob Reumanns, von Erfolg gekrönt und wurde, nach einem Rückschlag und der damit verbundene Zerstörung der Gesprächsbasis zwischen Landes- und Bundesregierung durch die Eskalation der Gewalt im Zusammenhang mit dem Brand des Justizpalastes, erst durch den Bürgerkrieg 1934 abrupt unterbrochen.

Die Basis für den Erfolg bildete die Neuorganisation der Verwaltung, deren effiziente Grundstruktur bis in die heutigen Tage nur geringen Veränderungen unterworfen war. Die Schwerpunkte der Reformen konzentrierten sich auf soziale, städtebauliche und schulpolitische Maßnahmen, wobei die Ergebnisse teilweise noch heute in der politischen Landschaft Wiens erkennbar sind: Der Erwerb von billigem Bauland und die Einführung mehrerer neuer Steuern

---

[82]) Sachslehner, Johannes: Wien. Eine Geschichte der Stadt, Wien (u. a.) 2006, S. 265 f.

[83]) Siehe auch Scheidl, Hans Werner: Zeitgeschichte, Die Presse 17.7.2010, S. 28
Ein kühnes Experiment der "Proleten" - Das "Rote Wien".

[84]) Sachslehner, Johannes: a. a. O., S. 266

(z. B. die *"Vergnügungssteuer"* auf Luxusgüter oder die *"Hausgehilfinnensteuer"*), die vor allem den wohlhabenderen Mittelstand betrafen, ermöglichten es der Stadtregierung, zwischen 1923 und 1934 in, sich um einen begrünten Innenhof gruppierenden Wohnbauten, den so genannten Superblocks[85] oder *"Gemeindebauten"*, die teilweise noch heute existieren, wie z. B. der *"Reumannhof"*, die *"Freihofsiedlung Kagran"* oder der damals als größte Wohnhausanlage Europas geltende *"Karl Marx-Hof"*[86], mehr als 60.000 Wohnungen mit Zimmer, Küche, Kabinett, Badezimmer, Balkon, Fließwasser, WC und gemeinsame Waschküche im Haus zu errichten, um sie billig zu vermieten und der Arbeiterschaft auf diese Weise ein neues Selbstbewusstsein zu ermöglichen.

Dieses sollte auch durch ein neues Wertebewusstsein in Richtung Bildung gestärkt werden. Arbeitermittelschulen, Volkshochschulen und Volksbüchereien schufen Abhilfe in diesem Bereich und boten den Wienern Ausbildungsmöglichkeit entsprechend ihren Interessen. Auch dem Freizeitangebot wurde besonderes Augenmerk geschenkt, um durch die Gründung von Arbeitersport-, -sänger- und -kulturvereinen einen gewissen Ausgleich zu jenem bürgerlichen Mittelstand zu schaffen, *"der seinen bescheidenen Wohlstand in einem blühenden Vereinswesen, in Liedertafeln, Kulturbünden, Sängerrunden und Turnriegen auslebte"*.[87]

Einen besonderen, noch in der Zukunft wirksamen Reformschwerpunkt bildete Julius Tandlers[88] Reorganisation des Wohlfahrts- und Fürsorgewesens, das auf dem Grundgedanken der gemeinschaftlichen Solidarität für die Ärmsten der Gesellschaft basierte. Sein als *"Wiener System"* [89] auch international beachtetes Modell beinhaltete die Errichtung von Entbindungsheimen, Kindergärten, Horten, Kinderübernahmestellen, Kinderfreibädern, Volks- und Sommerbädern sowie die Idee, durch die Schaffung von ärztlichen Untersuchungsstellen ein *"geschlossenes System"*[90] der Gesundheitsbetreuung zu schaffen.

---

[85]) Pohanka, Reinhard: Eine kurze Geschichte der Stadt Wien, Wien (u. a.) 1998, S. 197

[86]) Im "Karl Marx-Hof" sind nicht nur 1325 Wohnungen beheimatet, sondern man findet auch diverse Gemeinschaftseinrichtungen, wie Zentralwäscherei, Brausebäder, Mutterberatungsstelle, Kindergarten, Jugendheim oder Bibliothek. Auch medizinische Einrichtungen, Krankenkassenstelle und Räumlichkeiten für die SPÖ-Sektion stehen den Bürgern in unmittelbarer Nähe zur Verfügung.

[87]) Scheidl, Hans Werner: ZEITGESCHICHTE, Ein kühnes Experiment der "Proleten" - Das "Rote Wien", Die Presse 17.7.2010, S. 28

[88]) Stadtrat für Gesundheitswesen

[89]) Sachslehner, Johannes: Wien. Eine Geschichte der Stadt, Wien (u. a.) 2006, S. 268

[90]) Sachslehner, Johannes: a. a. O., S. 268

Die von heftigen ideologischen Widerständen begleiteten und am wenigsten nachhaltigen Reformen waren jene auf dem Gebiet des Schulwesens, weil Otto Glöckls Erziehungs- und Unterrichtsprogramm, das so revolutionäre Ideen wie Chancengleichheit, kostenlose Lehr- und Lernmittel, bessere Lehrerausbildung, Ausbau des Sonderschulwesens oder Beseitigung kirchlicher Einflüsse beinhaltete, nur in Wien verwirklicht und beim Machtwechsel 1934 sofort wieder abgeschafft wurde.

Freilich gingen die Reformbemühungen der sozialdemokratischen Stadtverwaltung nicht friktionsfrei über die Bühne. Als besonders erschwerend für die Verwirklichung des Wiener Reformprogramms stellte sich zum einen die politische Polarität zwischen der christlichsozialen Bundesregierung und dem sozialdemokratisch dominierten Stadtsenat heraus, weil beide in '*ideologischen'* Fragen auf ihren Positionen beharrten; eine weitere Erschwernis stellte die um 1922 einsetzende rapide Inflation dar - erst die Einführung des *'Schilling'* als neue Währung (1925) ermöglichte wieder eine geordnete Finanzgebarung; als unerfreulich stellte sich auch das Erscheinungsbild der Bundeshauptstadt dar, wie es in der teilweise reaktionären Literatur und Publizistik gezeichnet wurde:

> *"Wien galt bald als Hochburg negativer Zivilisationserscheinungen, es begann das Ausspielen der angeblich heilen Provinz gegen den lasterhaften Asphalt der Großstadt, der schließlich im Austrofaschismus seinen Höhepunkt finden sollte. Die Stadt Wien wurde zum Inbegriff einer dämonisch empfundenen Moderne stilisiert, in der die alte Ordnung nichts mehr galt, in der Unmoral und Sittenlosigkeit ihren Einzug hielten. Als exemplarisch dafür empfand man Jazz-Musik und Nacktrevuen, das Kürzerwerden der Röcke und die Freizügigkeit der neuen Bademode und - die vielfältige Tätigkeit jüdischer Mitbürger in Kunst und Kultur."* [91]

Die schlimmste Beeinträchtigung der Reformbemühungen stellte jedoch die Tatsache dar, dass eskalierende Gewalt nicht nur zu einem Mittel der politischen Auseinandersetzung wurde, sondern den Keim in sich trug, die Bestrebungen für eine lebenswertere Welt zunichte zu machen. *"Hakenkreuzler"* bzw. *"Frontkämpferverbände"*, *"Wehrbund"*, *"Ortswehren"* und *"Bürgergarden"*, die sich zu *"Heimatschutz"* und *"Heimwehren"* zusammengeschlossen hatten und alsbald zur Stütze der christlichsozialen Regierung avancierten[92], hatten begonnen, sich mit Waffen zu versorgen und waren bereit, auf der Straße zuzuschlagen. Die sozialdemokratische Antwort darauf war die Gründung des *"Republikanischen Schutzbundes"*, der 1928 bereits mehr als 80.000 Mitglieder[93] zählte. Den ersten Höhepunkt der gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen *'Rechts'* und *'Links'* stellte, wie bereits erwähnt, der Brand des Justizpalas-

---

[91]) Sachslehner, Johannes: Wien. Eine Geschichte der Stadt, Wien (u. a.) 2006, S. 270 f.

[92]) Sachslehner, Johannes: a. a. O., S. 271 f.

[93]) Sachslehner, Johannes: a. a. O., S. 272

tes dar, den auch besonnene Sozialdemokraten, wie Bürgermeister Karl Seitz oder Arbeiterführer Otto Bauer nicht verhindern konnten. Es war der Beginn einer Art Kampf der christlich-sozialen Bundesregierung gegen das *"Rote Wien"*, der, nach zahlreichen Straßenkämpfen, Bombenattentaten und Brandstiftungen gewaltbereiter radikaler Gruppierungen, am 12. Februar 1934 in den bürgerkriegsähnlichen Kampfhandlungen rund um die großen Gemeindebauten gipfelte, an deren Ende zahlreiche Tote und Verletzte zu beklagen waren, der letzte Rest an konsensualen politischen Gemeinsamkeiten vernichtet war, die Dollfuß-Diktatur das Ende der Sozialdemokratie ausrief und für Wien eine ständisch-autoritäre Verfassung in Kraft trat. Wie weit Erich Kriner, der am 3. März desselben Jahres starb, von den Kämpfen um den Karl Marx-Hof in Wien-Döbling, ca. 1,5 km von seinem Wohnort in der Währinger Martinstraße entfernt, unmittelbare Kenntnis hatte, ist nicht belegt. Man könnte aber vermuten, dass er sich in derselben Situation befand, wie sie Stefan Zweig in *"Die Welt von gestern"* schilderte:

> *"Drei Tage wurde erbittert gekämpft von Haus zu Haus; es war das letzte Mal vor Spanien, daß sich in Europa die Demokratie gegen den Faschismus wehrte. Drei Tage hielten die Arbeiter stand, ehe sie der technischen Übermacht erlagen.*
> *Ich war in diesen drei Tagen in Wien und somit Zeuge dieses Entscheidungskampfes und damit des Selbstmords der österreichischen Unabhängigkeit. Aber da ich ehrlicher Zeuge sein will, muß ich das zunächst paradox scheinende Faktum bekennen, daß ich von dieser Revolution selbst nicht das mindeste gesehen habe. Wer sich vorgesetzt hat, ein möglichst ehrliches und anschauliches Bild seiner Zeit zu geben, muß auch den Mut haben, romantische Vorstellungen zu enttäuschen. Und nichts scheint mir charakteristischer für die Technik und Eigenart moderner Revolutionen, als daß sie sich im Riesenraum einer modernen Großstadt eigentlich nur an ganz wenigen Stellen abspielen und darum für die meisten Einwohner völlig unsichtbar bleiben. So sonderbar es scheinen mag: ich war an diesen historischen Februartagen 1934 in Wien und habe nichts gesehen von diesen entscheidenden Ereignissen, die sich in Wien abspielten, und nichts, auch nicht das mindeste davon gewußt, während sie geschahen. Es wurde mit Kanonen geschossen, es wurden Häuser besetzt, es wurden Hunderte von Leichen weggetragen - ich habe nicht eine einzige gesehen. Jeder Leser der Zeitung in New York, in London, in Paris hatte bessere Kenntnis von dem, was wirklich vor sich ging, als wir, die wir doch scheinbar Zeugen waren. Und dieses erstaunliche Phänomen, daß man in unserer Zeit zehn Straßen weit von Entscheidungen weniger weiß als die Menschen in einer Entfernung von Tausenden Kilometern, habe ich dann später immer und immer wieder bestätigt gefunden. Als Dollfuß einige Monate später mittags in Wien ermordet wurde, sah ich um halb sechs Uhr nachmittags in London die Plakate auf den Straßen. Ich versuchte sofort, nach Wien zu telephonieren; zu meinem Erstaunen erhielt ich sofort Verbindung und erfuhr zu meinem noch größeren Erstaunen, daß man in Wien, fünf Straßen vom Auswärtigen Amt, viel weniger wußte als in London an jeder Straßenecke. Ich kann also an meinem Wiener Revolutionserlebnis beispielhaft nur das Negative darstellen: wie wenig heutzutage ein Zeitgenosse, wenn er nicht zufällig an der entscheidenden Stelle steht, von den Ereignissen sieht, welche das Antlitz der Welt und sein eigenes Leben verändern.*[94]

---

[94]) Zweig, Stefan: Incipit Hitler. In: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 2013, 40. Auflage, S. 435 f.

3.2.3 Wissenschaft[95]

Ausgehend von den Studienreformen der 1850er Jahre und initiiert durch das neue Universitätsgesetz vom 27. April 1873, das die freie Lehre und die Pflege der Forschung sicherstellte, erlebten die Wiener Universität und mit ihr die Wissenschaft einen neuen Höhenflug, der ihnen durch die Berufung bedeutender Gelehrter im Bereich Philosophie, Naturwissenschaften, Geschichte oder Geographie[96] zu Weltruf verhalf. Dieser wurde noch besonders gefestigt durch die Wiener medizinische Schule, die in dem von Kaiser Joseph II. 1784 eröffneten Wiener *'Allgemeinen Krankenhaus'* (AKH) beheimatet war, und deren Erkenntnisse und Neuerungen nicht nur für Wien oder Österreich, sondern für die gesamte Menschheit von größter Bedeutung[97] werden sollten.

Nachdem Kapazitäten wie Karl v. Rokitansky im Bereich der pathologischen Anatomie, Josef Skoda in jenem der Inneren Medizin und Joseph Hyrtl als Anatomieprofessor in den späten 1870er Jahren die theoretischen Grundlagen geschaffen und damit das Fundament für eine neue Medizin gelegt hatten, konnten wissenschaftlich tätige Praktiker, wie der Internist Hermann Nothnagel, Vorstand der ersten medizinischen Klinik der Universität Wien 1872-1905, ihr segensreiches Wirken im Dienste der Patienten mit neuesten Untersuchungsmethoden fortsetzen. Sein Ausspruch *"Nur ein guter Mensch kann ein großer Arzt sein."* [98] beeinflusste die hippokratische Ethik zahlreicher Generationen von Medizinern. Nach der Einführung der Äthernarkose sowie der Anwendung von Asepsis und Antisepsis begann eine neue Zeit für die moderne Chirurgie, die maßgeblich von Theodor Billroth[99], Lehrstuhlinhaber für Chirurgie von 1867 bis 1894, beeinflusst und weiter entwickelt wurde. Auch zahlreiche andere Fächer waren

---

[95]) Siehe auch
Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse - Umwelt - Wirkung, Wien (u. a.) 1993

Springer, Käthe: Philosophie und Wissenschaft um 1900. In: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S.363-369

[96]) Siehe auch: Ziak, Karl (u. a.) (Red.): Unvergängliches Wien. Ein Gang durch die Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart, Wien 1964, S. 341

[97]) Siehe auch: Ziak, Karl (u. a.) (Red.): a. a. O., S. 346 ff. und
http://austria-forum.org/af/AEIOU/Wiener_Medizinische_Schule, abgerufen am 15. November 2013

[98]) Zit. in: Ziak, Karl (u. a.) (Red.): a. a. O., S. 349

[99]) Neben seiner Tätigkeit als Chirurg und Forscher bemühte sich Billroth um eine Reform des Medizinstudiums und veranlasste die Eröffnung einer noch heute existierenden Lehranstalt für Krankenpflegerinnen im "Rudolfinerhaus" in Wien 19 (in der heutigen Billrothstraße 78). Kleines Detail am Rande: Privat war Billroth ein begeisterter Geiger und zählte Johannes Brahms und Eduard Hanslick zu seinen engsten Freunden. Lesenswert sein Briefverkehr mit Brahms.

durch ärztliche Koryphäen vertreten, man denke nur an den Augenarzt Ernst Fuchs, an den Begründer der modernen Ohrenheilkunde Adam Politzer, an den Orthopäden Adolf Lorenz, an den Pionier der Elektrokardiographie Karel Frederik Wenckebach, an den Kinderarzt Clemens Frh. v. Pirquet, der eine neue Untersuchungsmethode für die Tuberkulose erfand oder an den Röntgenologen Guido Holzknecht.

Als weiterer Maßstab für den hohen Standard der damaligen medizinischen Forschung kann eine Reihe von in Wien tätigen Ärzten genannt werden, die für ihre wissenschaftlichen Erkenntnisse den Nobelpreis[100] erhielten: Robert Bárány 1914 für seine Arbeiten über das Gleichgewichtsorgan, der Psychiater Julius Wagner-Jauregg 1927 für die Einführung der Malariatherapie als Behandlungsmethode bei progressiver Paralyse oder Karl Landstein 1930 für die bahnbrechende Entdeckung der Blutgruppen.

Den in der Geschichte der Medizin größten Bekanntheitsgrad freilich erreichte Sigmund Freud, der Schöpfer der Psychoanalyse, dessen Werke *"Studien zur Hysterie"* (1895 gemeinsam mit dem Internisten Josef Brauer) und vor allem *"Die Traumdeutung"* (1899) durch das neue Verständnis für das Unbewusste das Bild vom Menschen in den nächsten Jahren verändern sollte[101]. Diese Vorahnung dürfte auch Freud dazu verleitet haben, das Erscheinungsjahr auf 1900 vorzudatieren:

> *"Die Psychoanalyse ist sozusagen mit dem zwanzigsten Jahrhundert geboren; die Veröffentlichung, mit welcher sie als etwas Neues vor die Welt, meine 'Traumdeutung' trägt die Jahreszahl 1900. Aber sie ist, wie selbstverständlich, nicht aus dem Stein gesprungen oder vom Himmel gefallen; sie knüpft an Älteres an, das sie fortsetzt, sie geht aus Anregungen hervor, die sie verarbeitet."*[102]

Obwohl Freuds wissenschaftlichen Abhandlungen zu seiner Zeit nicht jenes Verständnis entgegengebracht und jene Bedeutung zugemessen wurde, die sie verdient hätten, wiesen dennoch seine *"bahnbrechenden Erkenntnisse über die elementare Bedeutung unbewusster seelischer Vorgänge für die körperliche Befindlichkeit"* [103] den richtigen Weg zur Heilung psychischer Erkrankungen. Wenn sich das *'Unbewusste'* im Traum offenbart, wird der Traum zum Modell des Psychisch-Seelischen. Seine Inhalte spiegeln wieder, was immer die Seele an neurotischen, künstlerischen, unsinnigen, krankhaften, phobischen, witzigen oder sonstigen

---

[100]) Siehe auch: Stenzel, Dorothea u. Günter: Das große Lexikon der Nobelpreisträger, Hamburg 1992

[101]) Siehe auch: Sachslehner, Johannes: Wien. Eine Geschichte der Stadt, Wien (u. a.) 2006, S. 251 f.

[102]) Zit. in: Springer, Käthe: Das Geheimnis des Traumes. Zur Entwicklung der Psychoanalyse. In: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 371 f.

[103]) Sachslehner, Johannes: a. a. O., S. 252

Ausdrucksformen hervorbringt. Bahnbrechend auch seine Erkenntnis, dass die Sexualität von zentraler Bedeutung für die psychophysische Entwicklung des Menschen sei, was Begriffen wie *'Lustprinzip'*, *'Über-Ich'* oder *'Ödipuskomplex'* ihre exklusive Brisanz nahm. Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, dass Freuds Theorien alsbald in jenen aufgeklärten Kreisen des intellektuellen Bürgertums Anhänger fanden, die sich für Sozialreformen, Sexualbefreiung und die Frauenfrage einsetzten, womit sie tiefe Eingriffe in die Familie, in die Religion, in die Sexualmoral und in die *'Schuldgefühls-Ideologien'*[104] aber auch in Malerei, Literatur und Musik provozierten. Nicht zuletzt war es ja das gesellschaftliche und kulturelle Leben Wiens um 1900 mit seinen *"Gegensätzen von Fortschritt und Konservativismus, Weltoffenheit und Kleingeist, Lebenslust und Todesdrang"* [105], das den geradezu idealen Nährboden für Freuds Analysen und Erkenntnisse bildete.

Mit weiteren Abhandlungen wie *"Totem und Tabu"* (1913), *"Das Es und das Ich"* sowie *"Das Unbehagen in der Kultur"* erntete Freud in akademischen Kreisen zwar ebenfalls Hohn und Kritik, komplettierte damit aber das theoretische Lehrgebäude, das er im Rahmen seiner *"Psychologischen Mittwoch-Gesellschaften"*[106] in der heute berühmten Ordination *'Wien 9., Berggasse 19'* mit angehenden Psychoanalytikern und Fachkollegen, aber auch Schriftstellern, Künstlern oder Wissenschaftlern anderer Fakultäten diskutierte und so für eine breite Resonanz in der Öffentlichkeit sorgte. Nach der ersten Blütezeit vor dem Ersten Weltkrieg erlebte die Psychoanalyse von 1920-1933 starke Verbreitung im In- und Ausland, und wurde im Rahmen der Reformpolitik des *'Roten Wien'* zur führenden Form der Psychotherapie.

Nach den Wirren des Ersten Weltkriegs büßte Wien zwar seinen Rang als Zentrum der medizinischen Forschung von Weltgeltung ein, konnte aber dennoch, trotz der wirtschaftlichen und sozialen Probleme der Ersten Republik, ein überdurchschnittlich hohes Niveau an ärztlicher Versorgung gewährleisten. Dieses hohe Niveau manifestierte sich auch in der Pioniertat jenes Mediziners, der nach dem Ersten Weltkrieg zur Gallionsfigur der bis dahin im AKH eher stiefmütterlich behandelten Unfallchirurgie werden sollte: Ausgebildet in der 2. Wiener Chirurgischen Universitätsklinik und in der Mayo-Klinik in den USA, führte ihn sein Weg direkt in den Ersten Weltkrieg, wo Lorenz Böhler zum Leiter des Lazaretts für Leichtverletzte in Meran

---

[104]) Siehe auch: Springer, Käthe: Das Geheimnis des Traumes. Zur Entwicklung der Psychoanalyse. In: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 377

[105]) Schmid, Michael: Gustav Klimt. Der Kunst- und Kulturführer zum Klimtjahr 2012, Wien 2012, S.51

[106]) Springer, Käthe: a. a. O., S. 377

berufen wurde. Seine im Rahmen der Versorgung von Knochenbrüchen oder sonstigen kleineren Verletzungen gemachten Erfahrungen wollte er in einem eigens dafür konzipierten Krankenhaus verwirklichen und gründete, nach Rücksprache mit der Allgemeinen Arbeiterunfallsversicherung, 1925 im 20. Wiener Gemeindebezirk das erste, später nach ihm benannte Unfallspital Österreichs. Seine Erkenntnisse veröffentlichte er in dem Lehrbuch *"Techniken der Knochenbruchbehandlung"*[107], das 13 Auflagen und Übersetzungen in acht Sprachen erlebte.

Weniger Weltgeltung erlangte Wien auf den Gebieten von Naturwissenschaft[108] und Technik, wenngleich auch hier einige bemerkens- und erwähnenswerte Leistungen zu verzeichnen sind. Deshalb muss in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, dass sowohl das politische Klima als auch der technische Aufschwung um die Jahrhundertwende eine Atmosphäre von Kreativität ermöglichten, was immerhin zur Folge hatte, dass zahlreiche Naturwissenschaftler von Weltformat hervorgebracht wurden, und einige Leistungen von in Österreich ausgebildeten Forschern sogar als würdig befunden wurden für die Verleihung des Nobelpreises[109].

An erster Stelle sei hier der aus Wien stammende und neben Christian Doppler (1803-1853) wahrscheinlich bekannteste Physiker Österreichs, Erwin Schrödinger[110], genannt, der mit der nach ihm benannten *'Schrödingergleichung'* für immer in der einschlägigen Fachliteratur vertreten sein wird und, neben dem 1933 für die *'Entdeckung neuer produktiver Formen der Atomtheorie'* verliehenen Nobelpreis, noch auf zahlreiche weitere Auszeichnungen und Ehrungen hinweisen konnte.
Die zweite, im Bereich der Physik mit diesem Preis ausgezeichnete Persönlichkeit ist Philipp E. A. Lenard[111], der ihn 1905 für seine Arbeiten auf dem Gebiet der Kathodenstrahlen und der Elektronentheorie erhielt. Daneben müssen aber noch einige weitere Forscherpersönlichkeiten

---

[107]) Siehe auch:
Götz, Manfred: 100 Jahre Unfallchirurgie. Radiodoktor - Medizin und Gesundheit, Wien 2009

[108]) Siehe auch: http://www.brgkepler.at/~rath/veroeff/physiker.html, abgerufen am 16. November 2013

[109]) Siehe auch: Stenzel, Dorothea u. Günter: Das große Lexikon der Nobelpreisträger, Hamburg 1992

[110]) Siehe auch: http://de.wikipedia.org/wiki/Erwin_Schrödinger, abgerufen am 16. November 2013

[111]) Siehe auch: http://de.wikipedia.org/wiki/Philipp_Lenard, abgerufen am 16. November 2013

Ph. E. A. Lenards Propagandatätigkeit für Nationalismus und Antisemitismus, sein Naheverhältnis zur NSDAP (Goldenes Ehrenzeichen), seine persönlichen Kontakte zu A. Hitler, seine Ehrenmitgliedschaft im "Bund völkischer Lehrer" sowie sein Eintreten für eine "Deutsche Physik" (auch "Arische Physik") hatten 2008 zur Folge, dass eine nach ihm benannte Straße in Klagenfurt einen neuen Namen erhielt.

genannt werden, die mit ihren Arbeiten Weltruf erlangt hatten:
+ der Physiker und Chemiker Johann Josef Loschmidt (1821-1895), der mit seiner Abhandlung *"Zur Größe der Luftmoleküle"* und der *'Loschmidtschen Zahl'* (Anzahl der Moleküle in einem Glas Wasser) in Fachkreisen große Anerkennung erwerben konnte;
+ der Physiker, Mathematiker und Philosoph Ernst Mach (1838-1916), der nicht nur mit der *'Mach-Zahl'* (Verhältnis zwischen Bewegungs- und Lichtgeschwindigkeit) sondern in Medizin (Sinnesphysiologie), Philosophie (Erkenntnistheorie, Wegbereiter des *"Wiener Kreises"*) und Politik (Mitglied des Herrenhauses im Österreichischen Parlament) seine intellektuellen Spuren hinterließ;
+ Ludwig Boltzmann (1844-1906), der nicht nur Machs Nachfolger auf dem Philosophie-Lehrstuhl für *"Geschichte und Theorie der exakten Naturwissenschaften"* war, sondern auch dessen Liebe zu den Künsten und die Begeisterung für die Evolotionstheorie Charles Darwins teilte, wiewohl sie persönlich erbitterte Gegner waren, beschäftigte sich zeitlebens nicht nur mit Licht-, Gas- und Wärmetheorien (*'Thermodynamik'*), sondern insbesondere auch mit der *'Atomhypothese'*, deren Siegeszug er auf Grund seines depressiven Zustandes nur mehr schemenhaft erleben sollte;
+ sein Schüler Friedrich Hasenöhrl (1874-1915), der als sein Nachfolger am *'Institut für Theoretische Physik'* nicht nur Erwin Schrödinger zu seinen Schülern zählte, sondern auch zahlreiche von jenen bedeutenden Wissenschaftlern ausbildete, die nach dem Ersten Weltkrieg bedeutende Lehrkanzeln im In- und Ausland besetzen sollten;
+ Viktor Franz Heß (1883-1964), ein Steirer, der durch seine Brillanz sowohl als Schüler als auch als Student (Promotion *'sub auspiciis imperatoris'*) glänzte, beschäftigte sich anfangs mit der Luftelektrizität, wandte sich aber nach dem Krieg der Erforschung der Radioaktivität zu, wofür er auch 1936 aufgrund seiner, durch Ballonexperimente ermöglichten, Entdeckung der *'kosmischen (Höhen-)Strahlung'* den Nobelpreis zugesprochen erhielt;
+ Wolfgang Pauli (1900-1958)[112] fällt als letzte bedeutende Physiker-Persönlichkeit in den zu besprechenden Zeitraum. Taufpate Ernst Mach, Schulzeit in Wien-Döbling mit Auszeichnung absolviert, mathematisches Wunderkind, erste wissenschaftliche Publikation kurz nach der Matura über Einsteins Relativitätstheorie, Studienabschluss in kürzest möglicher Zeit *'summa cum laude'* - einige Fakten, welche die außerordentliche Begabung Paulis andeuten sollen.

Im Zentrum seiner wissenschaftlichen Forschung stand die Quantentheorie, innerhalb deren Bereich zwei wesentliche Entdeckungen besonders erwähnenswert sind.

---

[112]) Siehe auch: http://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Pauli, abgerufen am 16. November 2013

* Zum einen ist es jener, ihm schließlich den Nobelpreis (1945) einbringende Beitrag zur Erkenntnis, dass das Periodensystem der chemischen Elemente von einer fundamentalen Ordnung beherrscht sei, weil sich bestimmte Eigenschaften der Atome wiederholen würden, wie z. B. die Tatsache, dass die, sich um den Kern anordnenden, Elektronen um so komplexere Strukturen bilden, je schwerer das Atom wird. Der Grund dafür sei, dass keine zwei Elektronen in einem Atom gleich sein können: sie werden durch vier *'Quantenzahlen'* definiert, von denen mindestens eine unterschiedlich sein muss. Dieses sogenannte, im Bereich der *'Quantenphysik*' angesiedelte *'Pauli-Prinzip'* ermöglichte es nicht nur, das gesamte *'Periodensystem'* baukastenmäßig anzuordnen, sondern stellte sich später als essentielles Bauprinzip in der Natur heraus.

* Zum zweiten lieferte er die, wie sich mehr als 25 Jahre später durch empirische Beweise herausstellen sollte, richtige Erkenntnis im Zusammenhang mit den Problemen beim radioaktiven *'Beta-Zerfall'*. Der für diesen Vorgang formulierte *'Energie- und Impulserhaltungssatz'* könne nur dann korrekt erfüllt werden, wenn bei der Teilung eines Neutrons in Proton und Elektron (Neutron => Proton+Elektron) ein drittes, bis dahin unbekanntes Teilchen (später als *'Neutrino'* bezeichnet) entstünde. Die Beschäftigung mit dieser Materie ließ ihn in den 30er Jahren zu einem Pionier der Quantenfeldtheorie werden.

Auch die Chemiker[113] können in diesem vorab festlegten Zeitraum (1885-1934), sowohl auf eine Weltberühmtheit als auch auf zwei in Österreich ausgebildete Nobelpreisträger hinwiesen: Der eine ist der in Wien geborene Erfinder des Glühstrumpfs im Gaslicht (*"Auerlicht"*), der Metallfadenlampe und des Zündsteins (*"Auermetall"*) im Feuerzeug, Carl Auer von Welsbach (1858-1929)[114], der zusätzlich noch als Gründer der Treibacher Industrie AG gilt und das Warenzeichen OSRAM für elektrische Glüh- und Bogenlichtlampen beim Patentamt anmeldete; die beiden anderen sind der Wiener Richard Zsigmondi (1865-1929)[115], der nicht nur 1925 *"für den Nachweis der heterogenen Natur der kolloiden Lösungen und für die dabei angewand-*

---

[113]) Siehe auch: http://www.univie.ac.at/archiv/rg/17.htm, abgerufen am 16. November 2013

[114]) Siehe auch:
http://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Auer_von_Welsbach, abgerufen am 16. November 2013

[115]) Siehe auch: http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Zsigmondy, abgerufen am 16. November 2013
http://austria-forum.org/af/AEIOU/Zsigmondy%2C_Richard, abgerufen am 16. November 2013

ten Methoden, die für die moderne Kolloidchemie grundlegend sind"[116] den Nobelpreis für Chemie erhielt, sondern auch maßgeblich beteiligt war an der Konstruktion einer verbesserten Version des *Immersions-Ultramikroskops*, hergestellt 1912 bei der Göttinger Firma Rudolf Winkler [ab 1945: Fa. Carl Zeiss], sowie der aus Laibach stammende Fritz Pregl (1869-1930)[117], der sich im Rahmen der physiologischen Chemie speziell für die im Körper auftretenden Stoffwechselprodukte interessierte und ebenfalls die begehrte Auszeichnung 1923 für die von ihm entwickelte Mikroanalyse organischer Substanzen erhielt.

Daneben sei noch an Rudolf Wegscheider (1859-1935), den Begründer der österreichischen chemischen Schule, an Walter Fuchs[118], der mit seinen Kenntnissen im Bereich der Lignin-, Holz-, Kohle-, Teer-, Erdöl- und Textilchemie wesentliche wissenschaftliche Impulse für Wirtschaft und Industrie gab, sowie an Richard Kuhn (1900-1967)[119] erinnert, den Klassenkollegen Wolfgang Paulis am Döblinger Gymnasium (19., Gymnasiumstraße 83), der als Wegbereiter der Biochemie galt und für seine bahnbrechenden Forschungen auf dem Gebiet der Vitamine und Carotinoide schließlich 1938, bereits deutscher Staatsbürger, den Nobelpreis für Chemie erhielt.

Abschließend zu den Naturwissenschaften sei noch auf eine Institution hingewiesen, die durch ihre Stiftung wesentlich zur Wertschätzung dieses Wissenschaftszweiges beitrug. 1862 wurde vom Bankhaus Lieben eine Stiftung von 10.000 Gulden ins Leben gerufen, die es der *'Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften'* ermöglichen sollte, ab 1865 alle drei Jahre einen österreichischen Wissenschaftler für hervorragende Arbeiten auf dem Gebiet der Naturwissenschaften (Chemie, Physik, später auch Physiologie) auszuzeichnen. Der nach dem Gründer des Bankhauses, Ignaz L. Lieben[120] benannte Preis war die erste Auszeichnung in Österreich auf dem Gebiet der Wissenschaften und konnte ab 1900, nach Aufstockung des Stiftungsvermögens durch die Familie Lieben, bis 1937 jährlich vergeben werden. Das Preisgeld betrug anfangs

---

[116]) Zit. in: http://austria-forum.org/af/AEIOU/Zsigmondy%2C_Richard, abgerufen am 16. November 2013

[117]) Siehe auch: http://de.wikipedia.org/wiki/Fritz_Pregl, abgerufen am 16. November 2013

[118]) Siehe auch: http://de.wikipedia.org/wiki/Walter_Fuchs_(Chemiker), abgerufen am 16. November 2013

[119]) Siehe auch: http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Kuhn, abgerufen am 16. November 2013 http://austria-forum.org/af/AEIOU/Kuhn%2C_Richard_Johann, abgerufen am 16. November 2013

[120]) Siehe auch: Soukup, Rudolf Werner: Der Lieben-Preis verliehen 1865 bis 1937, wieder ins Leben gerufen 2004. Reflexionen. In: http:IIwww.i-l-g.at/PDF/dokumente/Lieben-Preis-2/pdf/ilp/ILP-2.pdf, abgerufen am 16. November 2013

900 Gulden, was ca. 45% des Jahresgehaltes eines Universitätsprofessors entsprach. Der nach strengsten Regeln vergebene Lieben-Preis, alsbald als *'österreichischer Nobelpreis'* gehandelt, war also für den Gewinner nicht nur wichtig für sein Ansehen sondern auch von großer materieller Bedeutung.

Letztendlich bot auch der Beitrag Österreichs im Bereich der Erfindungen[121] im Zeitraum zwischen 1885 und 1934 Stoff für einige Überraschungen, wobei erwähnenswert erscheint, dass es sich dabei sowohl um Kreationen einzelner Personen als auch, in zunehmendem Maße, um das Resultat gemeinsamer wissenschaftlicher Forschung handelte, und das Patentgesetz von 1897 einen gewissen Schutz für die wirtschaftliche Nutzung garantierte.
Exemplarisch seien hier einige besonders interessante oder für die Volkswirtschaft ökonomisch bedeutsame österreichische Erfindungen vorgestellt. Neben den bereits erwähnten Erfindungen von Carl Auer von Welsbach waren nur wenige von internationaler und wirtschaftlich nutzbarer Bedeutung, wie z. B. der Asbestzement *"Eternit"* (1900) von Ludwig Hatschek, die Bugholzmöbel (1851 Bronzemedaille bei der Londoner Industrieausstellung) von Michael Thonet, die Schiffsschraube (bereits 1827 zum Patent angemeldet) von Josef Ressel oder die berühmte Kaplan-Turbine (1912).

Daneben gab es einige, für die österreichische Volkswirtschaft bedeutende Branchen, wie zum Beispiel den Bergbau, das Hüttenwesen, den Maschinenbau oder das mit diesem in enger Verbindung stehende Verkehrswesen, die der Pioniertaten kreativer Erfinder bedurften, um mit technischen Neuerungen die Weiterentwicklung und damit den Erfolg zu sichern.

Hier einige Beispiele:
J. H. Bleckmanns (1826-91) Phönix-Stahlwerk in Mürzzuschlag, Max Mauermanns (1868-1929) rostfreier Stahl (1913), 1921 die Gründung der heute noch bedeutenden Metallwerke Plansee in Reutte (Pulvermetallurgie) durch P. Schwarzkopf (1886-1970), H. Hörbigers (1860-1931) Weiterentwicklung der Dampfmaschine durch die Erfindung eines neuen Plattenventils für Gebläse, Pumpen und Kompressoren, die Konstruktion eines Personenaufzugs durch A. Freissler (1838-1916), G. Sigls (1811-1887) Erfindung einer Buchdruck-Schnellpresse, Österreichs Vorreiterstellung im Eisenbahnbau durch die Semmeringbahn, 1888 Bau des Marcus-Automobils mit liegendem Einzylinder-Viertaktmotor, 1898 Fertigstellung des ersten Benzinwagens mit kardanischem Vorderradantrieb durch C. Gräf (1871-1939), ab 1890 in Graz Produktion des ersten fabriksmäßig hergestellten Fahrrades durch Johann Puch (1862-1914),

---

[121]) Siehe auch: http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.e/e729386.htm, abgerufen am 16. November 2013

1893 Präsentation der ersten elektrischen Küche bei der Weltausstellung in Chicago durch den Gründer der *"Elektra Bregenz"*, F. W. Schindler (1856-1920), und schließlich die von O. Schäffler (1838-1928) erfundene, erstmals für die Auswertung der Wiener Volkszählung 1890 verwendete Lochkartenmaschine, die in Gustav Tauscheks (1899-1945) während der Zwischenkriegszeit konstruierten Buchungs- und Rechenmaschinen würdige Nachfolgerinnen fand.

Zu allerletzt noch zur Mutter aller Wissenschaften, zur Philosophie[122]. Obwohl die Geschichte der Philosophie in Wien um die Jahrhundertwende keineswegs friktionsfrei ablief - man bedenke nur die Berufung des Naturwissenschaftlers Mach 1895, bzw., in seiner Nachfolge, des Mathematikers Boltzmann auf die Lehrkanzel der Philosophischen Fakultät - und auch ein weltweites Echo nur vereinzelt (Wittgenstein, Husserl, Popper) gegeben war, sei dennoch auf einige Persönlichkeiten hingewiesen, deren Ideen im Zeitraum zwischen 1885 bis 1934, in der Fachliteratur bisweilen auch *"als das goldene Zeitalter der österreichischen Philosophie bezeichnet"*[123], vor allem auf dem Gebiet der Wissenschaftstheorie überregionale Bedeutung erlangten.

Die Hauptlinie der Philosophie bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts ist insbesondere mit den Namen Franz Brentano, Friedrich Jodl, Robert Reininger und Heinrich Gomperz[124] verknüpft. Dabei war vor allem Dr. Franz Brentano nicht nur einer der berühmtesten sondern auch, aufgrund seines Einflusses und seiner Ausstrahlung, einer der erfolgreichsten und mit seiner empirisch orientierten bewusstseinsanalytischen Philosophie[125] einflussreichsten Philosophieprofessoren seiner Zeit, dessen Vorlesungen so berühmte Wissenschaftler wie Sigmund Freud, Rudolf Steiner, Edmund Husserl oder Thomas Masaryk besuchten.

---

[122]) Siehe auch:
Fischer, Kurt Rudolf: Einleitung des Herausgebers. In: Fischer, Kurt Rudolf (Hrsg.): Das goldene Zeitalter der Österreichischen Philosophie. Ein Lesebuch, Wien 1995, S. IX-XXII

Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich: Vergessene Impulse der Wiener Philosophie um die Jahrhundertwende. Eine philosophiehistorische Skizze wider den 'main stream' verdrängenden Erinnerns. In: Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse - Umwelt - Wirkung, Wien (u. a.) 1993, S. 181-201

Fischer, Kurt Rudolf: Ornament und Askese in der Philosophie. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 261-274

[123]) Fischer, Kurt Rudolf: Einleitung des Herausgebers. In: Fischer, Kurt Rudolf (Hrsg.): Das goldene Zeitalter der Österreichischen Philosophie. Ein Lesebuch, Wien 1995, S. IX

[124]) Siehe: Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich: a. a. O., S. 183

[125]) Schied-Kowarzik, Wolfdietrich: a. a. O., S. 190

Sein 1895 erzwungener Abgang aus Österreich bedeutete einen großen Verlust für die Wiener Universität. Nach den, im philosophischen Bereich eher wenig nachhaltigen Ordinariaten von Mach und Boltzmann, wird mit dem aus München stammenden Friedrich Jodl ein *"kämpferischer Sozial-Liberaler"* [126] aus Prag geholt, der sich auch lautstark für den Ausbau des Volksbildungswesens oder den Zugang der Frauen zu den Universitäten verdient machte und dadurch *"das verdruckste und ängstliche Wiener Bürgertum aufschreckte."* [127]

Einer seiner interessantesten Studenten war, neben Martin Buber[128], Otto Weininger[129], dessen durch Freuds Ideen beeinflusste philosophische Dissertation (1902) *"Eros und Psyche"* im Jahre 1903, durch drei Kapitel erweitert, als Buch mit dem Titel *"Geschlecht und Charakter"* erschien und bei Freud keineswegs auf positive Kritik stieß - zu exzessive Sprache, zu antisemitisch, zu frauenfeindlich. Der wirtschaftliche Verkaufserfolg freilich war mit 28 Auflagen zwischen 1903 und 1932 sensationell: Offenbar sprach er das deutlich aus, was die, von seinen Worten faszinierte Männerwelt nur im Innersten zu denken wagte. Nicht nur Karl Kraus war von Weiningers Ideen, die er in der *"Fackel"* veröffentlichte, begeistert, auch Benito Mussolini bezog sich auf dessen wirre Theorien, wenn er meinte: *"Weininger hat mir viele Dinge klar gemacht."*[130]

Philosophiehistorisch von gewisser Bedeutung war auch der sogenannte, den *'Neupositivismus'* begründende *"Wiener Kreis"*[131] um Moritz Schlick, Rudolf Carnap und Otto Neurath, dessen wichtigstes Bemühen in der Einführung wissenschaftlicher Methoden, wie Empirie und Logik, in die Philosophie lag und dessen Einfluss auf die Entwicklung der modernen Wissen-

---

[126]) Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich: Vergessene Impulse der Wiener Philosophie um die Jahrhundertwende. Eine philosophiehistorische Skizze wider den 'main stream' verdrängenden Erinnerns. In: Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse - Umwelt - Wirkung, Wien (u. a.) 1993, S. 192

[127]) Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich: a. a. O., S. 193

[128]) Dissertierte 1904 bei Friedrich Jodl mit "Beiträge zur Geschichte des Individuationsproblems"

[129]) Siehe auch: Ackerl, Isabella: Die Wiener Moderne 1890 - 1910. Bundeskanzleramt, Bundespressedienst Abteilung I/4, Wien 2004, 2. Auflage, S. 13 f.

[130]) Zit. in: Ackerl, Isabella: a. a. O., S. 13

[131]) Die Bezeichnung geht auf Otto Neurath zurück, der mit dem Begriff "Wiener Kreis" positive Assoziationen zu 'Wienerwald' oder 'Wiener Walzer' hervorrufen wollte. Siehe auch: Fischer, Kurt Rudolf: Einleitung des Herausgebers. In: Fischer, Kurt Rudolf (Hrsg.): Das goldene Zeitalter der Österreichischen Philosophie. Ein Lesebuch, Wien 1995, S. XI

schaften nicht unterschätzt werden darf[132]. Vor allem nach der, durch den Nationalsozialismus bedingten Flucht seiner Vertreter nach England, verbreiteten sich deren Thesen unter dem Begriff *'Einheitswissenschaft'* [133] auch im Ausland.

Nicht direkt der Gruppe zuzuzählen, aber dennoch in einem engen gegenseitigen Wirkungsverhältnis dazu standen zwei der wichtigsten Denker des zwanzigsten Jahrhunderts, Ludwig Wittgenstein (1889-1951) und der Wissenschaftstheoretiker Karl Raimund Popper (1902-1994), dessen, durch seine Sozialphilosophie begründete *"Offene Gesellschaft"* zu einem Schlagwort wurde.[134]

Abschließend sei noch auf die ethisch-revolutionäre Richtung des, 1934 vom klerikalen *'Austrofaschismus'* zerschlagenen *'Austromarxismus'* hingewiesen, dessen Wurzeln in der Sozialphilosophie Emil Reichs[135] zu finden waren, und als dessen bedeutendster Vertreter der promovierte Rechtswissenschaftler und Professor für Staatswissenschaften, Max Adler galt.

---

[132]) Siehe auch:
Leinfellner, Werner: Der Wiener Kreis und seine Wirkung. In: Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse - Umwelt - Wirkung, Wien (u. a.) 1993, S. 205

[133]) Siehe auch: Schischkoff, Georgi: Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart 1957,14. Auflage, S. 417

[134]) Fischer, Kurt Rudolf: Einleitung des Herausgebers. In: Fischer, Kurt Rudolf (Hrsg.): Das goldene Zeitalter der Österreichischen Philosophie. Ein Lesebuch, Wien 1995, S. XIII

[135]) 1891-1938 Privatdozent an der Universität Wien

3.2.4 Bildende Kunst und Architektur [136]

Wenn man im Klimtjahr 2012 durch Wien wanderte, wurde man an zahlreichen Orten, egal in welchem Bezirk, auf Bauten aus der Zeit des *'Fin de siécle'* hingewiesen, deren Architektur und Gestaltung in der Tradition des *'Jugendstils'* oder der *'Wiener Moderne'* um 1900 das Stadtbild prägten. Persönlichkeiten wie Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Otto Wagner, Joseph M. Olbrich, Joseph Hoffmann oder Adolf Loos, der Widerpart zum *'Jugendstil'* und damit Wegbereiter einer neuen Architektur, dominierten in den Jahren 2008-2012 mit ihren Werken mehr als 25 verschiedene Ausstellungen im Wiener Raum. Unmengen an neuer

---

[136]) Die folgenden Ausführungen basieren auf:
Das neue AEIOU Österreich-Lexikon auf
http://austria-forum.org/af/AEIOU, abgerufen am 16. November 2013

Ackerl, Isabella: Die Wiener Moderne 1890 - 1910. Bundeskanzleramt, Bundespressedienst Abteilung I/4, Wien 2004, 2. Auflage

Auböck, Maria: Wien um 1900, Wien 1985

Berner, Peter / Brix, Emil / Mantl, Wolfgang (Hrsg.): Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne, Wien 1986

Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005

Ehalt, Hubert Christian (Hrsg.): Glücklich ist, wer vergißt ...? Das andere Wien um 1900, Wien (u.a.) 1986

Franz, Wolfgang: Wien 1908. Ein Zeitreiseführer ins Wien der Jahrhundertwende, Wien 2008

Hamm, Ulrich: Traum und Wirklichkeit: Malerei, Musik, Literatur der Jahrhundertwende, Stuttgart 1999, 2. Auflage

Heyl, Anke von: Jugendstil, Potsdam 2008

Keil, Werner (Hrsg.): 1900 - Musik zur Jahrhundertwende, Hildesheim (u. a.) 1995

Kreuzmayr, Charlotte (Hrsg.), Bogner, Dieter (Mitarb.): Aufbruch zur Jahrhundertwende. Der Künstlerkreis um Adolf Loos, Linz 1985

Maderthaner, Wolfgang / Musner, Lutz: Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900, Frankfurt a. M. (u. a.) 2000, 2. Auflage

Marchetti, Maria (Hrsg.): Wien um 1900, Kunst und Kultur, Wien 1985

Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse - Umwelt - Wirkung, Wien (u. a.) 1993

Néret, Gilles: Klimt, Köln 2007

Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985

Schmid, Michael: Gustav Klimt. Der Kunst- und Kulturführer zum Klimtjahr 2012, Wien 2012

Fachliteratur über die Kultur in Wien um 1900 füllten die Auslagen der Wiener Buchhandlungen. Bauten, wie das *Secessions-Gebäude Wien*, die *Stadtbahnstation Karlsplatz*, die *Otto Wagner-Kirche am Steinhof* oder die *Wienzeile-Häuser*, sowie Bilder von Klimt und Schiele animierten die Österreichische Post zur Edition mehrerer Serien von Sonderpostmarken. Die bildende Kunst Wiens um 1900 hat sich also ein Jahrhundert danach als universeller Wert in der Kulturgeschichte Österreichs und Europas etabliert.

Gustav Klimt (1862-1918) und seine Kunst waren eingebettet in einen breiten Kontext von Kunstströmungen**,** wie Symbolismus, Jugendstil und Historismus; Otto Wagner (1841-1918), anfangs dem Historismus verpflichtet, wandte sich 1890 von diesem ab und wurde als Stadtplaner und Architekt bedeutender Bauten des *'Jugendstils'* zum Wegbereiter für die *'Wiener Moderne'*; die *'Secession'* (gegründet 1897) prägte die kulturelle Szene in Wien um 1900. Bedenkt man den Bekanntheitsgrad des Malers und die Verkaufspreise, die Klimt für seine Bilder bereits zu Lebzeiten erzielte, zieht man in Betracht, welche Touristenattraktion Wagners Bauten auch heute noch darstellen, schenkt man der Tatsache Beachtung, dass die 1897, nach dem Vorbild Münchens und Berlins, von 19 ehemaligen Mitgliedern des Künstlerhauses gegründete *"Secession"* vor allem durch ihre zahlreichen Ausstellungen der *'modernen'* Kunst internationale Publizität verschaffte, ist es nicht verwunderlich, dass jener Beitrag, der sich mit dem Wiener Kunstschaffen zwischen 1885 und 1834 befasst, mit Hinweisen auf die kulturellen Nachwirkungen dieser Epoche auf das 21. Jahrhundert eingeleitet wurde.

Aber auch Künstlerpersönlichkeiten, wie der Architekt Joseph M. Olbrich (1867-1908), der Maler Koloman Moser (1868-1918), der Designer Josef Hoffmann (1870-1956), der Galerist Carl Moll (1861-1945) oder die *'Modernen'*, wie Oskar Kokoschka (1886-1980), Egon Schiele (1890-1918) und Richard Gerstl (1883-1908) verdienen es, einer kurzen Betrachtung unterzogen zu werden.

Zurück zu Gustav Klimt, dem *'Star'* der Maler um die Jahrhundertwende, dem Gründer und ersten Präsidenten der *'Secession'*, dem Mittelpunkt einer jungen Generation von bildenden Künstlern, dem *"Skandalmaler"*[137] der *"Fakultätsbilder"*[138], dem provokanten Darsteller der *"Nacktheit"*[139], dem Wegbereiter der *'Moderne'*, dem international gefeierten Künstler, dem

---

[137]) Heyl, Anke von: Jugendstil, Potsdam 2008, S. 94 f.

[138]) Bisanz-Prakken, Marian: Gustav Klimt, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 94

[139]) Heyl, Anke von: a. a. O., S. 97

"Maler der Frauen"[140], dem Initiator der *"Kunstschau 1908"*, dem Schöpfer des *"Beethoven-Fries"* und des heute auf mehrere Millionen Euro[141] geschätzten Bildes *"Der Kuss"*.

Da Klimts Leben, seine Werke und sein künstlerischer Einfluss auf zukünftige Generationen in der Fachliteratur bestens dokumentiert sind, und diese auch leicht zugänglich ist, seien hier nur noch einige Charakteristika und Meilensteine aus der Biographie sowie dem Kunstschaffen dieses wahrscheinlich international bedeutendsten Wiener Künstlers in Erinnerung gerufen.

Das Besondere an Klimts Bildern liegt, nach Ansicht des Verfassers, in ihrer stilistischen Einzigartigkeit, sodass auch ein Nichtfachmann die Handschrift des Malers sofort erkennen kann. Dabei durchlief Klimt bis zum Höhepunkt seines Kunstschaffens durchaus einige stilistische Etappen. So ist zum Beispiel in den, nach dem Ende seiner Ausbildung an der Kunstgewerbeschule entstandenen Bildern die realistische Idealisierung des Historismus klar erkennbar. Aber im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen begann Klimt bald zu experimentieren, und fand schließlich in den 1890er Jahren, nach den impressionistischen Versuchen einiger Porträts, zu einer ihm eigenen Spielart des Symbolismus, die nicht nur geprägt ist durch die teils *"exzessive Verwendung der Farbe Gold"*, sondern auch durch das *"permanente Wechselspiel zwischen purer Ästhetik und grotesker Hässlichkeit, mitunter in ein und demselben Bild. Es ist häufig so, als würde das Unbewusste in überzeichneter Weise zum Vorschein gebracht, gleich einer bildlichen Entsprechung zu Sigmund Freuds Thesen."*[142]

Unter der unübersehbaren Anzahl von Bildern, die teilweise auf Grund des Vernichtungswerkes der Nationalsozialisten nur mehr in Reproduktionen vorhanden sind, verdienen drei, die nach Meinung des Verfassers besondere Geltung erlangt haben, spezielle Erwähnung: *'Der Kuss',* von Klimt auch als *'Liebespaar'* bezeichnet[143], der, zeitgenössisches Publikum sowie Kritik spaltende und von Otto Wagner auf 100.000 Kronen[144] geschätzte *'Beethoven-Fries',* sowie das in Klimts früher goldener Phase entstandene Porträtbild *'Judith I'*.

---

[140]) Rosenberger, Werner: Porträt Gustav Klimt, KURIER 19.2.2012, S. 37

[141]) Zum Vergleich: Im Jahre 2006 wurde das 1907 entstandene Bild 'Goldene Adele' um 135 Millionen Dollar an den Kosmetikerben und Kunstsammler Ronald Lauder verkauft. Siehe auch: Schmid, Michael: Gustav Klimt. Der Kunst- und Kulturführer zum Klimtjahr 2012, Wien 2012, S. 84

[142]) Schmid, Michael: Gustav Klimt. Der Kunst- und Kulturführer zum Klimtjahr 2012, Wien 2012, S.81

[143]) Schmid, Michael: a. a. O., S.90

[144]) Schmid, Michael: a. a. O., S.84

Ersteres ist nicht nur Klimts bekanntestes und meistreproduziertes Werk, das den Höhepunkt seiner goldenen Periode markiert, sondern begeisterte bereits bei der Wiener Kunstschau 1908 die Massen und durchbrach schon damals alle bis dahin üblichen Preisvorstellungen: Klimt verkaufte sein Bild nach der Ausstellung um unglaubliche 20.000 Gulden (= 40.000 Kronen, was z. B. dem 40fachen Jahresgehalt eines damaligen Facharbeiters entsprach)[145]. Es ist die Darstellung eines *"idealen"* Paares, in dessen Männerfigur er sich selbst darstellte, während die Frauenfigur seine Geliebte Emilie Flöge verkörpert.

Beim *'Beethoven-Fries'* handelt es sich um das, sich über drei Wände (über 34 m Länge) erstreckende, 220 cm hohe Sensationsbild der 14. Secessions-Ausstellung, die Josef Hoffmann als Gesamtkunstwerk konzipierte, wobei Malerei, Bildhauerei, Musik und Architektur eine Monumentalschau bieten sollten, in deren Mittelpunkt Max Klingers gewaltige Beethoven-Skulptur stand, und zu deren Eröffnung eine von Gustav Mahler konzipierte und von den Wiener Philharmonikern interpretierte Neubearbeitung des 4. Satzes der 9. Symphonie, der *"Ode an die Freude"* stand. Der Publikumserfolg war gewaltig - mehr als 60.000 Besucher[146] stürmten die Schau, Klimts Fries jedoch stieß auf breite Ablehnung.

Das Bild *'Judith I'* mit dem Kopf des *Holofernes* schließlich, entstanden 1901, gilt als Schlüsselwerk in Klimts Schaffen und ist die Verwirklichung seines *"Archetyps der Femme fatale"*[147]. Es ist eines jener Bilder, bei dem ihm mit größter Wahrscheinlichkeit Adele Bloch-Bauer, zu der er eine innige Beziehung unterhielt, als Modell diente. *"Mit der Wahl des Judith-Themas fand Klimt ein eindringliches Symbol für den durch die Frau gestraften Mann, der mit dem Tod büßen muß.* [...] *Judith, die kastrierende Heldin... In dieser biblischen Figur vereinen sich wieder Eros und Tod - denen das Interesse der Zeit gilt."*[148]

Überhaupt sind es im Grund genommen zwei Sujets, die Klimts künstlerisches Schaffen beherrschen. Sein bevorzugtes Thema, auch in seinen mehr als 3000 Graphiken, ist die *'Frauengestalt'* in unterschiedlichster Darstellung. Bis zu seinem Tod waren es Frauenporträts, deren Verwirklichung bisweilen in engem Zusammenhang mit seinen Affären stand, die aber auch zu einem nicht unerheblichen Teil zu seinem Ruhm beitrugen, da ihn die Damenwelt des

---

[145]) Schmid, Michael: Gustav Klimt. Der Kunst- und Kulturführer zum Klimtjahr 2012, Wien 2012, S.89

[146]) Schmid, Michael: a. a. O., S.73

[147]) Néret, Gilles: Klimt, Köln 2007, S. 33

[148]) Néret, Gilles: a. a. O., S. 34

Wiener Geldadels bekannt machte. Freilich erfuhren die anfangs im traditionell-historischen oder impressionistisch-weichen Stil gemalten Bilder eine deutliche Wandlung, nicht nur in Richtung einer neuen Porträtgestaltung - weniger statisch als vielmehr Sinnlichkeit ausstrahlend und Handlungsbereitschaft signalisierend - sondern auch in Bezug auf eine variantenreiche symbolistisch-allegorische Darstellung der Frau. Mit einem Mal waren es Heldinnen, Göttinnen, mythologische Wesen oder verschlungene Menschengruppen, die eine durch ihre Erotik provozierende Szene bevölkerten. Dabei scheint Klimt *"jene Momente des Entrücktseins zu fixieren, in denen die dargestellten Frauen unmittelbar vom Mysterium des Lebens berührt werden, was durch die meist geschlossenen Augen und die trancehaften Handlungen und Bewegungen zum Ausdruck kommt."*[149]

Aber Klimt kannte nicht nur Athene, Danae oder Salome, sondern bereicherte sein Œuvre auch um 54 wunderschöne Landschafts- und Naturbilder, die zu einem großen Teil anlässlich seiner Sommeraufenthalte am Attersee, meist gemeinsam mit seiner Gefährtin Emilie Flöge und deren Familie, entstanden. Dafür wählte er nicht nur das quadratische Format, sondern zeigte ungewöhnliche Perspektiven und bestimmte Ausschnitte einer Landschaft, gleichsam wie durch ein Fernrohr betrachtet, dargestellt in einer Synthese aus Impressionismus und Symbolismus[150]. Dabei ist bemerkenswert, dass er, im Gegensatz zu seinen Frauenporträts, völlig ohne Vorentwürfe und graphische Skizzen arbeitete. Erwähnenswert scheint auch die Tatsache, dass Klimt bei der Darstellung seiner *"letzten Landschaften der Jahre 1915 bis 1918 allmählich die gewohnten starken Farben zugunsten einer ziemlich blassen Einfarbigkeit aufgibt. [...] Mit dieser düsteren Stimmung reagiert er wohl auf den Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Herbst 1914 und den Tod seiner Mutter 1915."*[151]

Obwohl auch Otto Wagners[152] Leben und Werk durch umfangreiche und leicht zugängliche

---

[149]) Bisanz-Prakken, Marian: Gustav Klimt, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 102

[150]) Siehe auch: Néret, Gilles: Klimt, Köln 2007, S. 34

[151]) Néret, Gilles: a. a. O., S. 76

[152]) Siehe auch:
http://austria-forum.org/af/AEIOU/Wagner%2C_Otto, abgerufen am 18. November 2013

Ackerl, Isabella: Die Wiener Moderne 1890 - 1910. Bundeskanzleramt, Bundespressedienst Abteilung I/4, Wien 2004, 2. Auflage

Auböck, Maria: Wien um 1900, Wien 1985

Fachliteratur dokumentiert ist, sei hier dennoch auf einige wesentliche Fakten vor allem seiner stadtplanerischen und baulichen Tätigkeit hingewiesen. Anfangs dem Historismus verhaftet, wandte er sich in den 1890er Jahren immer mehr davon ab und wurde zum Wegbereiter eines rationalistisch orientierten *'Jugendstils'* in der Baukunst, indem er den Charakter eines Bauwerkes von seiner Funktion her betrachtete - *"Der Architekt hat immer aus der Konstruktion die Kunstform zu entwickeln"*[153] -, eine moderne Bautechnik unter Verwendung neuer Materialien entwickelte und bei der Gestaltung der Fassaden, neben der prunkvollen Farbigkeit und Ornamentik, Verzierungen verwendete, die der Konstruktion dienten.

Als er den Auftrag zur Mitarbeit bei der Wiener Verkehrsplanung bezüglich eines Nahverkehrsnetzes erhielt, widmete er sich 1893-1901 dem Bau der Anlagen sowie der Stationsgebäude der Wiener Stadtbahn[154], deren Trassenführung derart hervorragend war, dass sich der moderne U-Bahnbau, im Jahr 1969 vom Wiener Gemeinderat beschlossen, der Trassenführung Otto Wagners bediente. Besonders die U6, die ehemalige Stadtbahnlinie von Heiligenstadt nach Meidling entlang der Gürtelstraße, dem ehemaligen Linienwall, legt mit ihren Hochbauten, Brücken, Viadukten und Stationsgebäuden Zeugnis ab für die exzellente, vorausschauende, qualitätsvolle, exemplarische, künstlerisch wertvolle und einer Metropole würdigen Meisterleistung einer der überragendsten Architektenpersönlichkeiten Wiens.

Unter den weiteren, noch heute allgemeine Bewunderung erregenden und von den Touristen mit Ehrfurcht bestaunten Bauten[155] Otto Wagners sind die bedeutendsten:

* die beiden, noch heute bewohnten, 1898/99 fertiggestellten Häuser in Mariahilf (6. Bezirk), Linke Wienzeile 38 und 40, letzteres auch, wegen seines, mit Majolikafliesen der Firma Wienerberger gestalteten, floralen Schmucks, *'Majolikahaus'* genannt;

Berner, Peter / Brix, Emil / Mantl, Wolfgang (Hrsg.): Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne, Wien 1986

Kurdiovsky, Richard: Adolf Loos, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 239-259

Sachslehner, Johannes: Wien. Eine Geschichte der Stadt, Wien (u. a.) 2006

[153]) Zit. in: Ackerl, Isabella: Die Wiener Moderne 1890 - 1910. Bundeskanzleramt, Bundespressedienst Abteilung I/4, Wien 2004, 2. Auflage, S. 35

[154]) Siehe auch. http://de.wikipedia.org/wiki/Stadtbahn_Wien, abgerufen am 17. November 2013

[155]) Alle hier angeführten Gebäude sind auf einer Sonderpostmarken-Serie der Österreichischen Post anlässlich des 150. Geburtstages von Otto Wagner verewigt.

* die beiden, heute ein Museum und ein Café-Haus beherbergenden, 1899 fertiggestellten und durch ihre jugendstilartige Gestaltung hervorstechenden Stadtbahn-Pavillons am Karlsplatz;
* der *'Hofpavillon'*, die gegenüber dem Schloss Schönbrunn gebaute Haltestelle, die ausschließlich dem kaiserlichen Hof vorbehalten war;
* die Kirche *'St. Leopold'* im Krankenhaus-Areal am Steinhof (1904-1907), heute auch *'Otto Wagner-Kirche'* genannt, ein weithin sichtbarer Kuppelbau, der nicht nur durch seine ästhetische Gestaltung hervorsticht, sondern auch durch die Perfektion, mit der auf die Bedürfnisse der das Gotteshaus besuchenden, psychisch kranken Patienten eingegangen wurde;
* das 1906 fertiggestellte Postsparkassengebäude, das nicht nur durch die künstlerische Gestaltung der Fassade, sondern auch durch die funktionell konzipierte Schalterhalle brillierte.

Neben den beiden, eben ausführlicher besprochenen, besonders herausragenden Künstlerpersönlichkeiten des *'Fin de Siécle'* gab es zwischen 1885 und 1934 noch weitere bedeutende Meister ihres Faches[156], die das Wiener Stadtbild mit ihren Bauten und diese wiederum mit ihrer Innenausgestaltung bereicherten:

* Carl Moll (1861-1945), ebenfalls Mitbegründer der *'Secession'* war hauptberuflich Leiter der berühmten Galerie *'Miethke'* und förderte nicht nur junge Künstler durch die Organisation von Ausstellungen, sondern fungierte auch als Beauftragter Gustav Klimts bei der Ausgestaltung des *'Palais Stoclet'* in Brüssel. Am Rande sei bemerkt, dass er der Stiefvater Alma Mahlers, der Muse zahlreicher Maler, Architekten, Dichter, Schauspieler und Musiker war.
* Joseph Maria Olbrich (1867-1908), Mitbegründer der *'Secession'*, ging durch die Gestaltung des neuen *'Secessionsgebäudes'* in die Wiener Architekturgeschichte ein. Nachdem er 1899 nach Darmstadt übersiedelt war, war er bis zu seinem Tod als viel beschäftigter und angesehener Architekt tätig;
* Koloman Moser (1868-1918), Illustrator, Grafiker, Designer und Maler, Mitbegründer der *'Secession'* und einige Jahre drauf der *'Wiener Werkstätte',* machte sich vor allem einen Namen durch die Entwürfe und Illustrationen für die, in dieser Institution hergestellten Gegenstände;

---

[156]) Ausführliche Darstellungen und Biographien in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005

* Adolf Loos[157] (1870-1933) war die Sensation des Jahres 1911, als die Eröffnung des, von ihm für *'Goldmann & Salatsch'* geplanten Hauses am Michaelerplatz auf Grund der asketisch wirkenden, schmucklosen Fassade der oberen Stockwerke zu einem Skandal ohnegleichen führte. Nicht erst sein *'Scheusal von einem Haus'*[158] machte den, mit ärmlichen Verhältnissen durchaus vertrauten, journalistisch begabtesten Architekten seiner Zeit zum Außenseiter des Wiener Kulturgeschehens um 1900. Eine nicht nur künstlerisch bedingte Ablehnung des Jugendstils ließ Adolf Loos zum Gegner der *'Secession'* und ihrer Reformbestrebungen werden. Sein *'Credo'* war die funktionelle Architektur, die sich durch *"noble Nüchternheit und vornehme Strenge des Außenbaus* [auszeichnet, aber] *im Inneren durch erlesene Materialien wie Marmor, seltene Hölzer und Edelmetalle in bester handwerklicher Verarbeitung"*[159] brilliert.
* Josef Hoffmann (1870-1956), wie bereits erwähnt Mitbegründer der *'Secession'* und Gründer der *'Wiener Werkstätte'*, galt als eine Art *'Gesamtkünstler'* und war der führende Architekt und Innenarchitekt dieser Genossenschaft, in der er mit seinen Entwürfen für Möbel, Gebrauchsgegenstände, Stoffmuster und Schmuck für viele Jahre das Produktdesign nach 1900 prägte;
* Oskar Kokoschka[160] (1886-1980), ausgebildet wie Klimt an der '*Kunstgewerbeschule'* und auf Grund seiner literarischen Begabung als *'Doppeltalent'* geltend, zählte, wie Egon Schiele zu den *'jungen Wilden'* der Wiener Kulturszene des *'Fin de Siécle'*. Obwohl er, gemeinsam mit Schiele und Klimt zu der, sich gegenseitig beeinflussenden Künstlertrias der Jahrhundertwende zählte, ging seine Entwicklung derart rasant vor sich, dass er alsbald die Ideen der *'Secession'*, Kunst und Leben zu versöhnen, überwand und einen neuen, verstörenden, expressionistischen Schönheitsbegriff kreierte. Als Kokoschkas Arbeiten erstmals in der Kunstschau 1908 gezeigt wurden, schrieb der bedeutende Kulturkritiker Richard Muthe in *'Die Zeit'*: *"Das Enfant terrible ist hier Kokoschka...*[seine] *Gobelinentwürfe sind abscheulich, Oktoberfestwiese, rohe Indianerkunst, ethnographisches Museum, verrückt gewordener Gauguin... trotzdem ...*

---

[157]) Siehe auch: Kurdiovsky, Richard: Adolf Loos, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 293-307

[158]) Zitat des Wiener Gemeinderates vom 21. Oktober 1910, zit. in: Kurdiovsky, Richard: Adolf Loos, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900, a. a. O., S. 303

[159]) "Jugendstil" http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.j/j817307.htm, abgerufen am 11. November 2013

[160]) Siehe auch:
Bisanz, Hans: Oskar Kokoschka, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): a. a. O., S. 131-147

http://austria-forum.org/af/AEIOU/Kokoschka%2C_Oskar, abgerufen am 17. November 2013

Dieses Enfant terrible ist wirklich ein Kind, absolut kein Poseur..."[161] Als Kokoschka 1912 Alma Mahler kennen gelernt hatte, begann eine intensive Liebesbeziehung, deren Abgesang das monumentale Ölbild *'Die Windsbraut'* darstellte. Im Ersten Weltkrieg schwer verwundet, unternahm er 1924, nach seiner Rekonvaleszenz und einer Professur in Dresden, wo auch die berühmte übergroße Puppe entstand, ausgedehnte Reisen durch Europa, Nordafrika und in den Orient, auf denen zahlreiche Städtebilder und Landschaftszyklen entstanden. 1931 kehrte er nach Wien zurück, verließ aber die Donaumetropole bald wieder und übersiedelte 1934, irritiert durch rechtsextreme Tendenzen und Übergriffe, nach Prag, wo er auch die Bekanntschaft mit seiner zukünftigen Gattin, Olda Palkovská machte.

* Egon Schiele[162] (1890-1918), Maler und Zeichner aus Tulln in NÖ, war zwar, wie die meisten seiner bedeutenden Zeitgenossen, Student der *'Wiener Akademie der bildenden Künste'* , was aber weitaus weniger nachhaltig wirkte als seine Begegnung mit Gustav Klimt im Jahre 1907, was seinen Bildern aus dieser Zeit deutlich anzumerken ist. Freilich begann er bereits 1910 zu experimentieren, was ihn in Richtung *'Expressionismus'* führte. Sein Ziel war es, das Schönheitsideal des Jugendstils zu zertrümmern, die Spannung eines Augenblicks provokant auf die Leinwand zu bannen, den Betrachter seiner Bilder zu verstören, vor den Kopf zu stoßen und ihn zu irritieren. Seine Themen sind Eros und Tod, verwirklicht in Selbstporträts, Aktzeichnungen, die sogar Klimts letzte Bilder beeinflussten oder Darstellungen von Menschen, bei denen *"um der stärkeren Emotionalität willen das Häßliche als Gestaltungselement"*[163] in die künstlerische Arbeit einfließt. Trotz eines kurzen Lebens von nur 28 Jahren hinterließ Schiele rund 2000 Zeichnungen, Aquarelle oder Grafiken auf Papier und 300 Gemälde, mit deren skandalträchtigen Sujets es dem heute allseits anerkannten Künstler gelang, *"die Lügen der Gesellschaft aufzuzeigen und Toleranzgrenzen zu erweitern".*[164]

---

[161]) Zit. in: Ackerl, Isabella: Die Wiener Moderne 1890 - 1910. Bundeskanzleramt, Bundespressedienst Abteilung I/4, Wien 2004, 2. Auflage, S. 26

[162]) Siehe auch: Hammermüller, Peter: Egon Schiele. Sein Leben und Werk. Wien, o. J. und Bisanz, Hans: Egon Schiele, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 149-173

[163]) Ackerl, Isabella: a. a. O., S. 28

[164]) Hammermüller, Peter: a. a. O., S. 38

Alle in diesem Kapitel besprochenen Persönlichkeiten gehörten mit Ausnahme von Egon Schiele, der die *'Neukunstgruppe*' gründet hatte und Adolf Loos, der eher als Widerpart zum *'Jugendstil'* galt, den beiden, um 1900 gegründeten Künstlervereinigungen *'Secession'* und/oder *'Wiener Werkstätte'*[165] an. Während sich erstere, 1897 von G. Klimt gegründet, vorwiegend der Malerei, der Architektur und dem Ausstellungswesen widmete, gründete der äußerst begabte Otto Wagner-Schüler Josef Hoffmann 1903 die *'Wiener Werkstätte'* mit der Absicht, mehr Ästhetik in den Alltag zu bringen, indem *"künstlerisch gestaltete Gegenstände des täglichen Bedarfs [...] die Menschen erfreuen"* sollten.[166] Diese Absicht gelang durch Mitwirken namhafter Künstler in jeder Hinsicht und verhalf der *'Kunsthandwerkergenossenschaft'* zu weltweitem Ruhm.

Die dritte Künstlervereinigung, der 1900 gegründete *'Künstlerbund Hagen'*, kurz *'Hagenbund'*[167], der sich vorwiegend der Organisation zeitgenössischer Ausstellungen widmete, konnte weder die Bedeutung noch die Publizität der beiden anderen erreichen und erlangte erst in der Zwischenkriegszeit ein gewisses Ansehen.

Die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg beschließend sei noch auf die *'1. Kunstschau'* 1908 hingewiesen, die zwar von der Konzeption her ein spektakuläres Ereignis, finanziell aber eher einen Misserfolg darstellte, weil, auf Grund des für die damalige Zeit hohen Eintrittspreises (1 Krone = ca. 7 Euro), nur ungefähr 40.000 Besucher in das eigens dafür von Josef Hoffmann auf dem Grund des heutigen Konzerthauses in der Lothringenstraße mit 30, ineinander gehenden Pavillons, Höfen und Gärten gestaltete Ausstellungsgelände strömten, um die zahlreichen Objekte und Bilder von mehr als 170 Künstlern, darunter 65 Frauen, zu begutachten. Diese jedoch waren, genauso wie die Kunstkritiker, äußerst begeistert.

Der Publizist Ludwig Hevesi brachte es in der *'Zeitschrift für bildende Kunst'* auf den Punkt: *"Die moderne Kunst Wiens gibt da ihr Bestes."* [168]

---

[165]) Ausführliche Darstellung in: Brandstätter, Christian: Die Wiener Werkstätte, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 175-199

[166]) Siehe auch: Schmid, Michael: Gustav Klimt. Der Kunst- und Kulturführer zum Klimtjahr 2012, Wien 2012, S. 77

[167]) Der Name der Vereinigung geht auf den Besitzer des Gasthauses 'Zum Blauen Freihaus' mit dem Namen Josef Haagen zurück.

[168]) Zit. in: Schmid, Michael: a. a. O., S. 88

1918, das Schicksalsjahr Wiens und Österreichs, in dem Gustav Klimt, Kolo Moser, Otto Wagner und Egon Schiele starben, bedeutete auch einen deutlich erkennbaren Einschnitt im Kulturleben der Hauptstadt eines nunmehrigen Kleinstaates, obwohl Oskar Kokoschka mit seinen expressionistischen, farbintensiven Bildern durchaus europaweites Aufsehen erregte, obwohl Otto Wagners Ideen durch seine Schüler (*'Wagner-Schule'*) weiter entwickelt wurden und obwohl Adolf Loos weiterhin seiner journalistischen Tätigkeit, die Architektur betreffend, nachging. Andererseits ließ die Fülle der vorhandenen Gebäude eine weitere öffentlich-repräsentative Bautätigkeit nicht mehr als notwendig erscheinen.

Dabei gab es aber dennoch einen Bereich, wo dringender Aufholbedarf bestand, nämlich bei der Beschaffung von Wohn- und Arbeitsraum. Und bei der Planung und Verwirklichung dieser zweckgebundenen Bauten bot sich der neuen Architektengeneration ein breites Betätigungsfeld. Das Ergebnis waren zahlreiche bedeutende Gemeindebauten, wie der *'Lasallehof'*, der *'Hanuschhof'* oder der berühmte *'Karl Marx-Hof'* in Döbling, sowie unverwechselbare Bürogebäude, wie das erste *'Hochhaus'* in der Herrengasse, das Gebäude der *'Nationalbank'* im 9. Wiener Gemeindebezirk oder das *'Österreichische Verkehrsbüro'* gegenüber der Secession (heute *'Novomatic-Forum'*).

Aber auch für repräsentative Zweck- und Sakralbauten herrschte noch ein gewisser Bedarf, und so konnte Clemens Holzmeister mit dem Bau der *'Feuerhalle'*, der *'Dornbacher Kirche'*, der *'Krimkirche'*, der *'Christkönigskirche'* oder der Kirche in Mauer seinen zukunftsweisenden, modernen, an Sachlichkeit, Zweckmäßigkeit und Klarheit orientierten und dennoch dem Motto des berühmten Architekten Otto Wagner - *"Etwas Unpraktisches kann nicht schön sein."*[169] - treu bleibenden Stil präsentieren und damit den Grundstein für ein gewisses Ansehen legen, was ihm 1936 den Auftrag für das neue *'Funkhaus'* einbringen und für die Architektur Österreichs neue Impulse bedeuten sollte.[170]

---

[169]) Zit. in: Rosenberger, Werner: Otto Wagner - Alter Charme - bald in neuem Look, KURIER 27.01.2009, S. 29

[170]) Siehe auch: Ziak, Karl (u. a.) (Red.): Unvergängliches Wien. Ein Gang durch die Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart, Wien 1964, S. 416-418

3.2.5 Literatur und Theater[171]

Während das *'Wiener Burgtheater'*, seit Oktober 1888 im neuen Haus am Ring angesiedelt, weniger durch seinen innovativen Spielplan denn durch die Qualität und Prominenz der engagierten Schauspieler glänzte[172], spielte sich das wahre Leben der literarischen Moderne im *'Café Griensteidl'* am innerstädtischen Michaelerplatz ab.

Schon der junge Stefan Zweig wusste die intellektuelle Bedeutung und die kulturellen Qualitäten des Wiener Kaffeehauses zu schätzen:

> *"Aber unsere beste Bildungsstätte für alles Neue blieb das Kaffeehaus. Um dies zu verstehen, muß man wissen, daß das Wiener Kaffeehaus eine Institution besonderer Art darstellt, die mit keiner ähnlichen der Welt zu vergleichen ist. Es ist eigentlich eine Art demokratische, jedem für eine billige Schale Kaffee zugänglicher Klub, wo jeder Gast für diesen kleinen Obolus stundenlang sitzen, diskutieren, schreiben, Karten spielen, seine Post empfangen und vor allem eine unbegrenzte Zahl von Zeitungen und Zeitschriften konsumieren kann. In einem besseren Wiener Kaffeehaus lagen alle Wiener Zeitungen auf und nicht nur die Wiener, sondern die des ganzen Deutschen Reiches und die französischen und die englischen und italienischen und amerikanischen, dazu sämtliche wichtigen literarischen und künstlerischen Revuen der Welt [...]. So wußten wir alles, was in der Welt vorging. [...] Nichts hat vielleicht so viel zur intellektuellen Beweglichkeit des Österreichers beigetragen, als daß er im Kaffeehaus sich über alle Vorgänge der Welt so umfassend orientieren und sie zugleich im freundschaftlichen Kreis diskutieren konnte."* [173]

Mittelpunkt der künstlerischen Stammtischrunde *"Jung-Wien"*[174], die sich der Diskussion des neuesten Literaturschaffens in Europa widmete, um es dem eigenen Schaffen nutzbar zu machen, war Hermann Bahr, *"der wachsamste Geist der jüngeren deutschen Generation, [...], der für alles Werdende und Kommende sich als geistiger Raufbold wütend herumschlug"*.[175]

Er galt gemeinhin nicht nur als Wegbereiter einer neuen Richtung, indem er durch seinen Beitrag *"Studien zur Kritik der Moderne"* diesen Begriff in der Kunst- und Literaturkritik durch-

---

[171]) Siehe auch: Zeman, Herbert: Österreichs literarische Welt von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg (1880-1918). In: Kühnel, Harry / Vavra, Elisabeth / Stangler, Gottfried (Schrlt.): Niederösterreichische Landesausstellung: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil 1880 - 1916, Glanz und Elend. Ausstellungskatalog, 2 - Katalog, Wien 1987, S. 185-205

[172]) Siehe auch: Ziak, Karl (u. a.) (Red.): Unvergängliches Wien. Ein Gang durch die Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart, Wien 1964, 342 ff.

[173]) Zweig, Stefan: Die Schule im vorigen Jahrhundert. In: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 2013, 40. Auflage, S. 57 f.

[174]) Siehe auch: Mayer, Anton: Theater in Wien um 1900. Der Dichterkreis Jung Wien, Wien (u. a.) 1997, S. 11-24

[175]) Zweig, Stefan: a. a. O., S. 62

setzte, sondern war auch als freier Kritiker, Schriftsteller und Dramaturg gleichsam deren publizistisches, feuilletonistisches und essayistisches Aushängeschild[176].

Diese neue Dichtergeneration, innerhalb der ein Großteil auch kulturjournalistisch tätig war, gehörte dem Großbürgertum an, das versuchte, den Adel in seinem Lebensstil nachzuahmen, indem es sich dessen *"Vorliebe für den Glanz vergangener Epochen, für noble Liebhabereien, für die Dekoration des eigenen Seelenlebens"*[177] aneignete.

Als geradezu idealer, weil kritischer und die Tiefen der menschlichen Seele mit ihren Nöten und Abwegigkeiten auslotender Chronist der feinen Gesellschaft dieser Zeit bewährte sich Arthur Schnitzler, der die im Zivilberuf als Nervenarzt erworbenen Kenntnisse der Literatur nutzbar machte. In seinen, das *'weite Land'* der schicksalhaften, menschlichen Gefühle beschreibenden Werken, bei deren Veröffentlichung es oft zu Skandalen kam, führt er uns *"in die Welt der Aristokraten und Rentiers, der Offiziere und eleganten Lebemänner und ihren Damen, aber auch in die Vorstadt zu ihren kleinen Freundinnen aus den niederen Schichten. Wir begegnen den Nichtstuern auf dem Rennplatz, im Spielkasino, im Tanzlokal, überall dort, wo man sich zu vergnügen vorgab."*[178]

Die, bei Schnitzler festzustellende stilistische Strömung des verfeinerten, in Richtung Neu-romantik tendierenden Impressionismus, dem sich später expressionistische Züge an die Seite stellten, ist auch in den, ebenfalls das bürgerliche *'Fin de Siécle'*[179] wiederspiegelnden[180] literarischen Werken von Hermann Bahr, Felix Salten, Richard Beer-Hofmann oder dem Meister der kleinen Form, Peter Altenberg (eigentlich Richard Engländer[181]), zu finden.

---

[176]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 31 f.

[177]) Ziak, Karl (u. a.) (Red.): Unvergängliches Wien. Ein Gang durch die Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart, Wien 1964, S. 396

[178]) Ziak, Karl (u. a.) (Red.): a. a. O., S. 396

[179]) Unter den bedeutenden Dichtern zu Beginn des 20. Jahrhunderts widmeten sich vor allem der durch Selbstmord endende Ferdinand von Saar, der als Moralist geltende Anton Wildgans und der, als Hilfsarbeiter das Elend des Proletariats am eigenen Leib verspürende Alfons Petzold den sozialen Problemen der Großstadt, dem Schicksal der kleinen Leute und den Nöten der Arbeiterschaft.

[180]) Siehe auch: Schmid, Michael: Gustav Klimt. Der Kunst- und Kulturführer zum Klimtjahr 2012, Wien 2012, S. 55

[181]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 7

Eine gänzlich andere Richtung schlug Karl Kraus ein. Als *"literarischer Einzelkämpfer"* [182], der sich vorerst als Zeitungskorrespondent durchschlug, sah er nicht nur die Welt sondern auch seine Dichterkollegen mit durchaus kritischen Augen. Nach seiner großen, durch den Abriss des *'Café Griensteidl'* (1897) inspirierten Satire *'Die demolirte Litteratur'* [183], die gleichzeitig den Bruch zwischen ihm und *'Jung-Wien'* besiegelte, widmete er sich 1899 der Herausgabe einer eigenen Zeitschrift: *'Die Fackel'* galt bis zum Tod ihres seit 1912 alleinigen Verfassers 1936 durch die *"betont ideologie- und sprachkritische Grundausrichtung ('Trockenlegung des weiten Phrasensumpfes') [...]* [als] *weithin geachtete Institution"* des ethisch und ästhetisch vorbildhaften Kommentars des Zeitgeschehens.[184]

Der eigentliche *'Star'* in der Runde aber war Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), der bereits als Schüler unter dem Pseudonym *'Loris'*[185] Furore machte und die Bewunderung seiner Kollegen genoss, wie Stefan Zweig zu berichten wusste:

> *"Die Erscheinung des jungen Hofmannsthal ist und bleibt denkwürdig als eines der großen Wunder früher Vollendung; [...]Sein plötzliches Beginnen und zugleich schon Vollendetsein war ein Phänomen, wie es sich innerhalb einer Generation kaum ein zweites Mal ereignet.[...] Hermann Bahr erzählte mir oft von dem Staunen, als er für seine Zeitschrift gerade aus Wien einen Aufsatz von einem ihm unbekannten 'Loris' - eine öffentliche Publikation unter eigenem Namen war im Gymnasium unerlaubt - erhielt; nie hatte er unter Beiträgen in aller Welt eine Arbeit empfangen, die in so beschwingter, adeliger Sprache solchen gedanklichen Reichtum gleichsam mit leichter Hand hinstreute. [...] Er wollte es zuerst nicht glauben. Ein Gymnasiast, dem solche Kunst, solche Weitsicht, solche Tiefsicht, solche stupende Kenntnis des Lebens 'vor' dem Leben zu eigen war! Und beinahe das gleiche berichtete mir Arthur Schnitzler. Er war damals noch Arzt, da seine ersten literarischen Erfolge noch keineswegs Sicherung der Lebensexistenz zu verbürgen schienen; aber er galt schon als Haupt des 'jungen Wien', und die noch Jüngeren wandten sich gern an ihn um Rat und Urteil. Bei zufälligen Bekannten hatte er den hochaufgeschossenen jungen Gymnasiasten kennengelernt, der ihm durch seine behende Klugheit auffiel, und als dieser Gymnasiast die Gunst erbat, ihm ein kleines Theaterstück in Versen vorlesen zu dürfen; [...] Als Hofmannsthal endete, blieben alle stumm. 'Ich hatte', sagte mir Schnitzler, 'das Gefühl, zum ersten Mal im Leben einem geborenen Genie begegnet zu sein, und ich habe es in meinem ganzen Leben nie mehr so überwältigend empfunden.' Und wirklich, die Vollendung schien sich immer mehr zu vollenden."* [186]

---

[182]) Sachslehner, Johannes: Wien. Eine Geschichte der Stadt, Wien (u. a.) 2006, S. 250

[183]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 334

[184]) Sachslehner, Johannes: a. a. O., S. 250

[185]) Zweig, Stefan: Die Schule im vorigen Jahrhundert. In: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 2013, 40. Auflage, S. 65

[186]) Zweig, Stefan: a. a. O., S. 64 ff.

Als jugendlicher Schöpfer zahlreicher Gedichte und mehrerer lyrischer Dramen, in *"erlesener, höchst verfeinerter und melodischer Wortkunst"*[187] geriet er um 1900 aufgrund der hohen Erwartungen der Kulturkritik in eine kurzfristige Krise, aus der er sich vor allem durch die Schaffensgemeinschaft mit Richard Strauss und die damit verbundene Neuschöpfung des Musiktheaters - literarisch anspruchsvolle Libretti, die auch als eigenständige Dramen bestehen konnten (*'Elektra', 'Der Rosenkavalier', 'Ariadne auf Naxos'*) - sowie durch die Zusammenarbeit mit Max Reinhardt befreite. Sein 1911, gleichsam als *"Erbe einer barocken und sinnlichen Theatertradition"* [188] entstandenes Mysterienspiel *'Jedermann'*, mit dem die 1920 von ihm mitbegründeten ersten *'Salzburger Festspiele'* eröffnet worden waren, sollte ihm über den Tod hinaus weltweiten Ruhm einbringen.

Nach dem Krieg, als auch in der, bereits vom *'Expressionismus'* (z. B. Kokoschka) in Richtung *'Neue Sachlichkeit'* tendierenden Dichtkunst, inhaltlich betrachtet, eine gewisse Polarisierung - ähnlich jener im politischen und sozialen Bereich - stattfand, wandte sich Hofmannsthal zwar abermals der Antike *('Die ägyptische Helena'*), der barocken Allegorie (*'Die Frau ohne Schatten'*) oder dem festlichen Sprechtheater (*'Das Salzburger große Welttheater'*) zu[189], gehörte mit dem *'Schwierigen'* aber auch jener literarischen Richtung an, die der untergegangenen Welt des Habsburgerreiches und der verloren scheinenden kulturellen Tradition des *'Bildungsbürgertums'*[190] nachtrauerte.

Noch heute sind uns die Namen jener Dichter geläufig, die sich in Werken wie *'Jeremias'* (Stefan Zweig), *'Der Turm'* (Hugo v. Hofmannsthal), *'Rote Garde'* (Franz Werfel), *'Die letzten Tage der Menschheit'* (Karl Kraus), *'Radetzkymarsch'* (Joseph Roth), *'Kirbisch'* (Anton Wildgans), *'Dritter November 1918'* (Franz Theodor Csokor) oder *'Die Standarte'* (Alexander Lernet-Holenia) mit der ruhmreichen, unwiederbringlichen Vergangenheit der Monarchie oder den Gräueln des Weltkrieges auseinandersetzten.

---

[187]) Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 268

[188]) Ackerl, Isabella: Die Wiener Moderne 1890 - 1910. Bundeskanzleramt, Bundespressedienst Abteilung I/4, Wien 2004, 2. Auflage, S. 31

[189]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 267 f.

[190]) Siehe auch: Sachslehner, Johannes: Wien. Eine Geschichte der Stadt, Wien (u. a.) 2006, S. 273

Die andere Richtung versuchte, die fehlende *'ökonomische Sicherheit'* und die Sehnsucht nach der verlorenen *'historischen Monumentalität'*[191] durch Helden-Biographien und historische Romane zu kompensieren, in denen Wege zur Erlangung *'neuer Macht- und Siegesgefühle'* aufgezeigt und Anleitungen für die politische Praxis mitgeliefert wurden. Obwohl weder die Dichter noch die Werke im Rahmen der Weltliteratur größere Bedeutung erlangten, seien hier dennoch zwei Beispiele angeführt: *"die 'Führer-Romane' von Mirko Jelusich ('Caesar', 1929; 'Cromwell', 1933;)"*.[192]

Zum Abschluss noch drei quasi 'Postscripta':
Zum einen sei festgehalten, dass es auch namhafte Autoren gab, die außerhalb dieser beiden Richtungen agierten und hier auf Grund der Bedeutung ihrer, das Leben in der Wiener Zwischenkriegszeit schildernden Werke, besondere Erwähnung verdienen: Ödön von Horvath mit seinen *'Geschichten aus dem Wienerwald'*, der *'Weltbürger ohne Heimat'*[193], Friedrich Torberg mit seinem, als 21jähriger verfassten Roman-Erstling *'Der Schüler Gerber'*, Anton Wildgans mit *'Musik der Kindheit'* oder Robert Musil mit *'Die Verwirrungen des Zöglings Törleß'* sowie seinem unvollendeten Roman *'Der Mann ohne Eigenschaften'*.[194]

Zum anderen sei nicht verhehlt, dass zahlreiche prominente Schriftsteller dieser Zeit, wie Georg Trakl, Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Franz Werfel oder Franz Molnár, dazu ausersehen waren, als Frontberichterstatter euphorische Jubelmeldungen unter das Volk zu bringen und die Jugend für den Krieg zu begeistern. Wer sich den strengen Vorschriften der k. u. k. Zensur nicht beugte, hatte mit Sanktionen zu rechnen. So fand sich zum Beispiel der *'rasende Reporter'* Egon Erwin Kisch, der sich von Anfang an weigerte, im Sinne der Propaganda zu schreiben, für einige Tage im Arrest oder bekam Roda Roda für das Aufdecken von Ungereimtheiten bei Schuldzuweisungen eine Verwarnung, ehe er als Journalist von der Front abgezogen wurde. Nur Karl Kraus erkannte von Anfang an die Schrecken des Krieges und hatte mit der *"Fackel"* auch das geeignete Medium, seine Meinung kundzutun.[195]

---

[191]) Siehe auch: Sachslehner, Johannes: Wien. Eine Geschichte der Stadt, Wien (u. a.) 2006, S. 273 f.

[192]) Sachslehner, Johannes: a. a. O., S. 273 f.

[193]) Rosenberger, Werner: "Ich bin ein Weltbürger ohne Heimat" - Friedrich Torberg (1908-10. Nov. 1979), KURIER 17.09.2008, S. 34

[194]) Ziak, Karl (u. a.) (Red.): Unvergängliches Wien. Ein Gang durch die Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart, Wien 1964, S. 440-443

[195]) Siehe auch: Markus, Georg: Geschichten mit Geschichte. Wenn Dichter in den Krieg ziehen. Kriegspropaganda. Berühmte Schriftsteller als Berichterstatter im Feld, KURIER 4.1.2014, S. 19

Letztlich sei noch angemerkt, dass sich die neue Bedeutung des Bürgertums für die Künste auch durch die von den Bürgern Wiens initiierten, in den Jahren um 1900 zwischen Ring und heutigem Gürtel errichteten *'Kulturbauten'* bemerkbar machte: *'Musikvereinsgebäude'*, *'Künstlerhaus'* und *'Secession'*, die nicht mehr existierenden Häuser *'Bürgertheater'*, *'Stadttheater'* und *'Johann Strauß-Theater'*, das 1898 eröffnete *'Kaiser-Jubiläums-Stadttheater'* (die heutige *'Volksoper'*) und das *'Volkstheater'* sowie das 1912/13 errichtete *'Konzerthaus'* legten Zeugnis ab für den Willen des neu erblühten Standes, die Bedeutung der Kunst auch durch geeignete Wirkungsstätten zu dokumentieren.

Resümierend kann festgehalten werden, dass die Österreichische Literatur in den 50 Jahren nach 1885 (Geburtsjahr Erich Kriners) auf ein durchaus abwechslungsreiches, lebendiges und attraktives Gesamtwerk hinweisen kann. Nach den wirklichkeitsnahen Erzählungen von Maria v. Ebner-Eschenbach, Peter Rosegger und Ferdinand von Saar, sowie den, eher in die Tiefe der Seele vordringenden Dichtern der Gruppe *'Jung-Wien'* um Hermann Bahr, unter ihnen der vielseitig begabte Hugo von Hofmannsthal, ließ sich eine teilweise sprunghafte Weiterentwicklung in Richtung Vielfalt erkennen, sodass die literarische Entfaltung gegen Ende des Kaiserreiches auch *"den ekstatischen, pathetisch-anklagenden Aufschrei (Kokoschka, Werfel, Kisch, Kaltneker), die phantastisch-groteske Verfremdung der Welt (Strobl, Meyrink, Kubin), die (ironisch-) distanzierte Beobachtung möglicher Wirklichkeits-Konstellationen (Musil) und die beklemmende bis zur Selbsthingabe führende Suche eines Erlösungsethos (Kafka)"* [196] kannte.

Nach dem Krieg machte sich die, im Gegensatz zu Politik, Wirtschaft und Sozialleben, im Kulturbereich durchaus existente Vitalität und Intensität auch in der Literatur bemerkbar, wobei neben den bereits weiter oben genannten Dichtern an dieser Stelle noch Hermann Broch, Elias Canetti oder Fritz Hochwälder genannt seien, weil sie ebenfalls nicht nur Neues schufen, sondern es ihnen auch gelang, *"die Brücke vom Alten zum Neuen, von der Vergangenheit zur Gegenwart, von der großen Monarchie zur kleinen Republik"*[197] zu schlagen. Eines freilich gelang nur wenigen, wie zum Beispiel Hugo von Hofmannsthal oder Anton Wildgans, nämlich den Zweifel jener *'kleinen Republik'* an ihrer Lebensfähigkeit auszumerzen, die politischen

---

[196]) Zeman, Herbert: Österreichs literarische Welt von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg (1880-1918). In: Kühnel, Harry / Vavra, Elisabeth / Stangler, Gottfried (Schrlt.): Niederösterreichische Landesausstellung: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil 1880 - 1916, Glanz und Elend. Ausstellungskatalog, 2 - Katalog, Wien 1987, S. 185

[197]) Heindl, Gottfried: Utopie und Realität. Das Problem der österreichischen Kontinuität in der Literatur der Ersten Republik. In: Ackerl, Isabella / Neck, Rudolf (Hrsg.): Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik. Auswahl der bei den Symposien in Wien vom 11. Bis 13. November 1980 und am 27. Und 28. Oktober 1982 gehaltenen Referaten, Wien 1986, S. 55

Gegensätze zu überbrücken, dem *'Staat, den keiner wollte'* zu dienen, ohne das Erbe der Monarchie zu verunglimpfen und *"nicht zuletzt Wert darauf* [zu legen]*, zwar in deutscher Sprache zu schreiben aber als österreichische Dichter zu gelten."* [198]

3.2.6 Musik und Konzertleben[199]

War den Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Bildender Kunst und Literatur in den vorangegangenen Kapiteln mehr Raum geboten worden, auch mit dem Hintergedanken, dass in einer Dissertation mit einem Thema aus der Musikwissenschaft der Bekanntheitsgrad von Philosophen, Physikern, Malern, Architekten oder Dichtern doch nicht in dem Ausmaß gegeben sei, wie es für das Verständnis im Hinblick auf die Kultur des für die vorliegende Arbeit relevanten 50jährigen Abschnittes notwendig sein könnte, wird dem Bereich Musik und Konzertleben, vor allem im Bezug auf das Leben und Schaffen der damals bedeutenden und in der gängigen Literatur bestens dokumentierten Komponisten, wie Johannes Brahms, Gustav Mahler, Richard Strauss, Hugo Wolf, Hans Pfitzner, Arnold Schönberg oder Alban Berg, eher weniger Platz eingeräumt werden.

---

[198]) Heindl, Gottfried: Utopie und Realität. Das Problem der österreichischen Kontinuität in der Literatur der Ersten Republik. In: Ackerl, Isabella / Neck, Rudolf (Hrsg.): Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik. Auswahl der bei den Symposien in Wien vom 11. Bis 13. November 1980 und am 27. Und 28. Oktober 1982 gehaltenen Referaten, Wien 1986, S. 56

[199]) Siehe auch:

Scholz, Gottfried: Music and Art Nouveau - Music and Musical Life in Vienna at the Turn of the Century. In: Nielsen, Erika (Hrsg.): Focus on Vienna 1900. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History. Houston German Studies 4, München 1982, S. 103-112

Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999

Biba, Otto: Vielfalt und Wandel: Musik in Österreich während der letzten siebzig Jahre. Kompositorische Vielfalt. In: Wala, Adolf (Hrsg.): Der Schilling. Ein Spiegel der Zeiten, Wien 1994, S.180 - 191

Biba, Otto: Musik. In: Kühnel, Harry / Vavra, Elisabeth / Stangler, Gottfried (Schrlt.): Niederösterreichische Landesausstellung: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil 1880 - 1916, Glanz und Elend. Ausstellungskatalog, 2 - Katalog, Wien 1987, S. 222-231

Heller, Friedrich C.: Die Zeit der Moderne. In: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution zur Gegenwart, Bd. 3, Wien (u. a.) 1995, 2. Auflage, S. 91-172

Flotzinger, Rudolf: Von der Ersten zur Zweiten Republik. In: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution zur Gegenwart, Bd. 3, Wien (u. a.) 1995, 2. Auflage, S. 173-250

Vielmehr soll den in dieser Zeit gültigen musikalischen Strömungen sowie dem Konzertbetrieb abseits der Hochkultur Rechnung getragen werden. Außerdem werden jene Komponisten Erwähnung finden, die, ähnlich wie Erich Kriner, gleichsam in der zweiten oder dritten Reihe standen und durch den Ruhm sowie die Programm-Dominanz der *'Großen'* der Beachtung in der Öffentlichkeit nur in geringem Maße teilhaftig wurden.

Kriner jedenfalls erlebte in seiner späten Kindheit und frühen Jugend - wie bewusst und nachhaltig, ist aufgrund des Fehlens von schriftlichen Dokumenten nur hypothetisch im Hinblick auf seinen Lebenslauf und sein soziales Umfeld zu vermuten aber nicht nachzuweisen - noch jene auslaufende, das Jahrhundert beschließende musikalische Periode, die geprägt war von drei Strömungen: der Unterhaltungsmusik des Walzerkönigs Johann Strauß (1825-1899), die ihre Fortsetzung in den Operetten von Eysler, Nedbal, Fall und Lehár finden wird, der *'neoklassizistischen'* Romantik des in Wien verehrten und von Eduard Hanslick protegierten deutschen Komponisten Johannes Brahms, sowie der von Wagner beeinflussten, harmonisch radikaler agierenden *'Spätromantik'* Anton Bruckners[200], die im 20. Jahrhundert mit den Werken von Gustav Mahler, Richard Strauss, Hugo Wolf, Arnold Schönberg oder Alban Berg ihre Vollendung und Weiterentwicklung in Richtung *'Moderne'* erfahren wird.[201]

Als gleichsam symbolischer Wendepunkt für diese Entwicklung gilt seit längerem in der Fachliteratur das Jahr 1897[202], in dem zahlreiche Ereignisse kumulierten: der Tod von Johannes Brahms erregte die Anteilnahme der Musikfreunde Wiens, Gustav Klimt gründete die

---

[200]) Der in die Musikgeschichte eingegangene Diskurs zwischen 'Wagnerianern' und Brahms-Anhängern, gestützt durch den in der 'Neuen Freien Presse' publizierenden Musikkritiker Eduard Hanslick, lässt auch eine politische Dimension erkennen: "Wurden die einen von nationalen Kräften protegiert, die das deutsche Erbe in der Musik gewahrt sehen wollten, so sammelten sich um die anderen Liberale und jüdische Vertreter einer weltoffenen Gesinnung." In: Springer, Käthe: Wiener Musik um 1900. In: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S.344

[201]) Siehe auch: Schmid, Michael: Gustav Klimt. Der Kunst- und Kulturführer zum Klimtjahr 2012, Wien 2012, S. 54 f.

[202]) Siehe auch:
Scholz, Gottfried: Music and Art Nouveau - Music and Musical Life in Vienna at the Turn of the Century. In: Nielsen, Erika (Hrsg.): Focus on Vienna 1900. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History. Houston German Studies 4, München 1982, S. 103-112

Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999

Nautz, Jürgen: Politik und Lebenswelt in Wien um 1897. In: Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999, S.11-47

Vereinigung bildender Künstler Österreichs *'Secession'*, der Abriss des '*Café Griensteidl'* inspirierte Karl Kraus zu seiner Satire *'Die demolirte Litteratur',* Komponisten und Verleger gründeten gemeinsam die *'Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger'* (AKM), um die Urheberrechte zu schützen[203], Gustav Mahler wurde zum Direktor der *'Wiener Hofoper'* berufen, wo er durch seine Neuerung gemeinsam mit dem Bühnenbildner Alfred Roller in den nächsten Jahren für höchste künstlerische Qualität sorgte, Karl Lueger wurde, nach fünfmaliger Ablehnung, vom Kaiser endlich als Wiener Bürgermeister bestätigt - der Weg in eine neue Zeit war geebnet.

Einige Jahre danach, Erich Kriner konnte bereits auf die gelungene Komposition von mehr als zehn anspruchsvollen Liedern[204] hinweisen, waren in Wien, einer der *"Hauptstädte der geistigen Entwicklung in Europa"*[205], die wesentlichen, durch die Vielfalt an Begabungen in der Donaumonarchie geprägten, musikalischen Strömungen erkennbar, die wichtigsten Neuerungen im Musikleben eingeleitet und all jene Entwicklungsprozesse in Gang gesetzt worden, die für das 20. Jahrhundert charakteristisch werden sollten.

Besonders ins Auge fällt das Nebeneinander verschiedenster, teilweise diametral entgegengesetzter Stilrichtungen, die Neuausrichtung der Organisationsformen im Konzertwesen, sowie der Wandel des Publikumsgeschmacks und die damit verbundene Vielfalt des Programmangebotes. Dieser Wandel drückte sich dahingehend aus, dass die *'neue Musik'* nicht mehr, wie früher, für das ganze Publikum sondern nur mehr für einen kleinen, ausgewählten Kreis von Spezialisten interessant war; der überwiegende Teil hatte Altbekanntes lieb gewonnen, erfreute sich am Wiederhören traditioneller Werke aus der Vergangenheit.

Ähnliches dachten auch zahlreiche Komponisten dieser Zeit, indem sie zwar *'Neues'* im Sinne von *'Weiterentwicklung'* schufen, diesen Weg aber nicht radikal beschritten, sondern die Tradition in harmonischer, formaler oder gattungstechnischer Hinsicht durch *"bewußtes Anknüpfen an alte Vorbilder oder ein inspirierendes Aufgreifen von Wertvollem aus abge-*

---

[203]) Siehe auch: Heller, Friedrich C.: Die Zeit der Moderne. In: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution zur Gegenwart, Bd. 3, Wien (u. a.) 1995, 2. Auflage, S.117

[204]) Siehe Analysen in Kap. 8 "Erich Kriners Lieder in Einzeldarstellung"

[205]) Heller, Friedrich C.:a. a. O., S. 92

schlossenen Stilepochen"[206] im Auge behielten und damit einem Großteil des Publikums entgegenkamen. Dieser Verbindung wertvoller Traditionen mit zukunftweisenden Ideen verschrieben sich nicht nur Gustav Mahler oder Richard Strauss, sondern auch zahlreiche Zeitgenossen, wie Robert Fuchs, Alexander v. Zemlinsky, Joseph Marx, Franz Schmidt, Erich W. Korngold, Wilhelm Kienzl, Julius Bittner oder Franz Schreker, um nur die bekanntesten zu nennen[207], die unter dem Sammelbegriff *"Neuromantiker" oder "Gemäßigte Moderne"*[208] Eingang in die neuere österreichische Musikgeschichte gefunden haben.

Aus der Tatsache, dass ein anderer Teil der jungen Komponistengeneration, wie zum Beispiel Arnold Schönberg, Alban Berg oder Anton Webern, mit ihren epochalen Werken durchaus *'schulebildend'*, oder auch Joseph M. Hauer[209] auf Grund der *"Ausweitung des tonalen Empfindens"*[210] in Richtung *'Atonalität'* und *'Zwölftontechnik'* unterwegs war, ergibt sich die Folgerung, dass es *"keine diesen Zeitraum prägende stilistische Neu- oder Weiterentwicklung und vor allem keinen musikalischen Stil, der für diese Jahre verbindlich oder charakteristisch wäre,* [gab]*. Zu viel und zu Verschiedenes beschäftigt in diesen Jahrzehnten Komponisten, Musiker und Publikum."* [211]

Vergleichbares kann von den organisatorischen Formen im Bereich des Musiklebens festgehalten werden, denn *"Umbruch und Wandel, Spannungen und Gegensätze, Widersprüche und deren unerwartete Lösungen - all das betrifft keineswegs nur das musikalische Schaffen, sondern auch Organisation und Repertoire und alle weiteren Details der Rezeption der Musik."*[212]

---

[206]) Biba, Otto: Musik. In: Kühnel, Harry / Vavra, Elisabeth / Stangler, Gottfried (Schrlt.): Niederösterreichische Landesausstellung: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil 1880 - 1916, Glanz und Elend. Ausstellungskatalog, 2 - Katalog, Wien 1987, S. 224

[207]) Friedrich C. Heller zählt in seinem Beitrag 'Die Zeit der Moderne.' In: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution zur Gegenwart, Bd. 3, Wien (u. a.) 1995, 2. Auflage, auf Seite 142f. noch weitere 20 Komponisten dieser Generation aus Österreich auf, darunter so geläufige Persönlichkeiten wie Emil Nikolaus v. Reznicek oder Felix von Weingartner.

[208]) Siehe auch: Heller, Friedrich C.: a. a. O., S.140ff.

[209]) Siehe auch: Heller, Friedrich C.:a. a. O., S. 147-163

[210]) Biba, Otto: a. a. O., S. 224

[211]) Biba, Otto: a. a. O., S. 222

[212]) Biba, Otto: a. a. O., S. 222

Dabei war es die bereits mehrere Jahre zurückliegende Eröffnung des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde (1817), die den Beginn einer, nach 1900 ihren ersten Höhepunkt erreichenden Entwicklung bedeutete, die deutlich in Richtung Professionalisierung des Musikbetriebes wies. Diesem Trend Rechnung tragend, und um die Qualität der Ausbildung weiter zu sichern, wurde das *'Gesellschafts-Konservatorium'* 1909 in die staatliche *'K. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst'* umgewandelt.

Damit war zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Weg vorgezeichnet für eine deutliche Trennung zwischen berufsmäßig tätigen Musikern und Amateuren, was aber auch bedeutende Auswirkungen auf das öffentliche und private Musikleben zur Folge hatte. Herkömmliche, den *'Dilettanten'* vorbehaltene Formen des Musizierens, wie der *'Musikalische Salon'* oder die *'Palaiskonzerte'* verloren an Bedeutung und wichen den, von Konzertbüros, Kunstagenturen und Kulturunternehmern nach kommerziellen Gesichtspunkten organisierten Veranstaltungen.

Um die klassische Musik neuen Hörerschichten zu eröffnen, bemühte sich die *'Gesellschaft der Musikfreunde'* um eine zahlenmäßige Ausweitung der *'Philharmonischen Konzerte'* sowie der *'Gesellschaftskonzerte'*, was, um die nötige Qualität anbieten zu können, die Berufung von weiteren professionellen Musikern und 1900 die Gründung eines zweiten Berufsorchesters - des *'Konzertvereins-Orchesters'* - bedeutete. Dieses entfaltete alsbald eine rege Tätigkeit, wobei nicht nur die Übernahme von Abonnement- oder volkstümlichen Konzerten im Großen Musikvereinssaal, sondern insbesondere die, zwecks Erweiterung des Publikums in Richtung Jugend und Arbeiterschaft, eben dort veranstalteten *'Nachmittagskonzerte für Mittelschüler'* sowie die *'Arbeiter-Symphoniekonzerte'* [213] erwähnenswert sind.

Dennoch blieb, aufgrund des, in breiten Bevölkerungsschichten vorhandenen, immensen Interesses für vokale, symphonische und volkstümliche Musik, auch für Amateur-Musiker noch ein breites Betätigungsfeld. So etablierten sich Laienchöre, Orchestervereine, *'Militärmusikkapellen', 'Zivilmusikkapellen'*[214] sowie *'Männergesangsvereine' (MGV)* und andere Gruppierungen[215], die, wie Erich Kriner, in jenem, oft von Interpreten, Komponisten, Vereinen oder

---

[213]) Heller, Friedrich C.: Die Zeit der Moderne. In: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution zur Gegenwart, Bd. 3, Wien (u. a.) 1995, 2. Auflage, S.107

[214]) Siehe auch: Heller, Friedrich C.: a. a. O., S.103

[215]) In kleineren Städten oder in den äußeren Bezirken Wiens übernahmen, gleichsam abseits der großen Konzertveranstaltungen, Tanzkapellen, Unterhaltungskapellen, Kino-Orchester oder Amateur-Vereinigungen die Pflege der symphonischen Musik und der Unterhaltungsmusik.

Interessensgemeinschaften betreuten Bereich tätig waren, der "*zwischen dem sogenannten großen öffentlichen Konzertleben und der Hausmusik* [als 'familiäres Ereignis' in den eigenen vier Wänden] *lag: sicherlich auf unterschiedlichem Niveau, aber sicherlich für die Musikrezeption an sich von großer Wichtigkeit."* [216] Dabei waren nicht nur die quantitative Fülle der musikalischen Aktivitäten, sondern insbesondere der Reichtum und die Komplexität des Programmangebotes bemerkenswert.[217]

Trotzdem sei noch auf ein Problem hingewiesen, das im Zusammenhang mit der weiter oben ausgeführten Professionalisierung des Musiklebens einherging. Je deutlicher die Trennung der aktiv Musizierenden in Liebhaber und Berufsmusiker zu Tage trat, desto mehr änderte sich der Kompositions-Output der damaligen Groß- und Kleinmeister. So fand man neben den für Profis komponierten, sich durch erhebliche technische Anforderungen an die Interpreten auszeichnenden Symphonien, Konzerten, Kammermusikwerken oder Liedern auch die vierhändigen Klavierauszüge von Werken Haydns, Mozarts, Beethovens, Lortzings, Rossinis oder Schuberts sowie die bis weit ins 20. Jahrhundert aktuellen Bände der *"Sang&Klang"*-Sammlungen für das häusliche Musizieren der Amateure.

Es war also der Zeitpunkt gekommen, an dem *"jene bis heute bestehende, ganz unglückliche Zweiteilung des zeitgenössischen Musikschaffens in leichtere und schwerere, faßlichere und weniger leicht faßliche, für Laien und für Profis bestimmte Werke bzw. ihre Werke bestimmende Komponisten"*[218] entstand.

Dort, wo es wirklich noch nicht zur weitreichenden Trennung zwischen Berufsmusikern und Laien kam, das war der Bereich der Sakralmusik. Kirchenmusikvereine, in denen die *'Dilettanten'* (im alten, positiven Sinn des Wortes) das musikalische Sagen hatten, organisierten und bewerkstelligten die Aufführungen großer Messen mit Orchester, wobei nur dann besoldete Professionisten zur Mitwirkung eingeladen wurden, wenn es die Besetzung erforderte.[219]

---

[216]) Biba, Otto: Musik. In: Kühnel, Harry / Vavra, Elisabeth / Stangler, Gottfried (Schrlt.): Niederösterreichische Landesausstellung: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil 1880 - 1916, Glanz und Elend. Ausstellungskatalog, 2 - Katalog, Wien 1987, S. 226 f.

[217]) Siehe auch: Heller, Friedrich C.: Die Zeit der Moderne. In: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution zur Gegenwart, Bd. 3, Wien (u. a.) 1995, 2. Auflage, S.110 f.

[218]) Biba, Otto: a. a. O., S. 227

[219]) Siehe auch: Biba, Otto: a. a. O., S. 229

Nachvollziehbarer Weise bedeuteten die Kriegsjahre auch im Wiener Musikleben eine wesentliche Zäsur, wenngleich die Auswirkungen nicht derart deutlich zum Tragen kamen wie im wirtschaftlichen, sozialen oder politischen Bereich. So gab es beispielsweise sowohl im Musikverein als auch im 1913 neu errichteten Konzerthaus durchgehend kleinere und größere musikalische Veranstaltungen - schließlich wollte man der daheim gebliebenen Bevölkerung wenigstens auf kulturellem Gebiet ein wenig Abwechslung vom tristen Alltag ermöglichen. Freilich sei festgehalten, dass sowohl Kompositionen als auch Programme anlassbezogen in Richtung politisch-patriotische Gelegenheitsmusik bzw. populäre situationsbedingte Stücke tendierten. Letztlich aber war das Veranstaltungsangebot vor allem in den kleineren Sälen oder in den Lokalitäten der äußeren Bezirke deutlich reduziert, (so wirkte zum Beispiel Erich Kriner in diesen vier Jahren nur bei einem einzigen Schüler-Konzert einer Gesangspädagogin mit), was sich natürlich auch auf das Betätigungsfeld der aktiv Musizierenden auswirkte und für diese zu nicht unbedeutenden sozialen Problemen führte.

Die Tatsache jedoch, dass der Wechsel von der Monarchie zur Ersten Republik im Gegensatz zu jenem der Politik und Wirtschaft im kulturellen Bereich fast reibungslos und unproblematisch vonstatten ging - noch am 10. November 1918, sozusagen am letzten *"Arbeitstag der Monarchie"*[220], wurde Franz Schalk zum Leiter der Oper ernannt, bereits am 28. November desselben Jahres gründete Arnold Schönberg, um auch der zeitgenössischen Musik ein Forum zu verschaffen, die *'Vereinigung schaffender Tonkünstler'*, ein Jahr später gab es in der Staatsoper die Uraufführung von Strauss' *"Frau ohne Schatten"*, 1920 wurden die ersten *'Salzburger Festspiele'* eröffnet, 1921 die *'Hofmusikkapelle'* wieder ins Leben gerufen oder 1922 die *"Internationale Gesellschaft für Neue Musik"* gegründet[221] - ermöglichte es auch den ausübenden Musikern, alsbald wieder ihrer Tätigkeit nachzugehen, sowohl im Bereich der Hochkultur als auch in jenem abseits derselben.

Nicht umsonst meinte Hofmannsthal, einer der Begründer der *'Salzburger Festspiele'*, auf den Glauben der Nachkriegsgesellschaft an die Lebensfähigkeit ihrer Musikkultur anspielend: *"Österreich ist zuerst Geist geworden in seiner Musik, und in dieser Form hat es die Welt erobert".*[222]

---

[220]) Heindl, Gottfried: 60 Jahre Republik im Spiegel der Musik. In: Grasberger, Franz (Red.): 60 Jahre Republik im Spiegel der Musik. Eine Ausstellung 16. November 1978 bis 28. Februar 1979, Wien 1978, S. 7

[221]) Siehe auch: Grasberger, Franz (Red.): 60 Jahre Republik im Spiegel der Musik. Eine Ausstellung 16. November 1978 bis 28. Februar 1979, Wien 1978, S. 15

[222]) Zit. in: Heindl, Gottfried: a. a. O., S. 8

Auch die Komponistengeneration der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg trug zum raschen Aufschwung im Musikgeschehen der neuen Republik bei, wobei festgehalten werden kann, dass das bereits angesprochene *'Nebeneinander verschiedenster, teilweise diametral entgegengesetzter Stilrichtungen'* seine Fortsetzung fand.

Kaum einer der weiter oben erwähnten Komponisten wechselte sozusagen die Seiten: die *'Neuromantiker'*[223] hielten an der *"wesentlichen Prämisse des Traditionsbewußtseins"* [224], der Dur-Moll-Tonalität fest, was ihnen zwar das Wohlwollen eines Großteils des Publikums, aber die teilweise Missbilligung der sich fortschrittlich gebenden Musikkritik einbrachte, und verließen diese auch nicht bei reichster Chromatik der Stimmführung und kompliziertester Alteration im Bereich der Harmonik; und der Kreis um Arnold Schönberg und seine *'Wiener Schule'*, gefördert von einem Teil des Wiener Feuilletons, gewann neue Gefolgsleute, wie zum Beispiel Egon Wellesz, Rudolf Réti, Ernst Toch oder Ernst Krenek.[225]

Ein Großteil dieser Komponisten trug aber nicht nur durch seine Musik zu einem *"vielschichtigen und farbigen Musikleben"*[226] bei, sondern auch durch sein Engagement bei der Organisation des Kulturlebens. Viele von ihnen stellten sich nämlich als Dirigenten verschiedenster Konzertreihen[227], als Leiter von traditionellen Wiener Institutionen und als Professoren an Musiklehranstalten bzw. Schulen zur Verfügung oder nahmen führende Positionen in der Kultur- und Bildungspolitik, bei verschiedensten Gesangs- und Orchestergruppierungen, im 1924 neu gegründeten Rundfunk (RAVAG), in Redaktionen von Musikzeitschriften, in neu gegründeten Gesellschaften[228] bzw. bei publikumswirksamen Musikfesten ein.

---

[223]) Rudolf Flotzinger führt in seinem Beitrag 'Von der Ersten zur Zweiten Republik.' (In: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution zur Gegenwart, Bd. 3, Wien (u. a.) 1995, 2. Auflage), auf Seite 216 mehr als 20 weitere Komponisten dieser Stilrichtung auf, worunter so bekannte und dem Autor noch aus seiner Jugend geläufige Namen wie Karl Etti, Hans Gál, Robert Keldorfer, Alfred Jerger, Walter Pach, Otto Siegl, Jenö Takács oder Erich Zeisl zu finden sind.

[224]) Flotzinger, Rudolf: Von der Ersten zur Zweiten Republik. In: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution zur Gegenwart, Bd. 3, Wien (u. a.) 1995, 2. Auflage, S. 215

[225]) Siehe zur weiteren Information: Flotzinger, Rudolf: a. a. O., S. 218-234

[226]) Flotzinger, Rudolf: a. a. O., S. 216

[227]) Z. B. bei den populären 'Arbeiter-Sinfonie-Konzerten'

[228]) Z. B. 1918 'Vereinigung schaffender Tonkünstler', 'Verein für musikalische Privataufführungen', 1922 'Internationale Gesellschaft für Neue Musik' (IGNM), 1924 Neugründung der 'Wiener Sängerknaben'

Auch der bereits vor dem Krieg einsetzende Trend zur Trennung zwischen Professionisten und Amateuren setzte sich in den 20er Jahren fort, wobei aber den vorwiegend in Musikschulen bestens ausgebildeten Amateurmusikern in Gesangsvereinen, Liebhaber-Orchestern oder Laienchören immer noch ein großes Betätigungsfeld offen stand, wozu auch die zahlreichen Musikfeste und Jubiläumsveranstaltungen[229] beitrugen. Erich Kriner zum Beispiel erlebte seine Blütezeit als Pianist und Sänger zwischen 1921 und 1931, wo er in mehr als 100 kleineren oder größeren Konzerten mitwirkte.

Letztlich sei noch darauf verwiesen, dass sich für ausübende Musiker, neben den neuen Medien Rundfunk und Tonfilm, weitere Betätigungsfelder eröffneten: Im Bereich der Kleinkunst - Kabarett und Revue -, im Bereich der gehobenen Unterhaltungsmusik - im *"oft schwer zu präzisierenden Übergang von der symphonischen Schreibweise zur U-Musik"*[230] angesiedelt und durch die neuen Medien Rundfunk, Schallplatte und Film verbreitet[231] -, sowie im Bereich von Schlager und Gesellschaftstanz - Musik, die von Komponisten, wie z. B. Ralph Benatzky, Karl Loubé oder Robert Stolz, speziell für Tanz- und Unterhaltungsveranstaltungen geschrieben und im Rundfunk weite Verbreitung erfuhr.

Galten die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, in die Geschichte als *'Zwischenkriegszeit'* eingegangen, im kulturellen Bereich zu Recht als Blütezeit, ließ der nächste, politisch bedingte, wesentliche Einschnitt im Kulturleben nicht allzu lange auf sich warten. Bereits 1934 zeichneten sich, bedingt durch die Ausschaltung der Sozialdemokratie aus dem öffentlichen Leben, durch den fragwürdigen Kurs des Ständestaates und durch die heraufziehenden Schatten des nationalsozialistischen Terrors, auch im Bereich der Kultur immer schwerwiegendere Folgen ab[232], deren Eskalation Erich Kriner nicht mehr erleben musste, da er, kurz nach den bürgerkriegsähnlichen Ereignissen in Wien, am 3. März desselben Jahres einem Herzleiden erlag.

Abschließend mögen, als zusätzliche Erklärung und resümierende Rechtfertigung für diese verhältnismäßig umfangreiche Darstellung von Wissenschaft, Kunst und Kultur zwischen 1885 und 1934 - sie sollte Erich Kriners intellektuelles und soziales Umfeld näher beleuchten - die

---

[229]) Siehe auch: Flotzinger, Rudolf: Von der Ersten zur Zweiten Republik. In: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution zur Gegenwart, Bd. 3, Wien (u. a.) 1995, 2. Auflage, S. 196f.

[230]) Flotzinger, Rudolf: a. a. O., S. 189

[231]) Siehe auch: Flotzinger, Rudolf: a. a. O., S. 210

[232]) Siehe auch: Flotzinger, Rudolf:a. A. O., S. 174

Worte von Stefan Zweig, dem Zeitgenossen und Mitschüler Kriners am Wasa-Gymnasium dienen, die er in seiner Selbstbiographie *'Erinnerungen eines Europäers'* bezüglich der Interessen und Aktivitäten der damaligen Oberstufen-Schüler - und damit auch Erich Kriners - fand:

> *"Wie ein Fieber war es über uns gekommen, alles zu wissen, alles zu kennen, was sich auf dem Gebiet der Kunst, der Wissenschaft ereignete; wir drängten uns nachmittags zwischen die Studenten der Universität, um Vorlesungen zu hören, wir besuchten alle Kunstausstellungen, wir gingen in die Hörsäle der Anatomie, um Sektionen zuzusehen.*
>
> *An allem und jedem schnupperten wir mit neugierigen Nüstern. Wir schlichen uns in die Proben der Philharmoniker, wir stöberten bei den Antiquaren, wir revidierten die Auslagen der Buchhändler, um sofort zu wissen, was seit gestern neu erschienen war. Und vor allem, wir lasen, wir lasen alles, was uns zu Händen kam."*[233]

3.2.7 Personen, Fakten, Daten, Zahlen (1885-1934)[234]

Die folgende, durchaus subjektive (und deshalb lückenhafte) Auswahl[235] an Persönlichkeiten, Daten und Fakten im Zusammenhang mit Ereignissen aus Geschichte (vorwiegend Öster-

---

[233]) Zweig, Stefan: Die Schule im vorigen Jahrhundert. In: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 2013, 40. Auflage, S. 56 f.

[234]) Die folgenden Ausführungen basieren auf
Ackerl, Isabella: Geschichte Österreichs in Daten. Von 1806 bis heute, Wiesbaden 2008

Dietel, Gerhard: Musikgeschichte in Daten, München - Kassel 1994

Dufourcq, Norbert / Benoit, Marcelle / Gagnepain, Bernard: Les grandes dates de l'histoire de la musique, Paris 1976 (2. Auflage)

Frenzel, Herbert u. Elisabeth: Daten deutscher Dichtung, Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte, Band 2, München 1990, 25. Auflage

Kleindel, Walter: Österreich. Zahlen, Daten, Fakten, Salzburg 2007, 5. Auflage

Ludewig, Werner (Red.): Kunst, Literatur, Musik. Daten und Fakten zum Nachschlagen, Gütersloh (u.a.) 1975

Schering, Arnold: Tabellen zur Musikgeschichte, Wiesbaden 1992, 7. Auflage

Ziak, Karl (u. a.) (Red.): Unvergängliches Wien. Ein Gang durch die Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart, Wien 1964

"Universal Edition 1901-2001". In: ÖMZ 56(2001)8-9, S. 4-7

Markus, Georg: Das Jahr in dem Österreich starb. KURIER 11.11.2008, S. 21

[235]) Als Eckdaten für die Zeittafel wurden die Jahre 1885 und 1934, also Erich Kriners Geburts- bzw. Sterbejahr herangezogen; die Angaben bei den einzelnen Jahren gruppieren sich in folgender Reihenfolge: Personenbezogene Ereignisse - musikalische, literarische, bildnerische Werke - div. kulturelle Geschehnisse - Angaben zur österreichischen politischen Geschichte - Ereignisse aus der Weltgeschichte - Diverses aus Wissenschaft, Technik, Sport u. a.

reichs), Wissenschaft und Kultur, mit besonderem Schwerpunkt auf solche der Musikgeschichte, mögen als letzte resümierende Orientierungshilfe für jene Zeit dienen, in der Erich Kriner lebte und künstlerisch tätig war.

1885
UA (Uraufführung) J. Brahms: 4. Symphonie
UA A. Bruckner: Te Deum
UA J. Strauß: Der Zigeunerbaron
UA A. S. Sullivan: Der Mikado
Geburt von A. Berg u. E. Varèse
L. Anzengruber: Der Sternsteinhof
Gründung der Goethegesellschaft in Weimar
Stimmtonkonferenz in Wien: Pariser Stimmung - a' = 435 Hz wird Normaltonhöhe
Erstes Gesetz zum Schutz der Fabriksarbeiter - max. Arbeitszeit 11 Stunden
Wiener Gemeinderat zieht in das neue Rathaus an der Ringstraße

1886
Tod von F. Liszt
UA C. Saint-Saëns: Orgelsymphonie
C. Franck: Sonate für Violine und Klavier A-Dur
EA (Erstaufführung) A. Bruckner: Te Deum in Wien
A. Rodin: Der Kuß
M. Klinger: Beethoven
A. Holz: Das Buch der Zeit
R. L. Stevenson: Dr. Jekill und Mr. Hyde
Gründung der Verlage Breitkopf & Härtel, C. F. Peters, Simrock, B. Schotts Söhne, u. a.
Große Fortschritte im Klavierbau: Blüthner, Bechstein, Steinway, Bösendorfer
Erste Nummer der sozialdemokratischen Wochenschrift "Gleichheit", Hrsg. V. Adler
Tod d. Industriellen A. Ritter v. Schoeller (Berndorfer Metallwarenfabrik, Unfallvers. f. Arbeiter)
Tod d. Mathematikers u. Astronomen Th. Ritter v. Oppolzer (Canon d. Finsternisse bis 2163)

1887
Tod von A. Borodin
UA G. Fauré: Requiem
UA G. Verdi: Othello
UA R. Strauss: Aus Italien
R. Strauss: Don Juan
N. Rimskij-Korsakow: Capriccio Espagnol
H. Riemann: Handbuch der Harmonielehre
M. v. Ebner-Eschenbach: Das Gemeindekind
Gründung des "Christlichsozialen Vereins" geführt von Ludwig Psenner
Gründung der Partei "Vereinigte Christen", geführt von Karl Lueger
Tod des Industriellen Georg Sigl, Maschinenfabrik (Buchdruckpressen, Lokomotiven)
Tod des 'Riesen von Lengau' (F. Winkelmeier), 2,58 m groß, größter Mensch seiner Zeit

1888
UA E. Grieg: Peer-Gynth-Suite
UA J. Bayer: Die Puppenfee
UA R. Strauss: Macbeth
EA R. Wagner: Tristan und Isolde in Italien
N. Rimskij-Korsakow: Schéhérazade
P. I. Tschaikowsky: 5. Symphonie
H. Wolf: Mörike- und Goethe-Lieder
G. Hauptmann: Bahnwärter Thiel
F. Nietzsche: Der Fall Wagner
P. Gaugin: Bretonische Landschaft
Letzte Vorstellung des k. u. k. Burgtheaters am Michaelerplatz (12. Oktober)
Erste Vorstellung des k. u. k. Burgtheaters am Ring (14. Oktober)
Gesetz über obligate Krankenversicherung für Arbeiter
Einigungsparteitag der Sozialdemokraten in Hainfeld

1889
Tod von L. Anzengruber
UA R. Strauss: Don Juan
UA G. Mahler: 1. Symphonie
H. Wolf: beginnt die Vertonung des Spanischen u. Italienischen Liederbuchs
G. Hauptmann: Vor Sonnenaufgang
F. Hebbel: Gyges und sein Ring
Eröffnung des deutschen Volkstheaters in Wien mit "Der Fleck auf der Ehr" v. L. Anzengruber
Große Weltausstellung in Paris - Eiffelturm
V. v. Gogh: Sternennacht
B. v. Suttner: Die Waffen nieder!
Gründung des Ordens der 'Kalasantiner' durch den Arbeiterpriester A. M. Schwartz
Erzherzog Kronprinz Rudolf begeht Selbstmord in Mayerling
Schloss Mayerling wird zu einem Karmelitinnen-Kloster umgewandelt
Gesetz über obligate Arbeiterunfallversicherung
Neues Wehrgesetz mit allgemeiner Wehrpflicht ab dem 21. Lj. wird erlassen
Erste Nummer der 'Arbeiter-Zeitung', Zentralorgan d. Sozialdemokratischen Partei, erscheint
Tod von A. I. Ritter v. Mautner-Markhof, Begrünnder der Preßhefeindustrie
Tod von F. Frh. v. Mayr-Melnhof, Begründer der Donawitzer Gußstahlindustrie

1890
Tod von C. Franck
Tod von N. W. Gade
Tod von E. von Bauernfeld (Lustspieldichter, für das Burgtheater tätig)
UA P. Mascagni: Cavalleria rusticana
UA P. I. Tschaikowsky: Pique Dame
UA A. Borodin: Fürst Igor
UA R. Strauss: Tod und Verklärung
G. Hauptmann: Das Friedensfest
St. George: Hymnen
L. Tolstoi: Die Kreutzersonate
O. Wilde: Bildnis des Dorian Gray
O. v. Bismarck wird seiner Ämter enthoben
Erste Maifeier der Arbeiter Wiens mit großem Aufmarsch
Tod v. K. Frh.v.Vogelsang, "geistiger" Begründer der Christlichsozialen Partei Österreichs
Eingemeindungsgesetz - 43 Vororte - Schaffung der Bezirke 11 - 19, ca. 1,365.000 Einw.

1891
Tod von F. Schmidt und Th. Hansen
UA K. Zeller: Der Vogelhändler
EA R. Wagner: Lohengrin in Paris
R. Dehmel: Erlösungen
F. Wedekind: Frühlings Erwachen
R. Dehmel: Erster Gedichtzyklus 'Erlösung'
H. v. Hofmannsthal: Gestern
Eröffnung des Kunsthistorischen Museums an der Ringstraße
Zeppelins erste Flugversuche mit einem Luftschiff
In Weiz (St) entsteht das erste Elektrizitätswerk Österreichs, später "Elin-Werke"
Wahl des ersten Wiener Stadtrates im Zusammenhang mit der Einverleibung der Vororte
Gründung d. "Ersten Wiener Ski-Clubs" - trotz baldiger Auflösung Initialzündung f. Skilauf

1892
Geburt von A. Honegger
UA A. Bruckner: 8. Symphonie
UA R. Leoncavallo: Der Bajazzo
UA J. Massenet: Werther
UA P. I. Tschaikowskij: Der Nußknacker
A. Dvorak wird Direktor des Konservatoriums in New York
Erstmaliges Erscheinen der 'Denkmäler deutscher Tonkunst'
G. Hauptmann: Die Weber
H. v. Hofmannsthal: Der Tod des Tizian
M. Maeterlinck: Pelleas und Melisande
Der Wiener Afrikaforscher Oskar Baumann entdeckt die langgesuchte eigentliche Nil-Quelle
Einführung der Goldwährung - 1 Krone = 100 Heller entspricht 1/2 Gulden (ca. > i *6.-)*
Gründung der Gewerkschaftskommission (Vorläufer des Gewerkschaftsbundes)
Konstituierung des Christlichsozialen Arbeitervereins auf Initiative v. L. Kunschak

1893
Tod von Ch. Gounod, P. I. Tschaikovsky und Joh. Schrammel
UA E. Humperdinck: Hänsel und Gretel
UA G. Verdi: Falstaff
UA G. Puccini: Manon Lescaut
UA P. I. Tschaikovsky: 6. Symphonie
EA R. Wagner: Walküre in Paris
A. Dvorak schreibt in New York seine 9. Symphonie ("Aus der Neuen Welt")
A. Schnitzler: Anatol
G. Hauptmann: Der Biberpelz; Hannele
F. v. Saar: Wiener Elegien
E. Munch: Der Schrei
Eröffnung des Raimundtheaters in Wien mit 'Die gefesselte Phantasie'
Tod von P. Mitterhofer, Erfinder der Schreibmaschine
Erste elektrische Straßenbeleuchtug am Kohlmarkt
Erster Spatenstich für die Wiener Stadtbahn in Hernals - Planung durch Otto Wagner
Arbeiterdemonstration für Allgemeines Wahlrecht
Erster allg. Gewerkschaftskongress in Wien - Gründung d. Reichsgewerkschaftskommission
Gründungsversammlung des "Österreichischen Ski-Vereins" im Hotel 'Kaiserin Elisabeth'
Erstes Fußballmatch in Österreich - 'Viktoria' Berlin geg. Ruderclub 'Regatta' in Prag 7:0

1894
Tod von E. Chabrier u. H. von Bülow
UA A. Dvorak: 9. Symphonie ("Aus der Neuen Welt")
UA E. N. v. Rezniček: Donna Diana
UA Cl. Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune (Nachmittag eines Faun)
UA K. Zeller: Der Obersteiger
A. Dvořák: Biblische Lieder
J. Brahms: Sonaten f. Klarinette und Klavier, op. 120/1-2
Erstes Erscheinen der 'Denkmäler der Tonkunst in Österreich'
H. v. Hofmannsthal: Der Tor und der Tod
R. Kipling: Das Dschungelbuch
Tod von K. Hasenauer (Ringstraßenbaumeister)
Tod von Th. Billroth, Bahnbrecher auf dem Gebiet der Eingeweidechirurgie
O. Wagner beginnt mit dem Bau der Wehranlage am Donaukanal in Wien-Nußdorf
Wiener Linienwall wird zugunsten des 'Gürtels' geschleift
Einführung der Mitteleuropäischen Zeit
Einreichen des 1. Patents in Österreich (R. Batelmus & Co, Regulierung d. Lichtbogenlampe)
1. reguläres Fußballspiel zweier österr. Vereine in Heiligenstadt - Cricket : Vienna 4:0

1895
Geburt von P. Hindemith, C. Orff u. Joh. Nep. David
Tod von Fr. v. Suppé u. Jos. Schrammel
UA R. Strauss: Till Eulenspiegel
UA W. Kienzl: Der Evangelimann
UA P. I. Tschaikowsky: Schwanensee
H. Wolf vollendet den Corregidor
G. Klimt: Musik
Th. Fontane: Effi Briest
A. Schnitzler: Liebelei
F. Wedekind: Der Erdgeist
H. G. Wells: Die Zeitmaschine
H. Sienkiewicz: Quo vadis
Stiftung des Nobelpreises
Entdeckung der Röntgen-Strahlen
Erster diagnostischer Einsatz der Röntgenstrahlen in Wien durch Franz Exner
Erstes Jüdisches Museum der Welt in Wien
Kundgebung der Wiener Christlichsozialen im Musikverein
Erlass der österreichischen Zivilprozeßordnung
Gemeinderatswahlen in Wien: Liberale 46, Christlichsoziale u. Deutschnationale je 91
Wahl Karl Luegers zum Bürgermeister wird von Kaiser Franz Joseph I. zweimal abgelehnt
Erstes Schirennen Österreichs in Pötzleinsdorf (Wienerwald)

1896
Tod von A. Bruckner
UA G. Puccini: La Bohéme
UA H. Wolf: Der Corregidor
UA U. Giordano: Andrea Chénier
R. Strauss: Also sprach Zarathustra
G. Mahler vollendet die 3. Symphonie
J. Brahms: Vier ernste Gesänge
C. A. Sinding: Frühlingsrauschen

G. Hauptmann: Die versunkene Glocke
A. Böcklin: Der Krieg
A. Jarry: König Ubu
1. Olympische Spiele in Athen; 2x Gold, 3x Bronze für Österreich
Tod von Thronfolger Erzherzog Karl Ludwig
Erster Christlichsozialer Arbeitertag in Wien - Beschluss des Parteiprogramms
Erlass des Personaleinkommensteuergesetzes (5% des Einkommens mit Progression)
Erste Kinovorführung in Wien 7., Westbahnstraße 25
K. Lueger wird abermals zum Bürgermeister gewählt - erzwungener Rücktritt - Vizebgmst.
'Alpines Rettungscomité Wien', erster Vorläufer der heutigen Bergrettung
Herausgabe der "Alpinen Lilienfelder Skilauftechnik" durch M. Zdarsky in Lilienfeld
Internationales Wiener Ski-Derby vor 1000en Zuschauern in Pötzleinsdorfer Skistadion

1897[236]
Tod von J. Brahms
R. Strauss: Don Quixote
E. Humperdinck: Die Königskinder
H. Wolf: Michelangelo-Lieder
P. Dukas: L'apprenti-Sorcier (Der Zauberlehrling)
J. Wassermann: Die Juden von Zirndorf
G. Mahler wird Hofoperndirektor
Erfindung des Diesel-Motors (R. Diesel)
Eröffnung des 67 m hohen Wiener Riesenrades im Prater
Auflösung des Parlaments, Neuwahlen - Sieger Christlichsoz., Deutschnat. u. Sozialdem.
Betrieb der ersten 'Elektrischen' Tramway auf der Strecke Wallgasse-Praterstern
G. v. Possanner wird als erste Frau zum 'Doktor der gesamten Heilkunde' promoviert
Karl Lueger wird nach fünfmaliger Wahl mit großer Mehrheit endgültig Wiener Bürgermeister
Gründung der 'Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession'

1898
Tod von C. Zeller
UA R. Heuberger: Der Opernball
R. Strauss: Ein Heldenleben
M. Bruch: Gustav Adolf
G. B. Shaw: Frau Warrens Gewerbe
E. Rostand: Cyrano de Bergerac
A. Toscanini wird Dirigent der Mailänder Scala
H. Riemann: 'Geschichte der Musiktheorie' u. Musiklexikon
G. Hauptmann: Fuhrmann Henschel
F. Nietzsche: Gedichte und Sprüche
G. Adler wird Professor für Musikwissenschaft an der Universität Wien
Vollendung des Jugendstil-Gebäudes Wiener 'Secession'
Erste Weltmeisterschaft im Gewichtheben ('Stemmen') in Wien - "Stadt der starken Männer"
Fertigstellung der Wientallinie und der Gürtellinie der Stadtbahn
Tod von S. Marcus, Erfinder des Benzinautomobils
Auer von Welsbach erfindet die Osmiumlampe
Ermordung von Kaiserin Elisabeth durch L. Lucheni in Genf

---

[236]) *Siehe auch: Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999*

1899
Tod von Joh. Strauß Sohn u. K. Millöcker
UA Cl. Debussy: Trois Nocturnes
UA P. Lincke: Frau Luna
UA J. Strauß: Wiener Blut
UA C. M. Ziehrer: Die Landstreicher
UA S. Wagner: Der Bärenhäuter
EA R. Wagner: Tristan und Isolde in Paris
E. Elgar: Enigma-Variationen
M. Reger: Sonate für Violine solo op. 42
F. Schmidt: 1. Symphonie
A. Schönberg: Streichsextett 'Verklärte Nacht' nach R. Dehmel
A. Schnitzler: Der grüne Kakadu
S. Freud: Die Traumdeutung (mit der Jahreszahl 1900)
Inbetriebnahme des ersten städtischen Gaswerkes in Wien-Simmering
Erscheinen der ersten Nummer der Zeitschrift 'Die Fackel', Hrsg. K. Kraus
Erster öffentlicher Zigarettenautomat mit k.u.k.-Adler

1900
Tod von Fr. Nietzsche
UA G. Charpentier: Louise
UA G. Puccini: La Tosca
UA E. Elgar: Der Traum des Gerontius
M. Reger: Fantasie und Fuge über den Namen BACH für Orgel
A. Schönberg beginnt mit der Komposition der 'Gurrelieder'
Eröffnungskonzert d. Concertvereinsorchester unter F. Löwe, ab 1933 Wr. Symphoniker
O. E. Hartleben: Rosenmontag
G. Hauptmann: Michael Kramer
A. Schnitzler: Reigen; Leutnant Gustl (in der Weihnachtsbeilage d. 'Neuen Freien Presse')
Klimt beginnt mit den Bildern für die Universität
M. Planck: Quantentheorie
Erster Aufstieg eines Zeppelin-Luftschiffes
II. Olympische Spiele in Paris: 3x Silber, 2x Bronze für Österreich
Die Goldwährung Krone wird ausschließliches Zahlungsmittel (1 Krone = ca. ¡ *5,75)*
1. Nummer d. Tageszeitung 'Österreichische Kronen-Zeitung' (2.Jan.), Monatsabo: 1 Krone
Selbstmord von F. Jauner, Direktor zahlreicher großer Theater in Wien

1901
Tod von G. Verdi
UA A. Dvorák: Rusalka
UA H. Pfitzner: Die Rose vom Liebesgarten
UA G. Mahler: 4. Symphonie
G. Mahler: Kindertotenlieder, Rückert-Lieder (bis 1904)
M. Ravel: Jeux d'eau
Gründung der Universal-Edition A. G.
Th. Mann: Die Buddenbrooks
A. Schnitzler: Leutnant Gustl
A. Gide: Der König von Kandaules
A. Tschechow: Drei Schwestern
M. Klinger: Beethoven-Monument (Leipzig)
Gründung der Berliner Zeitschrift 'Die Musik'

Erstmals eine Nestroy-Posse am Wiener Burgtheater - Lumpazivagabundus
2. Gesamtparteitag der Sozialdemokraten in Wien mit neuem Programm 'Wiener Programm'
Erstes Fußball-Länderspiel Österreichs: Österreich - Schweiz 4:0

1902
UA Cl. Debussy: Pelléas et Mélisande
UA G. Mahler: Kindertotenlieder
J. Sibelius: 2. Symphonie in D
Gründung des Kabaretts im Theaters an der Wien "Der liebe Augustin"
R. M. Rilke: Das Buch der Bilder
M. Maeterlinck: Monna Vanna
G. d'Annunzio: Francesco di Rimini
M. Gorkij: Nachtasyl
B. Shaw: Frau Warrens Gewerbe
Bau des Lainzer Versorgungshauses, bezahlt aus dem Gewinn der 'Wiener Tramway'
Elektrifizierung der letzten Pferdestraßenbahnlinie
Tod von Joh. Schrantz - Fa. Hutter&Schrantz - erster Betonskelettbau Wiens
Starke Strömungen in Richtung Unabhängigkeit seitens der Ungarn

1903
Tod von H. Wolf
UA A. Bruckner: 9. Symphonie
UA E. d'Albert: Tiefland
UA L. Janáček: Jenufa
EA R. Wagner: Parsifal in New York - erstmals außerhalb Bayreuths
Cl. Debussy: La mer (bis 1905)
M. Reger beginnt mit der Vertonung der Klavierlieder "Schlichte Weisen" op. 76
G. Hauptmann: Rose Bernd
M. Halbe: Der Strom
Th. Mann: Tonio Kröger; Tristan
R. Dehmel: Zwei Menschen
H. v. Hofmannsthal: Elektra
Papst Pius X.: Motu proprio 'Inter pastoralis officii' (über die Kirchenmusik)
W. Kandinsky: Der blaue Reiter
H. Kretschmar: 'Musikalische Zeitfragen' (wichtig für Schulmusikentwicklung)
Gründung der 'Wiener Werkstätte' durch J. Hoffmann u. K. Moser - Kunsthandwerk
Veto Kaiser Franz Josephs gegen eine Papstwahl (M. Rampolla) - neuer Papst Pius X.
Zusammenkunft Kaiser Franz Joseph I. mit Zar Nikolaus II. In Mürzsteg (St)
Tod der Volksschauspielerin Marie Geistinger, der 'Königin der Operette'
Selbstmord des Philosophen O. Weininger; Hauptwerk 'Geschlecht und Charakter'
Tod d. Architekten C. Sitte, des 'Vaters der Städtebaukunst'

1904
Tod von A. Dvorák
Tod des Musikkritikers Ed. Hanslick - ("Vom Musikalisch-Schönen")
UA G. Puccini: Madame Butterfly
UA P. Lincke: Berliner Luft
A. Glazunov: Konzert f. Violine und Orchester in a-Moll, op. 82
UE-Nummer 1000: KA Beethoven: "Missa solemnis" (Hrsg. W. Kienzl)
F. Wedekind: Die Büchse der Pandora

J. London: Der Seewolf
A. Tschechow: Der Kirschgarten
Erfindung des Welte-Mignon-Klaviers (Aufzeichnung von Klaviervorträgen)
Bau der Kirche St. Leopold am Steinhof durch O. Wagner - Kuppelbau mit Marmorplatten
O. Wagner beginnt den Bau des Postsparkassenamtes in Wien - Funktionalität u. Ästhetik
Älteste unterirdische WC-Anlage der Welt am Graben, errichtet im Jugendstil
R. Steiner begründet die 'Theosophie' ('Rudolph Steiner-Schulen')
Tod von F. Ritter v. Mannlicher - Erfinder des Mannlicher-Repetiergewehrs
Tod von Th. Herzl - "Der Judenstaat" - theoretische Begründung des Zionismus (Israel 1948)
Erste Motorflüge der Brüder Wright
Russisch-japanischer Krieg bis 1905

1905
UA Cl. Debussy: La Mer
UA R. Strauss: Salome
UA F. Lehár: Die lustige Witwe - leitet eine Renaissance der Gattung Operette ein
M. Reger: Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven f. 2 Klaviere
Cl. Debussy beginnt mit der Komposition 'Image' für Klavier
Reiches Liedschaffen von Pfitzner, Reger, Strauss, J. Marx, Th. Streicher u.a.
S. Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten
H. Mann: Professor Unrat
Chr. Morgenstern: Galgenlieder
R. M. Rilke: Das Stundenbuch
A. Einstein: Spezielle Relativitätstheorie
Friedensnobelpreis für B. Freifrau von Suttner
Tod des Malers R. Ritter v. Alt - 'Canaletto von Wien'
Große Demonstration in Wien für ein allgemeines Wahlrecht - 200.000 Menschen
Erster Torlauf (heute RSL) der Schigeschichte mit 85 Toren auf dem Muckenkogel (NÖ)
Gründung des 'Wiener Sport Clubs', später ÖWSC, des ältesten noch existierenden Vereins
Gründung des Österreichischen Skiverbandes (ÖSV) im Münchner Augustinerkeller

1906
UA G. Mahler: 6. Symphonie
G. Mahler Symphonie Nr. 8
E. Wolf-Ferrari: Die vier Grobiane
A. Schönberg: Kammersymphonie, op. 9
Ch. Ives: The Unanswered Question - a Cosmic Landscape
Cl. Debussy beginnt mit der Komposition 'Children's corner' für Klavier
H. v. Hofmannsthal: Das Bergwerk von Falun
R. M. Rilke: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke
R. Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß
J. Galsworthy: Die Forsyte-Saga
Selbstmord des Dichters F. v. Saar ('Die Steinklopfer', erste Arbeiternovelle d. dt. Literatur)
Selbstmord des Physikers L. Boltzmann (Entropie)
Erstes Mozartfest in Salzburg
Aufschwung der Automobilindustrie - Erstmals Autokennzeichen in Österreich-Ungarn
Rotunde im Wiener Prater: Buffalo Bill, der 'Letzte des Wilden Westens' gibt eine Vorstellung

1907
Tod von E. Grieg, J. Joachim u. J. Hellmesberger
UA P. Dukas: Ariane et Barbe-Bleue
UA L. Fall: Der fidele Bauer, Die Dollarprinzessin
UA O. Straus: Ein Walzertraum
M. Ravel: Rhapsodie espagnole
M. Reger: Orchestervariationen über ein Thema von Joh. Ad. Hiller
F. Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst
E. Jaques-Dalcroze: Methode der rhythmischen Erziehung
G. Klimt: Danae
P. Picasso: Das Mädchen von Avignon
S. Lagerlöf: Nils Holgersson
Fertigstellung der Kirche am Steinhof durch O. Wagner
Gesetz gegen den unlauteren Wettbewerb
Gesetz über die Einführung des allgemeinen, gleichen, geheimen u. direkten Wahlrechts
Erste allgemeine Wahlen 14.-24. Mai, 514 Sitze verteilten sich auf zahlreiche Parteien
Tod v. Joh. Schicht, Seifenfabrik - Jahresumsatz 38 Mill. Kronen, 1900 Arbeiter u. Angestellte
Eröffnung des letzten Stückes der elektr. 'Mariazellerbahn' - Mariazell nach Gußwerk
Errichtung des ersten Schleppliftes mit einem Motorradmotor auf dem Bödele (Vbg.)
1. Skimeisterschaften von Österreich (Komb. Langlauf u. Sprunglauf) in Kitzbühel

1908[237]
Tod von N. Rimsky-Korsakov und Ed. Mac Dowell
UA N. Rimsky-Korsakov: Der goldene Hahn
UA O. Straus: Der tapfere Soldat
M. Reger: Der 100. Psalm
A.-N. Scriabin: Le poème de l'extase
Sammlung ungarischer Volkslieder (Bartók, Kodály)
M. Ravel: Gaspard de la nuit u. Ma mère l'oye
J. Wassermann: Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens
K. Schönherr: Erde
R. Walser: Jakob von Gunten
A. Schweitzer: Johann Sebastian Bach
G. Klimt: Der Kuß
A. Holz: Sonnenfinsternis
P. Picassos erste kubistische Bilder
Konservatorium d. Musikfreunde in Wien wird zur 'Akademie für Musik und darstellende Kunst'
Gründung des Deutschen Arbeitersängerbundes
Baubeginn des Lainzer Krankenhauses (Eröffnung 1913) - modernstes Krankenhaus Europas
Kaiserhuldigungsfestzug über die Wiener Ringstraße - Dauer über zwei Stunden
Franz Joseph I. - 60 Jahre Kaiser von Österreich (2. Dezember)
König Eduard VII. von England besucht Kaiser Franz Joseph I. in Bad Ischl
Ältester steinzeitlicher Fund in Österreich - 'Venus von Willendorf' (heute Naturhist. Museum)
Im Winter - Gründung der 1. Schischule d. Welt in St. Anton/Arlberg durch Hannes Schneider

---

[237]) *Siehe auch Franz, Wolfgang: Wien 1908. Ein Zeitreiseführer ins Wien der Jahrhundertwende, Wien 2008*

1909
Tod von I. Albeniz
UA R. Strauss: Elektra
UA F. Delius: A Mass of Life
UA F. Lehár: Der Graf von Luxemburg
G. Mahler: Das Lied von der Erde
A. Schönberg: 3 Klavierstücke op. 11, 5 Orchesterstücke op. 16 u. 'Erwartung'
A. Schönberg: Das Buch der hängenden Gärten, 15 Gedichte nach Stefan George op. 15
A. v. Webern: Sechs Stücke für Orchester op. 6
A. Borodin: Polowetzer Tänze
A. Skrjabin: Poème l'extase
H. Breuers Liederbuch 'Der Zupfgeigenhansel' leitet die Wandervogel-Bewegung ein
Produktion der ersten modernen Klaviere der Fa. Pleyel in Paris
F. T. Marinetti: 'Das futuristische Manifest'
H. Bahr: Das Konzert
T. Mann: Königliche Hoheit
S. Freud: 'Psychoanalyse'
A. Adler: 'Individualpsychologie'
Erstes Flugfeld Österreichs in Wiener Neustadt (NÖ)
Gründung einer Stegreifbühne durch die Fam. Tschauner in der Brigittenau (heute Ottakring)
'Kollernbahn' in Bozen (Südtirol) als erste österreichische Seilbahn errichtet
K. Lueger wird zum siebenten Mal zum Wiener Bürgermeister gewählt
Eröffnung der 'Engelmann-Arena' in Wien-Hernals als erste Freiluft-Kunsteisbahn der Welt

1910 [238]
UA G. Mahler: 8. Symphonie
UA E. Humperdinck: Die Königskinder
UA G. Puccini: Das Mädchen aus dem Goldenen Westen
A. Zemlinsky: 6 Gesänge nach Maeterlinck op. 13 (bis 1913)
G. Mahler: 10. Symphonie
E. Elgar: Violinkonzert in h-Moll op. 61
I. Strawinsky: Der Feuervogel
N. A. Rimskij-Korsakow: Scheherazade
A. v. Zemlinsky: Kleider machen Leute
UA A. Schnitzler: Anatol (Wien und Berlin)
K. Schönherr: Glaube und Heimat
K. May: Winnetou
F. Molnar: Liliom
Tod des berühmten Burgschauspielers Josef Kainz
A. Loos beginnt mit dem Bau des Gebäudes am Michaelerplatz - 'Haus ohne Augenbrauen'
Mit einer Länge von ca. 190 km verfügt Wien über das bestausgebaute Straßennetz Europas
Tod von Bürgermeister Karl Lueger (10. März)
Th. Roosevelt, auf Europareise, zu Besuch bei Kaiser Franz Joseph I. (15. April)
Der Halley'sche Komet nähert sich der Erde, gleichzeitig leichtes Erdbeben in Wien (19. Mai)
Eröffnung der, von K. Lueger veranlassten, 2. Wiener Hochquellwasserleitung (Hochschwab)

---

[238]) *Über das tägliche Leben in Wien um 1910 siehe die informative Zusammenstellung in: Kleindel, Walter: Österreich. Zahlen, Daten, Fakten, Salzburg 2007, 5. Auflage, S. 300*

1911
Tod von G. Mahler
UA G. Mahler: Das Lied von der Erde
UA R. Strauss: Der Rosenkavalier
UA M. Ravel: L'heure espagnole (Die spanische Stunde)
I. Strawinsky: Petruschka
B. Bartok: Allegro barbaro f. Klavier
A. Schönberg: Sechs Klavierstücke op. 19
Der Regisseur M. Reinhardt gewinnt an Bedeutung
UA H. v. Hofmannsthal: Jedermann in Berlin (Inszenierung: M. Reinhard)
G. Hauptmann: Die Ratten
H. v. Hofmannsthal: Der Rosenkavalier
A. Schnitzler: Das weite Land
St. Zweig: Erstes Erlebnis (Novellen)
F. Werfel: Der Weltfreund (Gedichte)
Neuwahlen in den Reichsrat
Missernte in ganz Österreich durch Trockenheit führt zu Teuerungswelle und Unruhen
Demonstrationen, Zusammenstöße vor dem Arbeiterheim in Ottakring
Friedensnobelpreis für A. H. Fried, Begründer der 'Deutschen Friedensgesellschaft'
R. Amundsen entdeckt den Südpol
Zahlreiche Titel der österreichischen Stemmer bei den Weltmeisterschaften in Deutschland

1912
Tod von J. Massenet
UA G. Mahler: 9. Symphonie
UA R. Strauss: Ariadne auf Naxos
UA F. Schreker: Der ferne Klang
UA A. Schönberg: Pierrot lunaire
UA M. Ravel: Daphnis und Chloe
A. Berg. 5 Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg
UA A. Schnitzler: Professor Bernhardi in Berlin
M. Chagall: Der Violinspieler
Vortrag K. Mays (2000 Zuhörer, darunter A. Hitler) 'Empor ins Reich der Edelmenschen'
V. Olympische Spiele in Stockholm, 2x Silber, 2x Bronze für Österreich
Erstes Filmfestival in Österreich - 1. Internationale Kinoausstellung in Wien
Untergang der Titanic

1913 [239]
UA A. Schönberg: Gurrelieder
UA I. Strawinsky: Le Sacre du Printemps
UA Cl. Debussy: Jeux
UA A. Berg: 5 Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von P. Altenberg (Nr. 2 u. 4)
M. Reger: 4 Tondichtungen nach Arnold Böcklin
L. Russolo: L'Arte di rumori
Herausgabe der 'Wiener Studien zur Musikwissenschaft' durch G. Adler
1. Aufführung des Salzburger Marionettentheaters (Gründer: A. Aicher) 'Bastien u. Bastienne'
Th. Mann: Der Tod in Venedig
A. Wildgans: Armut, In Ewigkeit Amen

---

[239]) *Siehe auch: Illies, Florian: 1913. Der Sommer des Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 2012*

A. Döblin: Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen
F. Kafka: Das Urteil
G. Trakl: Gedichte
A. Einstein: Entwurf einer verallgemeinerten Relativitätstheorie
Einbau der 'Anker-Uhr' im Gebäude der Anker-Versicherung am Hohen Markt
Erfolgreiche Erdölversuchsbohrungen östlich von Wien
Einführung der 'K.u.k. österreichischen Klassenlotterie'
J. Stalin für mehrere Monate in Wien - beginnt mit 'Marxismus und nationale Frage'
F. Schuhmeier, sozialdemokratischer Arbeiterführer, wird von P. Kunschak erschossen
Selbstmord des Spions Oberst A. Redl (Leiter des Nachrichtendienstes)
F. Graf Zeppelin landet mit seinem Luftschiff in Wien
Jahrhundertgedenkfeier der Völkerschlacht zu Leipzig
Fertigstellung des Konzerthauses in der Lothringerstraße
Gründung 'Ausschuss der Wiener Skivereine', heute 'Wiener Skiverband' (WSV)

1914[240]
Tod von R. Heuberger und Th. Koschat (Mundartdichter und Komponist)
EA R. Wagner: Parsifal in Paris
UA R. Strauss: Josephslegende
UA A. Berg: Drei Stücke für Orchester
UA F. Schmidt: Notre Dame
M. Reger: Orchestervariationen und Fuge über ein Thema von Mozart
7. Deutsches Bachfest in Wien
O. Kokoschka: Die Windsbraut
G. Kaiser: Die Bürger von Calais
K. Schönherr: Der Weibsteufel
F. Werfel: Die Troerinnen (Bearbeitung)
Selbstmord von G. Trakl
Tod von Papst Pius X.
Feierliche Eröffnung der elektrischen Bahn Wien-Preßburg
Tod von Bertha Freifrau von Suttner
Nobelpreis für Medizin an R. Bárány für die Erforschung d. Vestibularapparates
Tod von L. Hatschek, Erfinder u. Hersteller des Asbestzements = Eternit
Tod von J. Puch, Fahrradmechaniker, Gründer der Puch-Werke
L. Schönbauer (späterer Chef v. Dr. G. Gipperich, Vater d. Autors) prom. zum Dr. med.
Ermordung des Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand und seiner Gattin in Sarajevo
Ausbruch des Ersten Weltkriegs - RUS, FRA u. ENG gegen Österreich und Deutschland[241]
Aufruf zur Zeichnung einer Kriegsanleihe

1915
Tod von K. Goldmark u. A. Skrjabin
UA R. Strauss: Eine Alpensymphonie
UA F. Schmidt: Notre Dame
UA Max v. Schillings: Mona Lisa
UA E. Kálmán: Die Csárdásfürstin

---

[240]) *Siehe auch: Haider, Edgard: Wien 1914. Alltag am Rande des Abgrunds, Wien (u. a.) 2013*

[241]) *Zu den Kriegserklärungen und der weiteren Folge des 1. Weltkrieges siehe die informativen Zusammenstellungen in: Kleindel, Walter: Österreich. Zahlen, Daten, Fakten, Salzburg 2007, 5. Auflage, S. 306 f.*

A. Berg: Drei Orchesterstücke op. 6 (Erste Orchesterkomposition Bergs)
Cl. Debussy: 12 Études für Klavier
F. Kafka: Die Verwandlung
G. v. Meyrink: Der Golem
Tod von Julius v. Payer, Polar- u. Alpenforscher, Leiter der Nordpolexpedition 1872-74
Eintritt Italiens in den Weltkrieg
Einführung der Lebensmittelkarten für Brot und Mehl in Wien und Niederösterreich
Erster Weihnachtsstempel in Österreich - 'Kriegsweihnachten 1915' - Postamt in Adelsberg

1916
Tod von M. Reger und Ed. Strauß
Tod von M. Fr. v. Ebner-Eschenbach
Tod von Kaiser Franz Joseph I. (21. November)
M. Regers letztes Werk: Klarinettenquintett op. 146
UA J. Bittner: Das höllische Gold
UA H. Berté: Das Dreimäderlhaus
UA L. Fall: Die Rose von Stambul
F. Schreker: Kammersinfonie für 23 Instrumente
G. Holst: The Planets
S. Prokofiev: Sinfonie classique
M. de Falla: Nächte in spanischen Gärten
G. B. Shaw: Pygmalion
H. Bahr: Der Expressionismus
A. Halm: Von Grenzen und Ländern der Musik
A. Einstein: Allgemeine Relativitätstheorie
Tod von E. Mach - Mach-Zahl bezeichnet Verhältnis Geschwindigkeit zu Schallgeschwdkt.
Lebensmittelkarten für Bezug von Zucker
Eintritt Rumäniens in den Weltkrieg
Fr. Adler, Sohn V. Adlers, erschießt aus Protest geg. Notverordnung Ministerpräs. K. Stürgkh
Nach dem Tod Kaiser Franz Josephs folgt ihm sein Großneffe als Kaiser Karl I. auf dem Thron
Wegen der anhaltenden Lebensmittelknappheit wird das Volksernährungsamt geschaffen
Kaiser Karl I. übernimmt den Oberbefehl über die k.u.k. Armee (Ende November)
Krönung Kaiser Karls I. als Karl IV. zum König von Ungarn
Wien erreicht mit 2,239.000 den Höchststand seiner Einwohnerzahl

1917
UA M. Ravel: Le tombeau de Couperin
UA H. Pfitzner: Palestrina
UA L. Jessel: Schwarzwaldmädel
UA E. Satie: Parade
O. Respighi: Fontane di Roma
H. Pfitzner: 'Futuristengefahr' (gegen Busoni)
M. Chagall: Selbstbildnis mit Weinglas
Eintritt Amerikas, Griechenlands u. a. in den Weltkrieg
Geheime Friedensverhandlungen Kaiser Karls I. "Sixtus-Affäre" [242]
Aus Ersparnisgründen wird die nächtliche Gasbeleuchtung der Straßen Wiens eingeschränkt

---

[242]) *Siehe: Kleindel, Walter: Österreich. Zahlen, Daten, Fakten, Salzburg 2007, 5. Auflage, S. 311*

Tod von L. Lobmeyer, Glasindustrieller; erster bürgerlicher Industrieller im Herrenhaus
Kriegswirtschaftliches Ermächtigungsgesetz (24. Juli) [243] *(z.B. zur Versorgung d. Bevölkerung)*
Schaffung des Ministeriums für Volksgesundheit (30. August)
Schaffung des Ministeriums für Soziale Fürsorge (7. Oktober)

1918
Tod von Cl. Debussy
Tod von G. Klimt
Tod von O. Wagner
Tod von A. Girardi
Tod von P. Rosegger
Tod von E. Schiele
Tod von K. Moser
Tod von V. Adler
UA R. Strauss: Ariadne auf Naxos (2. Bearbeitung)
UA F. Schreker: Die Gezeichneten
UA G. Puccini: Il trittico
UA B. Bartok: Ritter Blaubarts Burg
I. Strawinsky: L'histoire du soldat (Geschichte vom Soldaten)
E. Satie: Socrate
Gründung der 1920 als 'Group des Six' bezeichneten Komponistengruppe in Paris
K. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit
H. Mann: Der Untertan
A. Wildgans: Dies irae
Siegeszug des Jazz von New Orleans nach Europa
O. Spengler: Der Untergang des Abendlandes
W. Oswald: Farbenlehre
Weder für die Industrie noch für die privaten Haushalte ist ausreichend Energie vorhanden
Franz Kneissl, Wagnermeister, erzeugt in Kufstein die ersten österreichischen Skier
'Jännerstreik' in Wien gegen Lebensmittelknappheit und hohe Preise
Demonstrationen für Beendigung des Krieges
In Wien - Mariahilfer Straße 212 wird das Technische Museum eröffnet (7. Mai)
Militärischer Zusammenbruch der Mittelmächte
Bildung der 1. Deutschösterreichischen Regierung unter dem Vorsitz Karl Renners (31. Okt.)
Unterzeichnung des Waffenstillstandes zw. Deutschem Reich u. Alliierten (11. November)
Kaiser Karl I. verzichtet auf seine Regentschaft (11. November)
Antrag an die prov. Nationalversammlung - Errichtung einer demokratischen Republik (11.11.)
Formaler Rücktritt der letzten kaiserlichen Regierung unter Heinrich Lammasch (11. Nov.)
Tag der Ausrufung der demokratischen Republik "Deutsch-Österreich" (12. November)
Beschluss des Parlaments über das allgemeine Stimmrecht (12. November)
Beschluss der Allgemeinen Wehrpflicht in der 'Volkswehr' (18. Dezember)

1919
Tod von R. Leoncavallo und H. Riemann
Tod von P. Altenberg (Dichter)
UA R. Strauss: Die Frau ohne Schatten
UA M. de Falla: Der Dreispitz
UA E. Künneke: Das Dorf ohne Glocke
D. Milhaud: Le boeuf sur le toit

---

[243]) *Siehe: Kleindel, Walter: Österreich. Zahlen, Daten, Fakten, Salzburg 2007, 5. Auflage, S. 312*

E. Schulhoff: Pittoresken
R. Strauss übernimmt die Leitung der Wiener Hofoper
F. Weingartner übernimmt die Leitung der Wiener Volksoper
UE übernimmt die Herausgabe der "Denkmäler der Tonkunst in Österreich" (Band 51/52)
Erstmaliges Erscheinen der Halbmonatsschrift "Musikblätter des Anbruch"
O. Kokoschka: Die Macht der Musik
H. v. Hofmannsthal: Die Frau ohne Schatten
K. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit (1918/19)
F. Werfel: Der Gerichtstag
Erfindung des Tonfilms
Diktat von Versailles (Friedensverhandlungen) - Wirtschaftlicher Notstand
Demonstrationen in ganz Österreich (Arbeitslose, Parteimitglieder versch. Richtungen)
Erstmals Stimmrecht für österreichische Frauen bei Wahlen des Parlaments (16. Februar)
Bildung einer Koalitionsregierung unter Karl Renner (15. März)
Exkaiser Karl I. verlässt mit seiner Familie Österreich u. nimmt alle Erklärungen zurück (23.3.)
Staatsvertrag zwischen Österreich und den 'alliierten u. assoziierten Mächten' (10. September)
Koalition aus Sozialdemokraten und Christlichsozialen unter Karl Renner (17. Oktober)
Gesetz über die Staatsform: Demokratische Republik mit dem Namen 'Republik Österreich'[244]
Gesetz über den achtstündigen Höchstarbeitstag (17. Dezember)
Wiener Gemeinderatswahlen mit 54% Stimmenanteil für die Sozialdemokraten

1920
Tod von M. Bruch
UA E. N. v. Rezniček: Ritter Blaubart
UA E. W. Korngold: Die tote Stadt
UA M. Ravel: La valse
UA I. Strawinsky: Pulcinella
UA W. Braunfels: Die Vögel
H. Pfitzner: Von deutscher Seele
Namensgebung der Komponistengruppe 'Les Six'
Eröffnung der 1. Salzburger Festspiele mit 'Jedermann'
H. v. Hofmannsthal: Der Schwierige
B. Brecht: Baal
J. Joyce: Ulysses
Gründung der "Graphischen Sammlung Albertina" (3. April)
Neues Wehrgesetz über den bewilligten Höchststand eines Söldnerheeres mit 30.000 Mann
Hungerdemonstrationen und Plünderungen in Wien
Neue Regierung unter M. Mayr: Proporzregierung aus allen Parteien (7. Juli)
Erste große Parade des Bundesheeres auf dem Heldenplatz in Wien (17. Juli)
Volksabstimmung in Kärnten über den Verbleib bei Österreich (10. Oktober)
Nationalratswahlen (17. Oktober) - 2. Regierung M. Mayr (ohne Sozialdemokraten)
Österreich wird einstimmig in den Völkerbund aufgenommen (16. Dezember)

1921
Tod von C. Saint-Saëns und E. Humperdinck
Tod von E. Caruso
UA A. Honegger: Le roi David (König David)
UA S. Prokofiev: Die Liebe zu den drei Orangen; 3. Klavierkonzert
UA L. Janáček: Kátia Kabanová
UA R. Stolz: Der Tanz ins Glück

---

[244]) *Siehe: Kleindel, Walter: Österreich. Zahlen, Daten, Fakten, Salzburg 2007, 5. Auflage, S. 323*

L. Pirandello: Sechs Personen suchen einen Autor
Donaueschinger Musikfest
Gründung der Zeitschrift 'Melos'
Schrittweise wird in Österreich die 'Rechtsfahrordnung' eingeführt (Erst 1938 abgeschlossen!)
Div. Volksabstimmungen über d. Anschluss an Deutschland führen zum Rücktritt d. Regierung
Burgenland kommt durch den Vertrag von Trianon an Österreich
Eröffnung der ersten 'Wiener Messe' (4.700 Aussteller, 500.000 Besucher)
Extreme Teuerungen führen zu Unruhen und Plünderungen in Wien
'Trennungsgesetze': Stadt Wien trennt sich von NÖ u. wird ab 1.1.1922 eigenes Bundesland

1922
Tod von C. M. Ziehrer
UA A. Zemlinsky: Der Zwerg
UA F. Schreker: Die Schatzgräber
E. Toch: Kammersymphonie für 14 Soloinstrumente und eine Sopranstimme
B. Bartok: Der holzgeschnitzte Prinz
F. Schmidt: Fredegundis
A. Schönberg: Abhandlung über die Kompositionsmethode mit 12 Tönen
Erste Opernaufführung bei den 'Salzburger Festspielen' (Don Giovanni)
Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik
B. Brecht: Trommeln in der Nacht
Allmähliche Hinwendung zur 'Neuen Sachlichkeit'
H. v. Hofmannsthal: Das Salzburger große Welttheater
H. Hesse: Siddharta
K. Capek: Die Sache Makropulos
J. Joyce: Ulysses
Sieg und Herrschaft des Faschismus in Italien (B. Mussolini)
Zweite Regierung J. Schober (Beamter) ohne Sozialdemokraten, tritt am 24. Mai zurück
Österreich erringt einige Goldmedaillen bei der WM im Eiskunstlauf
Tod von Exkaiser Karl I. auf der Insel Madeira (1. April)
Erste Regierung Seipel (31. Mai)
Gründung der Österreichischen Nationalbank (Aktienkapital: 30 Millionen Goldkronen)
Zeichnung der Völkerbundanleihe (ca. 650 Millionen Goldkronen zu 10% Zinsen auf 20 Jahre)
Durchführung von Sanierungsmaßnahmen des Staates mit radikalen Sparmaßnahmen
Eröffnung der Feuerbestattungshalle (Arch.: Cl. Holzmeister) am Wr. Zentralfriedhof
Der Generalkommissär des Genfer Kontrollkomitees A. Zimmermann trifft in Wien ein (18.12.)
Wien wird mit einer Bevölkerung von 1,842.000 Einwohnern eigenes Bundesland

1923
UA I. Stravinsky: Les Noces
UA A. Schönberg: Klavierstücke op. 23
Z. Kodály: Psalmus hungaricus
A. Zemlinsky: Lyrische Sinfonie op. 18
A. Honegger: Pacific 231
P. Hindemith: Das Marienleben
D. Milhaud: Le création du monde
I. Strawinsky: Konzert für Klavier und Blasorchester
Ed. Varèse: Hyperprism
A. Hába: Theorie der Vierteltöne
Tod von A. Petzold
M. Mell: Apostelspiel

St. Zweig: Amok
J. Hašek: Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk
Nobelpreis für Chemie an F. Pregl für die Meth. d. quantitativen Mikroanalyse organ. Verbndg.
Zahlreiche Weltmeistertitel im Gewichtheben und Eiskunstlaufen
Öffentliche Gasbeleuchtung wird in Teilabschnitten auf elektrischen Strom umgestellt
Gründung des 'Republikanischen Schutzbundes'; bewaffnete Organisation d. Sozialdemokr.
Bildung der zweiten Regierung Seipel, wieder ohne Sozialdemokraten
Nationalsozialistische Versammlung in den 'Rosensälen' - Störversuche d. Sozialdemokraten
Beschluss d. Wr. Stadtsenates über den Bau von 25.000 Gemeindewohnungen in 5 Jahren
Nationalratswahlen - 165 Mandate sind zu vergeben (21. Oktober)
Dritte Regierung Seipel mit unverändertem Kabinett (20. November)

1924
Tod von G. Fauré, F. Busoni und G. Puccini
UA R. Strauss: Intermezzo
UA A. Schönberg: Erwartung, op. 17 u. Die glückliche Hand
UA W. Braunfels: Don Gil von den grünen Hosen
UA L. Janáček: Das schlaue Füchslein
UA G. Gershwin: Rhapsody in Blue
UA E. Kálmán: Gräfin Mariza
M. Ravel: Tzigane - Rhapsodie de concert
Herausgabe der Fachzeitschrift für Dirigenten "Pult und Taktstock" (Hg. Erwin Stein)
Gründung des Bärenreiter-Verlages
Pflege des Lied- und Chorgesanges in Jugendgruppen
Gründung von Musikschulen für Jugend und Volk durch Fritz Jöde
Allgemeine Verbreitung der Tonika-Do-Methode
F. Werfel: Verdi, Roman der Oper
M. Mell: Apostelspiel
Th. Mann: Der Zauberberg
A. Schnitzler: Fräulein Else
Tod von F. Kafka, seine Werke werden großteils erst jetzt von M. Brod veröffentlicht
Erster Ball der Wiener Philharmoniker im Musikvereinsgebäude (4. März)
Wiedereröffnung des 'Theaters in der Josefstadt' (Dir.: Max Reinhardt) (1. April)
'Die Nibelungen' (Bedeutender deutscher Film)
Tod von Lenin, Stalin an die Spitze der UdSSR
I. Olympische Winterspiele in Chamonix-Mont-Blanc: 2x Gold, 1x Silber für Österreich
VIII. Olympische Spiele in Paris: 3x Silber, 1x Bronze für Österreich
Erstmalige Feier des Muttertages in Österreich
Attentat auf Bundeskanzler Seipel, er wird schwer verletzt
Eröffnung des 'Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien' (später 'Wiener Festwochen')
Aufführung zahlreicher Werke von Schönberg, Hauer, Salmhofer und Schreker
Gründung der RAVAG (= Radio Verkehrs AG) in Wien (30. September)
Höhepunkt der Inflation in Österreich (8.500 Kronen für 1 Laib Brot)
Rücktritt der dritten Regierung Ignaz Seipel
Rudolf Ramek bildet ein Länderkabinett ohne Sozialdemokraten
Ab 1.3.: Neue Währung in Österreich: 1 Schilling = 100 Groschen (1 Goldkrone = 1,41 S)
1 Kg Gold = 6.000 Schilling - Ende der Inflation - Kronen können bis 1937 getauscht werden!

1925
Tod von E. Satie u. L. Fall
UA Ed. Varèse: Intégrales
UA A. Berg: Wozzeck
UA F. Lehár: Paganini

UA F. Busoni: Doktor Faust
J. Sibelius: Der Sturm (Schauspielmusik)
L. Janáček: Sinfonietta
G. Gershwin: Concerto in F für Klavier und Orchester
L. Armstrong gründet 'Hot five'
A. Schönberg wird Professor an der Berliner Hochschule
H. v. Hofmannsthal: Der Turm
F. Kafka: Der Prozeß
C. Zuckmayer: Der fröhliche Weinberg
L. Feuchtwanger: Jud Süß
Die Premiere d. Films 'Die freudlose Gasse' begründet W. Papsts Weltruf als Filmregisseur
Nobelpreis für Chemie an R. Zsigmondy für Messungsmethoden in der Kolloidchemie
Zwei Weltmeistertitel im Eiskunstlauf
Ab 1. März 1923 Inkrafttreten der neuen Schilling-Währung
Eisenstadt wird zur Landeshauptstadt des Burgenlandes
Auffällige antisemitische u. regierungsfeindliche NS-Propaganda in Wien
Elektrifizierung der Wiener Stadtbahn
Erste Sendung der "Ravag"
Neugründung der Nationalsozialistischen Arbeiterpartei durch A. Hitler in München

1926
Tod von A. Egger-Lienz (express. Maler) u. R. Maria-Rilke (Dichter)
UA G. Puccini: Turandot
UA A. Berg: Lyrische Suite
UA A. v. Webern: 5 Stücke für Orchester, op. 10
UA P. Hindemith: Cardillac
UA B. Bartók: Der wunderbare Mandarin
UA Z. Kodály: Háry János
UA D. Schostakowitsch: 1. Symphonie
UA E. Varèse: Amériques
UA E. Kálmán: Die Zirkusprinzessin
I. Strawinsky / J. Cocteau: Oedipus Rex
B. Bartók: Sonate für Klavier und Beginn des Klavier-Lehrwerkes 'Mikrokosmos'
A. Casella: Concerto romano u. Scarlattiana
A. Schönberg: Variationen für Orchester op. 31
F. Kafka: Das Schloß
F. Bruckner: Krankheit der Jugend
E. Hemingway: Fiesta
E. Wallace: Der Hexer
M. Heidegger: Sein und Zeit (Existenzphilosophie)
Umbau des Salzburger Festspielhauses durch Cl. Holzmeister
Erste Vorstellung in der Felsenreitschule in Salzburg
Wieder zwei Weltmeistertitel im Eiskunstlauf für Österreich
Der Rundfunksender auf dem Rosenhügel wird in Betrieb genommen
Die Finanzkontrolle über Österreich wird aufgehoben
Als erste Seilschwebebahn in Österreich wird jene auf die Rax in Betrieb genommen
Etwas später wird die Seilschwebebahn auf die Zugspitze eröffnet
Eröffnung des Amalienbades (nach Amalie Pölzer) im 10. Wr. Gemeindebezirk
Eröffnung von Reumannhof und Friedensbrücke
Erster 'Paneuropakongreß' im Wiener Konzerthaus
Vierte Regierung Seipel (20. Oktober)
Sozialdemokratischer Parteitag in Linz mit Annahme des 'Linzer Programms' v. Otto Bauer
Aufnahme Deutschlands in den Völkerbund

1927
UA E. Křenek: Jonny spielt auf
UA L. Janáček: Glagolitische Messe
UA J. Weinberger: Schwanda, der Dudelsackpfeifer
UA K. Weill: Mahagonny
UA I. Strawinsky / J. Cocteau: Oedipus Rex
UA E. Vaèse: Arcana
UA J. Kern: Show Boat
A. Schönberg: Die glückliche Hand
D. Schostakowitsch: 2. Symphonie (Dem Oktober gewidmet)
Europaweite Beethovenfeiern
Erste Opernaufführung im Salzburger Festspielhaus (Fidelio)
F. Kafka: Amerika
H. Hesse: Der Steppenwolf
St. Zweig: Sternstunden der Menschheit
Nobelpreis für Medizin an J. Wagner-Jauregg für die Entd. d. Fiebertherapie bei Paralyse
Baubeginn d. 'Karl-Marx-Hofes' in Wien Heiligenstadt - 1200m lang, an die 1400 Wohnungen
Tod des Gründers der 1. Filmgesellschaft 'Sascha-Wien' Alexander Graf Kolowrat-Krakowsky
Bei einer polit.motivierten Schießerei in Schattendorf (Bgld.) sind 2 Todesopfer zu beklagen.
Der im 'Schattendorfer Prozeß' erfolgte Freispruch durch die Geschworenen führt zu Unruhen
Leitartikel in der 'Arbeiterzeitung' u. die Unzufriedenheit mit dem Urteil zeitigen Proteste
Demonstrationen in ganz Wien - Brand des Justizpalastes - 89 Tote, 600 Schwerverletzte
Der für 16. Juli von den Sozialdemokr. propagierte Generalstreik wird nur partiell eingehalten
Ein Revolverattentat auf Bürgermeister Karl Seitz missglückt (26. November)

1928
Tod von L. Janáček
UA R. Strauss: Die schöne Helena
UA M. Ravel: Boléro
UA A. Honegger: Antigone
UA A. v. Webern: Symphonie, op. 21
UA I. Strawinsky: Apollon Musagète
UA K. Weill / B. Brecht: Die Dreigroschenoper
G. v. Le Fort: Der römische Brunnen
E. M. Remarque: Im Westen nichts Neues
D. H. Lawrence: Lady Chatterly
Präsentation des 'Onde Martenot' in Paris durch seinen Erfinder
10. Deutsches Sängerbundfest mit Schubertfeiern in Wien
M. Reinhardt eröffnet eine 'Schauspiel- u. Regieschule' (später 'Reinhardt-Seminar')
Wiedereröffnung der Salzburger Universität durch I. Seipel (lehrte dort 1909-1917)
Papst Pius XI: 'Divini cultus sanctitatem' (Ergänzt Motu proprio)
Zwei Tischtennis-WM-Titel für Österreich, ein Eiskunstlauf-WM-Titel
3x Silber, 1x Bronze bei den II. Olympischen Winterspielen in St. Moritz
1x Gold, 1x Silber, 1x Bronze bei den IX. Olympischen Sommerspielen in Amsterdam
Grundsteinlegung des Wiener Praterstadions anlässlich 10 Jahre Republik Österreich
Eröffnung der Seilschwebebahn auf die Bürgeralm bei Mariazell (Stmk.)
1. Arlberg-Kandahar-Rennen in St. Anton: 3 von 4 Siegen gehen an Österreich (1 für Wien)
Zahlreiche Kundgebungen wegen Südtirol bzw. Anschluss an Deutschland
Sozialdemokratischer Parteitag in Wien - die Sozialdemokratie behält den Oppositionskurs bei
Tod von O. Kernstock, dem Dichter d. Bundeshymne 1928-1938 'Sei gesegnet ohne Ende'
Bundesversammlung wählt den Christlichsozialen Wilhelm Miklas zum Bundespräsidenten

1929
Tod von H. v. Hofmannsthal
UA M. Brand: Maschinist Hopkins
UA P. Hindemith: Neues vom Tage
UA E. Křenek: Reisebuch aus den österreichischen Alpen
UA F. Lehár: Land des Lächelns
A. Berg: Der Wein - Konzertarie für Sopran mit Orchester
O. Respighi: Feste romane
K. Weill: Der Lindberghflug ('Radio-Lehrstück')
'Musik-Olympiaden' in der UdSSR
A. Döblin: Berlin Alexanderplatz
E. Jünger: Das abenteuerliche Herz
P. Claudel: Der seidene Schuh
R. Musil: Die Schwärmer
A. Gide: Die Schule der Frauen
Weltmeistertitel im Eiskunstlauf für Österreich
Tod von C. Auer v. Welsbach - Erfinder d. Gasglühstrumpfes u.d. Wolfram-Fadenglühlampe
Heimwehrbewegung könnte zur Gefahr für das parlamentarische System werden (Kunschak)
Eisstoß auf der Donau: Bei Temperaturen von -29 Grad -> Donau auf 40km zugefroren
Überraschender Rücktritt Ignaz Seipels - gesundheiliche Gründe u. Agitation gegen Kirche
Nach schwierigen Verhandlungen bildet E. Streer v. Streeruwitz eine Regierung (4. Mai)
Immer wieder Zusammenstöße zwischen Heimwehr u. sozialdemokratischen Einrichtungen
Rücktritt d. Regierung E. Streer v. Streeruwitz nach starkem Druck d. Heimwehr u. A. Rintelen
Dritte Regierung Joh. Schober mit außerparlamentarischen Persönlichkeiten
Zusammenbruch Bodencreditanstalt - wird mit der Credit-Anstalt fusioniert
Im Dezember 193.000 unterstützte Arbeitslose in Österreich
Novellierung der Bundesverfassung - mehr Einfluss für den Bundespräsidenten

1930
Tod von C. Wagner und S. Wagner
UA L. Janáček: Aus einem Totenhaus
UA P. Abraham: Victoria und ihr Husar
UA D. Schostakowitsch: Die Nase
UA R. Benatzky: Im weißen Rößl
UA D. Milhaud: Christophe Colomb
UA A. Berg: Drei Orchesterstücke op. 6
UA A. Hába: Die Mutter
UA K. Weill: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny
I. Strawinsky: Psalmensymphonie
Z. Kodály: Tänze aus Galánta f. Klavier, (1933 f. Orchester)
C. Orff beginnt sein musikpädagogisches Reformwerk 'Schulwerk'
Europaweites Zurückgreifen auf die nationale Volksmusik mit Einfluss auf die Kunstmusik
Herausgabe zahlreicher 'Volksliederbücher'
A. Wildgans: Rede über Österreich (1. Jänner im Wiener Rundfunk)
C. Zuckmayer: Der Hauptmann von Köpenick
R. A. Schröder: Mitte des Lebens
R. Musil: Der Mann ohne Eigenschaften
J. Roth: Hiob
F. Bruckner: Elisabeth von England
Tod von Anton Faistauer (monumentale Fresken, z. B. Foyer im Salzburger Festspielhaus)
Nobelpreis für Medizin an K. Landsteiner für die Entdeckung der Blutgruppen
Franz Wallack beginnt mit dem Bau der Großglockner-Hochalpenstraße (Fertigstellung 1935)

Karl Schäfer wird erstmals Weltmeister im Eiskunstlauf (bis 1936 insgesamt sieben Mal)
Mit Rapid-Wien wird erstmals ein österreichischer Fußballverein Mitropacup-Sieger
'Antiterrorgesetz' zum Schutz der Arbeit- und Versammlungsfreiheit in den Betrieben
Heuschreckenschwärme verheeren Ende Juni große Teile Österreichs
Bei einer Bohrung in der Nähe von Zistersdorf wird erstmals Rohöl gefördert
Wieder zahlreiche Zusammenstöße zwischen Schutzbund und Heimwehr
Eröffnung des Karl Marx-Hofes
Bundespräsident W. Miklas löst am 1. Oktober den Nationalrat auf.
Letzte freie Nationalratswahlen der Ersten Republik am 9. November

1931
Tod von F. Schalk, Kapellmeister d. Wiener Hofoper u. Mitbegründer d. Salzb. Festspiele
Tod von A. Schnitzler (Dichter)
UA H. Pfitzner: Das Herz
UA M. Ravel: Klavierkonzert in G; Klavierkonzert für die linke Hand in d
UA Ed. Varèse: Ionisation für 13 Schlagzeuger
UA J. Haas: Die heilige Elisabeth (Volksoratorium)
UA W. T. Walton: Belsazars Fest
G. v. Le Fort: Die Letzte am Schafott
F. Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer
C. Zuckmayer: Der Hauptmann von Köpenick
Ö. v. Horváth: Geschichten aus dem Wienerwald
V. Hugo: Der Glöckner von Notre Dame
E. O'Neill: Trauer muß Elektra tragen
Gründung der ersten Kleinkunstbühne Wiens 'Der liebe Augustin' durch Stella Kadmon
Forschung auf dem Gebiet der Elektro-Akustik - Neue Instrumente, z. B. Trautonium
Österreich wird Europameister im Eishockey
Erste (inoffizielle) Skiweltmeisterschaften in Mürren: 2x Silber, 1x Bronze für Österreich
Papst Pius XI. erlässt die Enzyklika 'Quadragesimo anno'
Demonstration der Nationalsozialisten gegen den Film 'Im Westen nichts Neues'
Engelbert Dollfuß wird Land- u. Forstwirtschaftsminister in der Regierung Otto Ender
Sanierungsplan im Wert von 130 Millionen für die Credit-Anstalt
Tod von Wilhelm Exner, Gründer u. Direktor des Technologischen Gewerbemuseums (TGM)
Eröffnung Wr. Prater-Stadion, geplant v. O. E. Schweizer, anlässlich d. 2. Arbeiterolympiade
2. Arbeiterolympiade in Wien (1. In Frankfurt a. M. 1925)
Erste Regierung Buresch mit ausschließlich bürgerlichen Parteien
W. Miklas wird als Bundespräsident wiedergewählt
An die 400.000 Arbeitslose im Dezember
Wirtschaftskrise und Geldentwertung in Europa

1932
Tod von E. D'Albert
Tod von A. Wildgans (Dichter)
Tod von Emil-Hertzka (Direktor der UE)
UA F. Schreker: Der Schmied von Gent
A. Schönberg: Moses und Aron
Europaweite Haydn-Feiern
Ausschreibung des Kompositionspreises der Emil-Hertzka-Stiftung
H. Fallada: Kleiner Mann - was nun?
G. Hauptmann: Vor Sonnenuntergang
J. Roth: Radetzkymarsch

A. Huxley: Schöne neue Welt
Goethe-Feiern in aller Welt
Letzte Ausstellung der 'Wiener Werkstätte' (5. - 10. September) - Geschäftsauflösung
Bau u. Fertigstellung des ersten Wiener 'Hochhauses' in der Herrengasse
III. Olympische Winterspiele in Lake Placid - 1x Gold, 1x Silber im Eiskunstlauf
X. Olympische Sommerspiele in Los Angeles - 1x Gold, 1x Silber, 2x Bronze f. Österreich
Drastische Propaganda durch die Nationalsozialisten in Wien
Leopold Kunschak fordert in einer Rede die 'Entwaffnung der Parteiarmeen'
Erste Regierung Dollfuß mit 1 Stimme Mehrheit
Tod von Altbundeskanzler I. Seipel (2. August) u. Altbundeskanzler J. Schober (19. August)
Wieder Zusammenstöße zwischen sozialdemokr. Arbeitern u. Heimwehr bzw. Sturmscharen
Propaganda-Rede von J. Goebbels (NSDAP) in der Engelmann-Arena (18. September)
Schlägerei im Wiener Gemeinderat zwischen Sozialdemokraten u. Nationalsozialisten (30.9.)
Im Dezember 450.000 Arbeitslose
Höhepunkt der Wirtschaftskrise Ende 32 - Anfang 33

1933
Tod von M. v. Schillings
Tod von A. Loos (Architekt)
UA R. Strauss: Arabella
UA K. Weill: Die sieben Todsünden
UA A. Zemlinsky: Der Kreidekreis
EA d. neuen Fassung R. Strauss: Die ägyptische Helena b. d. Salzburger Festspielen
F. Schmidt: 4. Symphonie "Requiem für meine Tochter"
P. Hindemith beginnt seine Oper 'Mathis der Maler'
Wagner- und Brahms-Feiern
Duke Ellington absolviert seine erste Europa-Tournee
Th. Mann: Joseph und seine Brüder
Eröffnung der Kleinkunstbühne 'Literatur am Naschmarkt' durch R. Weys (Kabarett)
Nobelpreis für Physik an E. Schrödinger für die Lehre der Wellenmechanik
Inoffizielle Skiweltmeisterschaften in Innsbruck - 2x Gold, 2x Silber, 1x Bronze f. Österreich
Höchster Stand der Arbeitslosigkeit in Österreich mit 600.000, davon 402.000 unterstützt
Rücktritt der Parlamentspräsidenten, Nationalrat ist handlungsunfähig (4. März)
Regierung bleibt im Amt und wird in Zukunft autoritär agieren "Vaterländische Front" (7. März)
Versammlungs- und Pressefreiheit werden aufgehoben
Regierung beschließt einen antimarxistischen Kurs - Republikan. Schutzbund wird aufgelöst
Vorzensur über die sozialdemokratische Tageszeitung 'Arbeiter-Zeitung'
Regierung Dollfuß erlässt ein Verbot für die Wahlen in Landtage und Gemeinden
Gründung d.'Vaterländischen Front'->'überparteiliche' Zusammenfassung v. Regierungstreuen
Der Kommunistischen Partei wird in Österreich jegliche Tätigkeit untersagt
Beginn nationalsozialistischer Terrorakte u. Sprengstoffanschläge in ganz Österreich
Schädigung des Fremdenverkehrs durch 'Tausendmarksperre'
Durch Rücktritt einiger Mitglieder wird der Verfassungsgerichtshof handlungsunfähig
Großsender der RAVAG auf dem Bisamberg nimmt seinen Betrieb auf
Dollfuß u. Schuschnigg unterzeichnen Konkordat zwischen Österreich u. dem Heiligen Stuhl
Tod von Hildegard Burjan (engagierte Sozialpolitikerin, Abgeordnete u. Gründerin d. Caritas)
Aufstellung des 'Freiwilligen Schutzcorps'
Beginn der österreichfeindlichen Sendungen des Reichsdeutschen Rundfunks
Allgemeiner Deutscher Katholikentag in Wien
Kundgebung der Vaterländischen Front - Errichtung des autoritären Ständestaates
Konferenz der Vorstände der Sozialdemokraten und der Freien Gewerkschaften
Gründung der 'Nationalständischen Front' - Gegenorganisation zur 'Vaterländischen Front'

Revolverattentat auf Bundekanzler E. Dollfuß - leicht verletzt (3. Oktober)
Letzter sozialdemokratischer Parteitag der Ersten Republik
Verordnung d. Bischofskonferenz: alle Geistlichen müssen öffentlichen Mandate niederlegen
Weihnachtshirtenbrief der Bischöfe gegen Nationalsozialismus und Rassenlehre

1934
Tod von F. Delius, E. W. Elgar und F. Schreker
Tod von Ringelnatz, Wassermann, Hindenburg
UA E. Křenek: Karl der Fünfte
UA A. Berg: Violinkonzert
UA P. Hindemith: Symphonie Mathis der Maler
UA A. Honegger: Jeanne d'Arc au bûcher
UA D. Schostakowitsch: Lady Macbeth von Mcensk
UA A. v. Webern: Konzert für 9 Instrumente
UA F. Lehár: Giuditta
UA C. Porter: Anything Goes
UA E. Křenek: Karl V. (Geplant, durch politischen Druck verhindert; 1938 nachgeholt)
W. Egk: Columbus
S. Rachmaninov: Rhapsodie über ein Thema von Paganini f. Klavier und Orchester op. 43
C. Orff beginnt die 'Carmina burana' (Cantiones profanae)
E. Pepping: Spandauer Chorbuch
H. Fallada: Wer einmal aus dem Blechnapf frißt
A. Lernet-Holenia: Die Standarte
Ermordung von E. Dollfuß
Bau der Großglockner Hochalpenstraße
Ermordung von E. Dollfuß (25. Juli)
Permanente nationalistische Terroranschläge in ganz Österreich
A. Hitler befasst sich in einer Reichstagsrede mit Österreich (30. Jänner)
Bestrebungen der Heimwehr, auch in den Bundesländern mehr Einfluss zu gewinnen
Zunehmen der Spannungen zwischen Sozialdemokraten und Bundesregierung
Polizei durchsucht das sozialdemokratische Parteiheim im Hotel "Schiff" nach Waffen
Beginn der Kampfhandlungen zwischen Schutzbund, Polizei und Bundesheer (12. Februar)
Ausrufung des Generalstreiks in Wien - der öffentliche Verkehr bricht zusammen
Auflösung der Sozialdemokratischen Partei u. Verhaftung zahlreicher Funktionäre
Verhaftung des Wiener Bürgermeisters Karl Seitz
Richard Schmitz wird zum Bundeskommissär von Wien ernannt
Auflösung des Wiener Gemeinderates und Landtages
Otto Bauer und Julius Deutsch fliehen in die Tschechoslowakei
Zahlreiche Schutzbündler ergeben sich der Exekutive, Ende der letzten Widerstände (15.Feb.)
Verheerende Opferbilanz: Mehr als 1000 Tote und über 400 Verletzte
Das Vermögen d. Sozialdemokraten u. ihnen nahestehenden Organisationen wird eingezogen
Verordnung über die Errichtung einer Einheitsgewerkschaft (2. März)
3. März 1934 - Tod Erich Kriners

3.3. Erich Kriner - Versuch einer Biographie [245]

> *"Nur eine Künstlernatur, die sich im Wort auch auszudrücken vermag, kann einem Künstler* [beim Verfassen von dessen Biographie] *gerecht werden."*[246]

Wohl fühlt sich der Autor dieser Dissertation weniger als *'Künstler des Wortes'* denn als Musiker, dennoch soll versucht werden, dem Musiker und Menschen Erich Kriner im Rahmen seiner Biographie insofern gerecht zu werden, als mit Hilfe des spärlich vorhandenen Quellenmaterials eine möglichst objektive Darstellung seiner Persönlichkeit, seiner Lebensumstände und seines künstlerischen Werdeganges gegeben werden soll.

Man schrieb den 5. Jänner 1934. Erich Kriner hatte sein letztes Lied mit dem Titel *"Schatten"*[247] vollendet. Ein in großartige Musik gesetzter Text, der die Vermutung zulässt, es könnte sich, knapp zwei Monate vor seinem Tod, um eine Art letztes Vermächtnis und eine Vorahnung auf die zu erwartende Katastrophe sowie auf sein unabwendbar nahendes Ende handeln. *"Die Sonne floh vor abendstillem Düster"* - soziale Unruhen standen der Wiener Bevölkerung bevor, die nationalsozialistische Bedrohung zeigte sich am fernen Horizont der Politik. *"Der Tag entschlief im letzten Drossellied"* - sein ihm bekanntes Herzleiden bedeutete in der damaligen Zeit den baldigen Tod. *"So wie nun Licht und Lieder leise wichen, [...] so ist der Kranz zerfallen und verblichen, den jubelnd ich um deine Stirne schlang."* - seine erfolgreichen Konzertauftritte als Pianist, der Beifall des Publikums, die positiven Kritiken gehören allmählich der Vergangenheit an. *"Nur leise weht durch graue Schattenstunden, als ob ein Abglanz mir geblieben sei, ein Duft von dem, was du dir selbst einmal entwunden, noch einmal wie ein Totengruß vorbei."* - ein letztes Lebenszeichen seiner kompositorischen Potenz *'wehte'* wie ein Abschiedsgruß über jene Welt hinweg, von der er bald, nach einem abwechslungsreichen, von Höhen und Tiefen, Erfolgen und Misserfolgen, Freuden und Enttäuschungen geprägten Leben, Abschied nehmen würde.

Geboren am 23. März 1885[248], zählte Erich Kriner zu jenen Persönlichkeiten um die Jahrhundertwende, die auf Grund ihres familiären Hintergrundes sowohl sozial als auch intellektuell und künstlerisch zur mittleren Gesellschaftsschicht des *'Bildungs-Bürgertums'* zählten.

---

[245]) Die folgenden Ausführungen basieren, neben den spärlich vorhandenen Dokumenten, vorwiegend auf dem Tagebuch (2 Bände - 1934 u. 1936, wobei diese mit 2 und 3 bezeichnet werden, da der 1. Band nicht erhalten ist) von Erich Kriners Bruder Otto. Siehe dazu auch die Faksimile-Seite in Anhang 1, S. 1.11 und 1.12, S. XI f.

[246]) Stefan, Paul: Wandlungen der Musikbiographie. In: Anbruch 16(1934)8, S. 162

[247]) Den gesamten Text siehe Kap. 8.36

[248]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.1.-1.3., S. I ff.

3.3.1. Erich Kriners familiäre Wurzeln

3.3.1.1 Erichs Großeltern[249]

Erichs Großeltern väterlicherseits stammten beide aus den damaligen k. u. k. Kronländern: Großvater Alois Kriner, 22. Juli 1815 - 12. Sept. 1887, angesehen, akademisch gebildet und im Dienst der Armee stehend, aus Prag und Großmutter Franziska (geb. Pichler), 1833 - 19. März 1871, aus Temisvár in Ungarn. Die kirchliche Hochzeit fand am 28. Juni 1853 in Agram statt[250]. Bald danach übersiedelten sie nach Wien 9., Mariannengasse 18, wo am 22. Dez. 1855 Sohn Gustav, der Vater Erichs, geboren wurde.

Die Großeltern mütterlicherseits dagegen, Eduard Gärtner und seine Gattin Leopoldine[251], das älteste von 10 Kindern der Familie Holzgethan, stammten beide aus Österreich, ebenfalls aus gut katholischem Hause. Großvater Eduard wurde am 18. Dezember 1819 in Wien, Auf der Laimgrube Nr. 182, geboren. Nach umfangreicher Ausbildung bekleidete er in verschiedenen Orten Niederösterreichs die Stelle eines Steuer-Offizials und gelangte bis in die höchste Gehaltsklasse eines Staatsbeamten und damit zu einem bescheidenen Vermögen. Am 15. August 1854 heiratete er in Wiener Neustadt seine, in eben diesem Ort am 20. Oktober 1834 geborene Leopoldine, die er in Wolkersdorf kennen gelernt hatte, und bekam mit ihr 8 Kinder, von denen sechs überlebten und deren drittes, Therese, die zukünftige Mutter von Erich, Otto und Hermann, am 25. Mai 1859 in Melk a. d. Donau zur Welt kam. Diese seine Enkelkinder freilich lernte er nicht mehr kennen, da er am 9. März 1877 zu Laa an der Thaya an Lungen- und Kehlkopf-Tuberkulose starb.

Bald danach übersiedelte die Großmutter Leopoldine Gärtner mit ihren Kindern nach Wien, wo sie zuerst in Wien 3., Posthorngasse und dann, ebenfalls im 3. Wiener Gemeindebezirk, in der Schützengasse logierten. Schließlich wurde 1881 ein eigenes Haus in der Hetzendorfer Herzgasse 2[252], gegenüber dem Schloss, erworben, das den Kindern, den zahlreichen Besuchern und später auch den vorbeikommenden Enkelkindern ein gemütliches Ambiente bei der Großmutter bot. Die Silberne Hochzeit ihres *'Lieblingsschwiegersohnes'* Gustav in Ober-Dürnbach erlebte sie nicht mehr, da sie am 16. Jänner 1905, umgeben von ihrer Familie, eines friedlichen Todes starb.

---

[249]) Siehe auch Kriner, Otto: Tagebuch, Band 3, Wien 1936, S. 1-32

[250]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.13 bis 1.17, S. XIII - XV

[251]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.18., S. XVI

[252]) Später Strohberggasse, Siehe Abb. 1.20 und 21, S. XVII

3.3.1.2 Erichs Eltern[253]

Da es schon verhältnismäßig früh Kontakte zwischen den Familien Kriner und Gärtner gab, war es nicht verwunderlich, dass Erichs Eltern einander begegneten - so erstmals geschehen als Kinder auf Schloss Wolkersdorf. Wirklich nähere Bekanntschaft machten sie aber erst in Wien, wo sie sich als Jugendliche im Haus von Alois Kriner 9., Mariannengasse 18, dem Vater Gustavs,[254] trafen. Dem jungen Kriner *"schien die junge Therese Gärtner nicht übel zu gefallen, denn er wich kaum von ihrer Seite, und von diesem Tage datierte die heimliche Zuneigung Gustavs zu seiner Therese."*[255] Und diese Zuneigung, die sich oft nur durch tiefe Blicke äußerte, gleichsam als ob *"jedes kleinste Wort eine Entweihung jener heiligen Gefühle gewesen"*[256] wäre, hielt bis zum 12. September 1882, dem Tag ihrer Hochzeit in der Hetzendorfer Schlosskapelle[257], an.

Die jungen Eheleute bezogen ihr erstes Heim in Wien 3., Barichgasse 25, wo, nach der Geburt von Zwillings-Mädchen, die sofort danach starben, am 7. September 1883 ihr erster Sohn, Otto, zur Welt kam. Bald danach aber kehrten sie in die damals noch zu NÖ gehörende, selbständige Gemeinde Hetzendorf zurück, wo sie ein einstöckiges Häuschen in der Hauptstraße 32[258] bewohnten, unweit von Großmutter Gärtners Gartenwohnhaus, was einen täglichen Gedankenaustausch zwischen (Groß)mutter, Tochter, Enkel und dem *"ersten und liebsten Schwiegersohn"*[259] ermöglichte.

Dieser bekleidete den Beruf eines Postassistenten[260] und war bei der Ambulanz tätig, was zum einen auf Grund der im Rahmen seiner Tätigkeit zu bewältigenden weiten Strecken (Wien-Salzburg, Wien-Innsbruck-Passau oder nach Budweis und Krakau) tagelange Absenz von der Familie nach sich zog und zum anderen eine nicht allzu gute Bezahlung ergab.

---

[253]) Siehe auch Kriner, Otto: Tagebuch, Band 3, Wien 1936, S. 32-49

[254]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.19., S. XVI

[255]) Kriner, Otto: a. a. O., S. 32

[256]) Kriner, Otto: a. a. O., S. 34

[257]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.28, S. XXII

[258]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.22, 23., S. XVIII

[259]) Kriner, Otto: a. a. O., S. 34

[260]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.24, S. XIX

Diese Gegebenheiten bedeuteten für Mutter Kriner[261] eine wesentliche Belastung bei der Erziehung ihrer Kinder, sowie die Notwendigkeit sparsamen Haushaltens. Beides bewältigte sie mit großer Bravour, wobei ihr Großmutter Gärtner, die nicht nur Taufpatin aller ihrer Enkel war, sondern sich um diese wie eine zweite Mutter bemühte, in jeder Hinsicht eine große Hilfe war, vor allem, als mit der Geburt von Erich am 23. März 1885 ein zweites Kind zu betreuen war.
Überhaupt nahm Therese Kriner die zentrale Position in ihrer Familie ein. Obwohl energischer, durchsetzungskräftiger und strenger als der Vater, war sie eine *"gute liebevolle Mutter, die ihre Kinder aufs beste zu erziehen trachtete, die keine Mühe und Plage scheute und die in der Hauswirtschaft alles allein besorgte, nur um uns die Mittel bieten zu können, etwas Rechtes zu lernen."* [262]

Dabei war es vor allem Erich, der ihr als Gymnasiast durch seine Unpünktlichkeit, seine Sorglosigkeit, seinen Leichtsinn und seine Lernfaulheit viel Aufregung und Kummer bereitete. In der Großfamilie fiel sie durch ihr taktvolles Benehmen und ihren versöhnlichen Charakter auf, was sie bei allen Verwandten äußerst beliebt machte, und ihr nach dem Tod ihres Gatten allgemeine Hochachtung und Verehrung einbrachte.
Was allen große Sorge bereitete, waren ihre zahlreichen Krankheiten, wie Herzklopfen, Anfälle von Unpässlichkeiten, Zusammenbrüche, Fußleiden, Gicht, Darmgeschwüre, dreimalige Lungenentzündung, Gefäßverkalkung oder beinahe zur Erblindung führende Augenentzündungen, die sie aber alle überwand, sodass sie 78 Jahre alt wurde und ihren Gatten um fast 20 Jahre überlebte.

Und dieser bereitete ihr mit zunehmendem Alter immer größer werdende Schwierigkeiten. Wohl war er von Natur aus fleißig, äußerst gewissenhaft im Dienst, gutmütig, gemütlich, häuslich, friedfertig, fast phlegmatisch, um nicht zu sagen bequemlich, liebevoll und nachsichtig gegenüber den Kindern, aber bei seinen langen Aufenthalten im *"dunstigen Postwagen, bei der staubigen Arbeit und besonders an den heißen Sommertagen fühlte er den unabweislichen Trieb in sich, seinen Durst zu löschen, umsomehr als Papa ein ziemlich schwacher und zimperlicher Esser war; und da trank er nun in jeder größeren Station ein oder mehrere Krügel Bier, und gewöhnte sich auf diese Weise das - Saufen an: leider, leider zu seinem Verderben!"*[263] Ihre konsequenten Bemühungen und die Andeutungen in Richtung Scheidung führten

---

[261]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.25, S. XX

[262]) Kriner, Otto: Tagebuch, Band 3, Wien 1936, S. 36

[263]) Kriner, Otto: a. a. O., S. 37

immerhin dazu, dass sich der Vater ihrer Kinder zumindest einigermaßen in den Griff bekam und den Alkoholkonsum großteils in die eigenen vier Wände verlegte.

Seine überaus große Liebe und Fürsorglichkeit gegenüber den Kindern, die sich besonders während der Kriegswirren zeigte, war gepaart mit einer gewissen distanzierten Haltung zur Religion, was bisweilen zu Spannungen mit seiner jüngsten Schwiegertochter Maria (Mizzi) Kriner, der seinem Sohn Erich 1913 angetrauten Gattin, führte.

Diese legten sich jedoch, sobald seine Enkelkinder Magdalena (22. Juli 1915)[264] und Erich (25. September 1916) zur Welt gekommen waren. Von da an war er der liebevolle Opa, der, vor allem auch während Erichs kriegsbedingter Stationierung in Brünn, im Hause Kriner als gern gesehener Gast ein und aus ging. Nachdem Gustav Kriner am 19. Mai 1918 gestorben war - seine Gattin hatte gerade größte Probleme mit ihrer Gesundheit -, war es Schwiegertochter Mizzi, die sein Grab auf dem Zentralfriedhof (Gruppe 67, Reihe 30, No. 11) immer wieder mit Blumen schmückte, und das über viele Jahre hinweg.

3.3.1.3 Erichs Brüder Otto und Hermann

Erichs älterer Bruder, geboren am 7. September 1883, war schon als Kind eine introvertierte, fürsorgliche, bescheidene, sensible, friedliebende, rücksichtsvolle und strebsame Persönlichkeit. Besorgt um seinen jüngeren Bruder Erich[265], mit dem gemeinsam er später nicht nur dieselbe Volksschule[266] sondern auch einige Klassen des Gymnasiums besuchen sollte, bemühte er sich durch gemeinschaftliches Spielen und Lernen um dessen bildungsmäßigen Fortgang, was aber gar nicht so einfach war, weil Erich bereits in jungen Jahren ein ziemlich unruhiges, lebhaftes, streitbares und eher bequemes Kind war, das ständiger Aufsicht bedurfte und dem fleißigen Lernen eher abgeneigt war.

Die ersten Jahre seiner Schulpflicht (bis 1889/90) absolvierte Otto[267] wegen seiner zarten und kränklichen Konstitution im Privatunterricht bei einem gewissen Herrn Streicher, was bedeutete, dass er im Jahr darauf für den Eintritt in die 3. Klasse der öffentlichen Volksschule Ober-Hetzendorf, 12., Hetzendorfer Hauptstraße 88, eine Aufnahmsprüfung ablegen musste. Die Prüfung selbst bedeutete für Otto kein Problem, umso schwieriger waren für ihn, den pflicht-

---

[264]) Magdalena Kriner wurde, verehelicht mit Dr. Gerhard Gipperich, die spätere Mutter des Autors Elmar Gipperich, geb. 3. Juli 1941

[265]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.26, S. XXI

[266]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.27, S. XXI

[267]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.29, S. XXII

bewussten, bescheidenen, rücksichtsvollen und behüteten Buben, das Einleben in den Schulalltag[268] und der soziale Umgang mit den eher *"rohen"* Kameraden.[269]

Nach drei Volksschuljahren verlief Ottos weitere schulische Laufbahn ziemlich abwechslungs- und, aufgrund seiner Strebsamkeit, die ihm eine fünfjährige Schulgeld-Befreiung einbrachte, erfolgreich. Von der Bürgerschule in Wien 9., Glasergasse (1894/95)[270], wo er dank seines pflichtbewussten, bescheidenen und rücksichtsvollen Wesens bald zum Primus aufstieg, über das, nach bestandener Aufnahmsprüfung (1896), gemeinsam mit seinem Bruder besuchte *'K.k. Maximilians-Gymnasium'* in der Wasagasse 10[271], Wien-Alsergrund, übersiedelte er nach der 5. Klasse (1900/01) in die Lehrerbildungsanstalt in Wien 18., Scheidlstraße 2, wo er mit ausgezeichnetem Erfolg abschloss. Das bedeutete bereits im Schuljahr 1905/06 seine erste Anstellung als Lehrer.

Am 15. Feb. 1915 rückte Otto zum Militär ein und wurde Anfang November 1915 an die Front versetzt, von wo er am 10. Februar 1916 nach Verletzung zuerst ins Reservespital nach Mährisch Weißkirchen und schließlich von dort am 6. März 1916 nach Wien ins AKH verlegt wurde. Nach nochmaligem, am 23. Juni 1916 erfolgten Marschbefehl an die Front geriet er in russische Gefangenschaft, aus der er schließlich am 13. März 1918 befreit wurde, womit seiner Heimkehr nach Wien im April 1918 nichts mehr im Wege stand. Bereits einen Monat später trug er am Zentralfriedhof seinen Vater zu Grabe, der am 19. Mai 1918 gestorben war.

Erst im Jahr 1927 dachte Otto ans Heiraten: Anfang des Jahres hatte er seine Braut Therese Donth, 41 Jahre alt und Mutter einer Tochter, kennen gelernt, am 2. Oktober stellte er sie seiner Mutter vor, am 16. Okt. 1927 wurde in der Seegasse Verlobung gefeiert und am 17. Dezember 1927 geheiratet.

Erichs jüngerer Bruder Hermann[272] (geb. 8. März 1892) dagegen war zeitlebens eine problematische Persönlichkeit. Schon während der Schulzeit blieben die Erfolge aus, sodass an ein weiteres Studium nicht zu denken war. Auch seine Tätigkeit als Handelsangestellter ging nicht friktionsfrei vonstatten. Seine erste Stelle im Warenhaus *"J. W. Holly's Nachfolger Franz Reismaier"* in 1., Spiegelgasse 7, angetreten im März 1908, mußte am 14. Nov. 1913 wegen schlechten Geschäftsganges und mangelnder Pflichterfüllung gekündigt werden. Nur mit Mühe gelang es, für ihn eine neue Anstellung bei der Firma *"Frankfurt und Kompanie"* zu finden.

---

[268]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.30, S. XXIII

[269]) Siehe auch Kriner, Otto: Tagebuch, Band 3, Wien 1936, S. 158

[270]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.31, S. XXIV

[271]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.32, S. XXIV

[272]) Siehe Kriner, Otto: a. a. O., S. 178 ff. und Anhang 1, Abb. 1.34, S. XXV

Sein schwieriger Charakter bot immer wieder Anlass zu Klagen; das reichte von Alkoholexzessen über Versetzen von ausgeliehenen Wertgegenständen bis hin zu kleinen Eigentumsdelikten, was jedoch immer wieder, dank der Solidarität seiner großen Familie, auf irgendeine Weise bereinigt werden konnte.

3.3.2. Erichs Kindheit in Hetzendorf[273]

Erich Kriners Geburtshaus, Hauptstraße 32[274], stand in dem, damals noch nicht zu Wien gehörenden Vorort Hetzendorf[275], nahe der Adresse Ecke Herzgasse (später Strohberggasse)[276], wo seine Großmutter mütterlicherseits lebte.

Seine Kindheit war aufgrund der damals noch üblichen großfamiliären Struktur wohlbehütet, abwechslungsreich und gedeihlich für jede Art von Bildung. Spaziergänge mit Mutter und Großmutter Gärtner[277] im Hetzendorfer Schlosspark[278], gemeinsames Spielen mit den Tanten, Tiergartenbesuche, abendliches Vorlesen von Geschichten, Bilderbücher, Märchenerzählungen, Kinderspielzeug, aber auch gemeinsame Feste und Sommeraufenthalte gehörten zum familiären Alltag. Vom äußeren Erscheinungsbild her war Erich ein herziges, drolliges und reizendes Kind, seinem Wesen nach aber, im Gegensatz zu seinem Bruder, ziemlich lebhaft, unruhig, ungebärdig, eigenmächtig und bisweilen streitsüchtig, sodass es für Bruder Otto ziemlich schwierig war, mit ihm auszukommen und Raufereien zu verhindern. Manchmal bedurfte Erich sogar besonderer Aufmerksamkeit und Aufsicht, damit er nicht zu Schaden käme.

Wenn aber seine Großmutter, die eine ausgezeichnete Pianistin war, Ottos Hauslehrer, Herrn Streicher, im Rahmen häuslicher Musikabende beim Liedgesang oder Geigenspiel begleitete, wurde er ganz still und hörte beinahe andächtig zu. So war es nicht verwunderlich, dass man alsbald Erichs musikalische Begabung erkannte, und er den ersten Klavier- und Violin-Unterricht erhielt. Dabei offenbarte sich bereits in Kindestagen ein Problem, das er auch während seiner schulischen Ausbildungen nicht in den Griff bekommen sollte: riesiges Talent, nahezu genial, aber wenig Eifer, Fleiß und Strebsamkeit.

---

[273]) Kriner, Otto: Tagebuch, Band 3, Wien 1936, S. 49-60 und 155-185

[274]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.23, S. XVIII

[275]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.35, S. XXVI und Abb. 1.37, 1.38, S. XXVII

[276]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.40, S. XXIX

[277]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.36, S. XXVII

[278]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.29, S. XXVIII

Besonderen Einsatz und Ehrgeiz freilich zeigten Erich und sein Bruder bei sportlicher Betätigung. Drei Nussbäume in Großmutters Garten[279], deren Benützung zum Klettern kein Tabu war, ein eigens gebautes Turngerät und Besuche im Turnsaal der Altmannsdorfer Schule sorgten derart für körperliche Ertüchtigung, dass sich die Brüder Kriner in späteren Jahren im Diana-Bad einer der härtesten Sportarten, dem Wasserball, widmen konnten.
Während Bruder Otto den Lehrstoff der 1. und 2. Klasse Volksschule innerhalb eines Jahres mittels Privatunterricht bei Herrn Streicher konsumierte, besuchte Erich seit 1890 von Anfang an, nunmehr gemeinsam mit seinem Bruder, die öffentliche Volksschule in Ober-Hetzendorf und zeigte auch dort, in Bezug auf Mitarbeit und Lernen, die weiter oben bereits angesprochenen Verhaltensmerkmale. Dennoch gab es sowohl beim Lernfortschritt, als auch beim Erreichen der einzelnen Klassenziele keinerlei Probleme.

Wie in der damaligen Zeit für Stadtbewohner üblich, wurden zumindest einige Tage des Sommers als *'Ferienaufenthalt auf dem Land'* verbracht. Für die Familie Kriner waren es bis weit in die 90er Jahre hinein Aspang und die Bucklige Welt, wo sie, teils in Gasthöfen, teils in kleinen Familienpensionen, teils in Bauernhöfen untergebracht, die heißen Ferientage mit Wanderungen, Sport und Spiel verbrachte.
Da es damals in gutbürgerlichen Familien beinahe zur Selbstverständlichkeit gehörte, dass vor allem die Söhne nach der Volksschule auf ein Gymnasium geschickt wurden, diese aber vorwiegend in den inneren Bezirken konzentriert waren, dachte auch die Familie Kriner vorbeugend daran, ihr Domizil mehr in Richtung Stadt zu verlegen. Und so war es schließlich im August 1894 beschlossene Sache, dass eine Übersiedlung nach Wien-Alsergrund (9. Wiener Gemeindebezirk) notwendig sei.
Otto Kriner, dem offenkundig eine poetische Ader zu eigen war, schilderte den Abschied in blumigen Worten:

> *"Die Stunde des Abschieds war gekommen, des Scheidens von jenem Häuschen, das wir seit fast zehn Jahren bewohnt hatten. An dem alle Träume unserer Kindheit hafteten, - jener Kindheit, die den schönsten und glücklichsten Teil des menschlichen Lebens ausmacht. Wie gerne erinnere ich mich noch jetzt jenes Stübchens, so hell und traut, wo ich an fröhlichem Spiel mich erfreute; jenes Schlafzimmers mit den zwei Glastüren, wo wir allesamt zu ruhen pflegten, und besonders jenes Balkons, der mein Lieblings-Aufenthaltplätzchen war. - Und wenn wir jetzt hie und da nach Hetzendorf hinaus kommen, da werfe ich wohl im Vorbeigehen einen scheuen Blick in jene Behausung und denke dabei: Hier habe ich als Kind gewohnt! Wie sieht es jetzt so sehr anders aus als früher! Wie traurig ist hier alles verändert!! Das Haus ist verbaut, und unser Kindheitsheiligtum vernichtet, zerstört - auf ewig!"* [280]

---

[279]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.41, S. XXIX, Farbzeichnung von Großmutters Garten in der Herzgasse 1

[280]) Kriner, Otto: Tagebuch, Band 3, Wien 1936, S. 168

3.3.3. Erichs Schulzeit im Alsergrund

Im hinteren Trakt des Hauses Porzellangasse 56[281] im 9. Wiener Gemeindebezirk fanden die Eltern Kriner mit ihren drei Söhnen Otto, Erich und Hermann (mittlerweile 2 1/2 Jahre alt) eine Parterre-Wohnung, die kindgerecht, geräumig und hell war. Mit von der Partie war Leopoldine Gärtner (*'Tante Poldi'*), jene Schwester mütterlicherseits, die bei der sorgsamen Betreuung und strengen Erziehung ihrer Neffen eine bedeutende Rolle spielte und eine nicht zu unterschätzende Hilfe darstellte.

In unmittelbarer Umgebung befanden sich jene Schulen, die die Buben - sozusagen als Test für ihre weitere Bildungskarriere - in den nächsten beiden Jahren besuchen sollten: die öffentliche Bürgerschule (später Hauptschule) in der Glasergasse 10 für Otto und die 5. Kl. Volksschule in der D'Orsaygasse 8 für Erich, der im Schuljahr darauf (1895/96) ebenfalls in die Glasergasse wechselte und in beiden Schulen seinen Ruf verteidigte - gescheit und begabt, aber schlimm, leichtsinnig und bequem. Am Ende dieses Schuljahres gab es in der Familie Kriner zwei weitreichende Entschlüsse: Zum einen entschied man, nochmals zu übersiedeln, und fand in unmittelbarer Nähe, in der Seegasse 23[282], 4. Stock Tür 27, eine Wohnung, die für Erich bis zu seiner Hochzeit, für den Rest der Familie aber noch viel länger, zur neuen Heimstätte werden sollte. Zum anderen wurden für die beiden Buben die Weichen in Richtung Gymnasium gestellt. Nachdem Otto zwei und Erich eine Klasse der Bürgerschule mit Erfolg absolviert hatten, wurden beide nach bestandener Eignungsprüfung in die 1b-Klasse[283] des renommierten *'K. k. Maximilians-Gymnasiums'* in Wien 9, Wasagasse 10 aufgenommen, womit einer höheren Schulbildung nichts mehr im Wege stand.

Davor gab es aber noch als besonderes Ferienerlebnis die Einladung auf den Kometerhof, ein kleines Pachtgut nahe der Kärntner Landeshauptstadt Klagenfurt, auf dem Tante Marie Gärtner, verehelichte Eibler, als Besitzerin wirtschaftete. Und hier konnten die Buben noch einmal bei Sport, Spiel und Spaß sowie ausgedehnten Wanderungen und Ausflügen die Freiheit des Kindseins genießen, ehe der Ernst des gymnasialen Daseins begann. In Ottos Schilderungen ist hier aber auch erstmals dokumentiert, wie außerordentlich Erichs musikalische Begabung bereits mit elf Jahren ausgeprägt war: *"Erich setzte sich ans Klavier, und unterhielt die Anwesenden durch seine Selbstkompositionen oder durch klassische Musik-*

---

[281]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.42, S. XXX

[282]) Siehe Anhang 1, Abb 1.43, S. XXX

[283]) 1b-Klasse des K. k. Maximilians-Gymnasiums 1896/97, siehe Anhang 1, Abb. 1. 44, S. XXXI

stücke. An Klaviernoten fehlte es hier nicht, denn Tante Marie war [...] sehr musikalisch, und hatte dieser Art von Unterhaltung auch in jenem einsamen Erdenwinkel, der sich Kometerhof nannte, nicht entsagen wollte."[284]

Über Erichs Gymnasialzeit gibt es, neben Ottos Schilderungen[285], noch eine bedeutende, zwar nicht von ihm persönlich verfasste, dafür aber umso prominentere und literarisch hochwertige Quelle, nämlich Stefan Zweigs *'Erinnerungen'* über seine, im Maximiliansgymnasium von 1892 bis 1900 zugebrachte Schulzeit[286], die er, unter der Kapitel-Überschrift *'Die Schule im vorigen Jahrhundert'* in seiner Selbstbiographie *"Die Welt von Gestern"*[287], während des Zweiten Weltkrieges in der Emigration[288] niederschrieb. Beide Berichte datieren also lange nach den tatsächlichen Erlebnissen, gleichsam durch die *'Wunden heilende'* Zeit gefiltert. Dennoch sind sie, nahezu übereinstimmend, von negativen Gefühlen geprägt und lassen das kindlich-jugendliche Schülerdasein keineswegs in rosigem Licht erstrahlen.

Vor allem Ottos Analysen, ziemlich genau 40 Jahre nach seinem Eintritt ins Gymnasium verfasst, lassen kaum vernarbte, ehemals tiefe Wunden in der kindlichen Seele vermuten, die durch dem Gedächtnis entrissene Erinnerungen wieder aufbrachen.

> *"Ja, ein neuer Lebensabschnitt hatte für mich begonnen, reich an Mühen und Plagen, an Hoffnungen und Enttäuschungen, an Bitterkeit und Demütigungen aller Art. Ein schwerer Leidensweg stand mir nun bevor, nur selten unterbrochen von freudigen Anregungen, und unschuldigen Vergnügungen, die meinem angestrengten, überarbeiteten Geist wenigstens eine Spur von Erholung brachten! Ein Wunder, daß ich diesem Martyrium ohne schwere Schädigung an Körper und Geist entkommen bin!"*[289]

Standen bei Otto Kriner eher die persönlichen seelischen Probleme im Vordergrund, so ging Stefan Zweig mehr mit der Schule als Bildungsinstitution ins Gericht.

> *"... denn meine Schulzeit war, wenn ich ehrlich sein soll, nichts als ein ständiger gelangweilter Überdruß, von Jahr zu Jahr gesteigert durch die Ungeduld, dieser Tretmühle zu entkommen. Ich kann mich nicht besinnen, je 'fröhlich' noch 'selig'*[290] *innerhalb jenes monotonen, herzlosen und geistlosen Schulbetriebs gewesen zu sein, der uns die schönste, freieste Epoche des Daseins gründlich vergällte [...] Schule war für uns*

---

[284]) *Kriner, Otto: Tagebuch, Band 3, Wien 1936, S. 192*

[285]) *Siehe: Kriner, Otto: a. a. O., S. 200-214*

[286]) *Siehe Anhang 1, Abb. 1.46, S. XXXII*

[287]) *Zweig, Stefan: Die Schule im vorigen Jahrhundert. In: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 2013, 40. Auflage, S. 45-85*

[288]) *Zweig, Stefan: Vorwort zu: Die Welt von Gestern.a. a. O., S. 12*

[289]) *Kriner, Otto: a. a. O., S. 200*

[290]) *In Anlehnung an das Lied von der 'fröhlichen, seligen Kinderzeit', erwähnt a. a. O. auf S. 45*

Zwang, Öde, Langeweile, eine Stätte, in der man die 'Wissenschaft des nicht Wissenswerten' in genau abgeteilten Portionen sich einzuverleiben hatte, scholastische oder scholastisch gemachte Materien, von denen wir fühlten, daß sie auf das reale und auf unser persönliches Interesse keinerlei Bezug haben konnten. Es war ein stumpfes, ödes Lernen nicht um des Lebens willen, sondern um des Lernens willen, das uns die alte Pädagogik aufzwang. Und der einzige wirklich beschwingte Glücksmoment, den ich der Schule zu danken habe, wurde der Tag, da ich ihre Tür für immer hinter mir zuschlug." [291]

Eine Antwort auf die Frage, wie Erich diesen, als trostlos geschilderten Schulalltag verkraftete, kann mangels authentischer Aufzeichnungen nur vermutet werden. Dennoch könnten auch hier Stefan Zweigs *'Erinnerungen'* einigen Aufschluss geben:

"Bis zum vierzehnten oder fünfzehnten Jahre fanden wir uns mit der Schule noch redlich zurecht. Wir spaßten über die Lehrer, wir lernten mit kalter Neugier die Lektionen. Dann aber kam die Stunde, wo die Schule uns nur mehr langweilte und störte. Ein merkwürdiges Phänomen hatte sich in aller Stille ereignet: wir, die wir als zehnjährige Buben ins Gymnasium eingetreten waren, hatten bereits in den ersten vier von unseren acht Jahren geistig die Schule überholt. Wir fühlten instinktiv, daß wir nichts Wesentliches mehr von ihr zu lernen hatten [...] Auch machte sich ein anderer Gegensatz von Tag zu Tag mehr fühlbar: auf den Bänken, wo wir eigentlich nur mehr mit unseren Hosen saßen, hörten wir nichts Neues oder nichts, das uns wissenswert schien, und außen war eine Stadt voll tausendfältiger Anregungen, eine Stadt mit Theatern, Museen, Buchhandlungen, Universität, Musik, wo jeder Tag andere Überraschungen brachte. So warf sich unser zurückgestauter Wissensdurst, die geistige, die künstlerische, die genießerische Neugierde, die in der Schule keinerlei Nahrung fand, leidenschaftlich all dem entgegen, was außerhalb der Schule geschah. Erst waren es nur zwei oder drei unter uns, die solche künstlerischen, literarischen, musikalischen Interessen in sich entdeckten, dann ein Dutzend und schließlich beinahe alle." [292]

Und tatsächlich lassen die spärlichen Anmerkungen in Ottos Familienchronik bezüglich Erichs Schulzeit sowie dessen schulische Zensuren[293] vermuten, dass er, auch einige Jahre nach Zweigs Schülerdasein im Wasa-Gymnasium, zu jenen gehörte, die ihren '*künstlerischen, literarischen, musikalischen Interessen'* außerhalb der Schule Nahrung verschafften, indem er durch eine hochwertige musikalische Ausbildung und die sich daraus ergebende Möglichkeit zur künstlerischen Betätigung seiner wahren Begabung zum Durchbruch verhelfen wollte.
Obwohl man in Rechnung stellen muss, dass Erichs schulisches Dasein auch in der Gymnasialzeit eher durch Sorglosigkeit, Leichtsinn und Faulheit denn durch Konzentration und Lerneifer geprägt war, könnten zahlreiche Indizien auf die Richtigkeit der weiter oben angedeuteten These hinweisen:

---

[291]) Zweig, Stefan: Vorwort zu: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 2013, 40. Auflage, S. 46

[292]) Zweig, Stefan: Die Schule im vorigen Jahrhundert. In: Die Welt von Gestern, a. a. O., S. 54 f.

[293]) Alle schulischen Angaben basieren auf den Hauptkatalogen des K. k. Maximilians-Gymnasiums, 9., Wasagasse 10, 1895/96 bis 1904/5, siehe Anhang 1, Abb. 1.47, S. XXXIII

* Während Otto seine an den leistungsmäßigen Fortschritt geknüpfte Schulgeldbefreiung alle fünf Jahre erhielt, ging Erich dieses Vorteils bereits nach dem ersten Schuljahr verlustig.
* Galt für ihn bis zur dritten Klasse die erste *'Allgemeine Fortgangsclasse'* als gesichert, begann ab der vierten Klasse das Pendeln zwischen Stufe eins und zwei.
* Ab der dritten Klasse wurde die Note *'Genügend'* in mehr als zwei Drittel der Gegenstände zur Standard-Beurteilung.
* Bereits in der 5. Klasse (Schuljahr 1900/01) gab es in *'Griechisch'* die erste Wiederholungsprüfung, eine Notwendigkeit, die sich in der 7. Klasse erübrigte, da drei *'Nicht genügend'* im Abschlusszeugnis zur Wiederholung dieser Schulstufe im Schuljahr 1903/1904 zwangen.
* Doch auch dieses Repetieren blieb nicht ohne Schönheitsfehler: Ein *'Nicht genügend'* zwang zu einer neuerlichen Wiederholungsprüfung in Griechisch.
* Nicht einmal in der 8. Klasse (1904/1905) erkannte Erich den Ernst der Situation: Die Zeugnisnoten im 1. Semester veranlassten die Lehrerkonferenz, ihn in die *'Zweite Fortgangsklasse'* zu verweisen, weshalb ihm das Antreten zur Matura und, daraus folgernd, das Studium auf einer Universität verwehrt blieben. Dafür absolviert er Mitte Mai seinen ersten Konzertauftritt im Kleinen Musikvereinssaal (heute *Brahmssaal*) als Pianist und Geiger.
* Da im Fächerkanon dieses Gymnasiums zwar *"Freihandzeichnen"*[294], jedoch in keiner Klasse der Gegenstand *"Musik"* oder damals noch *"Gesang"* vorgesehen waren[295], verwunderte es nicht, dass Erich seine Begabung außerhalb der Schule ausleben musste.
* Obwohl Musikschulzeugnisse fehlen, ist es doch einigermaßen belegbar, dass Erich, nachdem er als Kind bei verschiedenen Verwandten Klavier- und bei Herrn Streicher (seit 1889/90) Violin-Unterricht genommen hatte, ab dem Schuljahr 1894/95 in der Musikschule Kosch, 9., Grünetorgasse 17, eine regelmäßige, professionelle Unterweisung in den Fächern Musiktheorie, Klavier und Violine erhielt[296]. Es war daher nicht verwunderlich, dass er einen Großteil der, als Lernzeit für den schulischen Lehrstoff vorgesehenen Nachmittage in der Musikschule oder am Klavier verbrachte, auch wenn ihm dort ebenfalls zwar außerordentliche Begabung aber kein Übermaß an Fleiß nachgesagt wurden.
* Bereits aus 1903, also während des Besuches der im Jahr darauf wiederholten 7. Klasse, existieren ca. 10 ziemlich professionell komponierte Lieder, was neben einer gründlichen musiktheoretischen Ausbildung auch eine äußerst profunde Kenntnis der lyrischen Literatur

---

[294]) Siehe Band 3, Abb. 3.478 - 3.484, S. 478-484

[295]) In der damaligen Zeit gab es, wenn überhaupt, nur in den ersten zwei Gymnasialklassen einen "Gesangsunterricht", der meist von nicht akademisch ausgebildeten Lehrern gehalten wurde.
Siehe auch: Tittel, Ernst: Die Wiener Musikhochschule. Vom Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zur staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien 1967, S. 65

[296]) Siehe auch Kapitel 3.4.1. "Erich Kriners musikalische Ausbildung"

voraussetzte. Damit wäre zwar das Repetieren am Wasa-Gymnasium, zumindest aus Sicht der Eltern, nicht entschuldbar, erschiene aber doch in einem anderen Licht.

Entsprechend der hier angeführten Indizien liegt also die Vermutung nahe, dass Erich Kriner, ähnlich Stefan Zweig, seinen schulischen Alltag als erdrückende Last und unabwendbare, seinen schöpferischen Tatendrang beeinträchtigende Notwendigkeit empfand, dem zu entrinnen oberstes Gebot war. Denn, *"jede passiv-passionierte Einstellung ist ja an sich schon unnatürlich für eine Jugend, denn es liegt in ihrem Wesen, Eindrücke nicht nur aufzunehmen, sondern sie produktiv zu erwidern."*[297]

Die folgenden Jahre bis 1913 werden in den weiteren biographischen Ausführungen eher eine *'tabula rasa'* denn eine interessante Lebensbeschreibung darstellen. Zu rar sind die Quellen, zu lückenhaft und unvollständig Otto Kriners Familiechronik. Was allein als absolut gesichert gelten kann, sind Erichs Kompositionen aus dieser Zeit und seine Konzertauftritte, die ab 1908 dokumentiert sind und in der Saison 1912/13 mit der Mitwirkung bei sieben anspruchsvollen Veranstaltungen einen gewissen Kulminationspunkt erreichten.

Nachdem Ottos berufliche Zukunft durch den Abschluss der Lehrerbildungsanstalt seit seinem ersten Posten 1906 gesichert war, ist anzunehmen, dass auch für Erich neben der weiteren, durch Stimmbildung ergänzten, musikalischen Ausbildung, die Vorbereitung für eine baldige Anstellung auf dem Programm stand, denn die finanzielle Lage der fünfköpfigen Familie dürfte, wie die Ansuchen um Schulgeldbefreiung andeuten, doch nicht allzu rosig gewesen sein. Immerhin dauerte es - vertraut man den spärlichen Quellen - an die sechs Jahre, bis Erich 1911 als Rechnungs-Assistent im Landesverteidigungsministerium unterkam.

Der Zeitraum bis dorthin war, neben der Berufsvorbereitung, ausgefüllt mit intensivem Musikstudium, Komponieren - im Jahr 1906 entstanden immerhin sieben Lieder - Korrepetieren, wie einige Konzerte vermuten lassen und, wie Otto vermerkt, seit 1910 mit dem Unterrichten einiger Gesangsschülerinnen.

---

[297]) Zweig, Stefan: Die Schule im vorigen Jahrhundert. In: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 2013, 40. Auflage, S. 72

3.3.4. Erich Kriner gründet eine Familie

Eine Veränderung seiner familiären Zukunft bahnte sich im Jahre 1912 an, als Erich Kriner Maria (*'Mizzi'*) Schubert, geboren am 18. Juli 1886 zu Arnau im Riesengebirge, im Zuge eines Ferienaufenthaltes in der Nähe von Hollabrunn im östlichen Weinviertel, nahe der Grenze zum Waldviertel, kennen lernte. Die bald darauf folgende Verlobungszeit währte nicht lange, denn bereits am 12. Juli 1913 wurde in Rohrbach bei Glaubendorf geheiratet[298], wobei die Trauung von Albert Schubert, dem Bruder der Braut und späteren Pfarrer von Wien-Währing[299], vorgenommen wurde.

Da an ein gemeinsames Wohnen in der Seegasse nicht zu denken war, suchte Erich für sich und seine Gattin eine eigene Heimstätte und kam vorübergehend (1913-1915) in einem alten Bürgerhaus in Wien 16., Herbststraße 19[300] unter. Nachdem am 22. Juli 1915 mit Magdalena das erste Kind[301] geboren worden war[302], und sich weiterer Nachwuchs[303] ankündigte (Erich jun.), ging Erich Kriner wieder auf Wohnungssuche und wurde, abermals für nur drei Jahre (1916-1918) im Haus Wien 15., Gablenzgasse 15, das bis heute sein Aussehen nicht verändert hat[304], fündig.

Obwohl ein gewisser Aufstieg im beruflichen Fortkommen durch die Ernennung zum *'Rechnungs-Offizial'* stattgefunden hatte, gingen die Kriegsgeschehnisse auch an der Familie Kriner nicht spurlos vorüber. Neben gewissen Versorgungsproblemen war es vor allem die im Jahre 1917 erfolgte Versetzung Erich Kriners nach Brünn, die das Leben der vierköpfigen Familie schwer beeinträchtigte. Immerhin war es nicht ganz einfach, in Kriegszeiten die vertraute Umgebung zu verlassen und sich mit zwei kleinen Kindern in einem fremden Land neu zu organisieren. Dazu kam noch am 7. Dezember 1918, also bereits nach Ende des Kriegs, die Geburt des dritten Kindes, Hildegard[305].

---

[298]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.4, S. IV und 1.48 - 1.50, S. XXXIV f.

[299]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.51 und 1.52, S. XXXVI

[300]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.53, S. XXXVII

[301]) Taufschein von Magdalena Kriner, siehe Anhang 1, Abb. 1.55, S. XXXVIII

[302]) Familienbild von 1916, siehe Anhang 1, Abb. 1.57, S. XL

[303]) Taufschein von Erich Kriner jun., siehe Anhang 1, Abb. 1.56, S. XXXIX

[304]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.54, S. XXXVII

[305]) Taufschein von Hildegard Kriner, siehe Anhang 1, Abb. 1.59, S. XLI

Als die mittlerweile fünfköpfige Familie[306] Mitte 1919 endlich nach Wien zurück beordert wurde, bemühte sich Erich sofort um eine größere Wohnung, die er schließlich im, dem berühmten Wachauer Benediktinerstift gehörenden 'Mölkerhof'[307] in der Josephstädter Lederergasse 23 fand.

3.3.5. Mölkerhof in der Josefstadt

Zwar waren, trotz neuer Heimstätte, die Schwierigkeiten noch nicht ausgestanden - Erich Kriner hatte seit seiner Rückkehr aus Brünn noch kein Geld erhalten und war bis November auf Geldspenden seiner Verwandten angewiesen - aber immerhin standen die Chancen auf eine Konsolidierung des Familienlebens nicht schlecht. Einen Beitrag dazu leistete auch die Tatsache, dass sich in unmittelbarer Nähe eine Volksschule befand, was den allmählich ins Pflichtschulalter kommenden Kindern einen weiten Schulweg ersparen sollte.

Obwohl es einen kontinuierlichen Aufstieg in der Beamtenlaufbahn gab - 1920 wurde Kriner zum Gendarmerie-Inspektor im Bundekanzleramt, 1926 zum Gendarmerie-Oberinspektor befördert - war es um die finanzielle Lage der Familie nicht zum Besten bestellt, wovon die verschiedenen Ansuchen um Schulgeldbefreiung Zeugnis ablegen.

Maria Magdalena war die erste, die im Schuljahr 1921/22[308] die öffentliche, allgemeine, fünfklassige Volksschule in Wien 8., Albertplatz 7 (Albertgasse 52)[309], neben dem 'Gaber-Schlössl' besuchte. Im Jahr darauf folgten ihr Bruder Erich und drei Jahre später (1925/26) Schwester Hildegard. Zusätzlich besuchten alle Kinder im Jahr 1924 die Kindersingschule in Wien 17., Geblergasse 31.

Je mehr sich Erich Kriner, neben seinem Zivilberuf als Beamter, in die Musik vertiefte - immerhin legte er im Jahr 1927 die im damaligen Wien äußerst anspruchsvolle Staatsprüfung im Fach Klavier ab -, je mehr er seine Verwirklichung in erfolgreichen Konzerten fand - immerhin wirkte er zwischen 1920 und 1927 bei mehr als 70 großen Veranstaltungen, darunter eine Italientournee, als vielgelobter Pianist mit - , je mehr er sich seinen, vorwiegend weiblichen

---

[306]) Familienbild von 1918, siehe Anhang 1, Abb. 1.58, S. XL

[307]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.60 - 1.64, S. XLII

[308]) Zwei Familienbilder 1921/23, siehe Anhang 1, Abb. 1.71 und 1.72, S. XLVI

[309]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.65 - 1.69, S. XLIII u. XLIV

Schülern[310], seinen *'Musen'*, wie er zu sagen pflegte, widmete, desto unharmonischer wurde sein Familienleben. Nicht nur dass er bisweilen den Alkoholkonsum übertrieb, beklagte sich Mizzi des öfteren bei ihrem Schwager Otto, dass sie von ihrem Gatten Erich viele Abende allein gelassen würde, dass er oft ganze Nächte hindurch nicht nach Hause käme und dass Seitensprünge auf der Tagesordnung stünden.[311]

3.3.6. Familie Kriner übersiedelt nach Währing

Anfang 1928 stand ein neuerlicher, diesmal aber endgültiger Wohnungswechsel bevor: Nachdem Erich die 5. Klasse Volksschule absolviert hatte, übersiedelte die fünfköpfige Familie nach Wien-Währing (18. Gemeindebezirk) in die Martinstraße 86[312], und bezog eine einfache Wohnung im 1. Stock mit 2 Zimmern, 1 Kammer, 1 Küche und dem Vorzimmer[313], wobei sich das WC auf dem Gang befand. Ein unmittelbarer Grund für die Übersiedlung ist durch Quellen nicht belegbar, er könnte aber in der Tatsache gelegen sein, dass Wohnungsmieten in der ehemaligen Vorstadt doch noch billiger waren als in den inneren Bezirken. Eine Vermutung, die durch ein Dokument vom 2. März 1928[314], das der Familie die *'Mittellosigkeit'* zuspricht, erhärtet wird. Zusätzlich geht daraus hervor, dass Erich Kriner, nur 43jährig, aus welchen Gründen auch immer, mit einem monatlichen Betrag von öS 298.- in Pension geschickt worden war.

Dennoch bemühte man sich, den Kindern eine gediegene Ausbildung[315] angedeihen zu lassen. Während Erich jun. in den nächsten fünf Jahren das renommierte Bundes-Gymnasium in Wien 19., Gymnasiumstraße 83 mit akzeptablem Erfolg besuchte und im Anschluss daran eine Lehrerbildungsanstalt absolvierte, durchlief Magdalena die gewohnte Laufbahn einer Pflichtschülerin und ließ sich dann in der privaten Lehrerinnen-Bildungsanstalt *"Fünfziglinden"* in Wien 19., Döblinger Hauptstraße 83 zur Kindergärtnerin ausbilden. Die jüngste Tochter Hildegard schloss die Pflichtschule ab und besuchte im Anschluss daran eine Wirtschaftsschule. Den erfolgreichen Eintritt seiner Kinder ins Berufsleben konnte Vater Kriner nicht mehr miterleben, da er zu früh von seiner Herzerkrankung dahingerafft worden war.

---

[310]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.70, S. XLV

[311]) Siehe Kriner, Otto: Tagebuch, Band 3, Wien 1936, S. 90-92

[312]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.73 - 1.76, S. XLVII f.

[313]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.78, S. XLXX

[314]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.77 und 1.78, S. XLXIX f.

[315]) Alle schulischen Angaben sind den erhalten gebliebenen Zeugnissen der Kinder Magdalena, Erich und Hildegard Kriner entnommen.

Seinen Lebensinhalt suchte Erich Kriner auch in den letzten sechs Jahren seines Lebens weniger im harmonischen Familienleben[316] als vielmehr in der Musik. Neben dem Gesangs- und Klavierunterricht für zahlreiche Schülerinnen, widmete er sich weniger dem Komponieren, obwohl immerhin noch sechs anspruchsvolle Klavierlieder und die attraktive Ballade für Harfe und Klavier sein Gesamt-Œuvre komplettierten, sondern vielmehr dem Konzertieren, was seine zwischen 1928 und 1931 absolvierten 30 Auftritte in bedeutenden Konzertsälen beweisen. Nachdem er knapp vor der Übersiedlung nach Währing als Chormeister des "MGV Bankbund" berufen worden war, nahm die Probenarbeit mit diesem durchaus nicht unbedeutenden Ensemble bis 1934 einen zentralen Platz in seiner musikalischen Tätigkeit ein. Neben der Teilname am 10. Deutschen Sängerbundfest in Wien, sind mindestens vierzehn gemeinsame Auftritte mit diesem Gesangsverein nachweislich dokumentiert.

Dieses im Jahre 1928, anlässlich der Schubert-Gedenkfeiern (100. Todestag) stattfindende 10. Deutschen Sängerbundesfest[317] kann überhaupt durch die Teilnahme des unter seiner Leitung stehenden Chores als einer der Höhepunkte in seiner späteren künstlerischen Laufbahn angesehen werden.

Nach 1931 gab es eine eklatante Reduktion seiner Konzerttätigkeit; im Jänner 1934 trat er ein letztes Mal als Dirigent seines Chores in Erscheinung; *'Schatten'* eines politischen Umsturzes, sozialer Unruhen, gesundheitlicher Probleme und des unabwendbaren Todes[318] begannen, sein Leben zu verdunkeln.

Am 3. März 1934 erreichte die Großfamilie die Nachricht von Erich Kriners Tod[319], am 7. März wurde er am Neustifter Friedhof, Block G / Reihe 10 / Grab 25[320], beigesetzt und am 8. März feierte sein Schwager, Monsignore Albert Schubert, in der Währinger Pfarre *'St. Laurenz und St. Gertrud'* die Seelenmesse für den Verstorbenen. Auf seiner Todesanzeige[321] stand *"Oberinspektor im Bundeskanzleramt i. R., Musikpädagoge, Chormeister etc."*

---

[316]) Drei Familienilder 1932/33, siehe Anhang 1, Abb. 1.79 - 1.81, S. LI

[317]) Sängerbundfest Siehe Anhang 1, Abb. 1.82 und 1.83, S. LII

[318]) Erich Kriners letztes Porträt, siehe Anhang 1, Abb. 1.84, S. LIII

[319]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.5, 1.6 und 1.8 - 1.10, S. V f. und S. VIII - X

[320]) Grab siehe Anhang 1, Abb, 1.85, S. LIII

[321]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.7, S. VII

3.4. Erich Kriners künstlerische Tätigkeit

Erich Kriners künstlerisches Profil ist facettenreich und umfasst, zieht man die spärlichen Quellen, die erhaltene Programm-Sammlung und seine Kompositionen zu Rate, eine breite Palette an Talenten, Ausbildungen, Fähigkeiten und Fertigkeiten. Neben seinem Wirken als Pianist (mit Staatsexamen), Korrepetitor und vielbeschäftigter Lied-Begleiter hatte er eine Ausbildung zum Sänger genossen, war als Gesangslehrer tätig und wirkte als Chorleiter und Dirigent eines MGVs. Dennoch dürfte seine besondere Liebe - betrachtet man die Aktivitäten als ausübender Musiker und kreativer Komponist - der Vokalmusik in verschiedensten Ausprägungen - Klavierlied, Volkslied, Wienerlied, Chorlied, Sakralmusik - gegolten haben.

Einige Zahlen mögen dies verdeutlichen. Neben vier Kammermusik-Fragmenten, einem auskomponierten Melodram und vier Klavierwerken bilden die 35 anspruchsvollen Klavier-Lieder auf Texte von 22 verschiedenen Dichtern, darunter so bekannten wie Hans Chr. Andersen, Ludwig Thoma, Emanuel Geibel, Richard Dehmel, Nikolaus Lenau, Josef Fr. v. Eichendorff oder Heinrich Heine, sowie ein “Ave Maria” für Gesang und Orgel den Schwerpunkt seines kompositorischen Œuvres; bei den mehr als 130 Konzerten unter seiner Mitwirkung trat Erich Kriner nur zwölf Mal als Begleiter eines Instrumentalisten oder als Konzertpianist auf, darunter bei seinem Auftritt im Rahmen der Staatsprüfung; bei allen anderen Veranstaltungen wird er auf dem Programmzettel als Sänger, Klavierbegleiter eines Vokalsolisten, Gesangslehrer oder Chordirigent angeführt.

Allein diese Aufzählung und die in den Programmen angeführten Berufsbezeichnungen wie Sänger, Klaviermeister, Klaviervirtuose, Klavierbegleitung, Chorleiter, Dirigent, Kapellmeister, Chormeister, Lehrer, Komponist oder als österreichische Krönung *‘Professor’*, sowie die Tatsache, dass er über ein absolutes Gehör[322] verfügte, deuten an, dass man bei Erich Kriner durchaus von einer außerordentlichen musikalischen Begabung sprechen kann, was die berechtigte Frage aufwirft, wie sich *‘Begabung’* an sich und *‘musikalische Begabung’* im Besonderen erklären, definieren, erkennen oder beschreiben lassen.

Auch wenn in der philosophischen, psychologischen oder pädagogischen Fachliteratur immer wieder die Meinung vertreten wird, dass es *“einen wissenschaftlich allgemein anerkannten*

---

[322]) “Als absolutes Gehör wird die Fähigkeit bezeichnet, die Tonhöhe isolierter Töne ohne äußere Referenz benennen oder produzieren zu können.” In: Altenmüller, Eckart: Zentrale Verarbeitung. Teilkapitel Stichwort “Gehör”. In Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume (MGG), Kassel u. a. 1994, 2. Auflage, Sachteil Band 3, Sp. 1101 f.

Begabungsbegriff"[323] nicht gäbe, sei dennoch der Versuch einer grundsätzlichen und für unsere Zwecke brauchbaren Erklärung unternommen.

Hilfestellung dabei bietet das *"Wörterbuch der Pädagogik"* von Wilhelm Hehlmann. Dort wird festgehalten, *'Begabung'* resultiere aus *"Leistungs-Anlagen (Leistungsdispositionen)*, *die im wesentlichen vererbt werden. Die Begabung ist die Voraussetzung für spätere Fähigkeiten auf den verschiedensten Gebieten, z. B. des geistigen, künstlerischen, praktisch-technischen und sportlichen Lebens."*[324] Ähnliches findet man in der aktuellen Neuausgabe von Riemanns Musiklexikon, wobei auch hier die *'angeborenen Anlagen'* als wesentliches, deterministisches Kriterium für jedwede überdurchschnittliche Leistung, auf welchem Gebiet auch immer, angesehen wird: *"Die im Wort* [Begabung] *enthaltene 'Gabe' verweist dabei auf ein naturgegebenes, d. h. ein angeborenes bzw. vererbtes Potenzial."*[325]

Und auf eine letzte, komplexe Erklärung sei noch hingewiesen, weil sie dem Verfasser dieser Arbeit, nicht nur in Bezug auf das allgemeine künstlerische Können, sondern insbesondere im Zusammenhang mit Erich Kriners musikalischem Potential, als die am ehesten zutreffende erscheint: Begabung sei *"die über die Anlage als vorgebildeter Bereitschaft zu musikalischer Leistung hinausgehende, überragende Leistungsfähigkeit, die je nach Grundeinstellung des Menschen in eine bestimmte Richtung zielt."*[326] Bezüglich dieser bestimmten Richtung wird unterschieden zwischen der *'reproduktiven'*, und der *'schöpferischen Begabung'*, wobei dem *'reproduktiv'* tätigen *'Komponisten'* letztere durchaus zugestanden wird, weil *"sein Werdegang meist von der Interpretation ausgeht, wenn sie auch nicht Voraussetzung ist."* [327]

Zwei wesentliche Fakten scheinen noch erwähnenswert, weil sie den meisten diesbezüglichen wissenschaftlichen Ausführungen in unterschiedlicher Ausprägung gemeinsam sind. Zum einen wird festgehalten, dass die [*musikalische*] Begabung in der Regel zwischen dem 20. und

---

[323]) Schaub, Horst / Zenke, Karl G.: Wörterbuch Pädagogik, München 2007, Grundlegend überarbeitete, aktualisierte und erweiterte Neuausgabe, S. 71

Siehe auch "Begabung" in: Keller, Josef A. / Novak, Felix: Herders pädagogisches Wörterbuch, Freiburg 1998, S. 43

[324]) Hehlmann, Wilhelm: Wörterbuch der Pädagogik, Stuttgart 1964, 7. Auflage, S. 42

[325]) Riemann, Hugo: Musik-Lexikon. Herausgegeben von Ruf, Wolfgang / van Dyck-Hemming, Annette, Mainz 2012, 13., aktualisierte Neuauflage, S. 192 f.

[326]) Thiel, Eberhard: Sachwörterbuch der Musik, Stuttgart 1977, 3. Auflage, S. 52

[327]) Thiel, Eberhard: a. a. O., S. 52

30. Lebensjahr zur vollen Entfaltung gelangt[328] und dass es, damit diese überhaupt zum Tragen kommen kann, der frühen Förderung einer derartigen Leistungsdisposition bedarf.

Abschließend im Bereich dieser theoretischen Überlegungen noch ein Wort zur *'schöpferischen Begabung',* weil Erich Kriner nach Ansicht des Verfassers nicht nur ein hervorragender *'reproduzierender'* Musiker sondern in besonderer Weise ein *'kreativer'* Komponist war. Inwiefern kann nun diese Aussage im Hinblick auf die *'schöpferischen Leistungen'* Kriners verifiziert werden?

In der allgemeinen Psychologie wird *'Kreativität'* definiert als *"ein Gefüge intellektueller und nicht-intellektueller (motivationaler, einstellungs- und temperamentsmäßiger) Persönlichkeitszüge, die als Grundlage für produktive, originale, schöpferische Leistungen angesehen werden (im Sinne von Prozessen des [...] Entwerfens, Erfindens, Entdeckens)".*[329] Damit stellt sich die Frage, durch welche isolierbaren Faktoren sich die *'schöpferische Leistung'* eines Komponisten auszeichnet, damit man sie als solche bezeichnen kann.

Verhältnismäßig klar und auch für Nichtspezialisten auf dem Gebiet der Musikpsychologie einsichtig, werden bei Udo Rauchfleisch folgende Kriterien genannt: *"Das Ergebnis der Leistung muß - zumindest für den Schaffenden selbst - neu, Frucht eigener Anstrengung, sein. Viele kreative Einfälle sind überraschend, eindrucksvoll und in irgendeiner Hinsicht nützlich und fruchtbar für die Zukunft."*[330]

Analysiert man die Aussagen im Hinblick auf das musikalische Werk Erich Kriners, so ergeben sich folgende Erkenntnisse: Außer Zweifel steht, dass Kriners Kompositionen das Ergebnis eigener Anstrengungen darstellen und jedes Stück für ihn persönlich als neu gelten kann, also weder die Wiederholung von etwas Bekanntem darstellt noch als Plagiat gewertet werden muss. Zieht man den stilistischen Aspekt in Betracht, kann man sicherlich nicht von *"neu"* sprechen, aber *"musikalische Leistungen dieser Art* [gelten] *dennoch insofern* [als] *kreativ, als sie zwar nicht grundsätzlich neu sind, die Art und der Kontext, in dem das Material oder der Stil*

---

[328]) Siehe auch: Thiel, Eberhard: Sachwörterbuch der Musik, Stuttgart 1977, 3. Auflage, S. 52 f.

[329]) F. Dorsch: Psychologisches Wörterbuch, zit. in: Rauchfleisch, Udo: Musik schöpfen, Musik hören: ein psychologischer Zugang, Göttingen; Zürich 1996, S. 12

[330]) Rauchfleisch, Udo: Musik schöpfen, Musik hören: ein psychologischer Zugang, Göttingen; Zürich 1996, S. 13

eingesetzt werden, jedoch durchaus originell sein können".[331] Bleiben zuletzt noch die *'Fruchtbarkeit für die Zukunft'*, die eher anzuzweifeln ist, sowie die Überlegung, ob sich unter den Werken Kriners solche befinden, die *'überraschend, eindrucksvoll und in irgendeiner Hinsicht nützlich'* sind, und das kann man - das Ergebnis der analytischen Betrachtungen vorwegnehmend - weder dem Großteil der Lieder noch dem *'Melodram'* oder einzelnen Instrumentalwerken, wie der *'Ballade für Harfe und Klavier'* oder den *'Variationen'*, in denen das vorhandene Themenmaterial in origineller Weise umgeformt wurde, absprechen: *'Überraschend'*' die Vielfalt der melodischen Einfälle sowie die korrespondierende Stimmigkeit zwischen den Texten und deren Vertonung, *'eindrucksvoll"* die thematische Arbeit im Melodram oder der instrumentgerechte virtuose Einsatz der Harfe in der Ballade bzw. *'nützlich'* die sangbaren, singstimmenfreundlichen und *'ins Ohr gehenden'* Vokalkompositionen als Möglichkeit zur Bereicherung herkömmlich-traditioneller Liederabend-Programme.

Als Überleitung zu den weiteren Ausführungen sei noch auf ein wesentliches Faktum hingewiesen, ohne das die Begabung eines Musikers, sei es nun die *'interpretatorisch-reproduzierende'* oder die *'schöpferische'*, nicht zur vollen Entfaltung gelangen könnte: die Beherrschung der *'handwerklichen'* Grundlagen, also für den Interpreten das spiel- oder gesangstechnische Können, natürlich gepaart mit einem gewissen Maß an *'künstlerischer Inspiration'* und für den *'Tonschöpfer'* die ausreichenden Kenntnisse auf dem Gebiet der Harmonielehre, der Satztechnik oder der Instrumentierung, freilich in Verbindung mit Inspiration und den *'originellen Einfällen'*.[332] Damit aber ist die Notwendigkeit einer ausreichenden, gezielten und profunden musikalischen Ausbildung hinlänglich begründet.

3.4.1 Erich Kriners musikalische Ausbildung[333]

Erich Kriner wurde in eine Zeit hineingeboren, in der die musikalische Ausbildung an einem Wendepunkt angelangt war. Die um 1900 beginnende Professionalisierung des Konzertwesens und die damit verbundenen hohen technischen Ansprüche der Komponisten an ihre Interpreten - Solisten *und* Orchestermusiker - führte zu einer tiefgreifenden Änderung des Musikunterrichtes. Früher sollte dieser *"zur Beherrschung eines Instrumentes führen. Beherrschte man es, konnte man noch künstlerische Interpretationsfragen erarbeiten. Die neue*

---

[331]) Rauchfleisch, Udo: Musik schöpfen, Musik hören: ein psychologischer Zugang, Göttingen; Zürich 1996, S. 20

[332]) Siehe auch: Rauchfleisch, Udo: a. a. O., S. 27

[333]) Siehe auch: Richter, Christoph: Musikausbildung. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume (MGG), Kassel u. a. 1994, 2. Auflage, Band 6, Sp. 1016-1035

Entwicklung führte dazu, daß man auch beim Unterricht unterscheiden mußte, ob der Auszubildende ein Berufsmusiker werden wollte oder nicht. Der Privatunterricht und der Unterricht in den vielen kleinen privaten Musikschulen, die allenthalben entstanden waren, galt bald nur mehr der Ausbildung von Liebhabern." [334]

Diese neue Entwicklung im Bereich der musikalischen Erziehung hatte für Erich Kriners Ausbildung, wenn überhaupt, nur insofern gewisse Auswirkungen, als sich sowohl die Ausbildungsziele als auch die Prüfungsordnungen allmählich in Richtung einer gewissen Vereinheitlichung und Vergleichbarkeit entwickelten.

Für das traditionelle Erlernen eines Instrumentes freilich waren die langsam entstehenden neuen Strukturen von wenig bedeutsamer Relevanz. Denn, verfolgt man in den spärlichen Aufzeichnungen Kriners Werdegang vom fünfjährigen begabten Anfänger bis zum renommierten Könner, und vergleicht diese Ausbildung mit jener in den späten 1940er Jahren, wie sie vergleichsweise der Verfasser dieser Arbeit als Pianist genoss, so wird man feststellen, dass gravierende Unterschiede erst in der letzten Phase, also bei der Möglichkeit oder, für den in Richtung beruflicher Ausbildung strebenden Musiker, der Notwendigkeit zum Besuch des nach 1918 zur *'Staatsakademie'* bzw. im Jahr 1970 zur *'Hochschule für Musik und darstellende Kunst'* (heute *'Universität für Musik und darstellende Kunst'* - MDW) avancierten Instituts, zu finden sind.

Die ersten Grundlagen des instrumentalen Musizierens wurden (und werden oft auch heute noch) in vielen Fällen im privat erteilten Unterricht, manchmal bei Verwandten oder Bekannten, erworben. Erich Kriners elementare Fertigkeiten auf der Violine wurden ihm, wie bereits erwähnt, schon mit ca. fünf Jahren von Herrn Streicher, dem Hauslehrer seines Bruders vermittelt, wogegen er die Anfänge des Klavierspiels (gemeinsam mit Bruder Otto) bei seiner musikalischen Tante Marie *"Malitzi"* Gärtner; einer Schwester seiner Mutter, erlernte[335].

Erichs musikalische Begabung wurde sehr früh erkannt und war ebenso unbestritten wie seine Bequemlichkeit. Dennoch machte er überraschende Fortschritte[336], sodass das augenscheinli-

---

[334]) Biba, Otto: Musik. In: Kühnel, Harry / Vavra, Elisabeth / Stangler, Gottfried (Schrlt.): Niederösterreichische Landesausstellung: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil 1880 - 1916, Glanz und Elend. Ausstellungskatalog, 2 - Katalog, Wien 1987, S. 228

[335]) Siehe auch: Kriner, Otto: Tagebuch Band 2, S. 32 und Band 3, S. 76

[336]) Siehe auch: Kriner, Otto: Tagebuch Band 3, S. 213

che Talent von seinen Eltern bewusst gefördert und er bereits mit neun Jahren in der privaten Musikschule Kosch, 9., Grünetorgasse 17, zur weiteren professionellen, durch Musiktheorie ergänzten Unterweisung im praktischen Musizieren eingeschrieben wurde[337]. Wohl waren die dort tätigen Lehrer und Lehrerinnen, wie Frau Sophie Kosch (Klavier), ihr Söhne Dr. Albin (Kustos am Rathausmuseum) und Dr. Hugo Kosch oder Prof. F. Rauhwolf (Violine) bestens ausgebildete Musiker, doch dürfte das persönliche pädagogisch-menschliche Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer noch ziemlich mangelhaft ausgeprägt gewesen sein.

Da auch Erichs Bruder Otto in derselben Musikschule unterrichtet wurde, haben wir die lebensnahe, authentische Schilderung des Gemütszustandes eines zwar fleißigen, aber unter seiner nicht allzu ausgeprägten musikalischen Begabung leidenden Schülers:

> *"Ungefähr vier Jahre besuchte ich die genannte Schule. Es ging bei mir nur sehr langsam vorwärts. Bald hatte mich mein Bruder Erich im Klavierspiel weit überholt, obwohl ich es an Fleiß niemals fehlen ließ, ja sogar viel mehr Eifer zeigte als er! Wie sehr mußte mich das kränken, wenn ich bisweilen, trotz unermüdlicher Anstrengung im Einüben der Aufgabe, in meinem Kontrollbüchlein die Zensur 'drei' erhielt. Ach, wüßte doch jeder Lehrer, jede Lehrerin, wieviel ein weniger begabtes Kind zu leiden und zu erdulden hat an beschämender Demütigung, an seelischer Niedergeschlagenheit u. stiller Traurigkeit, sowie an der geradezu niederschmetternden Überzeugung, daß es nie, aber auch nie, - selbst bei bestem Willen u. redlichster Anstrengung,- mit seinen Alters= und Studiengenossen auch nur gleichen Erfolg aufzuweisen vermag! Oh, hätten die Lehrer auch nur eine Ahnung von dem seelischen Zustande eines solchen Kindes, - sicherlich wären sie liebreicher und geduldiger gegen diese! Die Instruktoren bedenken nicht, daß die Armen durch ein tadelndes, mißbilligendes Wort der Unzufriedenheit von Seiten des Lehrers nur noch mehr eingeschüchtert, und in ihrem Fortschritt gehemmt werden!*[338]

Wie weit Erich von einer derartigen Situation berührt wurde, ist nicht dokumentiert. Bedenkt man aber sein musikalisches Interesse, seine Begabung und sein Können, sowie, was von großer Wichtigkeit scheint, sein eher lockeres, unbeschwertes Naturell, dürften die oben geschilderten Umstände auf ihn keinen allzu großen Eindruck gemacht und sein Seelenleben nicht beeinträchtigt haben.

Die letzten, durch Quellen gesicherten Aussagen über Erichs Studium als Pianist betreffen die Fakten, dass er zwar länger als sein Bruder die Musikschule im 9. Wiener Gemeindebezirk besuchte, dann aber in die *"Musikschule Kaiser"* in der Josephstadt zur Vervollkommnung seines pianistischen Könnens wechselte, und dass er, nachdem er bereits auf zahlreiche vielbeachtete Konzertauftritte hinweisen konnte, erst im Jahre 1927 die seit 1896 existierende

---

[337]) Siehe auch: Kriner, Otto: Tagebuch Band 3, S. 155

[338]) Kriner, Otto: a. a. O., S. 192

"Musikstaatsprüfung" im Fach Klavier absolvierte, womit er vor einer staatlichen Prüfungskommission die Approbation für die *"Erteilung von Privatunterricht"* erwarb und die *"Befähigung zur Leitung einer Privatmusikschule"* bestätigt bekam.[339]

Ein zusätzliches Modul in Erichs vielfältiger musikalischer Ausbildung ermöglichte der Umstand, dass eine weitere Verwandte, nämlich Maria Böhm, genannt *"Tante Mintsch'l"*, geboren am 25. März 1869,[340] professionelle Sängerin war. Sie hatte die private Singschule bei Prof. Reß besucht und dann eine Gesangsausbildung bei Mampé Babnik in der Himmelpfortgasse im 1. Wiener Gemeindebezirk genossen. Im Anschluss daran ging sie zum Theater[341] und brillierte in Heidelberg, Elberfeld oder Lübeck mit Rollen wie Elisabeth (Tannhäuser), Elsa (Lohengrin), Marie (Trompeter von Säckingen), Agathe (Freischütz) oder Marie (Waffenschmied). Als sie aufgrund eines Herzleidens die Bühnenlaufbahn beenden musste, kehrte sie nach Wien zurück, wo sie bei ihrer verheirateten Schwester Helene Janka im 3. Bezirk, Marxergasse 52 wohnte und die private *"Gesangsschule Held-Boehm"* eröffnete, was ihrem Neffen Erich die Möglichkeit gab, als ihr Schüler auch seine, zwischen Tenor und hohem Bariton angesiedelte Stimme durch gezielten Unterricht zu schulen, Opernarien öffentlich zum Besten zu geben und als Klavierbegleiter ihrer Schüler und Schülerinnen auch Erfahrungen im musikdramatischen Repertoire zu sammeln.

Eine letzte Überlegung im Hinblick auf Erich Kriners musikalischen Bildungsgang, der, folgt man den bisherigen Ausführungen, durchaus in einem Bereich zwischen Laienmusiker und professionellem Könner angesiedelt werden muss, sei hier noch ausformuliert. Analysiert man Kriners Kompositionen, unabhängig von ihren stilistischen Merkmalen oder den melodisch-inspiratorischen Einfällen, kann man ihnen ein hohes handwerkliches Können bezüglich formaler Aspekte oder satztechnischer Qualitäten nicht absprechen. Die sich daraus ergebende Frage, wo und in welcher Weise diese Kenntnisse erworben wurden, kann aus dem vorhandenen Quellenmaterial nicht beantwortet werden. Als einzig möglicher Beleg, aus dem harmonielehreähnliche und kontrapunktische Übungen ersichtlich sind, existieren einige, mit Tinte und Bleistift beschriebene Notenblätter[342]. Und diese Beispiele eröffnen eine interessante Perspektive: Sie unterscheiden sich in keiner Weise von jenen satztechnischen Aufgaben, die

---

[339]) Siehe auch: Tittel, Ernst: Die Wiener Musikhochschule. Vom Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zur staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien 1967, S. 42 f.

[340]) Siehe auch: Kriner, Otto: Tagebuch Band 2, S. 271

[341]) Maria Böhm mit ihren Schwestern u. als Brünnhilde. Siehe Anhang 1, Abb. 1.86 und 1.87, S. LIV

[342]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.88 und 1.89, S. LV

der Verfasser dieser Arbeit im Rahmen seines Musikstudiums (Kirchenmusik und Schulmusik in den 1960er und 1970er Jahren) zu lösen hatte. Zur Bestätigung dieser Feststellung sei auf drei umfangreiche, heute noch keineswegs überholte, sowie durchaus verständliche Lehrbücher der *'Musikkunde'* und *'Harmonielehre'* hingewiesen, die aus der Studienzeit Erich Kriners stammen und ihm als mögliche Lern-Unterlagen gedient haben könnten: *Hasel, Johann Emerich: Die Grundsätze des Harmoniesystems, Wien 1892*, *Riemann, Hugo: Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre, Berlin 1919, 10. Auflage* und *Piel, Peter: Harmonie-Lehre, Düsseldorf 1910, 10. Auflage.*

Abschließend sei festgehalten, dass weder die seit 1922 in zahlreichen Programmen aufscheinende Berufsbezeichnung *'Kapellmeister'* noch der erstmals 1926 auftauchende Titel *'Professor'* durch irgendwelche Zeugnisse oder sonstige Quellen belegt werden könnten, während sich der Terminus *'Chormeister'* (erstmals 1927) durch die Übernahme der musikalischen Leitungsfunktion des MGVs *'Bankbund'* erklären lässt.

3.4.2 Erich Kriner als Sänger

> *"Vor kurzem fand im Kammermusiksaal des Musikvereinsgebäudes das diesjährige, von den Schülern der Gesangsmeisterin und Opernsängerin a. D. Frau Mari Held-Boehm veranstaltete Konzert statt. Wie in den Vorjahren so konnte man auch diesmal die Wahrnehmung machen, dass die gediegene Lehrmethode der bekannten Lehrmeisterin weit über das Maß gewöhnlicher Schülerkonzerte hinausgehende Leistungen bewirkt."*[343]

Bei diesem, überraschender Weise auch von der Musikkritik zur Kenntnis genommenen und durchaus wohlwollend beurteilten Konzert, sind einige Fakten bemerkenswert. Zum einen fällt das umfangreiche, vielseitige, anspruchsvolle und nahezu die gesamte Palette der Vokalmusik - vom Lied, über Arien, Duette und Terzette, von Schubert über Lortzing, Brahms, Verdi und R. Strauss bis zu den Operetten Kalmans - abdeckende Programm ins Auge, zum Zweiten die große Anzahl der, mit schwierigsten künstlerischen Aufgaben betrauten, auftretenden Schüler und letztlich, was auch von einem Kritiker besonders hervorgehoben wurde, die bravourös bewältigte Doppelbelastung eines mitwirkenden Künstlers: *"Ebenso zu loben ist Herr Kriner, der sich hier nicht nur als Begleiter sondern auch als Sänger hervortat."*[344]

Obwohl Erich Kriners Vorliebe mit ziemlicher Sicherheit dem Klavierspielen galt, dürfte sich seine außerordentliche musikalische Begabung auch bei der Ausbildung seiner Singstimme

---

[343]) *Konzertkritik 'Reichspost 28.5.1925' in Band 3, Abb. 3.467, S. 467*

[344]) *Konzertkritik 'Neuigkeits-Welt-Blatt', Band 3, Abb. 3.466, S. 466*

und bei den, im Rahmen derselben erfolgten Gesangsdarbietungen ausgewirkt haben. Als Bestätigung dieser Aussage möge ein Blick in die erhaltenen Programme dienen, die eine überaus große Bandbreite des von Kriner beherrschten Repertoires offenbaren: Dieses reichte von den großen Messen Joseph Haydns, in denen Kriner die Tenorsoli sang, über Gluck, Mozart (Zauberflöte, Don Giovanni), Marschner (Hans Heiling), Goldmark (Die Königin von Saba) sowie die hohen Baritonpartien des italienischen und französischen Faches (Graf Luna, Rigoletto, Valentin, Escamillo, Graf René, Sharpless, Scarpia, Tonio, Dapertutto) bis zu Wagners Wolfram und Wotan, oder Hauptrollen in kurzen Opern bzw. Operetten von Franz Schubert (Der häusliche Krieg), Jaques Offenbach (Dorothea), Giovanni v. Zaytz[345] (Mannschaft an Bord), und Hans Ewald Heller[346] (Satan), wo er mit Staatsopernkünstlern, wie Jovanovics, Davy, Gallos oder Madin[347] auf der Bühne stand.

Interessanter Weise gibt es mit Ausnahme einiger Duette von Brahms und zwei Schubert-Liedern keine weiteren Programm-Nummern, in denen Erich Kriner als Liedsänger aufschiene. Dieser Vokalbereich blieb also seiner Tätigkeit als Liedbegleiter vorbehalten.

3.4.3 Erich Kriner als Pianist

Die triste Quellenlage im Hinblick auf die Beurteilung von Kriners künstlerischen Qualitäten kommt besonders deutlich im Zusammenhang mit seinen Auftritten als konzertierender Pianist zum Tragen. Was eine realistische Einschätzung seines Könnens ermöglichte, wären zeitgenössische Berichte, ausführliche Pressekritiken und, als letzter Ausweg, die Sichtung des von ihm realisierten und öffentlich dargebotenen Klavier-Repertoires. Erstere sind nur insofern existent, als seine Töchter Magdalena und Hildegard, sowie seine Gattin Maria[348] dem Verfasser gegenüber vom außerordentlichen pianistischen Können ihres Vaters bzw. Gatten

---

*[345]) Auch Zajc Ivan, *1832 in Rijeka, +1914 in Zagreb, bedeutender kroatischer Komponist, Dirigent und Pädagoge; kam 1862 nach Wien, wo er Kapellmeister am Carltheater wurde. Als künstlerischer Leiter des neu gegründeten Opernhauses in Zagreb (1870) inszenierte er bis 1889 52 Opern und 13 Operetten. In seinem eigenen Werkeverzeichnis führt er 1105 Kompositionen auf. (Finscher, Ludwig (Hrsg.):MGG, Personenteil 17, Kassel u. a. 1994, 2. Auflage, Sp. 1310-1312)*

[346]) Es handelte sich dabei um die, am 25.6.1920 im Bürgertheater stattgefundene Uraufführung des, vom Wiener Komponisten H. E. Heller als 'Operetta seria' bezeichneten Werkes. Heller (1894-1966) war studierter Jurist, ließ sich aber auch am Neuen Wiener Konservatorium als Komponist ausbilden. Nach seiner erzwungenen Emigration in die USA betätigte er sich anfangs als Arrangeur von Filmmusik und etablierte sich schließlich als Musikdirektor bei 'Hearst Metrotone News'. Sein Werkeverzeichnis umfasst Opern, Operetten, Schauspielmusiken, Symphonien, Kammermusik und über 150 Lieder. (Http://www.msuiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Heller_Hans_Ewald.xml, abgerufen am 3. März 2014)

[347]) Siehe Programmzettel Band 3, Abb. 3.241, S. 241

[348]) Mutter, Tante und Großmutter des Verfassers

schwärmten. Selbst, wenn man die eventuelle mangelnde Fachkenntnis sowie eine gewisse, durch die familiäre Nähe gegebene Subjektivität bei der Beurteilung in Betracht zieht, könnten die Aussagen dennoch zu einer faktischen Abrundung des musikalischen Persönlichkeitsbildes beitragen.

Bei den Presseberichten bezüglich pianistischer Soloauftritte existiert eine einzige Kritik im Zusammenhang mit dem Liederabend von Itha Krafft am 29. März 1925, in dessen Rahmen *"der feinsinnige Begleiter Erich Kriener* [sic!] *[...] im Vortrage Beethovenscher, Chopinscher sowie wohlklingender eigener Musik Proben seiner bewundernswerten Virtuosität"*[349] ablegte.

Um zumindest ein einigermaßen aussagekräftiges Urteil über die Qualitäten Erich Kriners als Konzertpianist abgeben zu können, bleibt, neben der Tatsache, dass er, wie bereits erwähnt, durch die höchst anspruchsvolle *'Staatsprüfung'* eine Approbation für das Fach Klavier erhielt, als letzer Ausweg das Durchforsten der Konzertprogramme nach der von ihm dargebotenen Klavierliteratur. Und diese ist, berücksichtigt man auch nur einige Spitzenwerke, wie Godards Mazurka, verschiedene Chopin-Polonaisen und Walzer, zahlreiche Schubert-Werke für Klavier vierhändig, sowie sein eigenes Impromptu in As und die äußerst virtuose Ballade für Harfe und Klavier ein, höchst anspruchsvoll. Das weist, setzt man eine technisch einwandfreie und musikalisch adäquate Präsentation als zu erwartende Selbstverständlichkeit voraus, auf ein hohes, überdurchschnittliches und konzertreifes Können hin.

Sollte es noch etwaige Zweifel an Erich Kriners pianistischem Können geben, so dürften diese durch einen Blick auf das, von ihm als Lied- und Instrumentalbegleiter beherrschte, vielfältige und umfangreiche Repertoire beseitigt werden.

3.4.4 Erich Kriner als Lied- und Instrumentalbegleiter

Einen wesentlichen Schwerpunkt in Erich Kriners musikalischer Tätigkeit nahmen die Lieder- und Arienabende ein, wie überhaupt die Liedbegleitung sein besonderes Metier gewesen sein dürfte. Allein 26 verschiedene Sängerinnen und 23 Sänger vertrauten bei Konzerten seinem Einfühlungsvermögen und seinem pianistischen Können; dazu kamen noch 10 Sängerpersönlichkeiten, die mit ihm gemeinsam an die 20 spezifischen Liederabende präsentierten, sowie mehrere Instrumental-Virtuosen, die ihn als Klavierbegleiter engagierten.

---

[349]) *Siehe Konzertkritik in Band 3, Abb. 3.464, S. 464*

Dabei dürfte es sich in jeder Hinsicht als Vorteil erwiesen haben, dass Erich Kriner auch selbst eine Gesangsausbildung absolviert hatte, denn: *"Wenn du den Gesang nicht liebst, suche dir einen anderen Beruf"*[350] als den des Liedbegleiters!

Freilich wurde im Konzertbetrieb der 1900er Jahre der Funktion des Begleiters noch nicht jene Beachtung geschenkt, die ihr eigentlich zukäme. Im Mittelpunkt der Liederabende, die historisch betrachtet eine jüngere, aus dem Biedermeier-Zeitalter stammende und auf den *'Schubertiaden'* basierende Konzertform darstellte[351], standen die Solisten, die dank ihrer Popularität zum Zentrum des Interesses wurden, der Begleiter war oft nicht einmal auf dem Programmzettel zu finden[352], und wenn, dann klein gedruckt. Dabei war auch schon damals er es, der die Sänger in ihrer Unabhängigkeit von anderen künstlerischen Institutionen (Dirigent, Regie, Programmplanung) unterstützte, ihnen bei der Programmgestaltung zur Seite stand, Spezialwünsche im Hinblick auf Komponisten, Dichter oder Inhalte ermöglichte, die Empathie aufbrachte, flexibel auf die musikalische Gestaltung des Solisten einzugehen, sowie in intensiver Probenarbeit für eine technisch perfekte, liedadäquate Einstudierung und, daraus folgernd, als gleichwertiger Partner für eine gemeinsam verwirklichte, gültige, werkgerechte und dennoch schöpferische Interpretation sorgte.[353]

Eine besondere Situation ergab sich für Erich Kriner, wenn er Lieder aus der eigenen Feder auf das Programm setzte, einstudierte und aufführte, womit sich für ihn eine ähnliche Konstellation ergab wie bei Franz Schubert, Johannes Brahms, Richard Strauss oder Benjamin Britten, die ebenfalls ihre Kompositionen als Begleiter berühmter Sängerpersönlichkeiten eigen*'händig'* dem Konzertpublikum präsentierten: Der Komponist als aktiver Musiker, dem das Lied-Notat (samt eventuell mangelhafter Ausführung und fehlender Zeichen) nur als Gerüst diente, der sozusagen die Differenz zwischen Werk und Interpretation eliminierte, und der damit seiner bipolaren künstlerischen Leistung Authentizität verlieh.

Zum Abschluss dieser Ausführungen noch eine, auf Grund der erhaltenen Programme bzw. Fotos erstellte Liste jener Künstlerinnen und Künstler, darunter Hof- und Staatsopernmitglieder, Kammersängerinnen, Konzertsänger, Akademieprofessoren oder Philharmoniker, die sich

---

[350]) Werba, Erik: Der Liedbegleiter. Zwölf Gebote, zwölf Verbote. In: ÖMZ 17(1962)2, S. 78

[351]) Siehe auch: Werba, Erik: Das Liedprogramm. Auf dem Weg zum Festspiel. In: ÖMZ 28(1973)7/8, S. 320

[352]) Siehe z. B. Band 3, Abb. 3.213, S. 213

[353]) Siehe auch: Werba, Erik: Das Liedprogramm, a. a. O., S. 319 - 325

Erich Kriners Können als *'einfühlsamer'* Begleiter am Klavier anvertrauten, weil sie die Gewissheit hatten, dass er ein hervorragender Pianist war, und die nicht unbegründete Erwartung hegten, dass er neben seinem virtuosen technischen Können sowohl imstande war, die *"psychologische Situation eines Liedes"* zu erfassen und *"in die Gefilde der Ausdrucksfülle"* eines Musikstückes vorzudringen, als auch bereit bzw. qualifiziert war, ein neues Repertoire mit intensiver Werkkenntnis zu erarbeiten und im Konzert künstlerisch hochwertig zu interpretieren.[354]

Damit aber könnte er zu jenen ausübenden Musikern gezählt werden, die sich in vorbildlicher Weise bemühten[355], Strawinskys Idealvorstellungen zu entsprechen:

> *"Es versteht sich von selbst, daß ich dem Ausführenden einen Notentext gebe, in dem der Wille des Autors fehlerfrei niedergelegt ist. Aber wie peinlich genau auch eine Musik aufgeschrieben sein mag, und wie sehr sie auch durch Anweisung der Tempi, Schattierungen, Bindungen, Betonungen etc. gegen jede Zweideutigkeit geschützt sein mag, sie enthält immer geheime Elemente, die sich der eindeutigen Fixierung widersetzen. Diese Elemente sind von der Erfahrung [...] desjenigen* [abhängig]*, der beauftragt ist, die Musik zu vermitteln. Der Komponist begibt sich also [...] jedesmal in ein gefahrvolles Abenteuer, wenn er seine Musik zu Gehör bringt. [...] Theoretisch kann man von dem Ausführenden nur die nackte Übermittlung eines Notentextes verlangen, die er [...] bewerkstelligt, während man rechterdings vom Interpreten über diese nackte Vermittlung hinaus eine verliebte Hingabe erwartet."*[356]

Im Folgenden eine Zusammenstellung der von ihm betreuten Künstler und Künstlerinnen:

Sängerinnen:

Konzertsängerin Hedwig Ardel

Konzertsängerin Hedy Berchteotti, Maria Held-Boehm[357]

Jetty Feiler, Konzertsängerin Adele Fenz, Helene Fraudetzky

Paula Gatscher, Else Gebauer

Konzertsängerin Rosmarie Hild, Rosa Hintermayer, Camilla Horowitz (Schülerin)[358]

Staatsopernsängerin Carola Jovanovic, Gretl Kalckstein, Pauline Kaufmann

---

[354]) Siehe auch: Werba, Erik: Der Liedbegleiter. Zwölf Gebote, zwölf Verbote. In: ÖMZ 17(1962)2, S.78-82

[355]) Die hier festgehaltenen Gedanken basieren auf den Aussagen von Maria (Gattin) bzw. Magdalena und Hildegard Kriner (Töchter), die sie gegenüber dem Autor tätigten.

[356]) Zit in: Walther, Paul: Wiedergabe und Interpretation. Ein Generationsproblem. In: Melos 17(1950)1,S.3 f.

[357]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.87, S. LIV

[358]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.90, S. LVI

Staatsopernsängerin Berta Kiurina-Leuer (Italientournee)
Marie Koppenhöfer (Staatsoper München)
Konzertsängerin Marie Lutz-Hammer
Opernsängerin Clara Musil, Konzertsängerin Marta Ruben
Opernsängerin Carmen Schultes, Stadttheater Zürich (10x), Herma Schiller
Opern- und Konzertsängerin Cäcilie Stahl-Neumayer
Konzertsängerin Valli Teltscher, Jetti Topitz
Königl. bulgar. Kammersängerin Olga v. Türk-Rohn
Mizzi Wagner[359], Opernsängerin Maria Zuber

Sänger:
Konzertsänger Georg Aschauer (6x)
Opern- und Konzertsänger Ing. Rudolf Baumgärtner
K. u. k. Hofopernsänger Hans Breuer
Staatsopernsänger Robert Davy
Konzertsänger Hugo Werner Floch (12x), Gustav Fukar (12x)
Frank Hecht (Schüler), Konzertsänger Franz Kalek
Hans Mach, Kammersänger Georg Maikl, Staatsopernsänger Viktor Maiwald,
Konzertsänger Albert Mender, Max Moser
Dr. Josef Prossinger, Eduard Reichert, Winfried von Rohlau
Bruno Schenker, Fritz Schiller (2x)
Volks- u. Staatsopernsänger Kammersänger Dr. Emil Schipper, Dr. Nikolaus Schwarz
Konzertsänger Ferdinand Soeser, Konzertsänger Erich Stöckl
Dr. Otto Tenschert (4x), Konzertsänger Fritz Zoder

Lieder- und Arienabende:
Konzertsängerin Hedy Berchteotti, Renèe Garà[360],
Helene von Harnach (4x), Marta Honik, Itha Krafft[361], Konzertsängerin Steffy Rummer
Konzertsänger Hugo Werner Floch[362] (3x), Gustav Fukar (5x)
Opernsänger Frank Hecht, Fritz Schiller (2x)

---

[359]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.91, S. LVI

[360]) Konzertplakat, siehe Anhang 1, Abb. 1.95, S. LVII

[361]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.92, S. LVI

[362]) Konzertplakat, siehe Anhang 1, Abb. 1.96, S. LVII

Instrumentalsolisten:

L. O. Föderl (Violine, Wr. Philharmoniker)

Prof. Paul Grümmer (Solo-Cellist d. Wr. Konzertvereines, Professor an der k. u. k. Akademie)

Hubert Jelinek[363] (Harfe, Wr. Philharmoniker) (2x)

Ary van Leeuwen (Soloflötist der k. u. k. Hofoper)

Euard Madenski (Solo-Kontrabassist der k. u. k. Hofoper) (2x)

Violinvirtuose Josef Mitterstöger

Violinvirtuose Alfred Neuburgh[364]

Lissy Siedek (Violine)

Violinvirtuose Adolf Wenko

Violinvirtuose Reinhold Zips (2x)

3.4.5 Erich Kriner als Lehrer

Mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit erwuchs Erich Kriners Tätigkeit als Lehrer seiner Arbeit als Korrepetitor und Liedbegleiter, denn der Weg vom Einstudieren eines Liedes zur Aus- und Weiterbildung der Singstimme, ist ein naheliegender. Bereits für das Jahr 1910 findet sich in Otto Kriners Tagebuch die Eintragung, Erich gäbe bereits Gesangsunterricht,[365] und an anderer Stelle[366], Erich würde Verwandten auch Klavierunterricht erteilen, was die Frage aufwirft, weshalb er sich, neben seinem Beruf als Beamter, auch einer umfangreichen Lehrtätigkeit in den von ihm selbst ausgeübten Fächern Gesang und Klavier widmete, was übrigens an mehreren Stellen von Ottos Chronik bestätigt wird.

Da es, wie bereits angesprochen[367], um die finanzielle Lage der Familien Gustav und später Erich Kriners nicht allzu rosig bestellt war, war es nur allzu verständlich, dass Erich versuchte, das Familieneinkommen durch diese Tätigkeit etwas aufzubessern. Was die dazu notwendigen praktischen und theoretischen künstlerischen Voraussetzungen betraf, kann festgehalten werden, dass er mit 25 Jahren bereits über eine äußerst fundierte, breit gefächerte musika-

---

[363]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.93, S. LVI

[364]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.94, S. LVI

[365]) Kriner, Otto: Tagebuch Band 2, S. 202

[366]) Kriner, Otto: a. a. O., S. 84

[367]) Siehe Kap. 3.3.3 Erichs Schulzeit im Alsergrund

lische Ausbildung verfügte[368], sowie auf einige Konzertauftritte und zahlreiche Kompositionen verweisen konnte. Wie es um seine pädagogischen Qualitäten beschaffen war, ist nur durch seine Töchter Magdalena und Hildegard, sowie seine Gattin Maria[369] belegt, die dem Verfasser gegenüber meinten, ihr Vater habe sich vor allem bei seinen Schülerinnen größter Beliebtheit erfreut und sei als Lehrer sehr erfolgreich gewesen.

Nachdem der Krieg eine deutliche Zäsur in Erich Kriners künstlerischem Leben bedeutet hatte, war er nach der Heimkehr aus Brünn[370] nicht nur bemüht, sein ziviles-berufliches Leben wieder in den Griff zu bekommen, sondern arbeitete auch daran, seine künstlerische Karriere voranzutreiben und in größerem Umfang als bisher aufnehmen zu können. Dabei kam der Familie die zusätzliche Lehrtätigkeit ihres Vaters äußerst zugute, da sie sich nicht nur bis November 1919 sondern auch später in größeren finanziellen Schwierigkeiten befand.

Gleichwohl wirkte es sich für alle in dieser Branche Tätigen positiv aus, dass es bald nach dem Ersten Weltkrieg vor allem im Bürgertum erneut die Nachfrage nach Konzerten und Musikunterricht gab, weil die Kunst jener Bereich war, der am ehesten dazu geeignet schien, die Widerwärtigkeiten der vergangenen Jahre zu bewältigen. Freilich hatte dieses Faktum zwei Seiten. Einerseits ermöglichte es das gesteigerte kulturelle Interesse den heimgekehrten Musikern, wieder ihrer Tätigkeit nachzugehen, andererseits aber war die Bezahlung insbesondere für das Unterrichten keineswegs ausreichend, um davon leben zu können:

> *"Das Kleinbürgertum hatte nicht viel Geld und konnte sich nur einen günstigen Unterricht leisten. Die Großbourgeoisie wollte, mit einigen Ausnahmen, für das Erlernen eines Instruments nicht viel Geld ausgeben. Es gehörte aber nun einmal zum guten Ton, als Angehöriger dieser Schicht zumindest das Klavierspiel zu pflegen."*[371]

Notgedrungen stellte das private Stundengeben also auch für Erich Kriner eine Art *'Nebenjob'* dar, mit dem er sein geringes Beamtengehalt und seine fallweisen Einnahmen durch Konzertauftritte aufbessern konnte.

---

[368]) Dass Erich Kriner auch einen der seit 1896 offiziell genehmigten Lehrerbildungskurse am Konservatorium (siehe: Tittel, Ernst: Die Wiener Musikhochschule. Vom Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zur staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien 1967, S. 42) besucht hätte, ist weder durch Zeugnisse noch durch sonstige Dokumente oder Quellen belegbar.

[369]) Mutter, Tante und Großmutter des Verfassers

[370]) Siehe auch Kap. 3.3.5

[371]) Blaschek, Martina: Musiker-Elend in Wien um 1900, Dipl. Arb., MDW, Wien 2002, S. 20

Nachdem sich während der 1920er Jahre die wirtschaftliche Situation im *'roten Wien'* deutlich verbesserte, brachen vorübergehend auch für ihn etwas hoffnungsvollere Zeiten an. Wohl widmete er seiner kreativ-kompositorischen Tätigkeit nur mehr wenig Zeit, dafür nahmen die Konzertauftritte im Hinblick auf Umfang und künstlerische Anforderungen dermaßen zu, was die, durch einige Konzerte unter Beteiligung seiner Schüler[372] bestätigte Vermutung zulässt, dass auch seine Korrepetitoren- und Lehrtätigkeit im selben Umfang anwuchsen. Diese Tatsache führt zur hypothetischen Annahme, dass Erich Kriner, um seinen Gesangs- und Klavierstunden eine legale Basis zu verschaffen, im Jahre 1927 die *'Musik-Staatsprüfung'* ablegte, was ihm die Berechtigung zur *"Erteilung von Privatunterricht"* gab und ihm die *"Befähigung zur Leitung einer Privatmusikschule"* bescheinigte.[373]

3.4.6 Erich Kriner als Chormeister des "MGV-Bankbund"

Eine besondere Freude dürfte es für Erich Kriner gewesen sein, als er (wahrscheinlich) 1927 zum *'Chormeister'*[374] des MGV "Bankbund" berufen worden war. Immerhin erlebten die Männergesangvereine[375], nachdem 1834, mehr als 25 Jahre nach Deutschland (1808 durch Zelter) und der Schweiz (1810 durch Nägeli) auch in der Metropole des Kaiserreiches, trotz Zensur und Kontrolle des öffentlichen Lebens, die Gründung des *'Wiener Männergesang-Vereines'* gelungen war, in den 1920er Jahren eine gewisse Blüte, was sich, infolge der kumulierenden Sängerbegeisterung, in steigenden Mitgliederzahlen ausdrückte.

---

[372]) Siehe Band 3, Abb. 3.455, 3.457 u. 3.459, S. 455, 457 u. 459

[373]) Siehe auch: Tittel, Ernst: Die Wiener Musikhochschule. Vom Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zur staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien 1967, S. 42 f.

[374]) In den Satzungen des MGV "Bankbund" von 1914 sind zwar Bestimmungen bez. "Wirkungskreis der Chormeister" (S. 17; siehe Anhang 1, Abb. 1.97, S. LVIII) jedoch kein Passus über die Wahl bzw. Bestellung derselben zu finden.

[375]) Siehe zu den folgenden Ausführungen auch:
Fastl, Christian: Männergesang, http.//www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Maennergesang,xml, abgerufen am 28. März 2014

Fastl, Christian: Männerchor, http.//www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Männerchor,xml, abgerufen am 28. März 2014

Riemann, Hugo: Musik-Lexikon, Fünfte Auflage, Leipzig 1900, 657

Riemann, Hugo: Musik-Lexikon. Herausgegeben von Ruf, Wolfgang / van Dyck-Hemming, Annette, Mainz 2012, 13., aktualisierte Neuauflage, 281 f.

Brockhaus, Riemann: Musiklexikon, herausgegeben von Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich, Mainz 2001, 3. Auflage, S. 43 u. S. 83 f.

Abgesichert durch das Vereinsgesetz von 1867 und der damit verbundenen Genehmigung der Statuten der einzelnen MGVe, hatte der spezielle Männergesang in der bürgerlichen Gesellschaft, auch auf Grund der damit verbundenen geselligen Komponente, einen unglaublichen Aufschwung genommen, sodass alsbald auch die Arbeiterschaft die Bedeutung des Gesanges für die musische Bildung erkannte und nach dem Hainfelder Einigungsparteitag (1888/89) ihre eigenen Gesangsvereine, oft gemischte Chöre, gründete.

Auch die, zur Absicherung gegen politische Einflussnahme gedachten Dachverbände ließen nicht lange auf sich warten, wobei sich hier sowohl die ideologischen als auch die, nach dem Krieg einsetzenden deutsch-nationalen Tendenzen bemerkbar machten. War es für die bürgerlich ausgerichteten MGVe der bereits 1862 gegründete und nach dem Krieg die deutsch-nationale Marschrichtung[376] forcierende *'Deutsche Sängerbund'*, als dessen führender Vertreter in Österreich sich der *'Niederösterreichische (Ostmärkische) Sängerbund'* etablierte (auch der MGV "Bankbund" gehörte dieser Vereinigung an), gründeten die Sozialdemokraten im Rahmen der Arbeiter-Musikbewegung den *'Österreichischen Arbeiter-Sängerbund*', der freilich dem *'Deutschtum'* eher fern stand.

Betrachtet man die musikalisch-inhaltliche Komponente, machen sich mehrere Tendenzen bemerkbar. Auf der einen Seite bemühten sich die MGVe im Rahmen *"möglichst vollendeter Gesangsaufführungen"*[377] um die *"Eroberung der hohen Kunst"*, um die *"gehobene romantische Chorliteratur"*[378] und um die Vermittlung des *'klassischen'* musikalischen Erbes, andererseits dominierten bei den einmal jährlich stattfindenden, satzungsgemäßen *'Liedertafeln'* - ein Begriff, der auf die 1809 von Carl Friedrich Zelter in Berlin gegründete und nach der berühmten *'Tafelrunde König Arthurs'* konzipierte *'Zeltersche Liedertafel'* zurückgeht -, gemischte Programme mit Instrumentaldarbietungen, Volksliedern, speziellen, teilweise klassisch-romantischen Männerchören, *'Liedertafel-Literatur'*[379] und solistischen Auftritten.

---

[376]) Den Höhepunkt in dieser Richtung stellte das, anlässlich des Schubertjahres 1928, in Wien stattfindende Deutsche Sängerbundfest dar, bei dem vom 19. bis 23. Juli an die 9.000 Vereine mit ca. 140.000 Sängern und 60.000 Gästen anwesend waren. (Anzenberger-Ramminger, Elisabeth: 150 Jahre Wiener Männgersang-Verein. In: Wiener Männergesang-Verein (Hrsg.): 150 Jahre Wiener Männergesang-Verein 1843-1993, Wien 1992, S. 110); siehe auch Anhang 1, Abb. 1.83, S: LII

[377]) Satzungen des Männer-Gesangverein "Bankbund" Wien, Wien 1914, S. 1; siehe auch Anhang 1, Abb. 1.97, S. LVIII

[378]) Permoser, Manfred: Chorvereinigung der Wiener Buchdruckerschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in der ersten Republik, 3 Bde., Diss. Univ. Wien, Wien 1988, S. 311 ff.

[379]) Permoser, Manfred: a. a. O., S. 313.
Man versteht darunter die speziell für Männerchöre komponierte und oft auf die Qualitäten der MGV zugeschnittene Literatur, worunter neben Chören von Schubert, Mendelssohn, Schumann oder Bruckner auch solche von Storch, Engelsberg, Herbeck, Weinzierl, Kremser, Führich oder Keldorfer zählen. (Siehe auch: Fastl, Christian: Männerchor, http.//www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Männerchor,xml, abgerufen am 28. März 2014)

Da, mit Ausnahme der Statuten, sämtliche Unterlagen über den *MGV "Bankbund"* im Zuge der Kriegswirren in Verlust geraten waren - weder im polizeilichen Vereinsregister noch im Wiener Stadtarchiv wurden Unterlagen, Aufzeichnungen oder Versammlungsprotokolle des Vereines gefunden -, soll versucht werden, mit Hilfe einiger spärlicher, in Kriners Nachlass aufgefundener Quellen (z. B. der Satzungen) sowie der Programm-Sammlung, genauere Angaben über den MGV "Bankbund" und Erich Kriners Tätigkeit im Verein wenigstens ansatzweise zu rekonstruieren.

So taucht Kriners Name erstmals anlässlich der *"18. satzungsgemäßen Liedertafel am Samstag, den 5. November 1927, im Festsaale der 'Oberösterreicher', Wien, 17. Bez., Jörgerstraße Nr. 4"* [380], versehen mit dem Titel Professor, als *'Dirigent'* des *M. G. V. "Bankbund"* auf, woraus geschlossen werden kann, dass er, stellt man eine ausreichende Probenarbeit mit dem Chor in Rechnung, einige Monate davor zum Chormeister bestellt worden war. Als weitere zweckdienliche Angaben können dem vierseitigen Programm folgende Fakten entnommen werden:

- der Verein *MGV "Bankbund"* wurde im Jahre 1909 gegründet
- der Verein gehörte im Jahr 1927 dem *'Verband Wiener Gesangsvereine'* an
- der Verein war 1927 Mitglied des *'Ostmärkischen Sängerbundes'*
- das Vereinslokal befand sich in Wien 8., Albertgasse 51, also Ecke Albertplatz
- die wöchentlichen Übungsabende fanden jeweils am Freitag zwischen 20h und 22h statt
- der in zahlreichen Programmen präsente Konzertsänger H. W. Floch war Mitglied im MGV
- mit der Sängerin Fr. Jetty Feiler gab es eine eigene Korrepetitorin
- Erich Kriner fungierte selbst als Begleiter der Vokalsolisten
- Bereits bei Kriners erstem Dirigat gab es fünf Erstaufführungen für den Chor

Der *MGV "Bankbund"* zählte sicherlich nicht zu den renommiertesten und berühmtesten Männerchören Wiens und konnte sich auch keineswegs mit dem *"Wiener Männer-Gesangverein"* (1834), dem *"Wiener Akademischen Gesangverein"* (1858), dem *"Wiener kaufmännischen Gesangverein"* (1862), dem *"Wiener Schubertbund"* (1863) oder dem Arbeiter-Gesangverein *"Freie Typographia"* (1890) messen. Dennoch dokumentieren einige Fotos[381], dass der Chor über eine ansehnliche Anzahl - ein Foto[382], aufgenommen anlässlich des

---

[380]) Siehe Band 3, Abb. 3.359, S. 359

[381]) Gruppenfotos, siehe Anhang 1, Abb. 1.98 und 1.99 (mit Vereinsabzeichen!), S. LXIX

[382]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.82, S. LII

"Deutschen Sängerbundfestes" 1928, zeigt immerhin 58, ein anderes[383]an die 40 Sänger - von *"ausübenden Mitgliedern*, [...also] *sangeskundige und stimmbegabte Herren",* verfügte, die *"vom Chormeister nach vorausgegangener Prüfung zur Aufnahme* [als] *geeignet befunden wurden.*[384]

Auch die Anforderungen an die sangesfreudigen Herren waren durchaus anspruchsvoll und rigoros. So wurden sie z. B. verpflichtet *"zum gewissenhaften Besuch und Mitwirkung bei den einmal wöchentlich stattfinden Gesangsübungen, sowie bei allen Veranstaltungen des Vereines. Jedes ausübende Mitglied hat hiebei rechtzeitig zu erscheinen, seine Anwesenheit dem die Präsenz führenden Schriftführer anzuzeigen und bis zum Schlusse der Übung bezw. Aufführung zu verbleiben."*[385]

Ebenso kategorisch waren die Sanktionen für die Nichtbeachtung dieser Pflichten: *"Mitglieder, welche die Übung saumselig besuchen, verlieren, wenn sie nicht mindestens an den drei letzten Proben vor einer Aufführung teilnehmen, das Recht der Mitwirkung und Anspruch auf Beteiligungskarten."*[386] Oder die Androhung des Ausschlusses, *"wenn ein Mitglied durch 4 aufeinanderfolgende Übungsabende unentschuldigt fernbleibt [...]" oder "wenn ein Mitglied ohne maßgebenden Entschuldigungsgrund bei einer öffentlichen Aufführung nicht, oder nur teilweise mitwirkt."*[387]

Den musikalischen Auftritten des Chores dürfte Kriner insofern seinen Stempel aufgedrückt haben, als er die ihm gebotenen Möglichkeiten als Chormeister im Hinblick auf die Programmgestaltung und die dem Vorstand vorzulegenden *"Anträge über die Heranziehung einzelner ausübender Mitglieder [...] für die Übernahme von Solopartien oder Zwischennummern"*[388] nachdrücklich nützte, was dazu führte, dass sich die *"Vortragsordnungen für die Vereinsunternehmungen"* [389] dank seiner umfangreichen Kenntnis der Solo- und Chorliteratur durch

---

[383]) MGV Bankbund, siehe Anhang 1, Abb. 1.100 und 101, S. LX

[384]) Satzungen des Männer-Gesangverein "Bankbund" Wien, Wien 1914, S. 2

[385]) Satzungen, a. a. O., S. 4

[386]) Satzungen, a. a. O., S. 4

[387]) Satzungen, a. a. O., S. 6

[388]) Satzungen, a. a. O., S. 17

[389]) Satzungen, a. a. O., S. 17

Einfallsreichtum und Vielfalt auszeichneten. Die gesanglich teilweise von ihm selbst bestens ausgebildeten und solistisch eingesetzten Künstler, die fallweise auch Chormitglieder waren oder, wie seine Schülerinnen Feiler und Kladnik, Korrepetitions-Aufgaben[390] übernommen hatten, werden ihm die Auftrittsmöglichkeiten gedankt haben, weil er ihnen bei Konzerten seine hohen pianistischen Qualitäten als Begleiter zur Verfügung stellte.

Prüft man die erhaltenen Programme der 14 von ihm geleiteten Chorkonzerte im Hinblick auf ihre musikalische Substanz, wird man feststellen, dass es eine ziemliche Ausgewogenheit gab zwischen den chorischen Darbietungen und den so genannten *"Zwischennummern"*, ausgeführt von Instrumental- bzw. Vokalsolisten oder mitwirkenden Orchestern. Diese Ausgewogenheit lässt sich auf Grund einfacher quantitativer Verfahren auch in Zahlen ausdrücken: Von den 185 angeführten und in den Programmen detailliert ausgewiesenen Titeln wurden 90, also beinahe 50%, vom Chor dargeboten.

Verbleiben wir kurzzeitig auf dem Terrain einfacher quantitativer Indikatoren, eröffnen sich weitere interessante Perspektiven: so waren von diesen neunzig Werken immerhin dreißig erstmals durch den Vereinschor aufgeführt worden, was also im Schnitt zwei Neueinstudierungen pro Konzert bedeutete; versucht man eine musikalisch-qualitative Wertung, wie sie weiter oben mit *'klassisch-romantischem Kulturgut'* und *'Liedertafel-Literatur'* versucht wurde, so dürfte auch hier Kriners Handschrift ein wenig ihre Spuren hinterlassen haben: von den 90 Chorwerken - teilweise a capella, teilweise mit Begleitung, teilweise mit solistischen Vokalpartien - müssen zwar fünfzig Titel eindeutig der speziellen, klangschönen, aber etwas weniger anspruchsvollen Männerchorliteratur, wie sie nun einmal von Komponisten wie Engelsberg, Kirchl, Kremser, Lafite, Weinzierl, Keldorfer oder Wöss[391] geschaffen wurden, zugeordnet werden; die restlichen 45% jedoch verteilen sich auf Tondichter wie Schubert (z. B. 23. Psalm, Nachthelle oder Ständchen), Mendelssohn (Wasserfahrt), Johann Strauß (Walzer), C. M. Ziehrer oder die Opernkomponisten Kreutzer, Bizet und Wagner mit berühmten Chören aus Nachtlager, Carmen und Holländer. Was die *'Zwischennummern'* anbelangt, dominierten,

---

[390]) Siehe z. B. Konzert vom 13.04.1930, Band 3, Abb. 408, S. 408

[391]) Die hier angeführten Komponisten E. S. Engelsberg (1825-1879), ein Pseudonym für Eduard Schön, Adolf Kirchl (1858-1936), Eduard Kremser (1838-1914), Carl Lafite (1872-1944), Max Ritter von Weinzierl (1841-1998), Viktor Keldorfer (1873-1959) und Josef Venantius von Wöss (1863-1943) hatten durchwegs neben einer zivilberuflichen Ausbildung eine solche im musikalischen Bereich genossen, infolge derer sie in Chören, MGVen oder Instrumentalensembles tätig waren. Im Zusammenhang mit dieser meist führenden, aber ehrenamtlichen Tätigkeit entstanden zahlreiche Kompositionen für den aktuellen praktischen Gebrauch. Siehe auch http://.Musiklexikon.ac.at/ml/musik, abgerufen am 4. März 2014, http://austria-forum.org/af/AEIOU, abgerufen am 4. März 2014 und http://de.wikipedia.org/wiki, abgerufen am 4. März 2014

neben einigen orchestral dargebotenen Märschen, Walzern und Charakterstücken, attraktive Opern-Nummern von Bizet, Puccini oder Verdi, und anspruchsvolle *'Kunstlieder'*, darunter solche von Schubert, Loewe, Schumann, Brahms oder Wolf, sowie den zeitgenössischen Komponisten Richard Strauss, Josef Marx, Felix v. Weingartner und Erich Kriner - alles dankbare, publikumswirksame Aufgaben für die von ihrem Lehrer auf dem Klavier begleiteten Gesangskünstler.

Da der letzte Auftritt unter Kriner mit 14. Jänner 1934[392] datiert ist, kann man annehmen, dass dessen erfolgreiche Arbeit mit dem Chor erst durch seinen Tod beendet worden war, und er somit mehr als sechs Jahre die musikalische Entwicklung des MGV "Bankbund" maßgeblich gestaltet und dessen künstlerisches Niveau geprägt hatte.

3.5. Erich Kriners Konzertauftritte

Einen interessanten Einblick in den *'musikalischen Alltag'* und in die *'Musikrezeption im Wien der Jahrhundertwende'* bietet die umfangreiche Programmsammlung aus dem Nachlass Erich Kriners, nicht nur, weil die empirisch erfassbaren Daten von Komponisten und Werken ein Abbild des damaligen *'musikalischen Geschmacks'* des nicht durch Konventionen *('Was ist modern?'*) oder erziehlich bedingte Notwendigkeiten (Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schule, Vorgaben der *'Hochkultur'*) beeinflussten breiten Konzertpublikums ergeben, sondern weil sie auch eine historische Dokumentation des breit gefächerten Angebots an Veranstaltungsorten darstellt.

Diese Möglichkeiten basieren auf der Tatsache, dass auch die Konzerte für das *'gewöhnliche'* Publikum durch Programme[393] unterschiedlichster Qualität angekündigt, beworben und informativ begleitet wurden. Dies reichte von einfachen Informationen über das Ereignis *("Opernabend"*, *"Schülerkonzert"*, *"Liedertafel"*), Datum, Örtlichkeit, Veranstalter, Komponisten, Werke, Opuszahl, Tonart, Interpreten[394] über Abdruck der Texte zum Mitlesen[395] bis zur Einführung in

---

[392]) Siehe Band 3, Abb. 3.450 ff., S. 450 ff.

[393]) Siehe auch: Kurz, E.: Programmeinführung, in: Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): Österreichisches Musiklexikon, 5 Bde., Wien 2002 - 2006, S. 1827 ff. oder

http://209.85.229.132/search?q=cache:sgGd12Z8zGYJ:www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Programmeinfuehrung.xml+Musikzeitschriften+1900&cd=31&hl=de&ct=clnk&gl=at, abgerufen am 25. Oktober 2012

[394]) Siehe z. B. Faksimilia in Band 3, Abb. 3.209 ff., S. 209 ff.

[395]) Siehe z. B. Faksimilia in Band 3, Abb. 3.214, S. 214 f. oder Abb. 3.224, S.224 f.

die dargebotenen Werke[396] und biographischen Angaben zu den mitwirkenden Künstlern[397]. Diese schriftlichen Unterlagen waren also , wenn auch noch sehr spärlich, unseren gängigen *'Programmbüchern'* nicht unähnlich und könnten, neben der Funktion, dem Publikum eine erste Orientierung über das zu erwartende Musikereignis zu geben, auch die historisch gewachsene, pädagogisch fundierte Aufgabe (Forkel, Reichhardt) gehabt haben, den anwesenden Konzertfreund vom *'Liebhaber'* zum *'Kenner'*[398] auszubilden. Die reiche Programmsammlung eröffnet aber für den hier im Fokus stehenden Konzertalltag noch weitere interessante Aspekte. So könnte zum Beispiel das Fehlen namhafter, absoluter Spitzensolisten die Annahme rechtfertigen, dass die Menschen, abgesehen vielleicht von ihrer auf Grund des Veranstalters (MGVe, Vereine, Gesellschaften, Freunde und Förderer, usw.) relevanten gesellschaftlichen oder persönlichen Verpflichtung, wirklich deshalb ins Konzert gingen, um Musik zu hören und nicht, um Spitzenleistungen von Spitzenstars zu bewundern.[399]

3.5.1 Bedeutende Veranstaltungsorte - eine Auswahl

Selbst bei einer nur oberflächlichen Durchsicht der Konzertprogramm-Sammlung aus Erich Kriners Nachlass sticht eine Tatsache besonders ins Auge: die unglaubliche Vielfalt an Veranstaltungsorten, von den großen Konzertsälen Wiens, über berühmte Palais bis hin zu heute nicht mehr existierenden Mehrzweckräumen, deren - auf historischen Bilddokumenten festgehaltene - grandiose Pracht noch heute beeindruckt.

Eine virtuelle Besucherreise zu ausgewählten 'Musentempeln', chronologisch nach Konzert-Terminen entsprechend der Programme-Sammlung[400] geordnet und durch historisches bzw. aktuelles Bildmaterial unterstützt, möge einen kleinen Einblick in den Konzertalltag jener Musikfreunde ermöglichen, die sich nicht nur in Kreisen der *"Hochkultur"* bewegten. Außerdem könnte dadurch ein Eindruck vermittelt werden, in welch prächtigen, durch Renovierung heute teilweise wieder im ursprünglichen Zustand befindlichen Räumlichkeiten sich das kulturelle Leben auf der Ebene des *"musikalischen Alltags"* abspielte.

---

[396]) Siehe z. B. Faksimilia in Band 3, Abb. 3.215, S. 215 oder 3.222, S. 222

[397]) Siehe z. B. Faksimilia in Band 3, Abb. 3.287, S. 287 oder Abb. 3.433, S. 433

[398]) Kurz, E.: Programmeinführung, in: Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): Österreichisches Musiklexikon, 5 Bde., Wien 2002 - 2006, S. 1827

[399]) Siehe auch: Honegger, Arthur: Kein Platz für Musik in der modernen Gesellschaft? In: ÖMZ 7(1952)11/12, S. 352

[400]) Siehe Faksimilia in Band 3, S. 209 - 459

3.5.1.1 Kleiner und Großer Musikvereinssaal [401]

> *"Am 29. November 1812 veranstaltete die 'Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen', die Josef Sonnleithner, Librettist und Sekretär der Wiener Hoftheater, im Vorjahr ins Leben gerufen hatte, ein Wohltätigkeitskonzert in der Winterreitschule der Hofburg. Nicht weniger als 590 Mitwirkende wurden für Georg Friedrich Händels Oratorium «Timotheus oder die Gewalt der Musik», besser bekannt unter dem Titel «Alexanderfest», in der Bearbeitung von Wolfgang Amadeus Mozart aufgeboten. Dirigent war der Hofbeamte, Musikschriftsteller und Komponist Ignaz Mosel, der dafür angeblich erstmals in Wien einen Taktstock benutzte."*[402]

Obwohl die *'Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates',* wie der Verein vorerst hieß, der *'Dilettantenverein' von Weltruf* [403], auf Anregung durch Fanny von Arnstein, der schöngeistigen Gattin eines Bankiers und Tante Felix Mendelssohn Bartholdys, bereits im Dezember 1812, einige Tage nach diesem *"Gründungskonzert"*[404], von Josef Sonnleithner etabliert worden war, gab es die ersten Konzerte im eigenen Haus erst ab November 1831, nachdem die Gesellschaft das seit 1822 gemietete Haus *"Unter den Tuchlauben"* Nr.558 (*"Zum*

---

[401]) Siehe auch:
Grasberger, Franz / Knessl, Lothar: Hundert Jahre Goldener Saal, Wien o. J.
Schlögel, Michaela: 200 Jahre Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien 2011

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen, Wien 1., Bösendorferstr. 12
Musikverein. In: Die Presse, Sonderbeilage, September 2012

Gmeiner, Josef / Leibnitz, Thomas (Bearb.): Musikjahrhundert 1797 - 1897. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek 13. Mai bis 26. Oktober 1997, Wien 1997, S. 82 ff.

Ender, Daniel: «Dilettantenverein» von Weltruf. 200 Jahre Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. In: Züricher Zeitung, Literatur und Kunst, 24.11.2012. Auf:
http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur-und-kunst/200-jahre-gesellschaft-der-musikfreunde-in-wien-1.17839753, abgerufen am 10. Juli 2013

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Auf
http://www.a-wgm.com/geschichte/geschichte.htm, abgerufen am 10. Juli 2013

http://www.musikverein.at/dermusikverein/geschichte.php, abgerufen am 10. Juli 2013
http://www.musikverein.at/dermusikverein/brahmssaal.php, abgerufen am 10. Juli 2013
http://www.wien-vienna.at/index.php?ID=1303, abgerufen am 10. Juli 2013
http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Musikverein, abgerufen am 10. Juli 2013
http://kurier.at/kultur/musik/musikfreunde-feiern-200-jahre/1.480.555, abgerufen am 10. Juli 2013

[402])Ender, Daniel: «Dilettantenverein» von Weltruf. 200 Jahre Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. In: Züricher Zeitung, Literatur und Kunst, 24.11.2012. Auf:
http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur-und-kunst/200-jahre-gesellschaft-der-musikfreunde-in-wien-1.17839753, abgerufen am 10. Juli 2013

[403]) Ender, Daniel: a. a. O., abgerufen am 10. Juli 2013

[404]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.102, S. LXI

roten Igel")[405] - heute steht an dieser Stelle der *'Mattonihof'* [406] Tuchlauben 12, Ecke Brandstätte - gekauft hatte, umgestalten ließ, und mit einem Saal für 700 Personen dem Wiener Musikleben der erste öffentliche Konzertsaal überhaupt zur Verfügung gestellt worden war.[407].

Aber die neue Wirkungsstätte ermöglichte es der Gesellschaft, neben den Konzertveranstaltungen auch ihren beiden anderen, in den Statuten selbst formulierten Aufgaben gerecht zu werden: ein Konservatorium zu gründen und ein Archiv für die Sammlung musikalischer Schätze einzurichten. Alle drei Projekte wurden systematisch verfolgt und erfolgreich verwirklicht.

Bei ihren Veranstaltungen baute die Gesellschaft in den ersten Jahren auf die Mitwirkung ihrer eigenen, auf beachtlichem Niveau agierenden Mitglieder, den bestens ausgebildeten *'Dilettanten'* - also jenen, die nicht zum Broterwerb sondern aus Freude musizierten - und kombinierte etwas später auf geschickte Weise die besten Laien mit ausgebildeten Berufsmusikern. Als in der Mitte des 19. Jahrhunderts die, durch die 1812 erfolgte Gründung und 1817 tatsächliche Eröffnung des Konservatoriums eingeleitete, Professionalisierung des Musikbetriebs in großem Umfang eingesetzt hatte, gründete die Gesellschaft 1859 den Orchesterverein und ein Jahr davor den Singverein, um den ausübenden (Laien-)Mitgliedern die Möglichkeit zu bieten, als Chor bei den Aufführungen großer Oratorien mitzuwirken.

Als sich die Kapazität, vor allem des Konzertsaales, allmählich als zu gering erwies, bemühte man sich bereits Ende 1857 um einen Baugrund für ein neues, größeres Gebäude. Aber erst 1863 zeigte sich der Kaiser geberfreudig und beschloss, der Gesellschaft das dem Staat gehörende Areal am Wienfluss neben dem Bauplatz des Künstlerhauses, vis-a-vis der Karlskirche, unentgeltlich für ein Konzertgebäude zu überlassen. Die Musikfreunde nutzten die Chance und beauftragten den mit der klassizistischen Antike bestens vertrauten Architekten Theophil von Hansen (1813-1891) mit der Planung eines repräsentativen, groß angelegten, streng historistischen, einer Art *'griechischer Renaissance'* verpflichteten Prachtbaus mit zwei Sälen, einen großen für Orchester- und einen kleineren für Kammermusikkonzerte.

---

[405]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.103, 1.104 und 1.106, S. LXI

[406]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.105, S. LXI

[407]) Siehe auch:
Grasberger, Franz: Baugeschichte. In: Grasberger, Franz / Knessl, Lothar: Hundert Jahre Goldener Saal, Wien o. J., S. 9
Grasberger, Franz: 100 Jahre Musikvereinsgebäude. In: ÖMZ 25(1970)5/6, S. 282-299

Das Haus[408] wurde am 6. Jänner 1870 mit einem feierlichen Konzert eröffnet, was bei der Kritik sofort zu Lobeshymnen über die grandiose Akustik des Großen Saales führte, ein Markenzeichen, das in kürzester Zeit in der gesamten Musikwelt präsent war.
Aber nicht nur der *"Goldene Saal"*[409] in seiner, an die griechische Antike erinnernden, klassischen Pracht und mit einer Kapazität von ca. 2000 Personen, war bald in aller Munde, sondern auch der, durch Clara Schumann 1870 eröffnete *'Kleine Musikvereins-Saal'*[410] oder *'Kammermusiksaal'*, wie er vor der Namensgebung durch *'Brahms'* im Jahre 1937 (125-Jahr-Feier der Gesellschaft) hieß, erwarb sich, nicht nur wegen seines prächtigen, durch satte, goldgefasste Vielfarbigkeit geprägten, klassisch-griechischen Ambientes, sondern vor allem durch seine brillante Akustik alsbald den Ruf, ein idealer Ort für Kammermusik zu sein.
Dank einer Zuhörer-Kapazität von ca. 600 Personen ist er geradezu prädestiniert für das Auftreten von kleinen Ensembles und Laienchören oder für die Veranstaltung von Liederabenden und Schülerkonzerten.

Da die *'Gesellschaft der Musikfreunde'* in ihren Statuten festschrieb, sich *"der Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen"* zu widmen, war es nur folgerichtig, dass sie ihre Säle nicht nur für die Hochkultur öffnete, sondern auch jenen Künstlern ein Auftreten ermöglichte, die sich auf dem Weg zur Professionalität befanden, oder ihr durchaus professionelles Können aus reiner Freude am Musizieren (*'Dilettanten'*) einem breiteren, aber nicht ausschließlich an Höchstleistungen oder neuesten Trends interessierten Publikum präsentieren wollten.

Als Erich Kriner 1905, bereits nach den ersten kleineren Umbauten, sein Debut im *'Kleinen Musivereins-Saal'* als Sänger und Pianist feierte, agierte er im Rahmen des 50jährigen Jubiläums der ihn ausbildenden *"Musikschule Kosch"* aus dem 9. Wiener Gemeindebezirk, Grünetorgasse Nr. 17.
Dass in den nächsten Jahren noch ca. 20 weitere, im Rahmen verschiedenster Institutionen absolvierte, größere oder kleinere Auftritte folgen sollten, entspricht insofern den Intentionen des *'Musikvereins'*, als in der '*Urkunde zur Schlußsteinlegung'* festgehalten ist: *"Der Tonkunst in Schule und Meisterschaft geweiht, soll dies Haus sein und bleiben: ein Kunstwerk an sich, eine Heimat der Musik, eine Zierde der Stadt und des Reiches. Deß walte Gott!"* [411]

---

[408]) Siehe Anhang 1, Abb. 107, S. LXII

[409]) Siehe Anhang 1, Abb. 108, S. LXII

[410]) Siehe Anhang 1, Abb. 109, S. LXII

[411]) Grasberger, Franz / Knessl, Lothar: Hundert Jahre Goldener Saal, Wien o. J., S. 12

3.5.1.2 Johann Hoffmann's[412] "Rosensäle"[413]

Die *"Rosensäle"*, gelegen außerhalb des Linienwalls im 1874 gegründeten und 1890 vergrößerten 10. Wiener Gemeindebezirk [414], waren eines der berühmtesten Veranstaltungs-Etablissements in Favoriten. Die ursprüngliche Adresse *'Himbergerstraße'* wurde bald in Favoritenstraße 89 geändert, wo auch heute noch ein Restaurant existiert. Die Gaststätte mit dem recht ansehnlichen Saal war nicht nur der Sitz zahlreicher Volkssängergruppen, sondern diente z. B. den Brüdern Schrammel (1893) sowie diversen anderen Organisationen als Veranstaltungsort für ihre Konzerte oder Ballfestivitäten (z. B. Bürgerball 13. Feb. 1895), und galt auch als bekannter Versammlungsort für die verschiedensten politischen Gruppierungen zur Abhaltung ihrer Kundgebungen (z. B. 1890 Gründung des Arbeiterbildungsvereins "Bildungsquelle", 4. Mai 1923 Versammlung der österreichischen Nationalsozialisten, 14. April und 31. Juli 1932 Massenversammlungen für Hitler oder 26. Okt. 1934 1. Große Frauen-Versammlung-Favoriten der Sozialistischen Partei). Kriners erster dortiger Auftritt fiel auf den 21. November 1908.

3.5.1.3 Josefssaal im Lehrerhaus[415]

Der *'Josefssaal'*[416] des so genannten, 1906 errichteten Lehrerhauses[417], im Besitz des am 8. Mai 1886 gegründeten Lehrervereins[418], ist im 8. Wiener Gemeindebezirk, Josefstadt, Josefsgasse 12 beheimatet. Es handelte sich dabei um einen, noch heute existierenden Fest- und Theatersaal für mehr als 200 Personen, dessen auffälligster Blickfang ein Deckengemälde[419] des Architekten Titus Neubauer und des Malers Gustav Richter des Jüngeren darstellt, das als bedeutendes Beispiel des Österreichischen Neobarock gilt. Erich Kriners erstes Auftreten in

---

[412]) Die Schreibweise sämtlicher Lokalitäten entspricht jener in den Originalprogrammen, wie sie in Band 3, S. 209 - 459 als Faksimilia abgebildet sind.

[413]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.110, S. LXIII

[414]) Siehe auch
WEB-Lexikon der Wiener Sozialdemokratie-Favoriten, S. 1-3, abgerufen am 10. Juli 2012

[415]) Siehe auch http://www.lhv.at/chronik.htm, abgerufen am 27. Juli 2013 und
http://de.wikipedia.org/wiki/Vienna%E2%80%99s_English_Theatre, abgerufen am 27. Juli 2013

[416]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.112, S. LXIV unten

[417]) Siehe Anhang 1, Abb 1.112, S. LXIV oben

[418]) Es handelte sich dabei um einen (noch heute existierenden) Verein für Lehrer, der seinen Mitgliedern bei div. Vertragspartnern Preisnachlässe garantierte und in der von ihm geführten Herberge (heute der moderne Beherbergungsbetrieb 'Pension Lehrerhaus') preiswerte Quartiere für Lehrer außerhalb Wiens anbot.

[419]) Siehe Anhang 1, Abb 1.112, S. LXIV mitte

dieser Lokalität erfolgte ziemlich bald nach der Fertigstellung, nämlich am 26. April 1909, im Rahmen einer *"Opern-Vorstellung"*[420] mit Szenenausschnitten aus bekannten Bühnenwerken. Heute ist der *'Josefssaal'* an das *"Vienna's English Theatre"* vermietet und wird regelmäßig bespielt.

3.5.1.4 Kursalon (Stadtpark)[421]

Unweit des Konzerthauses, inmitten des 1862, nach den Plänen des Landschaftsmalers Josef Selleny an der Ringstraße errichteten Stadtparks[422], steht seit Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem *'Kursalon'* eines der exklusivsten und prachtvollsten Gebäude Wiens[423]. Als Erich Kriner erstmals in seiner Laufbahn im Festsaal dieser Lokalität (1. Wiener Gemeindebezirk Innere Stadt, Johannesgasse 33) auftrat (1912), war dieses 1867, nach den Plänen von Johann Garben im Stil der italienischen Renaissance - und damit im Geiste des *'Historismus'* - errichtete Gebäude, erst seit 4 Jahren (1908) von Hans Hübner gepachtet worden *('Hübners Kursalon'*), galt aber längst als beliebter Treffpunkt der Wiener Gesellschaft und konnte auf eine mehr als 40jähige Geschichte zurückblicken.

So fand bereits 1868 das erste Konzert von Johann Strauß statt, was den Ausschlag dafür gab, dass sich der *'Kursalon'* zu einem beliebten Tanz- und Konzertlokal voll Walzerseligkeit und Lebenslust entwickelte. Neben den glanzvollen Festivitäten und gesellschaftlichen Ereignissen in einem historisch anmutenden Ambiente galten die Mineralwasser-Trinkkuren mit den Produkten aller bekannter Kurorte der Monarchie als besondere Attraktivität. Noch heute gilt der *'Kursalon'* mit seinen vier Sälen auf zwei Etagen als einer der beliebtesten und exklusivsten Veranstaltungsorte für Konzerte, Hochzeiten, Bälle und andere Festlichkeiten.

---

[420]) Siehe Band 3, Abb. 3.211, S. 211

[421]) Siehe auch
http://www.kursalonwien.at/kursalonwien/, abgerufen am 10. Juli 2013
http://www.stadt-wien.at/freizeit/musik-in-wien/kursalon-wien.html, abgerufen am 10. Juli 2013
http://www.wien.gv.at/rk/msg/1995/0404/007.html, abgerufen am 10. Juli 2013
http://de.wikipedia.org/wiki/Kursalon_H%C3%BCbner, abgerufen am 10. Juli 2013

[422]) Die alten Befestigungs- und Verteidigungsanlagen waren auf Grund einer Anordnung Kaiser Franz Josefs I. aus dem Jahre 1857 geschliffen und, im Zuge der notwendig gewordenen Stadterweiterung, die Ringstraße mit ihren prachtvollen Gebäuden im, die Vorbilder aus der Vergangenheit nachahmenden Stil des Historismus [Neogotik, Neorenaissance, Neobarock, Neoklassizismus] errichtet worden.

[423]) Siehe Anhang 1, Abb 1.113, S. LXV

3.5.1.5 Hotel Monopol[424]

Als Erich Kriner am 20. Oktober 1912 im Rahmen eines Wohltätigkeitsfestes in den *'Prachtsälen des Hotels "Monopol", 6., Mariahilferstraße 81'*, auftrat, hatte das Haus, was seinen Namen betraf, bereits ein bewegtes Leben hinter sich.

Ursprünglich als Einkehrgasthof *"Zum blauen Bock"*[425], mit einem großen Tanzsaal, in dem nicht nur C. M. Zierer und J. Lanner aufspielten, sondern am 8. Dezember 1867 auch mit dem *'Arbeiterbildungsverein Gumpendorf'* der erste Arbeiterverein Wiens gegründet wurde, errichtet, wurde die Lokalität von seinen damaligen Besitzern demoliert, und 1881 das noch heute existierende Gebäude unter dem Namen *"Hotel Englischer Hof"* eröffnet.

Am Beginn des 20. Jahrhunderts hieß es kurzzeitig *"Hotel Savoy"* und knapp vor dem Krieg *"Hotel Monopol"*, um schließlich, nach der 1911 erfolgten Übernahme durch Franz Aufischer, seit 1914 für längere Zeit den Namen *"Münchnerhof"* anzunehmen[426], wo bereits während des Ersten Weltkrieges, besonders aber dann in der Zwischenkriegszeit bei Musik und Tanz der fröhliche *'Münchner Bierrummel'* stattfand. Neben dieser lautstarken Unterhaltung gab es aber gleichzeitig auch den werbewirksam propagierten, täglichen *"Freitisch"* für die armen Kinder des Bezirks. Heute ist in dem noch existierenden Haus in der äußeren Mariahilferstraße mit dem *'Wiener Stadtsaal'* das, mit einer Besucherkapazität von rund 360 Personen, größte Kleinkunsttheater der Kulturszene untergebracht.

---

[424]) Siehe auch
Sinhuber, Bartel F.: Zu Gast im alten Wien. Erinnerungen an Hotels, Wirtschaften und Kaffeehäuser, an Bierkeller, Weinschenken und Ausflugslokale. München 1989, S. 145 f.

WEB-Lexikon der Wiener Sozialdemokratie-Favoriten, S. 1-3, abgerufen am 10. Juli 2012

http://www.events.at/stadtsaal-wien/, abgerufen am 10. Juli 2013

[425]) Da Anfang des 19. Jahrhunderts der Stellwagen nach Meidling, übrigens als erstes öffentliches Verkehrsmittel, von hier wegfuhr, erhielt die Linie den Namen "Der Blaue Stellwagen". Dieser war bereits gefedert und verfügte, im Gegensatz zu seinem Vorgänger, dem Zeiserlwagen, über verglaste Fenster, Sitzbänke, ein Dach und einen halbwegs regelmäßigen Fahrplan.

[426]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.111, S. LXIII

3.5.1.6 Hotel “Zum weißen Engel” [427]

Obwohl Erich Kriner im Jahre 1913 bereits im 9. Bezirk (Alsergrund) wohnte, zog es ihn für seine Konzertauftritte immer wieder nach Hietzing. Einer dieser dort gelegenen Veranstaltungsorte, wo er am 6. März 1913 anlässlich eines *“Konzertes des Herrn Albert Mender”*[428] auftrat, war das *‘Hotel “zum weißen Engel”, 13/1., Am Platz 5'*.

Und auch hier haben wir es mit einer geschichtsträchtigen Lokalität zu tun. In unmittelbarer Nähe eines seit 1787 existierenden Kaffeehauses, das 1832/33 zum ‘*Casino*[429] *Dommayer*[430]’ umgebaut, 1907 nach einem großen Fest niedergerissen und durch *‘Hopfners Park-Hotel Schönbrunn’*[431] ersetzt wurde, existierte schon vor 1750 das, direkt am Hietzinger Platz gelegene, alte, lokalhistorisch bedeutende Gasthaus *“Zum weißen Engel”*[432], in dem schon Ferdinand Raimund mit seiner Lebensgefährtin oder Franz Schubert mit seinen Freunden zu Gast waren, und Josef Lanner, Johann Strauß Sohn und Franz von Suppé Konzerte gaben. 1898 wurde das Gebäude durch einen Neubau mit einem Restaurant gleichen Namens ersetzt, und erst 1907 errichtete man nach Plänen von August Belohlavek (1873-1937) das Hotel *"Zum Weißen Engel"*, 13., Hietzinger Hauptstraße 3 bzw. am Platz 5.

Als Erich Kriner im Oktober 1925 zum zweiten Mal im *“Weißen Engel”* auftrat, hatte der Besitzer gewechselt (nunmehr Fam. Ernst Kainz), und der prunkvolle Biedermeiersaal wurde vorwiegend für Ballveranstaltungen, Faschingsfeste und Bunte Abende genützt.

---

[427]) Siehe auch
http://www.hietzing.at/Bezirk/geschichte2.php?id=209, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.1133.at/document/view/id/624, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.1133.at/document/view/id/730, abgerufen am 12. Mai 2012

Weissenbacher, Gerhard: In Hietzing gebaut: Architektur und Geschichte eines Wiener Bezirkes, Wien Band I 1996, Band II 1998

Sinhuber, Bartel F.: Zu Gast im alten Wien. Erinnerungen an Hotels, Wirtschaften und Kaffeehäuser, an Bierkeller, Weinschenken und Ausflugslokale. München 1989, S. 120 ff.

[428]) Siehe Band 3, Abb. 3.232, S. 232

[429]) Unter ‘Casino’ verstand man in der Monarchie eine Kombination von Gast- und Kaffehaus mit großem Festsaal, in dem der Adel, Offiziere und das reiche Bürgertum verkehrten. Der ‘Dommayer’ war bekannt für seine Bälle und Konzerte, darunter mit J. Lanner, J. Strauß Vater und Sohn.

[430]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.114a, S. LXV

[431]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.114b, S. LXV

[432]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.114c, S. LXV

3.5.1.7 Wiener Bürgertheater [433] (25. Juni 1920 - Wiener Kammeroper)

Wo sich heute in der Vorderen Zollamtsstraße 13 im 3. Wiener Gemeindebezirk die Zentrale der *Bank-Austria befindet, stand bis zu seinem Abbruch im Jahr 1960 das "Wiener Bürgertheater"*[434], eines von jenen acht neuen Wiener Theatern, die zwischen 1887 und 1912 errichtet wurden. Es wurde 1905 auf Betreiben des 1861 in Wien geborenen Schauspielers und Schriftsteller Oskar Fronz erbaut und hatte einen Fassungsraum für 1144 Personen. Bühne und Zuschauerraum ähnelten jenem des noch heute existierenden Volkstheaters. Seine Blütezeit erlebte das Theater 1910, nachdem es von einem Sprechtheater in eine Operettenbühne umgewandelt worden war. Namen wie Edmund Eysler, Franz Lehàr, Emmerich Kalman, Carl M. Ziehrer, Robert Stolz oder Ralph Benatzky sind eng mit dem Haus verbunden, Schauspielergrößen wie Sonnenthal, Kallina, Paulsen, Gregori, Wittels, Girardi oder die berühmte Volksschauspielerin Hansi Niese gaben sich dort ihr Stelldichein. In den 20er Jahren wurde das Repertoire durch die Revuen von und mit Fritz Grünbaum und Karl Farkas erweitert.

3.5.1.8 Weinwurms "Drei Engel Säle"

Die *"Drei-Engel-Säle"*[435] im 4. Bezirk, Große Neugasse 36, deren großer Saal mehrere hundert Personen fasste, und an deren Stelle sich heute ein Neubau befindet, waren zur Zeit Erich Kriners ein bekannter Versammlungsort, in dem zahlreiche Veranstaltungen der Sozialdemokraten, wie zum Beispiel auch die Konzerte des *"Arbeiter-Sängerbundes Wieden"*, stattfanden. Als legendär in die Lokalgeschichte gingen ein Wien-Besuch Friedrich Engels im September 1893 in Wien ein, anlässlich dessen er hier vor 600 Gästen sprach, oder eine im Winter 1932/33 von Bruno Kreisky, der damals im 4. Bezirk politisch aktiv war, initiierte Jugendveranstaltung[436], zu der Vertreter aller politischen Gruppierungen eingeladen worden waren. Die ebenfalls anwesenden Nationalsozialisten verhinderten jedoch durch ihr disziplinloses Verhalten eine sinnvolle geistige Auseinandersetzung, sodass die Veranstaltung schließlich in eine Schlägerei ausartete und von der Polizei beendet werden musste, wobei mindestens 20 Verletzte zu beklagen waren.

---

[433]) Siehe auch Aufzeichnungen des Bezirksmuseums Landstraße unter http://www.dasmuseen.net/Wien/BezMus03/page.asp/848.htm, abgerufen am 25. Oktober 2012 und allgemeine Bezirksinformationen unter http://www.ki3.at/bezirksinfo_ge_bau_35.htm, abgerufen am 25. Oktober 2012

[434]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.115, S. LXVI

[435]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.116, S. LXVI

[436]) Siehe auch http://www.dasrotewien.at/drei-engel-saele.html, abgerufen am 25. Oktober 2012

3.5.1.9 Casino Zögernitz

Der noch heute in Döbling (Wien XIX., Döblinger Hauptstraße Nr. 76) existierende und seiner Renovierung harrende Ball- und Konzertsaal im *'Casino Zögernitz'*[437] war seit seiner Eröffnung im Jahre 1837 Mittelpunkt zahlreicher Festivitäten. Abwechslungsreich ist auch die Geschichte[438] dieses im Biedermeierstil errichteten Altwiener Lokals, das alsbald zum beliebten Treffpunkt der gehobenen Wiener Gesellschaft avancierte:

- So konnten z. B. bereits die Eröffnung und die Sommersaison 1837 mit einem Höhepunkt aufwarten: Johann Strauß (Vater) konnte als Hauskapellmeister verpflichtet werden und erfreute die Wiener mit seinen Eigenkompositionen. In Folge fanden zahlreiche Erstaufführungen statt, konzertierte Josef Lanner mit eigenen Werken oder fanden auch die Brüder Johann und Eduard Strauß bis in die 80er Jahre hinein den Weg nach Oberdöbling, um mit ihren Musikern im *'Casino Zögernitz'*[439] bei prunkvollen Festen aufzuspielen.
- So befand sich z. B. von 1870-1903 an der Stelle, wo sich jetzt der neuerrichtete Speisegarten befindet, die Endstation und Remise der Pferdetramway, die erst nach der Elektrifizierung der Straßenbahn auf die Hohe Warte verlegt wurde.
- So mussten z. B. die Räumlichkeiten während des Ersten Weltkrieges (1914-1918) als Quartiere für mehr als 300 Soldaten herhalten.
- So beheimatete z. B. der herrliche Festgarten ab 1920 - das Gastronomen-Ehepaar Alfred und Maria Stegbauer hatte das Casino mittlerweile seit 1913 übernommen - für mehrere Jahre ein Freiluftkino.

Da das Casino aber vor allem während des ersten Weltkrieges schwer in Mitleidenschaft gezogen worden war, entschlossen sich die aktuellen Besitzer 1926, eine Neuerrichtung in etwas modernisiertem Altwiener Stil[440] zu veranlassen.

Die Gedenkschrift vom 5. Mai 1927 anlässlich der Eröffnung der renovierten bzw. neu erbauten Räumlichkeiten und des volkstümlichen Gartens erinnert an alte Zeiten:

> *"Ein Wiener Bürger namens Zögernitz hatte im Lizitationswege den gräflich Wallischen Grund, der übrigens früher kaiserlicher Besitz gewesen war, erworben und darauf ein Haus im Biedermeierstil erbauen lassen. Kaffee- und Gasthaus zugleich mit einem*

---

[437]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.117, S. LXVI

[438]) Siehe auch http://www.zoegernitz.com/Location/Historisches/tabid/813/language/de-AT/Default.aspx, abgerufen am 25. Oktober 2012

[439]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.117, S. LXVII oben

[440]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.118, S. LXVII mitte

"reich dekorierten Saal", der sich für Bälle besonders eignete, war diese Vergnügungsstätte bald der Versammlungsort der besten Gesellschaft, aber auch der Boden für echte Wiener Gemütlichkeit. Lanner und Strauß gaben hier ihre Konzerte. Illuminationen und Feuerwerk dienten zur Verherrlichung der hier abgehaltenen Volksfeste. Das alte Casino Zögernitz wurde über Auftrag von Ferdinand Zögernitz anno 1837 erbaut. Am 21. Juni des Jahres 1837 wurde es eröffnet. Zu dem Erfolg dieses Etablissements trug auch die Erfindung der 'Lahnerschen Frankfurter Würste' bei. Diese wurden bei den diversen Veranstaltungen in Unmengen konsumiert, sodaß dieser Ort im Volksmund bald den Namen 'Wursttempel' erhielt."[441]

Der Festsaal[442] freilich, der kaum Veränderungen unterzogen wurde und noch heute die vergangene Pracht erahnen lässt, stand nahezu durchgehend für Festlichkeiten zur Verfügung, weshalb auch in Erich Kriners Programmen das *"Casino Zögernitz"* zweimal als Veranstaltungsort aufscheint, nämlich im Jänner 1923 und knapp vor Ende der Umbauphase im April 1927.

3.5.1.10 Säle in der Hofburg[443]

Die Wiener Hofburg[444] zählt nicht nur zu den historisch und kulturell bedeutendsten Prachtbauten Wiens, sondern kann auch auf eine, aus architektonischer Sicht, bewegte, 800 Jahre währende bauliche Entwicklung zurückblicken. Exemplarische seien hier einige bedeutende Zu- und Neubauten angeführt, die der Hofburg ihr heutiges, unter Franz Joseph I. im Zuge der Stadterneuerung endgültig geschaffenes Erscheinungsbild geben: Die 1705 als Opernhaus errichteten Redoutensäle, die Amalienburg, die Stallburg, der Leopoldinische Trakt, die Hofbibliothek inklusive der Verbindung zur Augustinerkirche und der damit verbundenen Kreation des Josephsplatzes, der Reichskanzleitrakt, die Winterreitschule, der Michaelertrakt,

---

[441]) Gedenkschrift, zitiert unter
http://www.zur-wurst.at/index.php?option=com_content&view=article&id=408&Itemid=404, abgerufen am 25. Oktober 2012

[442]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.118, S. LXVII

[443]) Siehe auch
Telesko, Werner (Hrsg.): Die Wiener Hofburg 1835-1918. Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des "Kaiserforums", Wien 2012

http://www.hofburg.com/deutsch/raeume/mezzanin/rittersaal/, abgerufen am 10. Juli 2013
http://www.architektenlexikon.at/de/1185.htm, abgerufen am 10. Juli 2013
http://www.stadt-wien.at/wien/sehenswuerdigkeiten/schloesser-burgen/hofburg-amalienburg.html, abgerufen am 10. Juli 2013
http://www.stadtflaneur.at/index.php/die-hofburg/220-amalienburg, abgerufen am 10. Juli 2013
http://de.wikipedia.org/wiki/Hofburg, abgerufen am 10. Juli 2013
http://verlag.oeaw.ac.at/Die-Wiener-Hofburg-1835-1918, abgerufen am 10. Juli 2013
http://www.burghauptmannschaft.at/php/detail.php?artnr=7103&ukatnr=12185, abgerufen am 10. Juli 2013

[444]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.119, S. LXVIII

der Zeremoniensaal und die, den Heldenplatz umschließende Neue Burg, die heute, neben einigen Museen, die Lesesäle der Nationalbibliothek und das international bedeutende Konferenzzentrum beherbergt.

Erich Kriners Konzertauftritte in der Hofburg in den Jahren 1922-28 setzten jene Tradition fort, die ihren Anfang in den Redoutensälen bei den Maskenbällen, Festen oder Konzerten mit Berühmtheiten wie Mozart, Beethoven, Joseph Strauß oder Franz Liszt genommen hatten. Laut erhaltenen Programmen musizierte Erich Kriner, neben dem kleinen *"Saal der Deutschösterreichischen Schriftstellergenossenschaft",* im *'Reichskanzleitrakt'*, im *'Rittersaal'*, im *'Zeremoniensaal'* und im '*Großen Festsaal'*.

Der *'Rittersaal'*[445], der Prunksaal in der Alten Burg, in dem Maria Theresia 1717 getauft worden war, ist mit einer Kapazität von 200 Personen der kleinste unter den Veranstaltungsräumen und diente Erich Kriner als festlicher Rahmen für fünf Liederabende mit damals durchaus bekannten Sängerpersönlichkeiten.
Als prunkvollster Saal in der Wiener Hofburg gilt der, 1806 nach den Plänen des belgischen Architekten Louis Montoyer erbaute, für mehr als 500 Personen ausgelegte *'Zeremoniensaal'*, den die Habsburger als Thronsaal[446] nutzten. Mit seiner majestätischen Schönheit, die von den 26 Kristalllustern mit ingesamt mehr als 1300 Lichtern, von den wertvollen Wandgemälden, von den 24 korinthischen Säulen aus Kunstmarmor oder von den kassettierten Deckenspiegeln ausging, diente er nicht nur Napoleon für die Brautwerbung um die Kaisertochter Marie Louise oder der Monarchie für rauschende Feste, Galabankette und den exklusiven *"Ball bei Hof"*, sondern bot in den 1920er Jahren auch den imperialen Glanz für zwei große Chorkonzerte[447], bei denen Erich Kriner gemeinsam mit durchwegs berühmten Künstlern musizierte.

Knapp nach Fertigstellung des, von Ludwig Baumann in den Jahren 1910-23 errichteten, ca. 1000 m² großen und mit einem Fassungsvermögen von 1200 Personen ausgestatteten *'Großen Festsaal'*[448]*',* fand zum Jahreswechsel 1922/23 als erste Veranstaltung die *"Große Silvester-Feier mit Ball"*[449] der *Deutschösterreichischen Schriftsteller-Genossenschaft* statt, bei

---

[445]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.120, S. LXVIII

[446]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.121, S. LXVIII

[447]) Siehe Band 3, Abb. 3.292, S. 292 und Abb. 3.303, S. 303

[448]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.122, S. LXVIII

[449]) Siehe Band 3, Abb. 3.267, S. 267

deren Vortragsakademie Erich Kriner als Pianist mitwirkte. Noch zwei weitere Male war es ihm vergönnt, in diesem monumentalsten Saal der gesamten Hofburg im Rahmen von zwei großen Jubiläumskonzerten mit Solisten, Chor und Orchester als Pianist aufzutreten, und dieses eindrucksvolle imperiale Ambiente, das alle historischen Sälen auch in der Zwischenkriegszeit widerspiegelten, zu genießen und auf sich wirken zu lassen.

3.5.1.11 Konzertsäle und Opernhäuser in Italien

"Immenso successo a Trieste, Venezia, Bologna, Firenze e Roma".[450]

Obwohl in einem der Programme vom *'ungeheuren Erfolg*' der Konzerttournee berichtet wird, ist es heute nicht mehr bekannt und auch nicht eruierbar, wie hoch die Besucherzahlen oder wie bedeutend das Presse-Echo beim Gastspiel des *"Wiener Kaufmännischen Gesangvereines"*[451] - Erich Kriner wirkte bei allen Konzerten als Pianist mit - wirklich waren.

Dennoch ist es erstaunlich, dass ein Amateur-Chor aus Wien zu einer zweiwöchigen Tournee (Oktober 1923) eingeladen wurde, um in den renommiertesten Kunststätten Italiens zu konzertieren.

Wenn von einem großen Erfolg in Triest und Venedig (als Veranstaltungsorte sind das *'Teatro Giuseppe Verdi'* in Triest mit an die 2.000 und das *'Teatro La Fenice'* in Venedig mit mehr als 1.200 Sitzplätzen anzunehmen) die Rede ist, so fehlen leider die Konzertprogramme dazu. Deshalb seien hier nur jene Örtlichkeiten angeführt, näher beschrieben und durch Bildmaterial in ihrer Pracht dokumentiert, die durch Programmbücher abgesichert sind.

3.5.1.11.1 Teatro Filarmonico Verona[452]

Das 1732 mit Vivaldis *"La Fida Ninfa"* eröffnete und 1749 nach einem Brand wiederhergestellte *'Teatro Filarmonico'*[453] war nicht nur das größte Opernhaus in Verona, sondern zählte auch zu den bedeutendsten in Italien, ja in Europa. Es diente zur Aufführung von Opern, Balletten und Konzerten und konzentrierte sich nicht nur auf das gängige Repertoire sondern wagte es auch, weniger berühmte Werke in sein Programm aufzunehmen. Das für 1.200 Zuschauer konzipierte Theater ist unweit der, seit 1913 wegen der hervorragenden Akustik, wieder als Theater genutzten Arena gelegen und sozusagen deren *'Winterquartier'*.

---

[450]) Bemerkung auf dem Programm für das Konzert am 15. Oktober 1923, Band 3, Abb. 3.284, S. 284

[451]) Einer der damals ziemlich berühmten Männergesang-Vereine, gegründet 1862, dessen Chor aus ungefähr aus 150 Mitgliedern bestand und zur Zeit der Konzertreise von Chormeister Heinrich Singer geleitet wurde.

[452]) Siehe auch https://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_Filarmonico, abgerufen am 28. Juli 2013

[453]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.123, S. LXXIX

3.5.1.11.2 Teatro Comunale Bologna[454]

Namen wie Farinelli, Padre Martini, W. A. Mozart oder Charles Burney sind eng mit der Stadt Bologna verbunden, die Mitte des 18. Jahrhunderts neben London, Leipzig, Venedig und Paris als eines der bedeutendsten Musikzentren Europas galt. Das war auch der Anlass dafür, dass das *'Teatro Comunale Bologna'*[455] (vormals *'Teatro Nuovo Pubblico'*), nach Neapels *'San Carlo'* das älteste Opernhaus Italiens, 1763 mit der eigens dafür komponierten Oper *'Il trionfo di Clelia'* von Christoph Willibald Gluck eröffnet wurde. Es war das erste große Opernhaus, das mit öffentlichen Mitteln gebaut wurde und im Besitz der Stadt verblieb. Es war der Ort für zahlreiche Uraufführungen, darunter von Rossini, Bellini oder Verdi, aber auch die Musikdramen von Wagner erlebten dort ihre Erstaufführungen. Zur Zeit Erich Kriners bis zum Zweiten Weltkrieg war Arturo Toscanini die führende Dirigentenpersönlichkeit des Opernhauses. Das glockenförmig gebaute Auditorium, bestehend aus vier Logenreihen zuzüglich einer königlichen Loge und einer kleinen Galerie, bot Platz für mehr als 1.000 Besucher.

3.5.1.11.3 Teatro Politeama, Firenze[456]

Schon immer spielte die Musik im kulturellen Leben von Florenz eine äußerst bedeutsame Rolle, steht doch nicht zuletzt dort am Hof des Grafen Bardi die Wiege der Gattung *'Oper'*. Mehr als 200 Jahre später, 1862, wurde mit dem *'Teatro Politeama Fiorentiono Vittorio Emanuele'* ein Amphitheater mit 6.000 Plätzen eröffnet. Als die Arena 1882, um sie für Opernaufführungen zu adaptieren, überdacht und neu gestaltet wurde, bot das Haus Platz für über 2.000 Besucher. Erst sechs Jahre nach dem Auftreten Erich Kriners, also 1929, wurde es von der Stadtgemeinde übernommen, teilweise renoviert und zu *'Teatro Comunale di Firenze'*[457] umbenannt. Als das im Jahre 1933 gegründete Festival *'Maggio Musicale'* einen Teil seiner Opernaufführungen in diesem Haus produzierte, existierte auch der Name *'Teatro del Maggio Musicale Fiorentino'*.

---

[454]) Siehe auch
http://www.bolognamagazine.com/content/teatro-comunale-bologna, abgerufen am 28. Juli 2013
http://www.tcbo.it/, abgerufen am 28. Juli 2013

[455]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.124, S. LXXIX

[456]) Siehe auch
http://de.wikipedia.org/wiki/Teatro_Comunale_di_Firenze, abgerufen am 28. Juli 2013
http://www.aboutflorence.com/theatres-in-Florence.html, abgerufen am 28. Juli 2013
http://www.maggiofiorentino.it/content/storia, abgerufen am 28. Juli 2013

[457]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.125, S. LXXIX

3.5.1.11.4 Teatro Costanzi, Roma (Teatro dell'Opera di Roma)[458]

Das *'Teatro dell'Opera di Roma'* in der Via Firenze 72, Rom (heute Piazza Beniamino Gigli)[459], das noch zu Zeiten der Österreichtournee (1923) den ursprünglich zu Ehren seines Bauherrn gewählten Namen *'Teatro Costanzi'* trug, wurde 1880 mit Rossinis *"Semiramide"* eröffnet. Es zählte, nicht nur dank seines einzigartigen Klanges, sondern auch auf Grund wichtiger Uraufführungen, wie z. B. 1890 *"Cavalleria rusticana"* von Pietro Mascagni oder 1900 *"Tosca"* von Giacomo Puccini, zu den bedeutenden europäischen Opernhäusern und fasste ca. 1.600 Besucher.

Während der zehn Jahre vor dem Auftreten der Österreichischen Gäste machte sich das Römische Opernhaus einen Namen durch die Aufführung bedeutender Werke, die vorher noch nie in Rom oder gar Italien aufgeführt worden waren, wie z. B. *"La fanciulla del West"*, *"Turandot"* und *"Il trittico"* von Giacomo Puccini, Richard Wagners *"Parsifal"*, *"Francesca da Rimini"* von Riccardo Zandonai, *"Boris Godunov"* von Modest Mussorgsky oder *"Samson et Dalila"* von Camille Saint-Saëns. Erst drei Jahre nach dem Österreichgastspiel, 1926, wurde das Opernhaus von der Stadt Rom übernommen, restauriert, vergrößert und umbenannt in *'Teatro Reale dell'Opera di Roma'*.

3.5.1.11.5 Teatro Carlo Felice, Genova[460]

Das *'Teatro Carlo Felice'*, an der zentralen Piazza De Ferrari gelegen, ist das größte und bedeutendste Opernhaus in Genua und widmete sich nicht nur der Aufführung von Opern oder Balletten, sondern hatte auch Sinfoniekonzerte, Vorträge oder anderwärtige Veranstaltungen auf seinem Programm.

Das nach dem Herzog Carlo Felice benannte Gebäude, das auf dem Grund der abgerissenen Dominikanerkirche San Domenico erbaut worden war, wurde im April 1826 mit Vincenzo Bellinis Oper *"Bianca e Fernando"* feierlich eröffnet, obwohl noch gar nicht alle Arbeiten abgeschlossen waren. Das imposante und mit einer hervorragenden Akustik ausgestattete

---

[458]) Siehe auch
http://dreamguides.edreams.de/italien/rom/teatro-dellopera-di-roma, abgerufan am 28. Juli 2013
http://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_dell'Opera_di_Roma, abgerufen am 28. Juli 2013
http://dreamguides.edreams.de/italien/rom/teatro-dellopera-di-roma, abgerufen am 28. Juli 2013

[459]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.126, S. LXX

[460]) Siehe auch http://de.wikipedia.org/wiki/Teatro_Carlo_Felice, abgerufen am 28. Juli 2013

Auditorium[461] bot mit dem Parterre, seinen fünf Rängen und einer Galerie Platz für 2.500 Gäste.

Ungefähr 20 Jahre vor dem Auftreten des Wiener Ensembles, also 1892, wurde das *'Teatro Carlo Felice'*[462] anlässlich der Kolumbusfeierlichkeiten (400 Jahre Entdeckung Amerikas) renoviert. Übrigens: Will man das Opernhaus durch die Säulen des Haupteingangs betreten, muss man am Reiterdenkmal des italienischen Generals und Nationalhelden Giuseppe Garibaldi vorbei.

3.5.1.11.6 R. Conservatorio G. Verdi - Milano[463]

Das *'Königliche Konservatorium G. Verdi'* in Mailand[464], gebaut 1807 auf Grund eines *'Königlichen Napoleonischen Dekrets'* in einem ehemaligen Kloster nahe der barocken Kirche *'Santa Maria della Passione'*, war im Jahr 1923, als das Wiener Gastspiel stattfand, nicht nur eine der berühmtesten Musikschulen Italiens, sondern betreute auch die wichtigste, öffentlich zugängliche Musik-Bibliothek mit zahlreichen wertvollen Instrumenten, mehr als 35.000 Büchern und an die Zehntausende Werke (Manuskripte, Kopien) bedeutender Komponisten, darunter Mozart, Donizetti, Bellini und Verdi.

Das *'Conservatorio'* galt schon damals als einer der wichtigsten Konzertveranstalter Italiens und bot in der so genannten *'Sala Verdi'*, einem der auf Grund seiner phantastischen Akustik berühmtesten Konzertsäle des Landes für an die 1500 Besucher ein vielfältiges und abwechslungsreiches Programm. Ein solches - von Beethoven über Schubert, Wagner und Verdi bis hin zu Johann Strauß - wurde im Rahmen von zwei Konzerten auch von den Wiener Gästen dargeboten.[465]

---

[461]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.127, S. LXX

[462]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.128, S. LXX

[463]) Siehe auch http://www.timeout.com/milan/music/venue/1%3A7628/conservatorio-di-musica-giuseppe-verdi, abgerufen am 28. Juli 2013

[464]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.129, S. LXX

[465]) Siehe Band 3, Abb. 3.286, S. 286

3.5.1.12 Großer, Mittlerer u. Kleiner Saal des Konzerthauses[466]

"So sei der Bau geweiht zur Erfüllung seiner Aufgabe: eine Stätte für die Pflege edler Musik und froher Wiener Geselligkeit, ein Sammelpunkt künstlerischer Bestrebungen, ein Haus für die Musik und ein Haus für Wien!" [467] Dieses Motto, eingemauert im *'Schluss-Stein'* des am 19. Oktober 1913 in Anwesenheit von Kaiser Franz Josef I. eröffneten[468] und im 3. Wiener Gemeindebezirk Landstraße, am Rand der Inneren Stadt, zwischen Schwarzenbergplatz und Stadtpark gelegenen Konzerthauses[469], zu dessen Gesamtkomplex auch das Gebäude der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst (heute Universität für Musik und darstellende Kunst) sowie das Akademietheater mit 521 Plätzen gehörten, ermöglichte es auch nicht professionell agierenden Künstlern, in einem der drei unterschiedlich dimensionierten Säle des neuen Kulturtempels zu musizieren.

Dabei war dieses letztendlich verwirklichte Gebäude erst die zweitbeste Lösung. Als man nämlich 1890 in Wien von einem Haus für Musikfeste träumte, dachte der mit der Planung beauftragte Architekt Ludwig Baumann an einen Mehrzweckbau: Sein "*Olympion*" mit mehreren Konzertsälen, einem Eislaufplatz, einem Bicycleclub und einer Freiluftarena für 40.000 Besucher sollte, als Gegengewicht zu dem nur 200 Meter entfernten traditionsreichen *'Wiener Musikverein'*, breitere Bevölkerungsschichten ansprechen.

Der Plan wurde zwar in dieser überdimensionierten Form abgelehnt - übrig blieb davon eine kleine Sportarena (1899), in der noch heute der Wiener Eislaufverein beheimatet ist -, die Idee eines Konzertgebäudes jedoch blieb erhalten. Und nachdem 1908 die von Gustav Klimt und seinen Freunden organisierte Kunstschau in einem, auf dem noch unbebauten Gelände

---

[466]) Siehe auch
Heller, Friedrich C. / Revers, Peter / u. a. (Hrsg.): Das Wiener Konzerthaus, Geschichte und Bedeutung 1913 - 1983, Wien 1983

http://konzerthaus.at/hoehepunkte/geschichte, abgerufen am 15. Mai 2012
http://konzerthaus.at/kh/d/0305_ss.asp#, abgerufen am 15. Mai 2012
http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Konzerthaus, abgerufen am 15. Mai 2012
http://www.mozart.co.at/Wien-Konzerthaus-Information/, abgerufen am 15. Mai 2012

[467]) Heller, Friedrich C.: Vorgeschichte, in: Heller, Friedrich C. / Revers, Peter / u. a. (Hrsg.): Das Wiener Konzerthaus, Geschichte und Bedeutung 1913 - 1983, Wien 1983, S. 22

[468]) Das Haus wurde eröffnet mit einem Festkonzert des Wiener Concertvereins (der heutigen Wiener Symphoniker), auf dessen Programm das eigens für diesen Zweck komponierte "Festliche Präludium" op. 61 von Richard Strauss, sowie L. v. Beethovens 9. Sinfonie standen. Viele meinen, dieses Nebeneinander von Tradition und Moderne sollte schon beim ersten Konzert den zukünftigen Weg des Hauses deutlich machen.

[469]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.131 und 132, S. LXXI

aufgestellten, provisorischen Ausstellungsgebäude[470] stattgefunden hatte, konnte Ludwig Baumann in den Jahren 1911 bis 1913 den Plan eines Konzerthauses, gemeinsam mit den europaweit bekannten Theaterarchitekten Ferdinand Fellner d. J. und Hermann Helmer (Büro Fellner & Helmer), verwirklichen.

Dabei wurden neue Maßstäbe hinsichtlich der Architektur[471] gesetzt: Nicht nur, dass es sich dabei um einen der modernsten Großbauten der Donaumonarchie handelte, waren die Räumlichkeiten sowie die Akustik für ein breites Spektrum an kulturellen Veranstaltungen geeignet, begeisterten die Großzügigkeit und Bequemlichkeit der Anlage sowohl Publikum als auch Kritik, ermöglichten die Stiegenhäuser den ungehinderten Zu- und Abstrom von etwa 4.000 Personen und bedeutete nicht zuletzt die hohe künstlerische Qualität des Baus im Hinblick auf die Verschmelzung von Elementen des späten Historismus, des Sezessionismus und des Jugendstils eine architektonische Rarität ganz eigener Prägung.

Erich Kriner, dessen Name zwischen 1922 und 1931 neun Mal in Programmen des Konzerthauses aufscheint, musizierte in allen drei Sälen, die im etwa 70 mal 40 Meter großen Konzerthaus zum Zeitpunkt seiner Eröffnung beheimatet waren.

Diese drei, auf einer Ebene gelegenen Räumlichkeiten, die akustisch so konstruiert waren, dass sie ohne gegenseitige Störung gleichzeitig bespielt werden konnten, wiesen unterschiedliche Dimensionen auf: der *'Große Saal'* war mit 1865 Plätzen bestückt, der *'Mittlere'* oder *'Mozart-Saal'* fasste 704 Personen und der *'Kleine'* oder *'Schubert-Saal'* immerhin noch 366.

Während der *'Große Saal'*[472], im Herzen des über 600 Räume umfassenden Gebäudes gelegen, vorwiegend den weltberühmten Orchestern, den großen Dirigenten und den virtuosen Solisten der Hochkultur vorbehalten blieb, ermöglichte es der *'Mozart-Saal'*[473] mit seiner einzigartigen Akustik und intimen Ausstrahlung auch Kammerorchestern, kleineren Ensembles und nicht so berühmten Künstlern, mit Bach-Kantaten, Kammermusik, Liederabenden oder Recitals ein weitgefächertes künstlerisches Spektrum zum musikalischen Erlebnis werden zu lassen.

---

[470]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.130, S. LXXI

[471]) Sie auch http://konzerthaus.at/, abgerufen am 15. Mai 2012

[472]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.133, S. LXXI

[473]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.134, S. LXXI

Der *'Schubert-Saal'*[474] schließlich, dem Idealbild eines musikalischen Salons nicht unähnlich, bot vielversprechenden Nachwuchsmusikern den nötigen festlichen Rahmen, um ihre ersten Schritte auf einer professionellen Konzertbühne zu wagen.

Als Erich Kriner in dem erst zehn Jahre lang existierenden Haus konzertierte, erlebte auch er jene, durch den Zerfall Österreich-Ungarns bedingten gesellschaftlichen Umbrüche und finanziellen Krisen der 20er und 30er Jahre mit, welche die Leitung des Konzerthauses zwangen, noch mehr Flexibilität als bisher zu demonstrieren und durch Vielseitigkeit im kulturellen Angebot neue Wege zu gehen.

So gab es bis 1934, vor allem aus pekuniären Erwägungen, neben der üblichen kontinuierlichen Pflege des klassisch-romantischen Repertoires, den berühmten Arbeiter-Symphonie-Konzerten und wichtiger Ur- und Erstaufführungen (u. a. von Marx, Bittner, Korngold, Gál, Strawinsky, Hindemith oder Schönberg), was ja der grundsätzlichen *"Tendenz zu einer breite Bevölkerungskreise erfassenden Popularisierung symphonischer Musik"*[475] entsprach, auch Konzerte mit Jazz, Chansons und Schlagern, Dichterlesungen berühmter Literaten, Vorträge, große Kongresse, Symposien, Tanz- und Ballveranstaltungen, Hallenhandballturniere oder Weltmeisterschaften für Boxen und Fechten.[476]

Trotz aller Schwierigkeiten blieb das Konzerthaus auch damals dem einmal eingeschlagenen Weg treu: Sich mit der Tradition lebendig auseinanderzusetzen, mutige Programme zu offerieren, neue Publikumsschichten zu erschließen und ein Haus für alle zu sein.

---

[474]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.135, S. LXXI

[475]) Heller, Friedrich C.: Vorgeschichte, in: Heller, Friedrich C. / Revers, Peter / u. a. (Hrsg.): Das Wiener Konzerthaus, Geschichte und Bedeutung 1913 - 1983, Wien 1983, S. 11

[476]) Revers, Peter: Geschichte des Konzerthauses während der Ersten Republik. In: Heller, Friedrich C.: Vorgeschichte, in: Heller, Friedrich C. / Revers, Peter / u. a. (Hrsg.): Das Wiener Konzerthaus, Geschichte und Bedeutung 1913 - 1983, Wien 1983, S. 69-86

3.5.1.13 Sofiensaal Marxergasse[477]

Als Erich Kriner am 4. Oktober 1924 zum ersten und einzigen Mal im mehr als 2000 Menschen fassenden *'Sophiensaal'* in der Marxergasse 17 im 3. Wiener Gemeindebezirk Landstraße konzertierte, hatte das nicht nur historisch interessante, sondern seit dem Großbrand im Jahre 2001 auch in breiteren Gesellschaftsschichten bekannte Gebäude[478] schon mehr als 85 Jahre seiner abwechslungsreichen Geschichte hinter sich gebracht.

Bereits im Jahre 1838 eröffnete Franz Morawetz[479] (1789–1868), ein Tuchscherergehilfe aus Böhmen, ein russisches Dampfbad[480] und benannte die Heilanstalt nach Erzherzogin Sophie, der Mutter von Kaiser Franz Josef I. Auf Grund *"kaiserlicher"* Referenzen - eine Kammerzofe der Erzherzogin gesundete als einer der ersten Gäste nach einer Badekur - florierte das Unternehmen, und so erfolgte in den Jahren 1845-49 der Um- und Neubau des *'Sophienbades'* nach den Plänen von Sicard v. Siccardsburg und August van der Nüll[481].

Das Zentrum bildete der große Saal (*'Sophiensaal'* bzw. *'Sophienbad-Saal'*)[482], mit mehr als 520 Quadratmetern das größte öffentliche Lokal Wiens, der im Sommer als Hallenschwimmbad für ca. 300 Personen und im Winter, nach Abdecken des Schwimmbeckens[483] mit Holzbrettern, was auf Grund des sich darunter befindlichen Hohlraumes zu einer phantastischen Akustik führte, als Tanz-, Konzert- und Versammlungssaal genutzt.

---

[477]) Siehe auch:
Sinhuber, Bartel F.: Zu Gast im alten Wien. Erinnerungen an Hotels, Wirtschaften und Kaffeehäuser, an Bierkeller, Weinschenken und Ausflugslokale. München 1989, S. 120

http://www.meinbezirk.at/wien-01-innere-stadt/chronik/sophiensaele-d339713.html, abgerufen am 12. Mai 2012

http://de.wikipedia.org/wiki/Sofiens%C3%A4le, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20060824_OTS0033/,sophiensaele-neubeginn-und-rueckblick, abgerufen am 12. Mai 2012

[478]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.138, S. LXXII

[479]) Siehe auch http://www.viennatouristguide.at/Friedhoefe/St_Marx/graeber_st.marx/morawetz.htm, abgerufen am 12. Mai 2012

[480]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.136, S. LXXII

[481]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.137 und 141, S. LXXII

[482]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.142, S. LXXII

[483]) Das Wasser dafür wurde vom nahe gelegenen Donaukanal in Röhren zugeleitet, gefiltert, in den ersten Stock gepumpt und auf 22,5° Celsius erwärmt.

Obwohl es 1870, 1886 (Zubau des kleineren, *'Blauer Salon'* genannten, Saales - seit dieser Zeit die Bezeichnung *'Sofiensäle'*) und 1899 (Erneuerung der Fassade)[484] zu Umbauten und Umgestaltungen gekommen war, diente der Festsaal, nachdem Johann Strauß Vater im Jänner 1848 den Eröffnungsfestball dirigiert hatte, seit 1850 permanent für große gesellschaftliche Ereignisse jeglicher Art. So gab Johann Strauss (Sohn) regelmäßig Konzerte, bei denen er an die 100 seiner Werke erstmals der Öffentlichkeit präsentierte; so hielt im März 1912 Karl May seinen letzten öffentlichen Vortrag (*„Empor ins Reich des Edelmenschen!"*) vor ca. 2000 Zuhörern; so wurden im September 1913 unter dem Titel *'Sprechender Film'* erstmals auch in Wien mit Sprechton unterlegte Filme präsentiert; so wurde in den Räumlichkeiten während des Ersten Weltkrieges ein Notlazarett eingerichtet; so wurden hier auch dunkle Kapitel der Wiener Geschichte geschrieben, als im Mai 1926 die NSDAP-Gründungsversammlung stattfand, oder 1938 eine Sammelstelle für zur Deportation bestimmte Juden eingerichtet wurde. Ihren Weltruhm erlangten die *'Sophiensäle'* nicht zuletzt dadurch, dass das Recordlabel DECCA[485] in den 1950er-Jahren dort das modernste Aufnahmestudio Europas installierte. Nach einer glanzvollen, durch zahlreiche traditionelle Veranstaltungen vielfältigster Art geprägten Blütezeit endete die ruhmreiche Geschichte des denkmalgeschützten Gebäudes durch den Großbrand im Jahre 2001. Erst die Wiedereröffnung im Dezember 2013 ließ erneut den alten Glanz vergangener Zeiten erahnen.

3.5.1.14 Wiener Urania [486]

Die *'Wiener Urania'*, nicht nur ein Bauwerk im 1. Wiener Gemeindebezirk, Uraniastraße 1, sondern auch die Bezeichnung für einen 1897, vom Niederösterreichischen Gewerbeverein in Wien (anfangs als Syndikat) gegründeten, sich der Volksbildung widmenden, gemeinnützigen Verein, zählte schon um 1900 zu der führenden populärwissenschaftlichen Institution, die sich der Vermittlung von Wissen und Kultur an ein breites Publikum widmete.

Im Jahr 1898, anlässlich der im Prater geplanten Ausstellung zum 50-jährigen Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josephs I. in einem provisorischen, nach dem Vorbild der Berliner

---

[484]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.140, S. LXXII

[485]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.139, S. LXXII

[486]) Siehe auch:
Petrasch, Wilhelm (Hg.): 100 Jahre Wiener Urania. Festschrift, Wien 1997

http://www.adulteducation.at/de/historiografie/institutionen/269/, abgerufen am 30. Juli 2012
http://www.wien-vienna.at/blickpunkte.php?ID=146, abgerufen am 30. Juli 2012
http://www.vhs.at/urania_raumvermietung0.html, abgerufen am 30. Juli 2012
http://de.wikipedia.org/wiki/Urania_(Wien), abgerufen am 30. Juli 2012
www.aeiou.at , abgerufen am 30. Juli 2012

Urania gestalteten *'Urania-Theater'* mit Vortragssaal, Sternwarte und Nebenräumen untergebracht, verlor die Attraktivität des Ortes mit Ende der Jubiläums-Ausstellung deutlich an Interesse. Die in den folgenden Jahren für die, durch moderne technische Hilfsmittel, wie z. B. die *'Laterna magica'*, aufgewerteten Vorträge angemieteten Räumlichkeiten wiederum erwiesen sich alsbald für den Zustrom der interessierten Zuhörerschar als zu klein.

Deshalb entschied der nach der Muse *'Urania'*, der Schutzgöttin der Sternkunde, benannte Verein, ein eigenes, größeres Vereinshaus in Betrieb zu nehmen. Am 24. Juni 1904 beschloss der Gemeinderat auf Antrag von Bürgermeister Lueger, für die neu zu errichtende *'Urania'* einen Baugrund am bislang unverbauten Aspernplatz (seit 1976 Julius-Raab-Platz) zu einem minimalen symbolischen Pachtzins zu überlassen.

Der für die Planung engagierte Jugendstilarchitekt und Otto Wagner-Schüler Max Fabiani entschloss sich für ein historisierendes, neobarockes Bauwerk[487], das der Bevölkerung so gut gefiel, dass das, durch großzügige Spenden von privater Seite finanzierte Gebäude mit seinem 36 Meter hohen, durch eine markante, drehbare Kuppel gekrönten Sternwarteturm, dessen zwölfseitige *'Laterne'* in 27 Meter Höhe eine Aussicht über die Stadt Wien ermöglichte, und seiner prominenten Lage alsbald zu einem Wiener Wahrzeichen wurde.

In dem, am 6. Juni 1910 durch Kaiser Franz Josef I. eröffneten, neuen Gebäude wurde das Bildungsangebot, das sich schon bisher durch modernere, interessantere, die Sinne ansprechende Bildungsmethoden[488] markant von jenem anderer Volksbildungseinrichtungen unterschied, noch erweitert. Neben den bereits etablierten Lichtbildervorträgen - z. B. wurden im Vortragsjahr 1921/22 bereits 9.558 Vorträge mit durchschnittlich 4.021 Teilnehmern pro Tag verzeichnet - bot vor allem die allgemein zugängliche Volkssternwarte die Möglichkeit zur Popularisierung der Himmelskunde. Einen besonderen Schwerpunkt bildete das Urania-Kino im Großen Vortragssaal mit seinen täglichen Vorführungen von Bildungs- und Kultur-Filmen (damals noch *'Kinematogramme'* genannt). Schon im Jahr 1923/24 gab es 540 Filmvorführungen mit 192.464 Besuchern und am 8. Juni 1928 den ersten Tonfilm in Österreich, der auf dem Lichttonverfahren der Firma *'Tri-Ergon'* basierte, was der Urania alsbald den Ruf als führende Einrichtung Mitteleuropas im Bereich des Kulturfilms einbrachte.

---

[487]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.143, S. LXXII

[488]) So konnten zum Beispiel in einem Labor physikalische und chemische Experimente von den Besuchern durch einen elektrischen Taster selbsttätig in Bewegung gesetzt und an Hand von beigegebenen gedruckten Erklärungen leicht verfolgt bzw. verstanden werden.

Weitere Nova waren Sprachkurse für *'Sprachen der Monarchie und ihrer Verbündeten'*, wie Bulgarisch, Ungarisch, Kroatisch, Italienisch oder Türkisch und Dichterlesungen, bei denen junge Literaten, wie Thomas Mann, Hermann Hesse, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Alfons Petzold oder Egon Friedell aus ihren Werken lasen.

Eine Besonderheit machte die *'Urania'* auch über die Grenzen des Bezirkes hinaus bekannt. Als am 1. Mai 1910 für Wien die MEZ als offizielle Uhrzeit eingeführt worden war, übernahm die *Sternwarte der Wiener Urania* die selbstgestellte Aufgabe, für die Zeitbestimmung, Zeitbewahrung und Zeitverteilung in Wien zu sorgen; die *„Urania-Zeit"* konnte nicht nur von der Uhr an der Südwand des Gebäudes abgelesen, sondern ab 1913 auch per Telefon abgefragt werden.

Schließlich seien noch die unglaublich vielen musikalischen Veranstaltungen erwähnt, die allmählich das Interesse an hausinternen Musikergruppierungen wach riefen. Deshalb wurden 1920 der *'Urania-Frauenchor'*, 1921 das *'Urania-Sinfonie-Orchester'* und 1922 der gemischte *'Urania-Chor'* gegründet. Als Erich Kriner erstmals 1925 im großen, mehr als 500 Zuhörer fassenden Saal als Tenorsolist auftrat, musizierte er unter anderem mit Julius Patzak, mit dem Urania-Chor und mit Mitgliedern des Urania-Orchesters, wobei Beethovens *'Chorphantasie'* sowie die *'Messe in C-Dur'* auf dem Programm standen.

3.5.1.15 Pfarrkirche St. Laurenz am Schottenfeld [489]

Die Pfarrkirche *'Sankt Laurenz am Schottenfeld'*[490] im 7. Wiener Gemeindebezirk, in der die Kirchenmusik zur Zeit Erich Kriners einen hohen Stellenwert einnahm[491], gilt als einer der bedeutendsten Sakralbauten Wiens im Stil des Barock-Klassizismus und hat, auch dank des monumentalen Fassadenturms und der hochgelegenen Position, bis in die heutigen Tage nichts von seiner wahrzeichenhaften Wirkung eingebüßt.

Als Bauherr fungierte das 1155 gegründete und älteste Ordensstift in Wien, das Benediktinerkloster *'Unserer Lieben Frau zu den Schotten'*, den Auftrag zur Errichtung der Pfarrkirche

---

[489]) Siehe auch:
Schwarz, Mario: Geschichte der Pfarrkirche St. Laurenz am Schottenfeld.
http://www.pfarreschottenfeld.at/Kunstgeschichte2.htm, abgerufen am 25. Oktober 2012 und
http://www.planet-vienna.com/spots/guide_.htm, abgerufen am 1. Dezember 2012

[490]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.144, S. LXXIII

[491]) Siehe Faksimilia in Band 3, Abb 3.317, S. 317, Abb. 3.323, S. 323 u. Abb. 3.349, S. 349

St.Laurenz[492] hatte Kaiser Joseph II erteilt. Die Einweihung erfolgte nach dreijähriger Bauzeit am 29. September 1786 durch Bischof Edmund Maria Graf von Arz (Arzt)[493] und Vassegg.

Ihr heutiges Aussehen erhielt die Kirche auf Grund einiger Umgestaltungen und Erneuerungen, die anlässlich des fünfzigjährigen Bestandsjubiläums der Kirche bzw. im Jahr 1849 vorgenommen worden waren.

Die letzen Veränderungen veranlasste Pfarrer Urban Loritz: Das heutige Hochaltarbild[494] mit der Darstellung des hl. Laurentius, 1852 von Carl Hemerlein angefertigt, die Bilder der Vier Evangelisten, die das Hochaltarbild flankieren und die Deckengemälde mit der Darstellungen des *"Jüngsten Gerichtes"*, der Propheten und der Gesetzesübergabe am Berg Sinai, von denen Mario Schwarz behauptet, es dürfe als glückliches Zusammentreffen angesehen werden, dass *"sich in den Deckenmalereien neoklassizistische und neobarocke Elemente des Historismus in einer Weise vereinigen, die das Gesamtbild der barock-klassizistischen Kirche in Außenbau und Innengestaltung überaus harmonisch ergänzt"*[495].

Seit Erich Kriner bei der musikalischen Gestaltung der Gottestdienste in der Pfarre Schottenfeld mitwirkte, wurde an der Innengestaltung der Kirche nichts mehr verändert.

Nur die Orgel musste dem Zahn der Zeit Tribut zollen: Im historischen Gehäuse[496] des berühmten Orgelbaumeisters Franz Xaver Crismann erklingen seit 1966 die Orgelpfeifen von Philipp Eppel.[497]

---

[492]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.144, S. LXXIII, mittleres Bild

[493]) Beide Schreibweisen sind verbürgt, z. B. im "Hof- und Staats-Schematismus der röm. kaiserl. auch kaiserl.-königl. und erzherzoglichen Haupt- und Residenz-Stadt Wien,1784, S. 235

[494]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.145, S. LXXIII

[495]) Schwarz, Mario: Geschichte der Pfarrkirche St. Laurenz am Schottenfeld. Auf http://www.pfarreschottenfeld.at/Kunstgeschichte2.htm, abgerufen am 25. Oktober 2012

[496]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.146, S. LXXIII

[497]) Siehe auch: www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/zfo/pdf/Schottenfeld.pdf, abgerufen am 1. Dezember 2012

3.5.1.16 Gschwandner's Prachtsaal[498]

"Beim Gschwandner und Stalehner[499]*, da lernt man si' kenna…"*[500]

1838 von der Familie Gschwandner als schlichter Heuriger[501] gegründet, in dem nicht nur Volkssänger sondern auch die berühmten Gebrüder Schrammel aufspielten, entwickelte sich der Familienbetrieb in Hernals durch den 1877 erbauten großen Säulensaal[502] mit ca. 500m^2 alsbald zu einem der größten Wiener *'Schanksalons'*, der 1880 unter der Bezeichnung *„Grand Etablissement Gschwandner"* zur Attraktion für die feine Wiener Gesellschaft wurde.

Durch weitere Um- und Zubauten bis 1896 (z. B. der *'Strauß-Lanner-Saal'*) wurde Platz für ca. 1.500 Personen geschaffen. Als Erich Kriner am 25. April 1926 in *'Georg Gschwandner's Prachtsaal'*[503] auftrat, hatte das riesige Areal im 17. Wiener Gemeindebezirk auf Grund der zahlreichen, von der Familie zugekauften Häuser und der weitläufigen Gärten bereits zwei Adressen - Geblergasse 36-40 und, wie im Programm zu lesen steht, 17., Hernalser Hauptstraße 41.

---

[498]) Siehe auch:
Bernard, Erich / Göttche, Astrid (Hrsg.): Das Gschwandner. Ein legendäres Wiener Etablissement. Wien 2012

http://www.gschwandner.at/de/das_gschwandner_eine_wiener_specialitaet, abgerufen am 12. Mai 2012

http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/ABC_zur_Volkskunde_Österreichs/Gschwandner, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.bezirksmuseum.at/default/index.php?id=515, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.daswienerlied.at/index_up.htm?, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.daswienerlied.at/Content/110GesternHeute/WandelDerZeiten/110Wandel09.htm, abgerufen am 12. Mai 2012

http://dr000276.host.inode.at/index.php?option=com_content&view=article&id=4213:eine-wiener-specialitaet-neu-belebt&catid=128:reisekultur&Itemid=71, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.events.at/gschwandner/, abgerufen am 12. Mai 2012

[499]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.149, S. LXXIII

[500]) Aus einem Lied des berühmten Volkssängers u. Komponisten von Wienerliedern Carl Lorens (1851-1909) - siehe Österreichisches Biographisches Lexikon, Band 5, Wien 1972, S. 313; zit. in: http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/ABC_zur_Volkskunde_%C3%96sterreichs/Gschwandner, abgerufen am 12. Mai 2012

[501]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.147, S. LXXIII

[502]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.148, S. LXXIII

[503]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.148, S. LXXIII

Das *'Gschwandner'*, wie es im Volksmund kurz hieß, gleichzeitig Gaststätte, Weinstube, Tanzboden und Konzerthalle, überraschte durch ein nahezu täglich wechselndes Veranstaltungsangebot für alle Gesellschaftsschichten. Neben klassischen Konzerten fanden dort gigantische Bälle, Varietévorführungen, Tanzveranstaltungen, Faschingskränzchen, Gründungsfeste, Wäschermädel- und Fiakerbälle, aber auch Gartenschauen, Boxkämpfe und *'kinematografische Vorführungen'* statt. Gerade diese Mischung zwischen ausgelassener Vorstadtunterhaltung und gehobenem Kulturangebot für Großbürgertum und Adel aber war es, die das *'Gschwandner'* zu einer einzigartigen Wiener Vergnügungsinstitution werden ließ.

Übrigens, nach erfolgter Revitalisierung soll das *'Gschwandner'* 2014 wieder in alter Pracht erstrahlen und den Wienern als Kulturstätte[504] dienen.

3.5.1.17 Großer Saal d. "Ingenieur- und Architekten-Vereines"[505]

Der *'Österreichische Ingenieur- und Architekten-Verein'* sowie der *'Österreichische Gewerbeverein'* beschlossen in den 1860er Jahren, jeweils ein eigenes Vereinshaus nach den Plänen von Architekt Otto Thienemann im Stile der Neo-Renaissance erbauen zu lassen. Der unter dem Namen *'Palais Eschenbach'*[506] in Wien allgemein bekannte Prachtbau wurde 1872 von Kaiser Franz Josef I. feierlich eröffnet und beherbergt zwei getrennte Gebäude, die unter zwei Adressen zu finden sind, *'1. Bezirk, Eschenbachgasse 9 und 11'*[507].

Beide Vereinigungen, die schon lange vor dem Einzug in das neue Palais existierten, hatten bei ihren Wünschen für ein neues Clubhaus englische Vorbilder im Sinn und engagierten für die prunkhafte Inneneinrichtung mit Franz Schönthaler einen eigenen, damals vielbeschäftigten

---

[504]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.147 rechtes Bild und 1.148 mittleres Bild, S. LXXIII

[505]) Siehe auch:
http://www.oiav.at, abgerufen am 10. Mai 2013
http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichischer_Ingenieur-_und_Architekten-Verein, abgerufen am 10. Mai 2013
http://www.tagdesdenkmals.at/wien/20764/oesterr-ingenieur-und-architektenverein-festsaal-, abgerufen am 13. Mai 2013
http://www.gewerbeverein.at/de/palais_eschenbach/palais_eschenbach, abgerufen am 12. Mai 2012
http://www.events.at/palais_eschenbach/, abgerufen am 12. Mai 2012

[506]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.150, S. LXXIV, obere Bildreihe

[507]) Die Straße ist nicht, wie man meinen könnte, nach der Dichterin Ebner-Eschenbach, sondern "nach dem Mariahilfer Sattlermeister Wilhelm Eschenbach benannt, der gleich seinem Leidensgenossen Peter Tell [1809] vom damaligen französischen Stadtkommando zum Tod verurteilt worden ist, weil er in seinem Garten ein Geschütz verborgen gehalten hatte..."
[Stradal, Otto: Klingendes Vindobona, Wien-Köln 1962, S. 41]

Raumausstatter. Um die Vereinskassen aufzubessern, wurden die beiden prachtvollen Festsäle auch an auswärtige Organisationen vermietet. Wie aus der Überschrift hervorgeht, veranstaltete Erich Kriner die *"Schubert-Gedenkfeier"*[508] mit seinem Bankbund am 30. April 1928 in der Eschenbachgasse Nr. 9. Es handelt sich dabei um den, verglichen mit dem im Nebenhaus existierenden Festsaal, kleineren, etwa 200 Personen fassenden Konzertsaal[509], der in seiner dunklen Pracht auch heute noch den historischen Glanz damaliger Veranstaltungen erahnen lässt.

3.5.1.18 Josef Kell's Pracht-Galeriesaal "Zum Auge Gottes"[510]

Nach dem Brand des Etablissement zum *'Auge Gottes'*[511], in dem nicht nur die *'Bauernbühne Fischer'* etabliert war, und man alternierend mit dem *'Theater Auge Gottes'* Operetten, wie die *"Blume von Hawaii"*, *"Im weissen Rössl"*, *"Der Rastelbinder"* und viele weitere Aufführungen zum Besten gab, sondern auch Bälle, sowie andere Veranstaltungen stattfanden, ließen die neuen Besitzer, Leopold und Amalie Kell, das Haus näher zur Stadt wieder errichten, wodurch mit dem *'Hotel Gasthaus Auge Gottes'*[512] eine *"gutbürgerliche Restauration"* in Wien 9, Alsergrund, Nussdorfer Straße 73-75 entstand. (Heute Kino 'Auge Gottes'[513])

Als Erich Kriner am 4. November 1928 erstmals als Liedbegleiter anlässlich einer *'Liedertafel der Oberösterreicher in Wien'* im Prachtsaal[514] auftrat, war das *"Auge"* bereits seit Jahrzehnten hindurch bekannt als Mittelpunkt für die Vereinstätigkeiten des Mittelstandes, sowie für die sonntäglichen Frühschoppen, bei denen sogar Philipp Fahrbach sen. und jun. oder Carl Michael Ziehrer aufgetreten waren.

---

[508]) Siehe Band 3, Abb. 3.372, S. 372

[509]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.150, S. LXXIV

[510]) Siehe auch http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Alsergrund/Drunt%20in%20Lichtental, abgerufen am 12. Mai 2012

[511]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.151, S. LXXIV

[512]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.153, S. LXXIV, mittlere Bildreihe

[513]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.152, S. LXXIV

[514]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.153, S. LXXIV, untere Reihe mittleres Bild

3.5.1.19 Theatersaal des Hotel Post [515]

Als Erich Kriner am 8. März 1930 zum ersten und einzigen Mal im *'Theatersaal des Hotel Post'*[516] in Wien 1, Fleischmarkt 24 (früher Nr. 16), konzertierte, hatte der im Zentrum gelegene Beherbergungsbetrieb bereits eine wechselvolle und bewegte Vergangenheit hinter sich.

> *„Das erste Haus, in welchem Mozart in Wien wohnte, war das Einkehrwirtshaus ‚Zum Weißen Ochsen'. Es war dies, als Leopold Mozart im Jahre 1762 mit seinen Kindern, von einer Konzertreise nach München kommend, Wien besuchte."*[517]

Im 19. Jahrhundert stand an dieser Stelle das Hotel *'Zur Stadt London'*, in dem, ebenfalls historisch belegt, Berühmtheiten, wie Frederic Chopin, Friedrich Nietzsche oder Richard Wagner abgestiegen waren.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wechselte es wieder seinen Namen und wurde zum *'Hotel Rabl'*, das in die politische Geschichte einging, weil dort am 14. Jänner 1892 die Gründung des Vereines der kaufmännischen Angestellten, der ersten gewerkschaftlichen Angestellten-organisation, erfolgte.

Anfang des 20. Jahrhunderts erhielt der Gebäudekomplex[518] nicht nur seinen jetzigen Namen, sondern auch seine jetzige Form und zählte seitdem zu einem der bestausgestatteten Hotels in Wien. Da außerdem ein prächtiger Festsaal für mehr als 280 Besucher zur Verfügung stand, fanden auch nach Ende des Ersten Weltkriegs viele Konzerte, zahlreiche Festlichkeiten und gesellschaftlich bedeutende Veranstaltungen statt, wie z. B. 1929 der Jüdische Weltkongress. Seit 1961 wird der Theatersaal von der *'Wiener Kammeroper'* bespielt[519].

---

[515]) Siehe auch: http://www.hotel-post-wien.at/de/hotel/geschichte/, abgerufen am 12. Mai 2012

[516]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.156, S. LXXV

[517]) Kobald, Karl: Alt Wiener Musikstätten, Wien 1947, 6. Auflage, S. 222

[518]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.154, S. LXXV

[519]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.155 und 1.157, S. LXXV

3.5.1.20 Festsaal des Industriehauses (Schwarzenbergplatz)[520]

Der Großer Festsaal[521] im *'Haus der Industrie'*[522], Wien 3, Schwarzenbergplatz 4 zählte und zählt zu den prächtigsten Aufführungsstätten mittlerer Größe in Wien. Mit seiner Kapazität von ca. 350 Besuchern war und ist er geradezu ideal für *'Liebhaberkonzerte'* und *'Laienauftritte'* jeglicher Art.

Das Erstauftreten Erich Kriners am 22. März 1930 im Rahmen eines Vokalkonzertes des 1881 gegründeten *"Wiener Männerchores"* fand ziemlich genau 19 Jahre nach der feierlichen Eröffnung des Industriehauses im März 1911 durch Kaiser Franz Josef I. statt.

Das *'Haus der Industrie'*[523], der Sitz der Industriellenvereinigung, ist ein herrlicher späthistoristischer Prachtbau, errichtet in den Jahren 1906 bis 1909 nach Plänen des Architekten Karl König, der sich an repräsentativen, monumentalen, doch linearen und klaren barocken Formen des 17. Jahrhunderts orientierte, womit er dem historischen Ringstraßenstil entsprach. Da das Haus während der Kriegswirren keine Schäden davontrug, sind sowohl das viergeschossige Bürohaus mit seinem, eine Allegorie der Industrie darstellenden Relief, als auch das repräsentative Foyer mit seinem prunkvollen Stiegenhaus, sowie die zwei Festsäle in ihrem prachtvollen Originalzustand zu bewundern. Als bemerkenswerte Rarität gilt der erste Paternosteraufzug Österreich von Anton Freissler aus dem Jahre 1911, der heute noch in Betrieb ist.

3.5.1.21 Die Veranstaltungsstätten im Spiegel der Zahlen

Nach dieser selektiven Kurzdarstellung einiger berühmter, bedeutender, besonders prächtiger oder nicht mehr existierender Konzertsäle und Musentempel, in denen Erich Kriner zwischen 1900 und 1934 als Musiker tätig war, sei nun hier eine, in Zahlen gegossene, statistisch relevante Zusammenschau aller durch Programme dokumentierten Veranstaltungsstätten in der Reihenfolge der Auftrittshäufigkeit aufgelistet.

---

[520]) Siehe auch:
Abentung, Heidi (Red.): Raum für die Zukunft. Die Veranstaltungssäle im Haus der Industrie. Industriellenvereinigung, Wien o. J.
http://www.iv-net.at/b542m92, abgerufen am 12. Mai 2012
http://de.wikipedia.org/wiki/Haus_der_Industrie, abgerufen am 12. Mai 2012

[521]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.160, S. LXXV

[522]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.158, S. LXXV

[523]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.159, S. LXXV

* Unangefochten an der Spitze stehen überraschender Weise, zieht man die Perspektive des *"Musikalltags abseits der Hochkultur"* in Betracht, die beiden größten und bedeutendsten Konzertgebäude Wiens, der *'Musikverein'* und das *'Konzerthaus'* mit ihren jeweiligen Sälen, wobei Hansens Prachtbau im Hinblick auf die Anzahl der Konzertauftritte, das Haus am Heumarkt aber im Hinblick auf den *'Großen Saal'*, den ersten Platz einnehmen: 19 Mal musizierte Kriner im *Musikverein*, davon einmal im *'Großen Saal'*, 10 Mal dagegen im *'Konzerthaus'*, wobei er fünf Auftritte im *'Großen Saal*', drei im mittleren *'Mozartsaal*' und zwei im kleinen *'Schubertsaal'* absolvierte.

* Quantitativ gleichauf mit dem Konzerthaus steht die *'Hofburg'* mit ihren Prachträumen: neben einem Liederrecital im kleinen *'Reichskanzleitrakt'*, fünf Liederabende im *'Rittersaal'*, zwei Chorkonzerte im *'Zeremoniensaal'* und drei große Jubiläumsveranstaltungen im *'Großen Festsaal'*.

* Bereits den nächsten Platz in der Reihung nehmen die neun Konzerte der Italien-Tournee ein, wobei die prachtvollen Opernhäuser und Konzertsäle von Bologna, Genua, Florenz, Mailand (2 Konzerte), Rom, Triest, Verona und Venedig den Gästen aus Österreich als Veranstaltungsstätten dienten.

* Mit einigem Abstand folgt das *'Palais Eschenbach'* der *'Ingenieur- und Architektenvereinigung'*, das Erich Kriner als Dirigent für fünf Konzerte mit seinem *'MGV-Bankbund'* auswählte.

* Mit vier Konzerten platzieren sich die *'Wiener Urania'* in Wien 1, die *'Drei Engel-Säle'* in Wien 4 und der *'Josefssaal'* des Lehrerhauses in Wien 8, der vor allem mit seiner Theater-Bühne punktete.

* Den nächsten Rang mit jeweils drei musikalischen Auftritten Kriners in unterschiedlicher Funktion (Pianist, Dirigent, Sänger) teilen sich gleich acht Veranstaltungszentren mit Festsälen oder Räumlichkeiten unterschiedlicher Größe: *'Kursalon'* im Stadtpark (1. Bezirk), *'Haus der Industrie'* (3. Bezirk), Großer Saal (Theatersaal) des Margaretener Volksbildungshauses, 5., Stöbergasse 13-15, Pfarrkirche Schottenfeld (7. Bezirk), Prachtsaal *'Auge Gottes'* (9. Bezirk), Restaurant *'Zum Weißen Engel'* (13. Bezirk), VHS im Ottakringer Volksheim, Koflerpark 7 (16. Bezirk), *'Casino Zögernitz'* (19. Bezirk) und die *'Mödlinger Bühne'* in Niederösterreich.

* Mit jeweils zwei Konzertauftritten Kriners findet man nur vier Veranstaltungsstätten: den Vortragssaal des *'Klubs der österreichischen Eisenbahnbeamten'*, 1., Nibelungengasse 3, den

Saal der VHS im Volksheim Leopoldstadt, 2., Zirkusgasse 48, das Hotel *'Monopol'* in Mariahilf (6. Bezirk), J. Hofmanns *'Rosensäle'* im 10. Bezirk und den Saal der Bundesbahn-Werkstätten in Wien 11., Grillgasse 48

* Die unglaublich große Vielfalt an Veranstaltungsstätten dokumentiert die immense Zahl jener, teilweise berühmten Säle, in denen Erich Kriner ein einziges Mal auftrat:

1. Bezirk:
Vortragsaal des *'Klubs der österreichischen Eisenbahnbeamten'*, Nibelungengasse 3
'Anton Bruckner-Saal', 1., Seilerstätte 8 (2. Konzert am 8.12.1927 nicht eindeutig belegt)
Theatersaal des *'Hotel Post'*, 1., Fleischmarkt 24
'Kunstspiele', Riemergasse 11

2. Bezirk:
'Bayrischer Hof', Taborstraße 39
'Schweizerhaus', Prater

3. Bezirk:
'Wiener Bürgertheater' (nicht mehr existent)

4. Bezirk:
Festsaal des Gemeindehauses, Schäffergasse
RAWAG, Argentinierstraße

6. Bezirk:
Großer Saal des Verbandsheimes der Sozialdemokratischen Bezirksorganisation Mariahilf, Königseggasse 10

8. Bezirk:
Festsaal des Restaurants *'Grünes Tor'*, Lerchenfelderstaße 14
Festsaal der *'Wiener Bäckergenossenschaft'*, Florianigasse 13

9. Bezirk:
'Josef Pohl's Gartensaal', 9., Währingerstraße 67 (nicht mehr existent)

11. Bezirk:

Großer Vortragssaal im Wohnhausbau der Gemeinde Wien, Lorystraße 40-42

Speisesaal der Bundesbahn-Werkstätten, Grillgasse 48

12. Bezirk:

Festsaal des Staatswaisenhauses in Meidling

'Weigls Katharinenhalle', Schönbrunnerstraße 307 (nicht mehr existent)

13. Bezirk:

Saal des *'Technischen Museums'* in der äußeren Mariahilferstraße

Konzert der Liederfreunde Unter St. Veit, Örtlichkeit nicht eruierbar

16. Bezirk:

Theatersaal des Arbeiterheimes, Kreitnergasse 31-33

17. Bezirk:

'*Georg Gschwandners Prachtsaal'* in der Geblergasse (wird seit 2011 revitalisiert)

Festsaal der *"Oberösterreicher"*, Jägerstraße 4

18. Bezirk:

'Festsaal des Katholischen Lehrerseminars'[524], Michaelerstraße 10

'Gasthof Ladner', Michaelerstraße 15 (nicht mehr existent)

'Pfarrer Schubert-Saal'[525], Gentzgasse 22

20. Bezirk:

Saal im *'Josefine Mendl-Wohlfahrtshaus'*, Denisgasse 33

---

[524]) *Das Kath. Lehrerseminar wurde, nebst einer Volks- und Bürgerschule samt Schülerheim, 1891 durch den kath. Schulverein gegründet und dem Orden der "Marianisten" anvertraut, die 1924 zusätzlich ein Gymnasium gründeten. 1938 wurde der Orden enteignet, die Schule geschlossen und 1945 das Haus durch Bomben schwer in Mitleidenschaft gezogen. Nach den Aufbaujahren 1946-1950 wurde vorerst die Volksschule und 1951 das Gymnasium wieder eröffnet. Dem ersten Maturajahrgang 1959 gehörte auch der Verfasser dieser Dissertation an. Der Festsaal existiert in nahezu unveränderter Form heute noch und dient der Albertus Magnus Schule, 18., Semperstraße 45 / Michaelerstraße 10-12, für ihre kulturellen Festlichkeiten.*

[525]) *Der Saal wurde nach jenem Monsignore Albert Schubert, dem Schwager Erich Kriners und Bruder von Maria Kriner, geb. Schubert, benannt, der bis 1942 Pfarrer von Wien-Währing war.*

Niederösterreich:
Gasthof *'Goldener Löwe'* in Aspang
'Starnberger's Saal' in Hadersdof-Weidlingau
'Stiftskellersaal' in Klosterneuburg
Festhalle in Schwechat (Enthüllung des Schubert-Beethoven-Denkmals, 14.10.1928)
Turner- und Sängerhalle in Wieselburg a. d. Erl
Hotel-Restaurant *'Sonnberg'*, Perchtoldsdorf
'Kurhaus' Baden bei Wien

Burgenland:
'Kalvarienbergkirche' in Oberberg-Eisenstadt
Saal des Gasthofes *'Zur Post'*, Mattersburg
Großer Saal in *'Studenzkys Gasthof'* St. Martin, Bez. Oberpullendorf

3.5.2 Organisationen und Veranstalter

Ein ähnliches Bild der Vielfalt zeigen auch jene Organisationen, Gruppierungen, Vereinigungen oder Veranstalter, von denen Erich Kriner laut seiner Programme-Sammlung in irgendeiner, seiner musikalischen Ausbildung entsprechenden Funktion engagiert wurde. Eine Analyse in diese Richtung gibt Auskunft über zweierlei Aspekte: Zum einen über die Wurzeln für Erich Kriners umfangreiches Betätigungsfeld und zum anderen über die Tatsache, welche Gruppierungen dem *'gewöhnlichen'* Musikfreund und an Kultur Interessierten die Möglichkeit boten, *'Konzerte'* im traditionellen Sinn, aber mit teilweise spezieller Programmierung zu konsumieren.

Die folgende Übersicht orientiert sich sowohl an qualitativen - politisch, religiös, pädagogisch, freizeitorientiert, wissenschaftsinteressiert, kommerziell oder individuell ausgerichtet - Gesichtspunkten, die zur besseren Übersicht zusammengefasst werden sollen, als auch, in der anschließenden Reihung, an quantitativen Gegebenheiten.

Bleibt man bei den oben angeführten Kategorien, ergeben sich folgende Gruppen, bei denen es natürlich inhaltliche Überschneidungen (z. B. politisch organisiert aber freizeitorientiert) geben könnte:

* Politische Organisationen, wie z. B. Volkshochschulen; Arbeiter-Gesangsvereine und Sängerbünde, von der sozialdemokratischen Partei ins Leben gerufen und zur kulturellen bzw. freizeitorientierten Betätigung der Arbeiterschaft gegründet;
* Chorgemeinschaften christlich orientierter Vereinigungen; Kirchenchöre
* Gesangs-, Opern- und Musikschulen

* Vereine mit verschiedenen Schwerpunkten (Sport, Bildung, VHS, Feuerwehr, usw.); Gesangssektionen und MGVe div. Berufsgruppen (Bankbeamte, Fleischersöhne usw.)
* Gesellschaften mit verschiedenen Schwerpunkten wie Literatur, Musik, Opern, Theater, Komponisten usw.
* Konzertdirektionen und Einzelpersonen (Sänger, Instrumentalisten)

Nimmt man nunmehr eine quantitativ determinierte Reihung vor, ergibt sich folgendes Bild: Wie nicht anders zu erwarten, stehen jene Vereinigungen an der Spitze, deren Mitglieder sich als *'Amateure'* oder *'Dilettanten'* dem Musizieren und vor allem dem gemeinsamen Singen in den dafür eigens geschaffenen Organisationen widmeten. Andererseits finden sich darunter auch Vereine, die ihren Mitgliedern, aus welchen Beweggründen immer, gemeinsam erlebbare musikalische Veranstaltungen zur kulturelle Erbauung anboten.

* Vereine mit verschiedenen Schwerpunkten; Gesangssektionen und MGVe: 51
1x Abiturientenverein d. Bundes-Realschule Wien 10
1x Beamtenverein Hadersdorf-Weidlingau (NÖ)
1x Chorvereinigung Banken und Sparkassen
1x Chorvereinigung "Danubia"
1x Elternverein der Volksschulen Wien 2
1x Freiwillige Feuerwehr Klosterneuburg (NÖ)
1x Humanistischer Verein "s'gute Herz für's Kind" Wien 19
1x Klub der Wiener Fleischersöhne
11x MGV "Bankbund"
1x MGV Liederfreunde Unter St. Veit
1x MGV Perchtoldsdorf (NÖ)
1x MGV der Oberösterreicher in Wien
1x MGV der Postangestellten in Wien NW
1x MGV Mödling (NÖ)
1x Musikverein Südbahngesellschaft
2x Österreichisch-Schlesier in Wien
1x Bundesgendamerie NÖ
1x Rohrpostgruppe 110, Wien 18
1x Stammtischrunde "Feuchte Ecke"
1x Verein der Burgenländer in Wien
1x Verschönerungsverein Aspang (NÖ)
4x Wiener Männerchor Wien 5

1x Wiener Sängerbund “W. A. Mozart”
1x Wiener Schubertbund
4x Wr. Akademischer Wagner-Verein
8x Wr. Kaufmännischer Gesangsverein
1x Wr. MGV “Sirene”

Die zweite Position - wobei hier nochmals auf mögliche Überschneidungen zwischen MGVen und Arbeiter-MGVen hingewiesen sei - nehmen mit einigem Abstand jene Gruppierungen ein, die bereits in ihrem Namen den politischen Ursprung und die Absicht dokumentieren, der Arbeiterschaft bzw. anderen Standesgruppen im Bereich von Bildung und Kultur neue Perspektiven zu eröffnen.

* Politisch orientierte Vereinigungen: 23x
1x Wiener Lehrlingsheim-Vereinskonzert
1x Arbeiter Sängerbund “Jedlesee”
1x Arbeiter Sängerbund “Döbling”
4x Arbeiter Sängerbund “Wieden”
1x Arbeiter Sängerbund “Schwechat”
1x Arbeiter Sängerbund “Juwelen-, Gold- und Siberschmiede”
2x Gesangssektion des Bundes d. Bank- und Sparkassengehilfen
1x Arbeiter-Gesangsverein “Freie Typographia”[526]
1x Männerchor “Baugewerkschaft” u. Arbeitergesangsverein Mariahilf
1x Sängerbund der Gastgewerbeangestellten Wien
1x Sozialdemokratische Bezirksorganisation Wieden
1x Sozialdemokratische Bezirksorganisation Mariahilf
1x Touristenverein “Die Naturfreunde”
3x Volksbildungshaus “Urania”
2x Volkshochschule Leopoldstadt
1x Wiener Volksbildungsverein

Die nächsten beiden Positionen werden jeweils “ex aequo” vergeben. Da wären an dritter Stelle zum einen Gesellschaften und Vereinigungen, die laut ihrer Statuten gewisse kulturelle Schwerpunkte betreuen, es sich jedoch nicht nehmen lassen, ihren Mitgliedern und Freunden

---

[526]) *Eine umfangreiche Abhandlung über die Bedeutung der Arbeiter-Gesangsvereine stellt die folgende Arbeit dar: Permoser, Manfred: Chorvereinigung der Wiener Buchdruckerschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in der ersten Republik, 3 Bde., Diss. Univ. Wien, Wien 1988*

anlässlich gewisser Ereignisse, Feste oder Jubiläen einen hochwertigen musikalischen Kunstgenuss anzubieten. Zum anderen sind es Künstlerpersönlichkeiten bzw. Konzertdirektionen, die musikalische Ereignisse (z. B. Liederabende oder Orchesterkonzerte) im Stile der Hochkultur planen, organisieren und zur Durchführung bringen.

* Gesellschaften mit verschiedenen Schwerpunkten: 17
2x Deutsche Kunstgemeinschaft
5x Literatur- und Musik-Gesellschaft in Wien
3x Österreichischer Musikpädagogischer Verband Wien
1x Radio-Austria
1x Verein zur Pflege des Jugendspiels
3x Verein zur Pflege dramatischer Musik
1x Wissenschaftlicher Klub Wien 6
1x Wiener Theaterverein “Freie Kunst”

* Konzertdirektionen und Einzelpersonen (Sänger, Instrumentalisten): 17
1x Direktion Karl Juhasz
1x Konzertdirektion EGIS AG Gutmann-Symphonia
1x Konzertdirektion Benno Lie, Wien 3
1x Konzertdirektion Dr. Mendelssohn, Wien 1
4x Konzertdirektion Johann Popvici
2x Gustav Fukar
1x Hedy Berchteotti und Frank Hecht
4x Helene von Harnach
1x Hugo Werner Floch
1x Stahl Neumayr und Baumgärtner

Mit jeweils 12 Veranstaltungen nehmen die katholisch orientierten Vereine sowie die Musikschulen die letzte Position ein, wobei letzteren besondere Beachtung gezollt werden soll. Bedenkt man, dass bei derartigen *“Schülerkonzerten”* zwischen 15 und 20 *‘Nummern’* unterschiedlicher Stilrichtungen und Schwierigkeitsgrade geboten werden, ist die Leistung Erich Kriners, der trotz der Tatsache, dass er teilweise selbst noch Schüler war, Begleiteraufgaben übernahm, nicht hoch genug einzuschätzen.

* Chorgemeinschaften christlich orientierter Vereinigungen; Kirchenchöre: 12x
2x Christlicher Wiener Frauenbund Mariahilf

1x Dr. Deckert Verein u. Volksbund

1x Fahnenjunkerbund

1x Kath. Deutscher Jugendbund Alt Lerchenfeld

1x Katholischer Jünglingsverein “St. Aloisius”

3x Kirchenmusikverein St. Laurenz am Schottenfeld

2x Kirchenmusikverein Lainz-Speising

1x Währinger “Paramentenverein”

* Gesangs- , Opern- und Musikschulen: 12

6x Gesangsschule “Maria Held-Boehm”

1x Musikschule “Kosch”

1x Musikschulen Kaiser Wien 7 und 8

3x Schule “Violinmeister Reinhold Zips”

1x Opernschule “Karl Lutz”

3.5.3 Erich Kriners Konzerthöhepunkte - eine Auswahl

Unter den mehr als 135, durch Programme belegten Konzertauftritten Erich Kriners gab es sicherlich solche, die durch das Ambiente, durch die aufgeführten Werke, durch die mitwirkenden Künstlerpersönlichkeiten oder durch den speziellen Anlass aus dem gewöhnlichen Konzertalltag hervorstachen. Diese herauszuarbeiten, aufzuzeigen und die subjektive Auswahl durch den Autor[527] zu begründen, wird Aufgabe der folgenden Ausführungen sein, wobei zum einen chronologisch vorgegangen, zum anderen nach fachlichen Gesichtspunkten zusammengefasst werden soll.

Betrachtet man die musikalischen Veranstaltungen in ihrer Gesamtheit, so kristallisieren sich vier große, nach aufführungsrelevanten und inhaltlichen Gesichtspunkten zu gliedernde Bereiche heraus:

* Die Mitwirkung bei Schülerkonzerten als Sänger oder begleitender Pianist
* Die Mitwirkung bei gemischten Programmen zu den unterschiedlichsten Anlässen
* Die Mitwirkung bei Solistenkonzerten sowie Lieder- und Arienabenden in der Funktion als Klavierbegleiter
* Die Mitwirkung als Dirigent bei Veranstaltungen des *‘MGVs Bankbund’*.

---

[527]) *Einige spekulative, hypothetische Thesen und Vermutungen in diesem Kapitel basieren auf Erkenntnissen, die der Autor dieser Dissertation und Enkel Erich Kriners aus eigenen Erfahrungen gewonnen hat. Immerhin kann er auf eine ähnliche musikalische Ausbildung wie sein Großvater verweisen und erlebte ein Künstlerkarriere als Sänger, Dirigent, Pianist, Gesangslehrer und Musikerzieher, die größtenteils ebenfalls im ‘musikalischen Alltag abseits der Hochkultur’ beheimatet war.*

Nimmt man eine, auf quantitativen Gesichtspunkten basierende Reihung vor, ergibt sich ein interessantes heterogenes Spektrum:
Unangefochten an der Spitze stehen, wie nicht anders zu erwarten, die 85 Auftritte im Rahmen von gemischt programmierten Veranstaltungen, worunter nicht nur traditionelle Liedertafeln, Christbaum- und Silvesterfeiern oder Operettenauftritte, sondern auch hochwertige Vortragsabende mit namhaften Künstlern, anspruchsvolle Wohltätigkeitskonzerte, Beethoven-Schubertabende, sakral-musikalische Gottesdienste oder die acht Konzerte im Rahmen der Italien-Tournee zählen.

Die zweite Position nehmen mit 25 Veranstaltungen die speziellen Solistenkonzerte und Lieder-Arien-Duett-Abende ein, die Programme von unterschiedlichster Vielfalt boten. Ein ebenso reiches Spektrum an musikalischer Mannigfaltigkeit und solistisch-vokalen oder instrumentalen Darbietungen junger Künstlerpersönlichkeiten boten die 17 Schülerkonzerte, bei denen Kriner, neben wenigen persönlichen Sängerauftritten, vorwiegend als Klavierbegleiter tätig war.
Letztlich mögen noch die, trotz der Beschränkung auf eine Amtszeit von etwas mehr als sechs Jahren, 15 gemeinsamen Konzerte mit dem MGV "Bankbund" gesonderte Erwähnung finden, weil die bei solchen Veranstaltungen übliche Mischprogrammierung Kriner die Möglichkeit bot, sowohl als Chorleiter als auch als Begleiter der teilweise namhaften Vokalsolisten zu agieren.

Wenn nun der Blick in Richtung *"Konzerthöhepunkte"* gelenkt werden soll, fallen zu allererst die Lieder- und Arienabende[528] ins Auge, da sie einen wesentlichen Schwerpunkt in Erich Kriners musikalischer Tätigkeit darstellen.

Da in diesem Zusammenhang bereits an verschiedenen Stellen von *'vokaler Vielfalt'*, von *'umfangreichem Repertoire'*, von *'breitem Spektrum an musikalischen Gattungen'* und von *'außerordentlichen pianistischen Herausforderungen'* die Rede war, mögen diese Feststellungen vorerst durch einfach erhobenes Zahlenmaterial *'in concreto'* belegt werden.

Schon die Anzahl der auf den Programmen aufscheinenden Komponisten nötigen dem Fachmann ein Höchstmaß an Hochachtung und Bewunderung für die Flexibilität und Anpassungsfähigkeit des pianistischen Begleiters ab. Bei den achtzehn, exklusiv von ein oder zwei Sängerpersönlichkeiten dargebotenen Lieder-, Arien- und Duett-Abenden standen Vokalwerke von insgesamt 58 Komponisten auf dem Programm, wobei die Konzerte in Summe eine bunte Mischung aus Kunstliedern und Opernnummern boten.

---

[528]) Sie auch: Kapitel 3.4 "Erich Kriners künstlerische Tätigkeit"

Die quantitative Untersuchung in diese Richtung ergibt ein generelles Ergebnis von ungefähr zwei Drittel zu einem Drittel - 160 Liedern stehen 77 Opernnummern gegenüber. War weiter oben die Rede von 58 Komponisten, so interessiert natürlich die Anzahl und Programmpräsenz der aufgeführten Werke. Unangefochten an der Spitze steht Franz Schubert mit 45 Liedern, was nicht verwundert, präsentierte doch Erich Kriner mit einem seiner Lieblingssänger - Gustav Fukar - zweimal den Lieder-Zyklus *"Schwanengesang"* und einmal *"Die schöne Müllerin"*. Die zweite Position mit 29 Liedern, darunter so berühmte wie *"Heimweh", "Mausefallensprüchlein", "Verborgenheit", "Der Gärtner", "Elfenlied", "Verschwiegene Liebe"* oder *"Und willst du deinen Liebsten sterben sehn"* aus dem *"Italienischen Liederbuch",* nimmt der *'Beinahe-Zeitgenosse'* Hugo Wolf (1860-1903) ein - im Hinblick auf die ins Auge gefasste Publikumsschicht doch eher ungewöhnlich aber erfreulich, zeigt es doch, welch hohen Ansprüchen sowohl Hörer als auch Interpreten entsprachen.

An nächster Stelle steht bereits Erich Kriner, der mit zwölf Liedern, darunter *"Ein Traum vom Tode"*, *"Auf meines Kindes Tod"* oder *"Sehnsucht"* gleichauf mit Puccinis ebenso vielen populären Opernnummern auf dem vierten Rang liegt, gefolgt von Verdi mit acht Arien und dem zeitgenössischen Komponisten Richard Strauss (1864-1949) mit sieben seiner populärsten Klavierlieder, wie *"Cäcilie"*, *"Ständchen"* oder *"Heimliche Aufforderung"*.

Nach Franz Lehár (1870-1948), der, auf dem 7. Platz positioniert, die Ehre der Operette mit sechs seiner populären Weisen (*"Land des Lächelns", "Zarewitsch")* rettet, folgen mit Robert Schumann *("Soldatenbraut", "Frühlingsnacht", "Nußbaum"*) sowie den Zeitgenossen Josef Marx (1882-1964) (*"Japanisches Regenlied", "Hat dich die Liebe berührt")* und Leo Blech (1871-1958) (*"Mairegen", "Heimkehr vom Feste")* wieder drei Liederkomponisten.

Die Nächstplatzierten, präsentiert durch jeweils drei Werke, sind mit Mozart, Lortzing, Massenet, Paisiello, Wagner und Weber ausschließlich Opernkomponisten. Die restlichen 43 Plätze verteilen sich auf Tondichter, die nur mit ein oder zwei Liedern oder Arien vertreten sind, darunter Beethoven (*"Adelaide"*), die Zeitgenossen Erich W. Korngold (1897-1957) und Carl Goldmark (1830-1915), Rubinstein, Gluck, Haydn (*"Die Schöpfung"*), Lotti, Mendelssohn (*"Elias"*), Nicolai (*"Lustige Weiber von Windsor"*), Löwe (*"Prinz Eugen"*), J. Strauß II, Zeller (*"Vogelhändler"*) oder die Barockmeister Pergolesi und Händel (*"Josua"*).

Für die vom Autor vertretene - hypothetische - Annahme, dass die *'Lieder- und Arienabende'* in Kriners Künstlerdasein auch zu den Höhepunkten seiner Konzerttätigkeit gezählt haben dürften, sprechen einige, hier zur Beweisführung angeführte Tatsachen und Thesen:

- Kriner hatte als ausgebildeter Sänger einen persönlich erlebten Zugang zur Vokalliteratur.
- Als begehrter Begleiter bei Schülerkonzerten hatte er sich ein umfangreiches Repertoire an Liedern und Opernnummern erarbeiten können.
- Eine Vielzahl der von ihm bei Konzerten begleiteten Künstler waren entweder seine Schüler oder arbeiteten längere Zeit mit ihm zusammen; oder aber - sie waren so berühmt oder so außerordentlich gut, dass eine Zusammenarbeit mit ihnen nur eine besondere schöpferische Bereicherung und Ehre darstellen konnte.
- Liederabende boten ihm die Möglichkeit, seine eigenen Kompositionen in authentischer Interpretation dem Publikum vorzustellen und nahe zu bringen.
- Die von seinen Sängern bevorzugte, vielfältige Programmgestaltung bot seinem pianistischen Können und seinem musikalischen Einfühlungsvermögen äußerst dankbare Aufgaben.
- Das vom Barock bis zur zeitgenössischen Lied- und Opernliteratur reichende Spektrum an Vokalmusik musste für einen begabten, interessierten und ehrgeizigen Klavierbegleiter geradezu eine Herausforderung dargestellt haben, seine Qualitäten unter Beweis zu stellen.
- Die große Anzahl an Sängerpersönlichkeiten, die Erich Kriner um seine Mitarbeit und Begleitung baten, spricht für den guten Ruf, den er sich in der Branche im Hinblick auf sein technisches Können, sein Einfühlungsvermögen, seine Literaturkenntnis, seine interpretatorischen Fähigkeiten und seine Musikalität erworben hatte.
- Das dadurch gewonnene Selbstbewusstsein und die damit verbundene Freude an der Sache dürfte zur Qualitätssteigerung des künstlerischen Handelns beigetragen haben. Denn: *'Was man gerne macht, das macht man gut!'*

Mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit bedeutete auch die Italientournee einen Höhepunkt in Erich Kriners Musikerlaufbahn. Zum einen war es ein bedeutsames gesellschaftliches und politisches Ereignis, 1923, also fünf Jahre nach Kriegsende, jenes Land in musikalischer Mission zu besuchen, das noch vor nicht allzu langer Zeit zu den Widersachern Österreichs zählte. Andererseits muss es ein außerordentliches kulturelles und emotionales Erlebnis gewesen sein, an jenen prachtvollen Stätten zu musizieren, an denen ein Großteil der europäischen Musikgeschichte ihren glanzvollen Verlauf nahm.

Dazu kamen ein, auf Grund seiner musikalischen Vielfältigkeit, anspruchsvolles und abwechslungsreiches Programm, interessante hochqualifizierte Konzertpartner und für den Pianisten ein breites Spektrum an technischen und interpretatorischen Herausforderungen, waren doch während der Tournee insgesamt achtzehn, stilistisch unterschiedliche Nummern zu begleiten.

Unter der Leitung des durch zahlreiche Konzertauftritte bekannten Chorleiters Heinrich Singer[529] begab sich, mit der Staatsopernsängerin *Berta Kiurina-Leuer*[530], dem *"Wiener kaufmännischen Gesangverein"*[531], dem *"Hornquintett Stiegler"*[532], dem in der Besetzung des Schrammelquartetts (zwei Violinen, Akkordeon und Bassgitarre) agierenden bekannten *"Quartett Alt-Wien"*[533] und dem damals bereits etablierten Pianisten *Erich Kriner,* ein hochkarätiges Künstlerensemble in die bedeutendsten Musikzentren Italiens, um das Publikum mit einem umfangreichen, zum *'Wienerischen'* hin tendierenden Programm[534], strukturell jenem der Wiener MGV-Konzerte ähnlich, vertraut zu machen.

Die Sopranistin präsentierte sich, alternativ, mit Beethovens Konzertarie *"Primo amore piacer del ciel",* berühmten Arien aus Verdis *"Macht des Schicksals"* und Bellinis *"Norma"* (*'Casta diva'*), sowie Paradenummern, wie Arditis *"Spruchwalzer"* oder den Vokalversionen der Johann Strauß-Walzer *"Freut euch des Lebens"* und *"Frühlingsstimmen"*; der Chor hatte sowohl *'seriös-traditionelle'* Komponisten, wie Adam de la Hale, Schubert (*'23. Psalm'*, *'Das Dörfchen'*), Schumann (*'Ritornell'),* Mendelssohn (*'Wasserfahrt'*), Goldmark (*'Frühlingsnetz'*) oder Walzer

---

[529]) Heinrich Singer war nicht nur Chormeister des "Wiener kaufmännischen Gesangvereins" sondern auch Chordirektor an der Pfarrkirche Lichtenthal, wo er 1919 alle Schubertmessen als Zyklus aufführte. Bekannt wurde er auch als Interpret großer sakraler Werke, wie z. B. des Mozart-Requiems gemeinsam mit dem Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde und den Wiener Philharmonikern am 19. Februar 1916 im Großen Saal des Wr. Musikvereins oder der Großen Messe in Es-Dur von Franz Schubert, die er im "Schubert-Jahr" 1928 im Prater mit 1.000 Sängern und einem 200 Mann-Orchester vor 20.000 Zuhörern dirigierte. (Siehe auch "Geschichte der Pfarrkirche Lichtental")

[530]) Berta Kiurina-Leuer hatte sich nicht nur als Sopran an der Wiener Staatsopern einen Namen gemacht, sondern wurde auch auf zahlreichen Konzerttourneen von Publikum und Presse gefeiert. Besonders hervorgehoben wurden die Klarheit und Reinheit ihrer Stimme sowie ihre virtuose Technik. (Siehe auch Programmzettel vom 16. und 17. Oktober 1923, Band 3, Abb. 3.287, S. 287)

[531]) Die 1862 gegründete und auf Grund zahlreicher Konzertmitwirkungen damals ziemlich berühmte Chorgemeinschaft konnte bereits auf eine abwechslungsreiche Geschichte verweisen. Höhepunkte darin waren die Verleihung der "Goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft" oder die Mitwirkung bei der Uraufführung von Schönbergs "Gurreliedern" im Großen Musikvereinssaal, Wien am Sonntag, 23. Februar 1913 gemeinsam mit dem Wiener Philharmonischen Chor und dem Wiener Tonkünstler-Orchester unter der Leitung von Franz Schreker.

[532]) Das nach seinem Gründer Prof. Karl Stiegler von der Wiener Staatsoper benannte Horn-Ensemble war auf Grund des umfangreichen Repertoires einzigartig in seinem Fach und eine Wiener Berühmtheit, die durch zahlreiche Konzerttourneen europaweite Bekanntheit erlangte. (Siehe auch Programmzettel vom 16. und 17. Oktober 1923, Band 3, Abb. 3.287, S. 287)

[533]) Das unter dem Namen 'Quartett Alt-Wien' und in der Besetzung eines Schrammel-Quartetts musizierende Ensemble wurde ob seiner seriösen Darbietungen origineller Unterhaltungsmusik überaus geschätzt. So meinte Dr. Keitler in der 'Neuen Freien Presse': "Es ist wunderbar, wie diese vier Herren die Wiener Klassische Musik interpretieren, vor allem die graziöse Tanzmusik Schuberts." (Siehe auch Programmzettel vom 16. Und 17. Oktober 1923, Band 3, Abb. 3.287, S. 287)

[534]) Siehe Band 3, Abb. 3.277 - 287, S. 277 - 287

von Johann Strauß II, als auch echte *'Liedertafel-Literatur'* von Eduard Kremser, E. S. Engelsberg, Eduard Göttl, Friedrich Silcher, vorbereitet, einige davon mit Sopran-Solo, die meisten mit Klavierbegleitung. Das *'Stiegler-Quintett'* hingegen erfreute das italienische Publikum mit speziell für dieses Ensemble aus fünf Hörnern komponierten oder arrangierten klangschönen populären Piecen von Franz Doppler, Josef Richter, Georg Schantl[535], Robert Schumann oder Jaques Offenbach. Die speziell wienerische Note steuerte das Kammerquartett bei, indem es nicht nur *'klassische Melodien'* von Haydn, Mozart oder Strauß II, adaptiert für seine spezielle Besetzung, präsentierte, sondern auch ein Potpourri populärer *'Musik aus Wien'*, zusammengestellt von Karl Tautenhayn[536].

Die Wahrscheinlichkeit, dass in Kriners Innerstem eine pädagogische Ader verborgen war - immerhin betreute er insgesamt zwanzig Nachwuchs-Veranstaltungen und zählte zahlreiche erfolgreiche Künstler und vor allem Künstlerinnen zu seinen Schülern - lässt die hypothetische Vermutung zu, dass diese Schülerkonzerte, wenn schon nicht Höhepunkte, so zumindest eine von ihm gerne und hingebungsvoll ausgeführte Form des Konzertierens darstellte, konnte er dabei doch sein gesamtes Spektrum an technischem Können, Flexibilität, Einfühlungsvermögen und unterstützender Begeisterung für das Können der jungen Leute zeigen.

Ein weiterer, wenn auch aus der Perspektive des Autors hypothetisch in Betracht gezogener Aspekt im Hinblick auf vermutete Konzerthöhepunkte ergibt sich aus der Berücksichtigung des Veranstaltungsortes. Denn es ist mutmaßlich für die Aufführung und die dabei erbrachte Leistung nicht egal, ob man in einem - noch so prächtigen Saal - eines Vorstadtgasthofes, wie dem *"Gschwandner"*, spielt oder das Ambiente des vollen *"Goldenen Saales"* auf sich wirken lassen kann.

Neben den, royales Flair vermittelnden kleineren Sälen des *'Palais Eschenbach'* und des *'Industriehauses'* stechen zu allererst die *'Großen Säle'* der beiden 'Musentempel', in der Nähe der Ringstraße gelegen, ins Auge. Immerhin musizierte Kriner fünf Mal als Pianist im *'Großen Saal des Konzerthauses'*, neben dem Gesangsabend mit der amerikanischen Sopranistin René

---

[535]) Die eher unbekannten Komponisten Franz Doppler (1821-1883), Josef Richter (1880-1933) und Georg Schantl (1839-1875) entstammten durchwegs Musikerfamilien, waren als Bläser in Orchestern oder Musikkapellen tätig und beschäftigten sich infolgedessen mit Kompositionen und Arrangements für derartige Ensembles. Siehe auch http://.Musiklexikon.ac.at/musik, abgerufen am 4. März 2014

[536]) Karl Tautenhayn, 1871-1949, war, neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit als Kassier der Ersten Österreichischen Sparkasse, Mitglied im 'Wiener Männergesang-Verein' und machte sich einen Namen als Komponist von Klavierwerken, Orchesterstücken und Quartettbearbeitungen. Siehe auch http://data.anb.ac.at/nlv_lex/perslex/TV/Tautenhayn_Karl.htm, abgerufen am 4. März 2014

Gará[537] vorwiegend im Rahmen volkstümlicher Orchesterkonzerte mit gemischten Programmen. 1910, also verhältnismäßig früh in seiner Karriere, gab es für ihn sogar einen Auftritt im *'Großen Musikvereinssaal'*, wo er im Rahmen eines *"Großen Wohltätigkeits-Konzertes"*[538] für ein Lehrlingsheim als Klavierbegleiter gemeinsam mit vier berühmten Künstlern - Konzertsänger Ferdinand Soeser, Solo-Flötist der k. k. Hofoper, königl. bulg. Kammersängerin Olga von Türk-Rohn und Solo-Kontrabassist der k. k. Hofoper Eduard Madensky - ein anspruchsvolles Programm musizierte.

Erwähnenswert scheinen noch die Auftritte in der Hofburg, drei Mal im *'Großen Festsaal'*, jeweils mit großen Jubiläumsveranstaltungen[539], sowie die fünf Lieder-Arien-Abende im *'Rittersaal'*[540]. Geht der Autor von seinen eigenen Befindlichkeiten und Konzerterlebnissen aus, müssen auch noch die siebzehn Auftritte im prachtvollen *'Mittleren Musikvereinssaal'* (heute *'Brahmssaal'*), Erwähnung finden, wobei es sich bei diesen Konzerten vorwiegend um, das Können des Pianisten herausfordernde, Schülerkonzerte und Liederabende handelte.

Letztlich sei noch die Hypothese gestattet, dass neben den Konzerten mit dem MGV "Bankbund", einschließlich der Teilnahme beim großen *"Deutschen Sängerbundfest"*, in denen Kriner als Dirigent auftrat, jene zu den Höhepunkten seiner Karriere zählten, in denen er mit renommierten Künstlern aus der *'Hochkultur-Szene'* bei der Gestaltung bedeutender Werke der Musikliteratur mitwirkte, wie z. B.: der *"Hugo Wolf-Musikabend"*[541], veranstaltet vom *"Akademischen Wagner-Verein"* unter Mitwirkung von Paul Grümmer (Solocellist des Wiener Konzertvereins und Akademie-Professor), Adolf Grohmann (Konzertmeister des Wiener Konzertvereins) und Hofopernsänger Hans Breuer; die *"Beethoven-Feiern"*[542] in der Urania, im Rahmen derer mit berühmten Staatsopernmitgliedern, wie Julius Patzak, Karl Rössl-Majdan oder Annemarie Strehlau die *"Chorfantasie"* oder die *"C-Dur-Messe"* dargeboten wurden; die Aufführung des Schumann-Oratoriums *"Das Pardies und die Peri"*[543]; die Konzerte mit dem

---

[537]) Siehe Band 3, Abb. 3.290 f., S. 290 f.

[538]) Siehe Band 3, Abb. 3.213, S. 213

[539]) Siehe Band 3, Abb. 3.267, S. 267, Abb. 3.309 ff., S. 309 ff. u. Abb. 3.375 ff., S. 375 ff.

[540]) Siehe Band 3, Abb. 324, S. 324, Abb. 3.336, S. 336, Abb. 3.348, S. 348, Abb. 3.367 f., S. 367 f. u. Abb. 3.371, S. 371

[541]) Siehe Band 3, Abb. 3.214, S. 214

[542]) Siehe Band 3, Abb. 3.305, S. 305 und Abb. 3.339, S. 339

[543]) Siehe Band 3, Abb. 3.338, S. 338

philharmonischen Harfenisten Hubert Jelinek[544], der die ihm gewidmete *"Ballade für Harfe und Klavier"* gemeinsam mit dem Komponisten aus der Taufe hob.

3.5.4 Aufgeführte Werke

> *"Sicher ist nun, daß das unausgesprochene Vertrauensverhältnis, das trotz aller Kämpfe, aller Meinungsverschiedenheiten im tieferen Grunde während des 19. Jahrhunderts noch immer zwischen Publikum und Künstler geherrscht hat, heute ins Wanken geraten ist. Von jenem sich mit dem Publikum zu einer 'idealen Gemeinschaft verbunden fühlen', sich ihm vertrauensvoll unterstellen, wie noch Wagner, ja auch noch Strauss es taten, ist heute wenig übrig geblieben. Der moderne Musiker tritt seinen Hörern von vornherein mit Anforderungen gegenüber. Er unterstellt sich ihnen nicht, sondern verlangt, daß dieses Publikum sich seinem Diktat unterwerfe. Er steht nicht mehr in der Gemeinschaft, sondern über ihr. So verhehlt er auch keineswegs, was er von dem Publikum hält - nämlich sehr wenig. Die allgemein-ideal-umfassende Beziehung hat sich zu einem Zweckverhältnis umgewandelt. Er sucht es (da er es zumindest wirtschaftlich braucht) zu beeinflussen, aber im Sinne einer Bevormundung, ja Terrorisierung. Eine Flut von Propaganda [...] geht zugunsten des modernen Musikers auf das Publikum herab."*

Diese Worte eines Wissenden[545], der einen Teil jener Hochkultur darstellte, die er in seinem Vortrag anprangerte, drücken am besten den Unterschied zu jenem Konzertbetrieb aus, in dem Erich Kriner als Sänger, Liedbegleiter, Pianist oder Dirigent tätig war. Die Programme *'seiner'* Veranstaltungen waren so gewählt, dass sie nicht nur dem, an absolut *'Neuester Musik'* interessierten Spezialisten zugänglich waren, sondern auch dem *'breiten'* Publikum die Möglichkeit gaben, sich an Bekanntem zu *'delektieren'*[546], das seinen Hörgewohnheiten oder seinen Klangvorstellungen sowie seiner Bildung adäquate Repertoire zu vernehmen und das Gefühl zu haben, jene Musik vorgesetzt zu bekommen, die ihm gemäß war.

Und wenn zeitgenössische Komponisten, wie Marx, Korngold, Goldmark, Pfitzner, Strauss, Wolf, Kienzl, Reger oder Kriner, zu Wort kamen, so waren es jene, die den Hörer nicht verschreckten, sondern ihn gleichsam freundlich einluden, zum Liebhaber ihrer leichter zugänglichen und dennoch *'neuen Kunst'* zu werden.

Diese Meister wollten sozusagen zu verstehen geben, dass ihre, für die Menschen geschriebene, der Dur-Moll-Tonalität verpflichtete Musik ein *"Zeichen der Verbundenheit in lebendiger Gemeinschaft"* zwischen ihnen und den Hörern darstellt. Denn *"ohne eine tragende Gemein-*

---

[544]) Siehe Band 3, Abb. 3.400, S. 400 und 3.420, S. 420

[545]) Furtwängler, Wilhelm: Der Musiker und sein Publikum. Ein Vortrag, der in der Bayrischen Akademie der Schönen Künste gehalten werden sollte. Zürich 1955 S. 13 f.

[546]) Siehe auch: Ringger, Rolf Urs: Musik und ihr Publikum. In: NZ128(1967)7/8, S. 380

schaft, die dahinter steht, ist das musikalische Kunstwerk - im eigentlichen Sinne ein Gemeinschaftswerk - nicht lebensfähig." [547]

Obwohl in den vorangegangenen Kapiteln bereits in vielfältiger Weise über die von Erich Kriner in *'seinen'* Konzerten interpretierte Musik gesprochen worden war, soll nun abschließend nochmals, sozusagen resümierend und belegt durch empirisch erfasstes Zahlenmaterial[548], auf in den Programmen vertretene Werke und deren Schöpfer eingegangen werden. Wenn wir uns vorerst einer, durch einfachste Methoden erhobenen quantitativen Zusammenstellung[549] von aufgeführten Komponisten widmen, sollten wir von der Vielfalt des Gebotenen doch einigermaßen beeindruckt sein: Insgesamt finden sich in den Programmen 340 (!) verschiedene Komponisten, fünfzehn Mal scheint die Angabe *'Diverse Komponisten'* auf und 75 Werke, darunter Volkslieder, Arien, Lieder, Orchesterstücke, 'Heitere Beiträge' oder 'Wiener Musik', sind ohne nähere Bezeichnung des Autors angeführt.

Unangefochten an der Spitze der bevorzugten Tonkünstler stand, wie könnte es bei einem Sänger und Liedbegleiter wie Erich Kriner anders sein, Franz Schubert. Mit 156 Werken (jeweils incl. Wiederholungen) unterschiedlichster Gattungen bildet er die einsame Spitze vor Johann Strauß II mit knapp der Hälfte an Programmnummern (75), Ludwig van Beethoven mit 48 und Hugo Wolf mit 47 Werken. Die nächsten Ränge von 5 bis 12 bewegen sich innerhalb von knapp 10 Musikstücken: 5. Richard Wagner (39), 6. Giuseppe Verdi (38), 7. Giacomo Puccini (37), beide ausschließlich mit Opernarien, 8. W. A. Mozart und Robert Schumann mit jeweils 36 Werken unterschiedlichster Kategorie, 10. ex aequo Johannes Brahms und Erich Kriner mit 33 Liedern bzw. Klavierwerken und 12. Richard Strauss mit 29 Liedern und seiner Cellosonate.

---

[547]) Furtwängler, Wilhelm: Der Musiker und sein Publikum. Ein Vortrag, der in der Bayrischen Akademie der Schönen Künste gehalten werden sollte. Zürich 1955 S. 11

[548]) Das im Folgenden vorgelegte Zahlenmaterial kann, betrachtet man die tendenzielle Richtung, als absolut gesichert angenommen werden, darf aber zahlenmäßig nicht eins zu eins als Vergleichsbasis für andere Untersuchungen herangezogen werden, da in einigen, wenigen Programmen keine genauen Angaben über die dargebotenen Werke angeführt sind. Formulierungen wie z. B. "Vorträge des Fräulein Else Gebauer. Mitglied der "Hölle". Am Klavier Erich Kriner (3. Band, Abb. 3.218, S. 218), "Vorträge des Stiegler-Quintetts" (3. Band, Abb. 3.253, S. 253), "Arien-, Lieder- und Balladen für Bass" (3. Band, Abb. 3.420, S. 420) oder "Klaviervorträge des Herrn Erich Kriner" (Band 3, Abb. 3.318, S.318) ermöglichen nicht einmal Vermutungen im Hinblick auf einen bestimmten Komponisten oder dessen Werk.

[549]) Siehe ähnliche Zusammenstellungen in: Schörkhuber-Schablas, Ingrid: Die Pflege zeitgenössischer Musik im Wiener Konzerthaus in den Saisonen 1918/19 und 1919/20, Dipl. Arb., MDW, Wien 1999

Die Reihung der nächstplatzierten Komponisten hat folgendes Aussehen: 13. Joseph Haydn (25), 14. Felix Mendelssohn-Bartholdy (22), 15. Georges Bizet mit 19 Opern-Nummern und Franz Liszt mit 19 seiner Lieder bzw. Klavierwerke, 17. E. S. Engelberg, der erste *"Liedertafel-Komponist"* mit 17 Männerchören gleichauf mit Carl Goldmark, der mit Opern-Ausschnitten sowie Chören punktet und Edward Grieg mit Liedern, Chören und Instrumentalwerken. Auf den Plätzen 20 bis 30 rangieren, max. durch einen Punkt getrennt, so unterschiedlich bekannte Komponisten wie Carl Maria v. Weber, Eduard Kremser (Männerchöre), Franz Lehár (14 Operetten-Lieder), Carl Loewe (14 Balladen), Gustav Albert Lortzing mit 13 Ausschnitten aus seinen berühmten Spielopern, der Violinist Arthur Seybold, die Männerchorkomponisten Josef V. Wöss (13), Friedrich Silcher (12) gleichauf mit dem Opernkomponisten Giacomo Meyerbeer, Josef Scheu (11) und Hans Wagner-Schönkirch (10).

Und dann bildet sich eine Falanx von *"Liedertafel- u. Männerchor-Komponisten"*: Adolf Kirchl (9), Carl Lafite (9), Josef Reiter (9), Thomas Koschat (8), Max Ritter von Weinzierl (8), Hugo Jüngst (7), Karl Tautenhayn (7), Gustav Adolf Uthmann (7), Conradin Kreutzer (7). Nur vereinzelt finden sich bis Platz 49, wofür sieben Programm-Nennungen nötig sind, bekannte Namen, wie Frederic Chopin (8), Wilhelm Kienzl (8), Josef Marx (8), Carl Bohm (7), Friedrich Flotow (7), Charles Gounod (7), Otto Nicolai (7), Jaques Offenbach (7), Max Reger (7). Erst ab Rang 50 (6 Werke) gibt es wieder eine Mischung zwischen Klassisch-Romantisch und MGV-Tradition: Vincenzo Bellini (6), Christoph Willibald Gluck (6), Franz von Suppé (6), Georg Friedrich Händel (5), Ruggiero Leoncavallo (5), Pietro Mascagni (5), Anton Rubinstein (5), Eduard Strauß (5), Carl Zeller (5) und Carl Michael Ziehrer (5) stehen Viktor Keldorfer (6), Franz Abt (6), Georg Schantl (6), Anton Bruckner (5), Franz Eyrich (5), Karl Komzak (5), Lothar Winter (5) und dem Wiener-Lieder Komponisten Johann Sioly (5) gegenüber. Es folgen noch 6 Tondichter mit vier Nennungen, die übrigen 264 Komponisten sind in den Programmen mit weniger als vier Werken vertreten.

Als Abschluss dieses Kapitels soll eine kurzgefasste, durchaus subjektive Zusammenstellung jener, nach Ansicht des Autors, qualitativ bedeutendsten und anspruchsvollsten Werke, alphabetisch geordnet nach Komponisten, stehen, an deren Aufführung und Interpretation Erich Kriner als Sänger, Pianist oder Dirigent persönlich beteiligt war.

- Ludwig van Beethoven:
"Die Ruinen von Athen", *"Chorfantasie op. 86"*, *"Messe in C-Dur"*, Konzertarie *"Primo amore piacer del ciel"*, *"Violinromanze in F-Dur"* und sechs verschiedene Lieder, darunter *"Adelaide", "In questa tomba oscura", "Freudvoll und leidvoll"* oder *"Ich liebe dich"*

- George Bizet:

“Carmen” 1. Akt, sowie mehrere Nummern aus dieser Oper und die *“Carmen-Fantasie”* für Klavier und Orchester

- Johannes Brahms:

15 verschiedene Lieder, darunter *“Auf dem Kirchhof”, “Feldeinsamkeit”, “Der Jäger”, “Ständchen”, “Sapphische Ode”, “Vergebliches Ständchen”* oder *“Liebestreue”*

- Max Bruch:

“Violinkonzert g-Moll” in der Fassung für Violine und Klavier

- Carl Goldmark:

Ausschnitte aus der Oper *“Die Königin von Saba”* und der Männerchor *“Frühlingsnetz”*

- Joseph Haydn:

“Nelson-Messe” und *“Paukenmesse”* für Soli, Chor und Orchester

- Hans Ewald Heller:

‘Operetta seria’ *“Satan”* (Uraufführung)

- Erich Kriner:

“Ballade für Harfe und Klavier”, Paraphrase über *“Nachtigall du meine Nachtigall”*, *“Variationen über ein Thüringisches Volkslied”*, *“Impromptu in As”* und die Uraufführung von neun verschiedenen Liedern, *darunter “Ein Traum vom Tode”, “Sehnsucht”, “Auf meines Kindes Tod”, “Das ist ein lichter Rosentag”* oder *“Ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht”*

- Franz Lehár:

Lieder und Duette aus den Operetten *“Der Zarewitsch”, “Friederike”, “Land des Lächelns”* und *“Paganini”*

- Carl Loewe:

Sieben verschiedene Balladen, darunter *“Tom der Reimer”, “Das Erkennen”, “Der Wirtin Töchterlein”, “Prinz Eugen”* oder *“Harald”*

- Gustav Albert Lortzing:

“Der Waffenschmied”, 1. und 2. Akt

- Felix Mendelssohn-Bartholdy:

“Violinkonzert in e-Moll” in der Fassung für Violine und Klavier

- Wolfgang Amadeus Mozart:

“Fantasie in d-Moll”, *“Rondo alla turca”*, *“Die Zauberflöte”* 2. Akt-Finale, Arien und Ensembles aus den Opern *“Cosi fan tutte”, “Don Giovanni”, “Die Entführung aus dem Serail”, “La nozze di Figaro”* und *“Die Zauberflöte”*, sowie einige Lieder, darunter *“Das Veilchen”* oder *“Warnung”*

- Giacomo Puccini:

Ausschnitte aus dem 1. Akt *“Tosca”*, sowie Arien und Duette aus den Opern *“La Bohéme”, “Madame Butterfly”, “Manon Lescaut”, “Tosca”* und *“Turandot”*

- Pablo di Sarasate:

“Zigeunerweisen” für Violine und Klavier

- Franz Schubert:

“Die schöne Müllerin”, *“Schwanengesang”*, 37 verschiedene Lieder, darunter *“Der Erlkönig”, “Aufenthalt”*, *“Das Wirtshaus”, “Dem Unendlichen”, “Der Musensohn”, “Der Wanderer”, “Der Tod und das Mädchen”, “Die Allmacht”, “Die Post”, “Der Wanderer an den Mond”, “Nacht und Träume”, “Freudvoll und leidvoll”, “Hirt auf dem Felsen”* oder einzelne Nummern aus dem Zyklus *“Die Winterreise”*, sowie bekannte Männerchöre, darunter der *“23. Psalm”, “Das Dörfchen”, “Hymne”* und *“Ständchen”*

- Robert Schumann:

“Das Paradies und die Peri” , sowie zehn verschiedene ausgewählte Lieder, darunter *“Der Nußbaum”, “Frühlingsnacht”, “Ich grolle nicht”, “Frühlingsnacht”, “Mondnacht”, “Soldatenbraut”* oder *“Wanderlied”* und verschiedene Männerchöre wie *“Ritornell”* oder *“Zigeunerlied”*

- Johann Strauß II / Josef Strauß:

“Die Fledermaus”, 2. Akt sowie weitere Ausschnitte aus *“Die Fledermaus”, “Spitzentuch der Königin”, “Wiener Blut”* oder *“Der Zigeunerbaron”* sowie die Vokalfassungen folgender Walzer: *“An der schönen blauen Donau”, “Freut Euch des Lebens”*, *“Geschichten aus dem Wienerwald”, “Rosen aus dem Süden”, “Wein, Weib und Gesang”, “Frühlingsstimmen-Walzer”* und *“Dorfschwalben aus Österreich”* seines Bruders Josef Strauß

- Richard Strauss:

“Sonate für Violoncello und Klavier” sowie dreizehn verschiedene Lieder, darunter *“Allerseelen”, “Cäcilie”*, *“Du meines Herzens Krönelein”, “Freundliche Vision”, “Heimliche Aufforderung”, “Ich trage meine Minne”, “Zueignung” oder “Ständchen”*

- Ambrois Thomas:

“Mignon”, 1. Akt

- Giuseppe Verdi:

Ausschnitte aus den Opern *“Aida”, “Don Carlos”, “Ernani”, “Macht des Schicksals”, “La Traviata”, “Ein Maskenball”, “Rigoletto”* und *“Troubadour”*

- Richard Wagner:

“Wesendonck-Lieder” und Ausschnitte aus den Bühnenwerken *“Die Feen”, “Rienzi”, “Der fliegende Holländer”, “Tannhäuser”, “Lohengrin”, ”Die Meistersinger von Nürnberg”, “Tristan und Isolde”, “Rheingold”, “Walküre”* und *“Götterdämmerung”*

- Carl Maria von Weber:

Zahlreiche Ausschnitte aus der Oper *“Der Freischütz”*

- Hugo Wolf:
Mehr als vierzig verschiedene Lieder, darunter *"Der Freund", "Der Musikant", "Der Rattenfänger", "Elfenlied", "Er ist's", "Fußreise", "Gesang Weylas", "Gesellenlied", "Heimweh", "Mausefallensprüchlein", "Nimmersatte Liebe", "Storchenbotschaft", "Verborgenheit"* oder *"Verschwiegene Liebe"*
- Carl Zeller:
Ausschnitte aus der Operette *"Der Vogelhändler"*
- Carl Michael Ziehrer:
Vokalversion des Walzers *"Singen, Lachen, Tanzen"*

Um zumindest den Ansatz einer Vergleichsmöglichkeit im Hinblick auf das Repertoire anderer Männerchöre, wie z. B. des Arbeiter-MGVs *"Freie Typographia"*[550], zu schaffen, sei hier zuletzt festgehalten, dass Erich Kriner für die Konzerte seines *MGV "Bankbund"* neben den Männerchören bereits erwähnter bekannter Komponisten aus Klassik und Romantik, wie Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Kreutzer, Schumann, Brahms, J. Strauß II, Wagner oder Wolf, auch solche auswählte, die im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert speziell für den praktischen Gebrauch im Rahmen von *"Liedertafeln"* und MGV-Konzerten geschrieben wurden.

In den Programmen jener "Bankbund"-Auftritte, die unter dem Dirigat von Erich Kriner standen, scheinen vierzig Komponisten auf, deren Werke um 1900 häufig aufgeführt wurden, weil sie den für solche Veranstaltungen erwarteten Prämissen - vierstimmiger Männerchor, ev. mit Solo und Klavierbegleitung, wohlklingend, melodiös und praktikabel - entsprachen. Dabei sind auch im vorliegenden Fall viele, in der damaligen Zeit geläufige Namen zu finden: Franz Abt, Anton Bruckner, E. S. Engelberg, Franz Eyrich, Eduard Göttl, Adolf Kirchl, Thomas Koschat, Eduard Kremser, Carl Lafite, Ernst Herzog von Sachsen, August von Othegraven, Josef Reiter, Josef Scheu, Friedrich Silcher, Johann Sioly, Hans Wagner-Schönkirch, Gustav Adolf Uthmann, Max Ritter von Weinzierl oder Josef Venantius von Wöss.

---

[550]) Siehe Permoser, Manfred: Chorvereinigung der Wiener Buchdruckerschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in der ersten Republik, 3 Bde., Diss. Univ. Wien, Wien 1988, S. 276 f.

4. ERICH KRINER UND SEIN MUSIKALISCHES WERK

Obwohl sich Erich Kriner, wie die bisherigen Ausführungen deutlich zeigten, einer professionell und hochwertig zu bezeichnenden musikalischen Ausbildung unterzogen hatte, gehörte er dennoch zu jenen zahlreichen 'Musiker-Komponisten', die von ihrer künstlerischen Tätigkeit alleine, sei es nun Komponieren, Musizieren, Konzertieren oder Unterrichten, nicht leben konnten. Dennoch lohnt es sich, speziell seinem kompositorischen Schaffen ein vermehrtes Interesse zuzuwenden und seine Werke einer vertiefenden, musikwissenschaftlich fundierten Betrachtung zu unterziehen.

4.1. Erich Kriners kompositorisches Schaffen - ein Überblick

Erich Kriners musikalisches Gesamtwerk umfasst, soweit es aufgefunden bzw. erhalten ist, vier Instrumentalwerke vorwiegend für Klavier - ein einfaches, 32taktiges *„Allegretto semplice"*, das öfter in Konzerten präsentierte *„Impromptu in As"*, die *„Ballade für Harfe und Klavier"* und die *„Variationen über ein Thüringisches Volkslied"*[551], zwei Melodramen - das (abgebrochene) *„Tempora mutantur"* nach einem Text von Rudolf Baumbach und *„Die bleiche Königin"* von Felix Dahn, 35 Klavier-Lieder nach Gedichten von 22 verschiedenen Dichtern, ein *"Ave Maria"* für Gesang und Orgel, sowie einige Fragmente (Klaviertrio, Klavierquintett u.a.). Übrigens: Die erste erhaltene Klavierkomposition *"Die lustige Wachtel"* ist datiert mit *„Mai 1891"*, Erich Kriner war damals knapp sechs Jahre alt geworden.[552]

Der Schwerpunkt seines musikalischen Schaffens lag also offenkundig auf der Vokalmusik, was mehrere Ursachen haben könnte: Zum einen war der Komponist selbst ausgebildeter Sänger und als Gesangslehrer tätig, zum Anderen konzentrierte sich sein Wirken als Begleiter und Korrepetitor vorwiegend auf die Arbeit mit Vokalsolisten. Freilich darf nicht übersehen werden, dass seine ersten Liedkompositionen bereits in das Jahr 1903 fallen; er war damals also erst knapp 18 Jahre alt und dürfte weder als Begleiter noch als Lehrer sehr beschäftigt bzw. etabliert gewesen sein.

Deshalb noch zwei weitere mögliche Gründe: Einerseits war das Klavierlied zu dieser Zeit eine bereits etablierte Gattung und behauptete seinen Platz in der lyrischen Vokalkomposition der

---

[551]) Die in Programmen aufscheinende und zweimal aufgeführte Paraphrase über „Nachtigall du meine Nachtigall", sowie das Vokalquartett „Bei Allah" konnten leider weder im Nachlass noch in diversen Archiven (z. B. Schubertbund) gefunden werden.

[552]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.1 u. 3.2, S. 1 f.

Epoche.[553] Für einen jungen Komponisten, wenn er dazu noch selbst interpretatorisch tätig war, boten sich dabei einige Vorteile an. Neben der leichten Aufführbarkeit, z. B. im Rahmen bürgerlicher Hausmusikpflege, bot das Lied die Möglichkeit, das handwerkliche tonschöpferische Können in einer kleinen, überschauberen Form zu erproben und mit einer, vielleicht sogar selbst gestalteten Aufführung der Eigenkomposition Eingang in das kulturelle Leben zu finden.

Anderseits aber könnte es sich bei dem jungen Kriner auch um ein besonderes Interesse und eine spezielle Begabung für das Melodische, Lyrische und Poetische handeln, ausgedrückt durch das Kunstlied und interpretiert durch die Singstimme.

> *„Im Kunstlied als einem Medium ‚öffentlicher Einsamkeit' spiegelt sich das einzigartige unzeitgemäße Subjekt einer ‚immer anachronistischen Gattung', die zu den ‚extremen Künsten' gehört. Das Lied als Urgenre der deutschen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts verliert auch für nachfolgende Generationen nicht an medialer Aktualität."*[554]

Vielleicht trifft dieses Zitat die Wurzel für Erich Kriners Hang zur Liedkomposition, für seine Vorliebe zum gesungenen Wort und für die Tatsache, dass diese Gattung für ihn nicht nur ‚aktuell' sondern auch ‚attraktiv' war.

4.2. Erich Kriners Werke - Probleme bei der Editierung [555]

"Der Autograph ist zwar nicht das Werk selbst, es überliefert den vielleicht noch nicht endgültigen, jedenfalls aber einen unverfälschten (unentstellten) Text des Werkes." [556] Neben dieser unbestreitbaren, als Grundlage für eine Veröffentlichung wesentlichen Tatsache gilt es, bei jeder Edition musikalischer Werke weitere wichtige Grundsätze und Fakten zu bedenken. So müssen vor allem die Ehrfurcht vor dem Willen des Komponisten, Bemühungen um das Werk in seiner ursprünglichen reinen Gestalt und die Berücksichtung aller vorhandenen authentischen Quellen im Mittelpunkt des Handelns stehen. Werktreue und der Dienst an diesem Werk haben als oberste Maxime für eine verantwortungsbewusste, den ursprünglichen künstlerischen Intentionen des Komponisten gerecht werdende Herausgabe seines Œuvres zu gelten. Letzten Endes muss es aber das Ziel jedes Herausgebers sein, eine Ausgabe vor-

---

[553]) Siehe auch: Dannoritzer, Ursula: Studien zum instrumentalbegleiteten Sololied um 1900 (1880-1920). Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 23. Tutzing 1987, S. 438

[554]) Nach Barthes, Roland: Le chant romantique, 1976, zit. in: Schubertszenen, Programmheft der Salzburger Festspiele vom 5. August 2008, Mozarteum, Großer Saal, Salzburg 2008, S. 8

[555]) Siehe auch:
Henle, Günter: Über die Herausgabe von Urtexten. In: Musica 8(1954)9, S. 377-380
Stephan, Rudolf: Einiges über Musikautographe. In: ÖMZ 44(1989)3-4, S. 136-141

[556]) Stephan, Rudolf: Einiges über Musikautographe. In: ÖMZ 44(1989)3-4, S. 136

zulegen, in der, unter Bedachtnahme auf die eben genannten Grundsätze, eine Entscheidung bezüglich der endgültigen Fassung zu treffen war, und die sowohl den, durch Quellen belegten, Absichten des Komponisten, als auch den praktischen Bedürfnissen der ausübenden Künstler, wie z. B. im Hinblick auf die Lesbarkeit des Klavierparts, gerecht wird.

Als alleinige Quelle für die, in Band 2 vorgelegte Erstausgabe, sowohl der 36 Lieder als auch der vier Klavierwerke, dienten die im Nachlass des Komponisten aufgefundenen und sich im alleinigen Besitz des Autors befindlichen Autographen.

Es handelt sich dabei um insgesamt hundertvierzehn (114), meist doppelseitig mit Tinte oder Bleistift beschriebene Blätter der Firma "J.E.u.Co", die sich nicht nur durch die Anzahl der Zeilen (10, 12, 14, 16, 18, 20) sondern insbesondere hinsichtlich des äußeren Formats unterscheiden: von 31,5 cm x 24,5 cm, über 31,5 cm x 25,0 cm, 33,0 cm x 25,5 cm, 33,0 cm x 26,0 cm, 34,0 cm x 27,0 cm bis zu 34,5 cm x 26,5 cm und 35,0 cm x 26,5 cm sind sieben verschiedene Größen vorhanden. Von diesen 114 Blättern sind sieben in relativ schlechtem, sieben in akzeptablem Zustand, hundert dagegen noch sehr gut erhalten. Beurteilt man die Manuskripte bezüglich ihrer Lesbarkeit und schriftlichen Ausführung, kann man sechzehn der Autographen unter die Skizzen einordnen, neun Blätter sind gut leserliche aber nicht vollendete Fragmente und 177 Seiten sind so ausgearbeitet, dass man sie als eine Art Reinschrift bezeichnen kann, die dem Komponisten für seine Konzertauftritte gedient haben dürfte.

Obwohl Erich Kriner nur bei zwei Werken (*"Impromptu in As"* und *"Traum vom Tode"*) geringfügig von einander abweichende Originale verfasste, bzw. in seinen Handschriften nur äußerst wenige Verbesserungen vorgenommen hatte, weshalb in den meisten Fällen das erste vollständige Autograph zugleich die endgültige Fassung eines Werkes darstellt, gab es dennoch zahlreiche nicht zu unterschätzende Probleme, die vorerst einer einigermaßen befriedigenden Lösung zugeführt werden mussten, um den, weiter oben geforderten, Ansprüchen für eine praxisrelevante Edition gerecht zu werden.

Auf Grund der Tatsache, dass die handschriftlichen Originale, wie bereits angedeutet wurde, mit ziemlicher Sicherheit dem Komponisten selbst als Aufführungsmaterial für den persönlichen, aktuellen Konzertgebrauch dienten, weisen die Manuskripte im Hinblick auf ihre Vollständigkeit und Prägnanz in einigen Fällen ausgesprochen große Mängel auf. Das beginnt bei der sehr lückenhaften Datierung, setzt sich fort über fehlende Überschriften, Autoren oder Textzeilen und gipfelt in gravierenden Mängeln im Hinblick auf Tempobezeichnungen, Vorzeichen, dynamische Angaben oder Phrasierungen.

Um eine sinnvolle und, wie oben gefordert wird, für die Aufführungspraxis brauchbare Ausgabe zustande zu bringen, hielt sich der Herausgeber an die folgenden grundsätzlichen und konsequent angewandten Vorgangsweisen und Richtlinien:

* Zur Gewährleistung einer einigermaßen realistischen Chronologie und darauf basierenden sinnvollen Nummerierung der Lieder bzw. Reihung der Klavierwerke wurden, neben den genauen, vom Komponisten vorgenommenen handschriftlichen Datumsangaben, Materialvergleiche und Schriftproben zur zeitlichen Einordnung herangezogen. Wo die absolute Sicherheit für die Entstehungszeit fehlt, ist der vermuteten Jahreszahl ein „?“ beigefügt.

* Sämtliche erhaltenen Handschriften (auch Fragmente) wurden gesammelt, die mehrfachen Fassungen, soweit vorhanden, miteinander verglichen und ev. Varianten festgestellt.

* Fehlende Angaben im Zusammenhang mit den Gedichten (Autoren, Titel, Textzeilen) wurden aus den gängigen *‘gesammelten Werken’* (großteils Erstausgaben, Ausgaben *‘letzter Hand’* bzw. *‘Kritische Ausgaben’*) der jeweiligen Schriftsteller ergänzt.

* Fehlende Vorzeichen wurden aus Rücksicht auf einwandfreie Lesbarkeit des Notentextes in jedem Fall ergänzt.

* Tempoangaben, Dynamikvorschriften oder Phrasierungen fanden grundsätzlich nur insoweit Berücksichtigung, als sie in den Autographen aufschienen.

* Sollten bei mehrfach vorhandenen Handschriften desselben Liedes gravierende Varianten aufgetaucht sein (z. B. Lied Nr. 21, *“Ein Traum vom Tode”*)[557], wurde vom Herausgeber, nach Prüfung der Autographen, auf Grund der Reinschrift entschieden, um die größtmögliche Authentizität zu gewährleisten.

* Sollte es weitere, gravierende Probleme gegeben haben, wie z. B. bei den zwei, geringfügig unterschiedlichen Fassungen des Impromptus, wurden diese im Zusammenhang mit der Besprechung des aktuellen Werkes näher beleuchtet und dort die, für die Herausgabe endgültige Fassung vorgestellt.

---

[557]) *Siehe die drei Autographen in Band 3, Abb. 3.57 ff., S. 57-63*

Eine besondere Problematik, die zwar nicht unmittelbar im Analyse-Teil dieser Dissertation zum Tragen kam, für die Version der auf der beigelegten Doppel-CD dokumentierten Lieder Erich Kriners aber von größter Bedeutung war. Da der Sänger, von seiner Stimmlage her ein Bass, nicht nur Interpret sondern gleichzeitig auch Bearbeiter war, musste er eine *"Ausgabe für tiefe Stimme"* herstellen. Ein entscheidender Umstand dabei basierte auf der Tatsache, dass der Komponist bei der Instrumentalbegleitung oftmals das gesamte, über sieben Oktaven reichende Klangspektrum des modernen Klaviers ausnützte, was bei der *Transposition,* vor allem im Bereich der tiefen Oktaven, nicht zu unterschätzende Probleme bereitete, denen folgendermaßen begegnet wurde: Soweit es akustisch einigermaßen vertretbar war, fand auch das tiefste Register im Begleitpart Berücksichtigung. Wo vor allem die melodische Linie Gefahr lief, an Klarheit und Deutlichkeit Schaden zu erleiden, wurde der Klavierpart in einzelnen Fällen um eine Oktav höher gesetzt.

4.3. Erich Kriners Werke - Analyse und Interpretation

4.3.1 Allgemeine Überlegungen zur Analyse

> *„Die Musik kann man nur mit dem Herzen erfassen. Wer die Musik erklären will, hat verloren."*[558]

> *„Musikanalytik ist heute ein offenes Fach, ist Heimat pluralistischer Verfahrensweisen und differenter ästhetischer Standpunkte. Wichtig erscheint uns der Sinn, Schiller würde sagen das Ende, das uns Musikanalytik betreiben, forschen und darstellen läßt. Gerade in der Aufbereitung gefundener Ergebnisse in ihrer verbalisierten oder graphischen Präsentation, in hermeneutischer Semiotik oder interdisziplinärer Hermeneutik liegt das teleologische Problem. Musikanalytik ist nie Selbstzweck sondern Vermittlung. Sie spannt sich vom Musikwerk zum Menschen; dieser aber ist Komponist oder Interpret, Hörer oder Musikwissenschaftler. Für jeden dieser Adressaten gilt aber ein anderer Präsentationsstil, eine geänderte Gewichtung des analytischen Befundes. Der Komponist will an Fakturen lernen, der Interpret Hilfe für stilgerechte Aufführungen erlangen, der Hörer fundiert erleben können, der Wissenschaftler den Komponisten besser verstehen lernen und zu generellen Aussagen betreffend Stilgattung, Epoche, Ästhetik und Rezeption gelangen. Musikanalytik ist also letztlich ein Kommunikationsauftrag."*[559]

> *„In der Kunst gibt es letztlich kein ‚richtig' oder ‚falsch', sondern nur Grade von Angemessenheit. Meine Interpretationen beanspruchen nicht ‚die' Wahrheit für sich. [...] Denn ‚die' Analyse gibt es nicht, weder als feststehende, lehrbare Methode [...], noch im Ergebnis (das immer ausschnitthaft und vorläufig sein wird)."*[560]

---

[558]) *Georges Pretre in einem Interview mit Peter Jarolin, Kurier vom Sonntag, 30. 12. 2007, S. 25*

[559]) *Scholz Gottfried, in: Scholz, Gottfried (Hrsg.): Pluralismus analytischer Methoden, Frankfurt a.M. 1996, S. 10f.*

[560]) *Kühn Clemens: Analyse lernen, Bärenreiter Studienbücher Musik, Kassel 2005 (5. Auflage), S. 8*

"Ein weiterer Grund, der von vornherein gegen jeden Versuch einer musikalischen Analyse zu sprechen scheint, ist dadurch gegeben, dass der Komponist sie in den meisten Fällen selbst nicht gewollt hat. Musik ist für ihn etwas Gewachsenes, Gewordenes, ein Teil seines Wesens, in dem aber sein ganzes Ich enthalten ist. Und er vertraut darauf, daß diese Ganzheit zumindest in ihren wesentlichen Bestandteilen auch vom Hörer erfaßt wird." [561]

"Sofern es überhaupt Einmütigkeit in Fragen der Musikanalyse gibt, dann mag es auf den ersten Blick nicht sehr ermutigend erscheinen, wenn sie sich bestenfalls auf die Fragestellung beschränken läßt, daß es sich um eines der umstrittensten Gebiete der Musikwissenschaft handelt; womöglich sogar um das umstrittenste, wenn man an die ästhetischen Kontroversen denkt, die sich an ihm entspinnen." [562]

"Musik bedarf keiner Erklärung durch die Wort- oder Schriftsprache; sie wird verstanden, ohne daß es des beschreibenden oder erläuternden Wortes bedarf. Wenn wir trotzdem eine musikalische Komposition einer genauen Analyse unterziehen, so hat das andere Gründe. Die Analyse kann nur einen Teil des Werkes erfassen, nämlich den, wie es gemacht ist. Das Wesentliche der Musik aber, das beim Hörer Seele und Verstand gleichermaßen anspricht und zum Mitschwingen veranlaßt, kann mit Worten weder be- noch umschrieben werden. Analysen dieser Art bleiben im Subjektiven verhaftet und sind nach meiner Auffassung - und die ist auch wieder subjektiv -, reine Spekulation.[563]

Diese exemplarische Auswahl an unterschiedlichsten Zitaten bezüglich *‚Musikanalytik'* verdeutlicht, wie kontroversiell die Meinungen in der Fachliteratur, wie vielfältig die Materie, wie komplex die Fachrichtung an sich und wie zahlreich die möglichen Untersuchungsaspekte sind, aber auch, welch interessanter und aus der Musikwissenschaft nicht mehr wegzudenkender, *"zentraler Arbeitsbereich"*[564]sich auftut bei dem Bestreben, *„mit und in der Kompositionsweise das musikalische Wesen* [eines Stückes] *zu fassen*"[565].

Nahezu unübersehbar, wie die Fachliteratur selbst, sind die Ratschläge, Vorschläge, Einschränkungen, Verbote, Gebote, Reflexionen, Feststellungen, Ideenexperimente, Denkmodelle oder exemplarischen Interpretationen, die in derselben im Hinblick auf musikalische Analysen angeboten werden.

---

[561]) Klein, Rudolf: Vom Sinn der Analyse. In: ÖMZ 20(1965)1, S.37

[562]) Goldschmidt, Harry: Zur Methodologie der musikalischen Analyse, Vortrag auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, Dresden. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 4(1961), S. 3

[563]) Ganter, Claus: John Field, Nocturne IV (A-Dur). In: Scholz, Gottfried (Hrsg.): Pluralismus analytischer Methoden, Frankfurt a. M. 1996, S. 25

[564]) Eggebrecht, Hans Heinrich: Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 2001, 4. Auflage, S. 9

[565]) Kühn Clemens: Analyse lernen, Bärenreiter Studienbücher Musik, Kassel 2005 (5. Auflage), S. 8

Musikalische Analyse[566] um der Analyse willen sei Unsinn; beschreibt man in der Analyse das, was man sieht, würde gleichsam ein Bild verdoppelt; Analyse dürfe sich nicht mit dem bloßen Beschreiben von Musik begnügen; Analyse sollte von speziellen Fragen ausgehen, deren Beantwortung, für den Rezipienten erkennbar, sowohl der Weg als auch das Ziel sein müssten; Analyse müsse sich der Klärung *'übergeordneter Fragen'* widmen; Analyse führe zum Verstehen von Musik; musikalische Analyse basiere auf den eigenen fachlichen, geschichtlichen, denkerischen und individuellen Kenntnissen des Analysten;

> *"Jedes analytische Unterfangen sollte derart verfahren, daß alles Beschreiben und Erklären aus dem ästhetischen Dasein der Musik sich ableitet und Analyse - das Verstehen bereichernd - sich als begriffliche 'Auflösung' in das ästhetische Dasein ihres Gegenstands selbst wieder auflöst."* [567]

Man könnte diese Aufzählung von Zitaten, Überlegungen oder Gedankengängen im Hinblick auf die Aufgabenstellung musikalischer Analyse noch seitenweise fortsetzen, ohne dass uns dieses Unterfangen dem Postulat nach dem zu erreichenden Ziel näher brächte.

Die Zielrichtung müsste nämlich sein, das musikalisch-künstlerische Wesen, die kompositionstechnischen Qualitäten oder die stilistischen Besonderheiten der Werke Erich Kriners zu erfassen, die *"spezifisch ästhetische Entstehungs-, Daseins- und Wirkungsweise"* [568] seiner Musik erfahrbar zu machen und das sprachlich Erfassbare eines, in seinem ureigensten Wesen das emotionale, sensitive und akustisch erfahrbare Erleben des Menschen ansprechenden, musisch-ästhetischen Gebildes, wie es nun einmal Klavierwerke oder Lieder sind, durch verbale Vermittlung in den Dienst eines besseren, erläuternden, übersetzenden, deutenden, reflektierenden, ja tiefgreifenden Musikverstehens zu stellen.

---

[566]) Siehe auch:
Eggebrecht, Hans: Verstehen durch Analyse. In: Eggebrecht, Hans Heinrich: Unterweisung Musik. Aufsätze zur Musikpädagogik, Wilhelmshaven 1998, S. 138-158

Eggebrecht, Hans: Musikanalyse und Musikvermittlung. In: Eggebrecht, Hans Heinrich: Unterweisung Musik. Aufsätze zur Musikpädagogik, Wilhelmshaven 1998, S. 74-88

[567]) Eggebrecht, Hans: Verstehen durch Analyse, a. a. O., S. 147

[568]) Eggebrecht, Hans: Musikanalyse und Musikvermittlung, a. a. O., S. 78

4.3.2 Spezielle Überlegungen zur Analyse der Werke Kriners

> *"Das musikalische Gebilde, und mag es noch so einfach erscheinen, verweigert dem analytischen Begehren den Zugriff auf die Totale prinzipiell. Das heißt: die Analyse kann immer nur selektiv verfahren, gesteuert von einem Aspekt, gerichtet auf ein etwas in dem Ganzen."* [569]

Dieses Zitat möge als eine Art Leitfaden für die folgenden Ausführungen dienen, wobei sich die, vom Autor subjektiv vorgenommene, *'Selektion'* an folgenden Überlegungen orientiert:

Da es sich bei den hier veröffentlichten Kompositionen um die erste Begegnung mit dem musikalischen Werk einer, bis dahin weder in der Musikwissenschaft, noch in der Rezeption des Publikums präsenten Musikerpersönlichkeit handelt, muss die Analyse vorerst einmal sozusagen *'erste Akzente'* setzen, und kann nicht unbegrenzt in die Tiefe gehen bzw. sämtlichen, vielleicht wünschenswerten Gesichtspunkten gerecht werden.

Daher gilt es, die Fragestellung einzugrenzen, einige wesentliche Schwerpunkte aus der unabsehbaren Menge möglicher Feststellungen auszuwählen, und bekannt zu machen, welche Zielvorstellungen mit den, im folgenden präsentierten Analysen der Kriner'schen Werke erfüllt werden sollen.

Bereits in der Einleitung wurden einige, mit seinen Werken in Zusammenhang stehende Fragen gestellt, wie

* War Kriner musikalischer Profi, nebenberuflicher *'Dilettant'* oder beides?
* Wieweit war seine Tätigkeit als Komponist von Qualität und Können geprägt?
* Welchem kompositorischen Repertoire widmete er sich?
* Warum ist er in der musikalisch relevanten Fachwelt unbekannt?
* Warum waren seine Werke bis vor kurzem unbekannt?
* Warum wurden sie zwar aufgeführt aber nicht verlegt, gedruckt, publiziert?
* Lag es an der Qualität der Musikstücke?
* Warum schrieb Kriner vorwiegend Lieder?
* Welcher in der damaligen Zeit gängigen stilistischen Richtung gehören diese an?

Um wenigstens einen Teil dieser Fragen einigermaßen kompetent beantworten zu können, galt es, nicht nur Fakten, Jahreszahlen oder Informationsmaterial zu vermitteln, sondern zu unter-

---

[569]) *Eggebrecht, Hans: Verstehen durch Analyse. In: Eggebrecht, Hans Heinrich: Unterweisung Musik. Aufsätze zur Musikpädagogik, Wilhelmshaven 1998, S. 140 f.*

suchen, in welcher Weise Erich Kriner das Kompositions-Handwerk beherrschte und inwiefern seine Werke Originalität, Publikumswirksamkeit und *'ästhetische Schönheit'* ausstrahlten. Dies wiederum erfordert eine musikalische Analyse, die mit Hilfe des Aufzeigens musikalischer Sachverhalte versucht, in wertender Absicht den Nachweis kompositionstechnischer Qualitäten zu erbringen.

Das bedeutet also, dass die Analyse aufzeigen muss, was ist, was man sieht, was man hört oder auf welche Weise der Komponist die Aufmerksamkeit auf besondere Dinge richtet; dass sie die Musik, aber auch das, was dahinter stehen könnte, beschreiben muss; und dass sie mögliche Zusammenhänge in das Bewusstsein des Rezipienten befördern muss, damit dieser zu einem gewissen Verständnis der Kriner'schen Musik gelangen kann.

Die vorliegenden analytischen Überlegungen im Zusammenhang mit den Werken Kriners sollen aber auch, wie ebenfalls in der Einleitung angesprochen wurde, Interpretations-Hilfen für jene Künstler anbieten, die ihre Programme mit diesen bisher unbekannten Werken abwechslungsreicher gestalten und ihr Repertoire durch Neues erweitern wollen. Die Analyse soll also als Vermittler zwischen der, als Niederschrift existierenden Komposition und dem, diese Musik reproduzierenden Interpreten fungieren, damit dieser das oft unvollkommene Notat mit Hilfe der vorliegenden musikalischen Analyse möglichst werkgetreu wiedergeben kann, ohne dass sein interpretatorischer Spielraum und seine schöpferische Gestaltungsfreiheit allzu sehr beeinträchtigt würden.

Einen weiteren wichtigen Gesichtspunkt stellt die Tatsache dar, dass jede Analyse[570] immer auch von dem erkennenden Verstehen, von der persönlichen Erfahrung und dem eigenen ästhetischen Erleben des Analysten abhängig ist, dass sie also gleichsam eine Art Spiegelbild seiner Persönlichkeit darstellt. Das hat aber zur Folge, dass jede Analyse, sei sie noch so *'objektiv'* versucht, gleichzeitig auch, und das *"in allen Prozeduren [...], Interpretation"*[571] ist, woraus klar ersichtlich wird, dass es, nicht nur auf Grund der unterschiedlichen sprachlichen Formulierungen - erfreulicher Weise - *"keine Analyse ein und desselben musikalischen Fixums*

---

[570]) Siehe auch: Eggebrecht, Hans: Zwölf Empfehlungen zur musikalischen Analyse. In: Eggebrecht, Hans Heinrich: Unterweisung Musik. Aufsätze zur Musikpädagogik, Wilhelmshaven 1998, S. 135-137

Motte, Diether de la: Zu den fünf Fragen. In: Schüler, Nico (Hrsg.): Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse. Hamburg 1996, S. 47-50

[571]) Eggebrecht, Hans Heinrich: Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 2001, 4. Auflage, S. 9

[gibt]*, die der anderen gleicht."* [572] Da jedes gute Musikstück jedoch reich an Formen, Motiven, Melodien, Harmonien, Inhalten und Deutungsmöglichkeiten ist, kann man sich ihm von vielen Seiten her nähern, was dazu führen sollte, dass der Leser durch einen vorgelegten analytischen Text nicht nur zum *'Nach'*-Hören, sondern insbesondere auch zum *'Nach'*-Denken und Weiterfragen angeregt wird. Denn seine Überlegungen könnten zu neuen Erkenntnissen im Hinblick auf Struktur, Qualität, Originalität oder aber auch Probleme des Werkes führen.

Diese persönlichkeitsabhängige Art des Reflektierens, Forschens oder Analysierens widerspräche freilich dem üblichen Wissenschaftsbegriff, der *"Unvoreingenommenheit, Verbindlichkeit und Endgültigkeit des Sehens, Erkennens und Sagens zur Maxime erhebt. Eine solche Objektivität gibt es beim Ansprechen von Kunst nicht. Im Gegenteil: Analyse von Kunst macht den Einsatz des Ichs in seiner Subjektivität nicht nur - gleichsam bedauerlicherweise - unvermeidlich, sondern sie verlangt ihn, sie fordert ihn, sie gebietet ihm."*[573]
Letztlich wird sich der analysierende Verfasser bemühen, den Kunstwerken Kriners an sich und deren *'metaphysischen'*[574], sich der analytisch-wissenschaftlichen Erklärung entziehenden, künstlerischen Geheimnissen gerecht zu werden, um sich nicht Goethes Vorwurf an die *'Analytiker'* einzuhandeln, *"Ist denn die Wahrheit ein Zwiebel, von dem man die Häute nur abschält?/ Was ihr hinein nicht gelegt, ziehet ihr nimmer heraus."*[575]
Denn der Gegenstand an sich, nämlich der *"zum Klingen bestimmte Notentext"* [576]*,* das *'Impromptu'*, das '*Melodram'*, das *'Lied'*, dessen endgültige Fixierung ja bereits ein interpretatorisch-analytisches Eingreifen des Herausgebers erforderte, und der grundsätzlich seitens des Komponisten als *'ästhetisches Gebilde'* zur sinnlichen, emotional orientierten Wahrnehmung, jenseits aller verbalen Erläuterungsversuche, bestimmt war, erfordert seitens des Adressaten, des Hörers, ein *"ästhetisches Verstehen"* [577].

---

[572]) Eggebrecht, Hans: Verstehen durch Analyse. In: Eggebrecht, Hans Heinrich: Unterweisung Musik. Aufsätze zur Musikpädagogik, Wilhelmshaven 1998, S. 138

[573]) Eggebrecht, Hans: a. a. O., S. 141

[574]) Horn, Wolfgang: Satzlehre, Musiktheorie, Analyse: Bemerkungen zum status quo. In: Schüler, Nico (Hrsg.): Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse. Hamburg 1996, S. 15

[575]) Zit. in: Horn, Wolfgang: a. a. O., S. 15

[576]) Eggebrecht, Hans: a. a. O., S. 138

[577]) Eggebrecht, Hans: a. a. O., S. 140

Der Analyst dagegen muss versuchen, *"das in seiner Seinswelt begrifflose ästhetische Gebilde in die Begrifflichkeit der Sprache"*[578] zu transformieren, eine Art Übersetzerdienste zu leisten, um die vom Komponisten[579] erhörte, erfundene, notierte, visuell verschlüsselte und durch den Interpreten persönlich gefärbte, künstlerisch reproduzierte, ev. auf Tonträgern aufgezeichnete Musik zur bewussten, ihre Form, ihre Gestaltungskomponenten, ihren Sinn erfassenden, erkennenden und ansatzweise verstehenden Hör-Wirklichkeit und damit zu einem Gegenstand des Reflektierens werden zu lassen.

Damit bemüht sich der Verfasser im analytischen Teil der vorliegenden Arbeit, mehreren Aufgaben und Zielen in Hinblick auf das musikalische Œuvre Erich Kriners gerecht zu werden, um die umfangreichen Ansprüche Rudolf Kleins bezüglich einer sinnvollen Analyse einigermaßen zu erfüllen:

> *"Es ist eine kaum bestreitbare Tatsache, daß Musik im abendländischen Sinne eine Einheit von Elementen der verschiedenartigsten Beschaffenheit ist: In der Musik eines Genies kristallisiert sich sein ganzes Wesen, sein Wille, sein Leben. Mehr noch als das: in jedem seiner Werke ist auch die Zeit lebendig, die Gesamtheit des Denkens und Fühlens einer Epoche, und dies wieder differenziert nach regionalen Zonen. Schließlich ist ein Kunstwerk durch Fäden der verschiedensten Art mit einem bestimmten Zweck verbunden, sei es durch einen Text oder durch ein Programm in der Literatur, sei es im Dienste eines Kultes, im Dienste der ästhetischen Bildung oder auch nur des platten Genusses. Dies alles und noch viel mehr wirkt in der Synthese des Kunstwerkes zusammen."* [580]

Dass alle diese Forderungen bei der Erstuntersuchung eines musikalischen Gesamtwerkes nicht erfüllt werden können, ja gar nicht müssen, liegt klar auf der Hand, weshalb hier nochmals die vorrangigen Schwerpunkte, nicht *'in concreto'* sondern allgemein formuliert, angeführt seien:

* Eines der wesentlichen, durch die analytischen Betrachtungen verfolgten Ziele ist es, die Werke Erich Kriners, wenn sie es sind, als echte *'Kunstwerke'* in die Musikgeschichte eingehen zu lassen.[581]

---

[578]) *Eggebrecht, Hans: Verstehen durch Analyse. In: Eggebrecht, Hans Heinrich: Unterweisung Musik. Aufsätze zur Musikpädagogik, Wilhelmshaven 1998, S. 140*

[579]) *Siehe auch: Rauhe, Hermann: Zur Funktion der Analyse in der Musikpädagogik. Ein methodologischer Beitrag zur ästhetischen und didaktischen Theorie musikalischer Kommunikation.. In: Schuhmacher, Gerhard (Hrsg.): Zur musikalischen Analyse. Wege der Forschung, Band 257, Darmstadt 1974, S.*553 f.

[580]) *Klein, Rudolf: Vom Sinn der Analyse. In: ÖMZ 20(1965)1, S.37*

[581]) *Siehe auch: Dahlhaus, Carl: Zur Theorie der musikalischen Form. In: Archiv für Musikwissenschaft 34(1977), S. 20-37*

* Die Interpretation der Werke Erich Kriners stellt auch einen persönlich gefärbten, hermeneutisch orientierten Versuch des Verfassers dar, den *'Schöpfungsvorgang'* seitens des Komponisten wenigstens ansatzweise nachzuempfinden, zu rekonstruieren[582] und dem interessierten Leser begreiflich zu machen.

* Die vorliegenden Interpretationsversuche und Analysen verfolgen auch die Absicht, Hilfestellung zu geben im Hinblick auf die Vorstellungen, Anforderungen und Erwartungen, die der Komponist wahrscheinlich von einem *'idealen'* Interpreten bzw. Hörer seiner Werke erhofft, erträumt oder sogar gefordert haben mag.[583]

Um alle diese Überlegungen und Erkenntnisse bezüglich der Kompositionen Erich Kriners werksadäquat umzusetzen, stünden zwei Untersuchungsmöglichkeiten zur Verfügung: jene, die ausschließlich visuell nach der Betrachtung und dem Studium des Notenbildes erfolgt, und jene alternative, die der ästhetischen Wirklichkeit näher kommt und auf Grund des auditiv wahrgenommenen Produkts ein vertieftes und analytisch auswertbares Verständnis für das Kunstwerk gewinnt.

Die Qualifikationen des Verfassers als ausgebildeter Sänger und Pianist erlaubten es jedoch, beide Möglichkeiten zu kombinieren, und so eine komplexere Sicht auf das Gesamtwerk und die kompositorischen Qualitäten Erich Kriners zu gewinnen.

Deshalb können und werden die folgenden Abschnitte dieser Arbeit dem konzentrierten Bemühen gewidmet sein, in das Wesen des Komponisten und Menschen Erich Kriner über sein musikalisches Schaffen tiefer einzudringen und seine Kompositionen in einen musikhistorischen, stilistischen und musikästhetischen Kontext zu stellen.

Die methodische Vorgangsweise wird bei allen Musikstücken möglichst ähnlich verlaufen: Eine kurze allgemeine Analyse der werkbestimmenden Komponenten - also Melodik, Rhythmik, Harmonik, Form, bei Liedern die Textvorlage, interpretiert nach sprachwissenschaftlichen Kategorien, sowie der Dichter - soll durch eine schwerpunktmäßige, der speziellen Komposition angemessen erscheinende Interpretation - also z. B. stilistische, inhaltliche oder musikrhetorische Aspekte, Wort-Ton- bzw. Text-Melodie-Verhältnis, Relation zwischen Stimmung des

---

[582]) Siehe auch: Dahlhaus, Carl: Zur Theorie der musikalischen Form. In: Archiv für Musikwissenschaft 34(1977), S. 33

[583]) Siehe auch: Klein, Rudolf: Vom Sinn der Analyse. In: ÖMZ 20(1965)1, S.37

Gedichtes und Gehalt der Musik, Bedeutung der Klavierbegleitung, Tonartencharakteristik, u.a. - komplettiert werden.

> *"Denn gefordert ist, Aussagen und Urteile über Musik, ihren (technisch veranstalteten, innermusikalischen, 'ästhetischen') Sinn und ihren in diesem Sinn erscheinenden Gehalt, in der Musik selbst nachzuweisen, im jeweiligen musikalischen Material, in der musikalischen Technik, in der Konkretisierung und Individuation von Material und Technik zum musikalischen Gefüge und dessen Besonderheit sowie in den gegenseitigen Beziehungen zwischen Material, Technik, Konkretion und Individuation."* [584]

Die folgenden analytischen Betrachtungen sollen also den oben erwähnten Forderungen einigermaßen entsprechen und dazu angetan sein, dem Werk des Komponisten gerecht zu werden, seine Qualitäten aufzuzeigen, die Komponenten der einzelnen Werke zu sichten und zu sammeln und die wesentlichen Fakten zusammenzufassen, damit die daraus gewonnenen Erkenntnisse dem interessierten Leser als verständliche Basis für ein *'hörendes'* oder *'interpretierendes'* Entdecken der unbekannten Kompositionen dienen können.

---

[584]) Eggebrecht, Hans Heinrich: Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 2001, 4. Auflage, S. 9

5. ERICH KRINERS INSTRUMENTALWERKE IN EINZELDARSTELLUNG

Erich Kriners Instrumentalwerke, die sich mit Ausnahme einiger Fragmente auf Klaviermusik der, aus Schumanns *'Charakterstück'* hervorgegangenen, Kategorie *'Lyrisches Klavierstück'*[585] beschränken, stehen in jener romantisch-bürgerlichen Tradition, wie sie nach Beethovens großen Sonaten in den formal vielfältigen Werken von Schubert, Schumann, Brahms, Chopin, Liszt und zahlreichen anderen Komponisten in nahezu unübersichtlicher Fülle repräsentiert wurde. Der Terminus[586] selbst wurde eigentlich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Bezeichnung für kleine Klavierstücke herangezogen und geht auf Griegs (1867-1901) *"Lyrische Stücke"* zurück.

Davor dominierte in der romantischen Klaviermusik *"der Begriff des 'Charakterstücks' als Sammelbezeichnung für die Vielzahl der ihm zugeordneten freien, zum Teil titellosen Einzelkompositionen (Ballade, Nocturne, Rhapsodie, Lied ohne Worte, etc.)"*.[587] Für sämtliche hier angeführten kompositorischen Erscheinungsformen - auch für Erich Kriners Werke dieses Genres - gelten als repräsentative Bestandteile die freie Form, der einfache Satzbau, sowie die liedhaft-lyrische Melodie, wobei Sequenz, Reihung und variative Techniken zum Einsatz kamen. Das Einfache, Individuelle, Volkstümliche fanden Eingang in die Kunstmusik, das *"Volkslied steht wieder am Anfang aller musikalischen Poesie"*.[588]

Zurückkehrend zu Erich Kriners Klavierkompositionen kann mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit festgehalten werden, dass sie vor allem für den persönlichen Bedarf sowie aus dem Bestreben heraus entstanden, für die eigenen Soloauftritte attraktive, melodiöse, virtuose Bravourstücke zur Verfügung zu haben.

---

[585]) Siehe auch: Edler, Arnfried: Artikel "Klaviermusik. A. Klaviermusik für zwei Hände". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 5, 2. Auflage 1997, Sp. 382 ff.

[586]) Siehe zu den folgenden Ausführungen auch: Baecker, Carlernst J.: Die Poetik des Lyrischen Klavierstücks um 1900, Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 42, Frankfurt a. M. 1991, S. 31 ff.

Appel, Bernhard R.: Artikel "Charakterstück". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 2, 2. Auflage 1997, Sp. 636 ff.

[587])Baecker, Carlernst J.: Die Poetik des Lyrischen Klavierstücks um 1900, Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 42, Frankfurt a. M. 1991, S. 31

[588]) Baecker, Carlernst J.: a. a. O., S. 65

5.1. Allegretto semplice [589]

Beim ersten bewussten Durchspielen des *"Allegretto semplice"* dankt man unweigerlich an Hugo Riemanns Kompositionslehre[590], einer der wenigen, noch vorhandenen Lehrbehelfe aus Erich Kriners Bibliothek, wenn er empfiehlt:

> *"Sobald vom bloßen Durchprobieren der Halbsatztypen zur Bildung kleiner Stücke von zwei oder mehr achttaktigen Sätzen fortgeschritten wird, ist es durchaus geboten, daß der Lehrer vom Schüler die Bezeichnung des Tempos bzw. Charakters der Stücke fordert, also Überschriften, wie Allegro, Andante, Adagio, Allegretto[...] Mit Recht halten schon die älteren Lehrer der Komposition solche kleine Stücke ('Handstücke' nannte man sie im 18. Jahrhundert: jetzt nennt man sie 'Bagatellen', 'Charakterstücke', 'Impromptus', 'Lieder ohne Worte', 'Lyrische Stücke', Miniaturen' und mit tausend anderen Namen) für die ersten Kompostionsversuche für besonders geeignet.[...] Wir können nur wiederholt darauf hinweisen, daß eine verständige Abwägung der beiden Hauptfaktoren alles Kunstbildens, der Einheit und Mannigfaltigkeit hier fast noch mehr geboten ist, als bei der Komposition von Stücken der weiterhin zu beschreibenden Art..."* [591]

Und dass es sich bei Kriners *"Allegretto semplice"* um eine Art Übungskomposition handelt, darauf weisen nicht nur das vermutete Entstehungsjahr (1903, wahrscheinlich früher!) hin, sondern auch die Tatsache, dass es, im Gegensatz zu allen anderen Instrumentalwerken, niemals bei einem öffentlichen Konzert zur Aufführung gelangte, was aus den vorhandenen Programmen eindeutig ersichtlich ist.

Das *"einfache"* Klavierstück ist auf der Vorderseite[592] eines vierseitigen Doppelbogens vorliniertes Notenblatt in A4-Übergröße (34,5cm x 26,5cm) der Marke *"J. E. & Co, Protokoll. Schutzmarke No. 5, 18 linig"* mit Bleistift notiert, ohne Entstehungsdatum versehen und mit dem Kürzel 'KE' signiert[593]. Die Skizze ist verhältnismäßig gut entzifferbar, weist zahlreiche Korrekturen auf und enthält die Tempobezeichnung *"Allegretto semplice"*, was vom Herausgeber im

---

[589]) Siehe Reindruck in Band 2, S. 118 f. und Faksimile in Band 3, Abb. 3.149, S. 149

[590]) Riemann, Hugo: Grundriß der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre) I und II, 9. Auflage, Leipzig 1922, Band II, S. 8

[591]) Riemann, Hugo: a. a. O., S. 8

[592]) Die restlichen drei Seiten sind mit Skizzen übersät: Seite 2 - drei Systeme eines Streichquartetts, 1. Satz (Alla breve) mit der Tempobezeichnung "Allegro molto, quasi presto" (10 Takte); auf Seite 3 finden sich ausschließlich Skizzen und Übungen zu Schuberts Streichquartett d-Moll, D 810, "Der Tod und das Mädchen", 2. Satz "Andante con moto"; die Seite 4 ist auf zwei Systemen beschrieben mit dem Versuch einer Violinsonate, 2. Satz "Adagio" (3/4-Takt, 12 Takte) und auf zwei weiteren Systemen mit einigen Takten eines Streichquartetts - B-Dur und Alla breve könnten auf einen Zusammenhang zu Seite 2 hinweisen.

[593]) Auf Grund der Ausführung dieses Kürzels und der Art der Handschrift wurde durch Vergleich mit anderen Autographen, die eine ähnliche Handschrift sowie eine ähnliche Signierung aufweisen, jedoch zeitlich eindeutig datiert sind, siehe Band 3, Abb. 3.3 oder 3.10, auf das Entstehungsjahr 1903 oder eher früher geschlossen.

Reindruck, entsprechend einer damals durchaus üblichen Gepflogenheit, als Titel verwendet wurde.

5.1.1 Musikalische Kenngrößen einer “Übungskomposition”

Erich Kriners *“Allegretto semplice”* ist kein großer Wurf, auch nicht als kleines *‘Lyrisches Klavierstück’,* und dennoch weist es einige musikalische Ingredienzien auf, die den späteren Könner erahnen lassen.

Zwar finden wir kein deutlich erkennbares Hauptthema, zu dem, nach der Forderung Riemanns, eine rechtzeitige Rückkehr [594] möglich wäre, aber die *‘individuelle und naive’*[595] Aneinanderreihung mehrerer kontrastierender und damit Abwechslung[596] schaffender unterschiedlicher Motive - man könnte dabei auch an eine *‘heterogene Reihung’*[597] denken - lassen den Einfallsreichtum des Komponisten erahnen.

Zwar ist keine eindeutige, entsprechend der traditionellen Formenlehre erklärbare Struktur erkennbar, dennoch lassen sich innerhalb der 32 Takte periodisch gegliederte Einheiten ausmachen, die einem Mehrfachen von Zweitaktgruppen entsprechen (Takt 1-4, 5-8, 9-12, 13-16 usw.).

Zwar lassen einige eigenwillige Praktiken im Hinblick auf die Stimmführung, auch wenn sie absolut konsequent und hartnäckig praktiziert werden, den Gedanken an einen Traditionsbruch, um nicht zu sagen *‘Fehler’*, aufkommen (parallele Führung von Sopran- bzw. Mittel- und Bass-Stimme in den Takten 13-24), dennoch erkennt man interessante, organisch verlaufende Modulationen (z. B. Takt 5-8), zahlreiche, aus chromatischer Stimmführung resultierende, verminderte oder übermäßige Akkorde (z. B. Takt 3, 4, 6, 7, 8 usw.), sowie dem *Prinzip ‘Ähnlichkeit’* entsprechende Harmonie-Rhythmus-Varianten (Takt 25-32).

---

[594]) Riemann, Hugo: Grundriß der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre) I und II, 9. Auflage, Leipzig 1922, Band II, S. 9

[595]) Siehe: Baecker, Carlernst J.: Die Poetik des Lyrischen Klavierstücks um 1900, Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 42, Frankfurt a. M. 1991, S. 65

[596]) Siehe: a. a. O., S. 8

[597]) Knaus, Herwig / Scholz, Gottfried: Formen in der Musik, Band 1, Wien 1988, S. 45 u. S. 50

Der Versuch, *"musikalische Poesie in einer freien Form zu gestalten"*[598], kann noch nicht als absolut gelungen und ausgereift angesehen werden, aber erste Ansätze, besonders bezüglich der Erfindung von Motiven und der Handhabung einer farbenreichen Harmonik, nähren jene Hoffnungen, die noch im Jahre 1903 durch die Komposition der ersten Lieder erfüllt werden sollten.

5.2. Impromptu in As [599]

Das „Impromptu in As", im Autograph mit der Opus-Zahl 4, in den Programmen meist als op. 6 (übrigens das einzige Werk Kriners, das in Programmen mit einem *„op."* aufscheint) angegeben, dürfte, weniger auf Grund dieser Nummerierungen als vielmehr der ersten, in Konzertprogrammen belegten Aufführung, im Jahre 1912 entstanden sein.

Die zwei existierenden Manuskripte, festgehalten auf unterschiedlichem Notenpapier und in minimal unterschiedlicher Schrift - die erste und offenkundig als Skizze anzusehende Niederschrift erfolgte mit Bleistift (3 Blätter 14zeiliges Notenpapier in A4-Übergröße (34,5cm x 26,5cm) Marke *"J. E. & Co, Protokoll. Schutzmarke No. 3, 14 linig"*, doppelseitig beschriftet, wobei auf der 6. Seite sieben skizzenähnliche Takte aufscheinen, die als Variante für die Takte 99-106 gedacht sein könnten[600]), die zweite, auf Grund des vorhandenen Titelblattes *"Impromptu f. Pianoforte, op. 4, E. Kriner"*[601] wahrscheinlich als Reinschrift geplant, mit Tinte (zwei vollständig beschriebene vierseitige Doppelbögen 10zeiliges Notenpapier in A4-Übergröße (34,5cm x 26,5cm) Marke *"J. E. & Co, Protokoll. Schutzmarke No. 1, 10 linig"*), wobei jedoch Buntstift-Korrekturen für einige Unklarheit sorgen - präsentieren zwei geringfügig unterschiedliche Versionen, von denen jedoch keine mit Gewissheit als *'letzte Fassung'* bezeichnet werden kann, zu unklar und teilweise widersprüchlich sind die handschriftlichen Eintragungen, zu vage die formalen Angaben, vor allem im Hinblick auf den Eintritt der Coda und die Gestaltung des Schlusses.[602]

---

[598]) Baecker, Carlernst J.: Die Poetik des Lyrischen Klavierstücks um 1900, Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 42, Frankfurt a. M. 1991, S. 65

[599]) Siehe Reindruck in Band 2, S. 120-126 und Faksimile in Band 3, Abb. 3.150 ff., S. 150-162

[600]) Siehe Reindruck in Band 2, Takte 99-106, S. 123 f. und Faksimile in Anhang 1, Abb. 1. .....

[601]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.155, S. 155

[602]) Siehe Faksimilia in Band 3, Abb. 3.154, S. 154 und Abb. 3,162, S. 162

So gibt es zwar auf Seite 8 der im folgenden als *'Reinschrift'* bezeichneten 2. Fassung den Hinweis *"Da capo - ⊗"*, es gibt auch gegen Ende des ersten Teiles ein solches Zeichen (Reinschrift S. 6, 6. Takt[603]), aber wo ist die *"Coda"*? Dabei half dem Herausgeber die im folgenden als *'Skizze'* bezeichnete 1. Fassung, wo auf S. 5 eine solche aufscheint.[604]

Ein weiteres Beispiel: So finden sich auf Seite 4 der *'Reinschrift'* sechs mit Bleistift durchgestrichene Takte - am oberen Seitenrand jedoch steht *"gilt"*[605]. Die *'Skizze'* belehrt uns darüber, dass dieses *'gilt'* einzuhalten ist. Ein letzter Beleg: Beim 3. Takt auf Seite 7 der *'Reinschrift'* gibt es ein mit roter Tinte eingetragenes *"vi ⊗"* das über die ganze Seite bis zum 2. Takt des letzten Systems reicht, dort durchgestrichen ist und sich schließlich am Beginn der nächsten Seite (Seite 8) als *"de ⊗"* wiederfindet.[606] Die *'Skizze'* ist insofern hilfreich, als dort keinerlei Verkürzung des Mittelteils gegeben ist, was ja die Ausgewogenheit der Gesamtstruktur empfindlich gestört hätte, zeigt uns aber auch, dass gerade in diesem Teil, betrachtet man die Farbigkeit der Akkorde und die Verwendung der Duole als Stilmittel, die gravierendsten Unterschiede zwischen den beiden Fassungen gegeben sind.

Genau solche, wie die hier exemplarisch aufgezeigten Probleme bereiteten bei der Edition des *"Impromptu in As"* nicht unerhebliche Schwierigkeiten und waren dafür verantwortlich, dass der Herausgeber auf die von ihm bevorzugte *'Handschrift letzter Hand'* als Basis für die letztgültige Version verzichten musste. Vielmehr kam es zu einem Vergleich der beiden Varianten (*'Kollation'*) und im Anschluss daran zur nötigen Korrektur der vermuteten Fehler (*'Emendation'*) sowie der Ergänzung fehlender Stellen (Tempobezeichnungen, Vorzeichen, dynamische Angaben) oder Angleichung unterschiedlicher Fassungen, wie im Mittelteil ('*Konjektur'*), sodass die vorliegende, letztgültige und für den Konzertgebrauch praktikable Fassung als eine Art *'kritische Ausgabe'* bezeichnet werden kann, wobei der textkritische Apparat in den vorliegenden Ausführungen dokumentiert ist.[607]

---

[603]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb 3.160, S. 160)

[604]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3. 154, S. 154

[605]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.158, S. 158

[606]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.161 f., S. 161 f.

[607]) Siehe Reindruck in Band 2, S. 118-125

5.2.1 Formale Gestaltung und musikalische Details[608]

Ein erster Blick auf das Notenbild weckt, trotz deutlicher äußerer Unterschiede (Takt, Tonart, Notenwerte) entfernte Assoziationen zu Schuberts berühmtem Ges-Dur Impromptu (D 899, Nr.3): As-Dur, 6/8-Takt, harmonisch wechselnde Sechzehntelfiguren in beiden Systemen begleiten eine in der obersten Stimme der rechten Hand erklingende, sechzehntaktige, periodisch gebaute (8 Takte, Halbschluss, 8 Takte, Ganzschluss) diatonisch-chromatische Melodie. Entsprechend der damals gültigen Lehrmeinung entspricht die äußere Gestalt des Werkes zumindest in den Grundzügen *"der entwickelten Liedform, welche die Konstruktion A-B-A (s. Formen) auch in ihren 3 Hauptteilen durchführt (wie die ausgeführteren Menuette und Märsche, aber ohne deren speziellen Rhythmus), so bei Schubert, Chopin, Heller u. a."*[609] Bei einer genaueren Betrachtung der formalen Gestaltung stellt man freilich fest, dass Kriner, vor allem was die jeweilige innere Gliederung der großen Abschnitte A-B-A anbelangt, eigene Wege ging. Hier vorerst eine nochmalige, aber ausführlichere Veranschaulichung der großräumigen Struktur: A - Überleitung - B - Überleitung - A - Überleitung - Coda.

Eine detaillierte Betrachtung der einzelnen Abschnitte ergibt folgendes Bild: Der Teil A (bis Takt 56 = 7 x 8 Takte!) gliedert sich in die, wie oben bereits erwähnt, 16taktige, periodisch gebaute, vorwiegend durch punktierte Viertel im Abstand von kleinen und großen Sekunden charakterisierte Melodie, die im Anschluss daran (Takt 17-32) eine wörtliche Wiederholung erfährt. Die darauf folgenden 24 Takte bleiben zwar geprägt von der Sechzehntel-Begleitung, bringen jedoch einesteils eine differenziertere Rhythmik (punktierte Viertel + diverse Achtel-Kombinationen) und andernteils eine, durch Verwendung größerer Intervalle etwas modifizierte Melodik ins Spiel. Eine Darstellung des eben Ausgeführten ergibt also, entsprechend der traditionellen Formenlehre, das Schema a-a-b, worin man unschwer die mittelalterliche *"Barform"* - Stollen, Stollen, Abgesang - erkennt.

Die in Takt 57 beginnende Überleitung lässt drei Abschnitte erkennen, die jeweils in Zweitaktgruppen gegliedert sind und durch ein charakteristisches Merkmal geprägt sind: Am Beginn steht ein kurzes, einprägsames Motiv - Sechzehntel, Sechzehntel, Viertel - das 6 Takte lang, über einem Orgelpunkt auf der Dominante sequenzartig zwischen Dur und Moll changierend, durch zwei Oktaven geführt wird und schließlich bei Takt 65 in den auf der Tonika beginnenden, durch brillante Dreiklangs- und Septakkordzerlegungen charakterisierten, virtuosen Abschnitt mündet. Die Takte 73 bis 82 dienen einer kunstvollen, mit Hilfe der Enharmonik

---

[608]) Die Taktzahlen entsprechen dem Reindruck des "Impromptu" in Band 2, S. 118-125

[609]) Riemann, Hugo: Musik-Lexikon, Leipzig 1900, 5. Auflage, S. 518

(As=Gis) ausgeführten, über einer, an die musikalisch-rhetorische Figur der *'Katabasis'* erinnernden, sequenzartigen Abwärtsbewegung im Bass stattfindenden, chromatischen Modulation von As-Dur nach e-Moll, sowie einer agogischen Beruhigung in Richtung des langsameren, *'expressiven, dolce-cantablen'* Mittelteils B.

Dieser lässt mehrere Charakteristika erkennen: Das auffallendste Merkmal ergibt sich im Hinblick auf die Rhythmik - neben den meist auftaktigen drei Achteln und den üblichen punktierten Vierteln überrascht die gehäufte Verwendung von Duolen auf schwerem Taktteil. Harmonisch gesehen herrscht zwar e-Moll vor, dennoch findet eine quasi-periodische Gliederung durch kadenzvorbereitete Ruhepunkte statt - einmal auf der Durparallele G-Dur (Takt 90), einmal auf der Dominate H-Dur (Takt 98), nach acht Takten 'akkordischem Feuerwerk' (Dreiklänge, Durchgänge und gehäuft verminderte Septakkorde) über einem rhythmisch gegliederten Orgelpunkt nochmals auf H-Dur (Takt 106), schließlich bei Takt 114 wieder G-Dur, bis das harmonische Gefüge einer Art dramatischem Höhepunkt nach E-Dur (Takt 119) entgegen strebt, um sich von dort weg in einem akkordisch-chromatischen Klangrausch dem dynamischen Kulminationspunkt (ffff) des gesamten Stückes und damit dem Ende des Teiles B sowie der Überleitung zu nähern.

Diese wird schließlich nach der Akkordfolge E-Dur-Dreiklang / cis-Moll-Sextakkord / Dominantseptakkord auf E durch eine chromatische Rückung von E nach Es auf dem Quartsextakkord von As-Dur (Es-As-C) erreicht und leitet über dem Basston 'Es' des zu erwartenden Dominantseptakkordes, der über acht Takte hinweg als Orgelpunkt präsent ist, sowie eine absteigende, wiederum an die musikalisch-rhetorische Figur der *'Katabasis'* erinnernde Melodie in der Mittelstimme eine emotionale Beruhigung (*'diminuendo, ritenuto'*) in Richtung Wiedereintritt des Hauptthemas ein.

Und damit wären wir beim dritten wesentlichen Merkmal dieses Mittelteiles angelangt: Innerhalb der 40 Takte des Teiles B findet eine agogisch-dynamische Steigerung statt, die von der expressiven melodischen Gestaltung im Piano, über die echoartige oktavierte Wiederholung des Themas im Pianissimo, bis hin zu den *'dolce cantabile'* zu realisierenden Akkordfolgen führt, die sich schließlich dynamisch steigern bis zum Wiedereintritt des Themas und von dort unter Ausnützung der, durch vielgriffige Akkorde, geballten Klangfarbenpalette des Klaviers dem bereits erwähnten absoluten Höhepunkt zustrebt, was insgesamt nicht einer gewissen Dramatik entbehrt und einen deutlichen Gegensatz zum Hauptteil A bildet.

Dieser erwähnte Kontrast findet seinen Niederschlag auch in der melodisch-harmonischen Gestaltung des Hauptteiles, der vor allem von den, den Melodietönen unterlegten Akkordzerlegungen lebt. Auffällig dabei ist die Tatsache, dass sowohl die diatonisch-chromatisch orientierte Melodie als auch die zu ihr parallel geführten Basstöne an die musikalisch-rhetorische Figur der *'Anabasis'* erinnern, die im Allgemeinen für Positives und Erfreuliches steht, was, neben dem schnellen Tempo und der erwünschten Pianokultur, vielleicht nicht unerheblich zur leichten, fröhlichen, duftigen Stimmung des Beginns beiträgt.

Obwohl weder eine funktionstheoretische noch eine stufentheoretische Analyse der verwendeten Harmonien Wesentliches zum besseren Verständnis oder zu einer adäquaten Interpretation der Komposition beitrügen, seien, vor allem im Hinblick auf die Behauptung der diatonisch-chromatischen Melodiebildung und zur Bestätigung der durchaus vorhandenen harmonischen Vielfältigkeit, die ersten acht Takte bis zum bereits erwähnten Halbschluss einer an den Harmonien orientierten Betrachtung unterzogen: As, B_{3}^{4}, H^{verm}, C^{m6}, Des, D_{5b}^{6b}, Es^{7}, B^{b6}, C^{m6}, $C^{m}y$,, Des, D^{verm}, Es, Es_{4}^{7}, Es^{7}, As...
Obgleich die Folge von Dur-, Moll-, verminderten und übermäßigen Dreiklängen, von verminderten und übermäßigen Septakkorden, sowie deren möglichen Umkehrungen ein durchaus abwechslungsreiches harmonisches Gefüge vermitteln, darf der Hinweis auf ein allfällig mögliches Gefühl der Eintönigkeit nicht unterbleiben, denn immerhin erklingen die ersten acht Takte, wie bereits erwähnt, viermal in ununterbrochener Reihenfolge und in nahezu unveränderter melodisch und harmonischer Gestalt (Th, Th', Th, Th' = a, a), bis endlich ein neuer melodischer Gedanke auftaucht, der sich aber weder durch den diatonisch-chromatischen Duktus noch durch die harmonische Gestaltung allzu deutlich unterscheidet. Der vorübergehende Eindruck einer gewissen Monotonie könnte sich auch dadurch verstärken, als die Wiederholung *"Da capo al Coda"* keinerlei Kürzung vorgibt, und erst die brillante, virtuose Coda für einen effektvollen Abschluss sorgt.

Der Gesamteindruck beim ersten bewussten Hören bestätigte die Analyse nach dem Notenbild: Es handelt sich bei diesem Stück um eine gut gemachte, melodische, ins Ohr gehende, virtuose Gelegenheitskomposition, die, wie auch aus den Programmen hervorgeht, dem Komponisten für seine erfolgreichen Soloauftritte als technisch anspruchsvolles Bravourstück diente. Aber auch der Einwand bezüglich eines möglicherweise eintretenden Gefühls von Eintönigkeit und Langeweile, nicht nur beim Hörer sondern auch beim Interpreten, fand seine Bestätigung und veranlasste den Herausgeber darüber nachdenken, ob bei einer praktischen Konzertdarbietung nicht ein eventueller *"Strich"* (Kürzung), zum Beispiel im *"Da capo-Teil"*, sowohl für das Werk als auch für dessen Rezeption von Vorteil wäre.

5.3. Variationen über ein thüringisches Volkslied [610]

Während das *'variative Prinzip'* im Bereich sämtlicher Elemente der Musik auch noch in den Klavierwerken des 19. Jahrhunderts in subtiler Weise präsent war, meinte Schumann bereits 1836 nicht ganz zu Unrecht, dass *"die Glanzepoche der Variationen [...] sich ihrem Ende zu*[neige]*"*[611]. Dennoch bedienten sich auch danach immer wieder die verschiedensten Komponisten fallweise des Typus *"Tema con variazioni"* (Hiller, Volkmann, Brahms, Berger, Reger u.a.), wenn auch, auf Grund des freizügigen Umganges mit der meist fremden Ausgangsmelodie in Richtung *'Charaktervariation'*[612], *"die Gefahr der allzu großen Entfernung vom Thema"*[613] bestand, wie E. Hanslick kritisierte, und, gleichsam als Neuerung, besonders dem Finale durch Verwendung kontrapunktischer Techniken (Fuge, Passacaglia u. a.) zu grandioser Steigerung verholfen wurde.

Dagegen entsprechen die Variationen in Kriners Zyklus über das thüringische Volkslied *„Ach wie ist's möglich dann"*, trotz erkennbarer fallweiser Bindung an das *'Lyrische Klavierstück'*, noch ziemlich genau dem Typus der klassisch-romantischen *„Figuralvariation"*, auch wenn geringfügige Anleihen bei berühmten romantischen Werken dieses Genres, vor allem bezüglich der charakterstückartigen Gestaltung einzelner Variationen (Kanon, Trauermarsch, Jagdstück oder pompöses Finale), unverkennbar sind.

Das gut lesbare Autograph der Klavierfassung besteht aus sieben Seiten mit Tinte beschriebenem, 14zeiligem Notenpapier in A4-Übergröße (34,5cm x 26,5cm) der Marke *"J. E. & Co, DEPOSÉ No. 3, 14-linig"*, ist sowohl unsigniert als auch ohne Datum und schließt nach den letzten Takten der *'Coda'* mit den Worten *"Ende. (Gott sei dank!)"*[614] Das vermutete Entstehungsjahr 1927 basiert sowohl auf einem Vergleich der Handschrift mit anderen, genau datierbaren Autographen, als auch, und das im besonderen, auf der ersten, durch Konzertprogramme belegten Aufführung am 6. Dezember 1927.

---

[610]) Siehe Reindruck in Band 2, S. 128-136 und Faksimile in Band 3, Abb. 3.163 ff., S. 163-169

[611]) Zit. in Edler, Arnfried: Artikel "Klaviermusik. A. Klaviermusik für zwei Hände". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 5, 2. Auflage 1997, Sp. 384

[612]) Siehe auch:
Kühn Clemens: Formenlehre der Musik, Kassel (u. a.) 1987, S. 183 ff. und

Knapp, Walter; Peschl Wolf: Wege zur Musik, AHS-Oberstufe, Band 1 , Innsbruck 1989, 120

[613]) Edler, Arnfried: a. a. O., Sp. 382 ff. Sp. 384

[614]) Faksimile in Band 3, Abb. 3.169, S. 169

5.3.1 Thema mit Variationen - die Kompositionsform[615]

Kriner bedient sich bei seiner Komposition des seit der Barockzeit traditionellen, in sich geschlossenen, als Einzelwerk präsentierten *'Variations-Zyklus'* mit folgendem Schema: Einer einfach geführten, klar in Zweitaktgruppen, oft in Perioden gegliederten, einprägsamen, bekannten, leicht merkbaren Melodie als Thema folgen mehrere unterschiedlich gestaltete Variationen, sowie, als krönender Abschluss, eine Art *'Da capo des Themas'* in Form eines speziell, oft kontrapunktisch ausgeformten Finales oder, wie im vorliegenden Fall, einer motivisch gearbeiteten, wirkungsvollen Coda.

Aus kompositionstechnischer Sicht bietet er, wie weiter unten noch genauer ausgeführt wird, ein breites Spektrum an Alternativen zwischen Figural- und Charaktervariation, zwischen konstanten und variablen Elementen, zwischen melodischen, harmonischen, rhythmischen und kontrapunktischen Verwandlungen des Themas an - immer unter Beibehaltung der formalen Grundstruktur.

5.3.2 Thema: "Ach wie ist's möglich dann"

5.3.2.1 Text des Liedes

Wie bereits erwähnt, dient als musikalische Vorlage für den Variationen-Zyklus die Melodie des seinerzeit ziemlich bekannten Volksliedes[616] *"Ach, wie ist's möglich dann"* - ein Lied, das damals bereits auf eine bewegte Geschichte zurückblicken konnte. Der nunmehr aktuelle Text, dessen erste Strophe[617] im folgenden wiedergegeben wird, stammt von Helmina von Chézy, (26.1.1783 Berlin - 28.1.1856 Genf), einer Lyrikerin, Publizistin, Übersetzerin und Dramatikerin[618], *"bekannt als Verfasserin des Liedes 'Ach wie ist's möglich dann' und des Librettos zu C.*

---

[615]) Siehe auch: Kühn Clemens: Formenlehre der Musik, Kassel (u. a.) 1987, S. 182-190

Drees, Stefan / Fischer, Kurt von: Artikel "Variation". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 9, 2. Auflage 1998, Sp. 1238-1284

DTV-Atlas zur Musik, Band 1, München u.a., 1986, S. 157

Knaus, Herwig / Scholz, Gottfried: Formen in der Musik, Band 1, Wien 1988, S. 58-65

[616]) Das zu Kriners Zeiten gern gesungene Lied wurde in den 20er und 30er Jahren nicht nur in der Schule gelernt und von Laienchören zum Besten gegeben, sondern sogar von Marlene Dietrich und den Comedian Harmonists im Film oder in Konzerten dargeboten.

[617]) Worbs, H. C. (Hrsg.): Das große Buch vom deutschen Volkslied, Hannover 1969, S. 333

[618]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 93 und Fallersleben, August Heinrich Hoffmann von: Unsere volkstümlichen Lieder. Herausgegeben und neu bearbeitet von Karl Hermann Prahl, Reprografischer Nachdruck der 4. Auflage, Leipzig 1900, S. 7 f.

M. v. Webers 'Euryanthe'"[619] sowie zu Schuberts Rosamunde, die das vierstrophige Lied *"Wie ist's möglich dann"* in etwas veränderter Gestalt 1810 während ihres Heidelberger Aufenthaltes gehört haben dürfte[620].

Erstmals taucht es in einer Liederhandschrift der Universitätsbibliothek zu Strassburg aus dem Jahre 1769 mit dem Titel *"Weltliche Lieder"* auf. 1811 verarbeitete sie die Sage von Eginhart und Emma zu einem Schauspiel mit Gesang, das sie 1812 für eine Neuaufführung in Amorbach bei Aschaffenburg umarbeitete, wobei diesmal das Volkslied *„Ach, wie ist's möglich dann"* erstmals, als Einlage, in einer modernisierten Fassung erklingt.

> *Text der 1. Strophe:*
> *Ach wie ist's möglich dann, / daß ich dich lassen kann; / Hab' dich von Herzen lieb, / das glaube mir! Du hast die Seele mein / so ganz genommen ein, / daß ich kein' and're lieb' / als dich allein.*

5.3.2.2 Melodie des Liedes

Über den Schöpfer der Melodie herrscht, auch noch in der neueren Literatur, ziemliche Verwirrung und Uneinigkeit. So findet sich zum Beispiel im '*Großen Buch der Deutschen Volkslieder'* die Bemerkung: *"Die von Silcher aufgegriffene und abgewandelte Melodie stammt nicht, wie zumeist angegeben, von Friedrich Kücken, sondern von Friedrich Lux, dem in Mainz wirkenden Komponisten einer romantischen Oper 'Der Schmied von Ruhla'."* [621]

In dem weit verbreiteten, in den 50er Jahren herausgegeben Liederbuch *"Mein Heimatland"* scheint als Komponist *Emmerich Freiherr von Hettersdorf* auf.[622]

Nachforschungen ergaben, dass Mainzer Domherren die Musik zu dem Schauspiel *"Eginhard und Emma"* von Helmina von Chézy verfassten. Und, wie bereits erwähnt, entstand *"zu dessen Amorbacher Aufführung das zum Volkslied gewordene gewordene 'Ach, wie wär's möglich*

---

http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=3585), abgerufen am 20. Juli 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Helmina_von_Ch%C3%A9zy., abgerufen am 20. Juli 2013

[619]) Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 93

[620]) Siehe auch: Fallersleben, August Heinrich Hoffmann von: Unsere volkstümlichen Lieder. Herausgegeben und neu bearbeitet von Karl Hermann Prahl, Reprografischer Nachdruck der 4. Auflage, Leipzig 1900, S. 7 f.

[621]) Worbs, H. C. (Hrsg.): Das große Buch vom deutschen Volkslied, Hannover 1969, S. 333

[622]) Andersen, Ludwig (Hrsg.): Mein Heimatland. Die schönsten Volks, Wander-, Trink- und Scherzlieder, Mainz o. J. (1955), S. 2

dann' als Einlage".[623] Auch wenn es für die vorliegende Arbeit nicht von allzu großer Relevanz sein mag, sei doch festgehalten, dass die wahrscheinlichste Variante bei August Heinrich Hoffmann von Fallersleben zu finden ist:

> *"Die jetzt allein gesungene Melodie ist weder von dem verbummelten Musiker Joh. Ludw. Böhner (geb. 8. Jan. 1787 zu Töttelstädt bei Gotha, gest. dort im Armenhause 28. März 1860), noch von dem Organisten Georg Heinrich Lux in Ruhla (geb. 2. Febr. 1779 zu Mechterstedt bei Fröttstedt, seit 1800 in Ruhla, gest. dort 16. Jan. 1861), obwohl ihm auf dem dortigen Kirchhofe 1896 von einem Enkel ein Denkmal gesetzt worden ist als dem Komponisten „des thüringer* [sic!] *Volksliedes: Ach . .", sondern von Friedrich Kücken. Die ursprüngliche Mel. gedruckt im Kückenalbum II B. Nr. 11, Leipzig bei F. Kistner. Diese ist etwas verändert zur Volksweise geworden, beide abgedruckt bei Erk u. Böhme, Liederhort II Nr. 548, b. Vergl. die Briefe von Kücken an Tappert in der Neuen Musikzeitung 1888 Nr. 3 und Böhme, Volkstüml. Lieder S. 599."* [624]

5.3.2.3 Gestaltung des Themas durch Erich Kriner[625]

5.3.2.3.1 Überlegungen zur Wahl der Tonart Es-Dur

Im Zusammenhang mit der Wahl dieses Volksliedes als Variations-Thema stellt sich als erstes die Frage nach der Tonart. Warum wählt Erich Kriner für eine Melodie, die in den gängigen Liederbüchern seiner Zeit[626] - wahrscheinlich auch wegen des sangbaren Tonumfanges - in A, B oder G-Dur notiert ist, die *'feierliche'* Tonart Es-Dur?

---

[623]) Siehe auch:
http://fabian.sub.uni-goettingen.de/?Fuerstlich_Leiningensche_Bibliothek, abgerufen am 22. Juli 2013

"Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland, Österreich und Europa. Hrsg. von Bernhard Fabian. Digitalisiert von Günter Kükenshöner".(http://fabian.sub.uni-goettingen.de/?Home).

In diesem Handbuch findet man unter der Bestandsbeschreibung/Musikalien der "Fürstlich Leiningenschen Bibliothek" folgende Erklärung:
"Außer Schauspielen wurden in den Jahren 1808 bis 1814 zehn Operneinakter, eine zweiaktige Oper und drei Melodramen aufgeführt; nicht mehr zur Aufführung gelangte Mozarts Entführung aus dem Serail. Erwähnung verdient das Schauspiel Eginhard und Emma von Helmina von Chézy mit der Musik des Mainzer Domherrn Emmerich Joseph von Hettersdorf (1812), zu dessen Amorbacher Aufführung das zum Volkslied gewordene "Ach, wie wär's möglich dann" als Einlage entstand. Von diesen musikalischen Bühnenwerken sind die Aufführungsmaterialien (Partituren, Stimmenhefte, Textbücher, Rollen- und Souffliebücher) nahezu komplett erhalten."

[624]) Fallersleben, August Heinrich Hoffmann von: Unsere volkstümlichen Lieder. Herausgegeben und neu bearbeitet von Karl Hermann Prahl, Reprografischer Nachdruck der 4. Auflage, Leipzig 1900, S.8

[625]) Alle Hinweise auf Takt-Zahlen entsprechen den Angaben in der Reinschrift, Band 2, S. 126

[626]) Z. B.: Allgemeines Deutsches Kommersbuch (1858), Deutsch-Österreichisches Studentenliederbuch (1888), Liederbuch deutschnationaler Kaufmannsgehilfen (1897), Gesellenfreud (1913), Was die deutschen Kinder singen (1914), Volkslieder für die arbeitende Jugend (1914), Deutsches Lautenlied (1914), Liederbuch Infanterie-Regiment (ca. 1914), Sport-Liederbuch (1921), Wander-Liederbuch (1927), Bundesliederbuch der Deutschen in Böhmen (ca. 1900), Weltkriegs-Liedersammlung (1926), (Siehe auch: http://www.volksliederarchiv.de/text1688.html, abgerufen am 20. Juli 2013)

Dass eine Beantwortung nur auf Grund hypothetischer, spekulativer Überlegungen erfolgen kann, ist klar, da in dieser Richtung keinerlei schriftliche Aufzeichnungen (Briefe, Notizen, Tagebuch etc.) seitens des Komponisten existieren.

Zum Beispiel könnte der Grund in einer Vorliebe für die *'weichen, ernsten, ruhigen, melancholischen, dunklen'*[627] B-Tonarten liegen. Untersucht man Kriners Werke ein wenig in Richtung quantitativer Relevanz dieser Aussage, fällt auf, dass sämtliche größeren Instrumentalwerke - Impromptu in As, Variationen in Es, Ballade in f - diese Vermutung bestätigen würden.
Bei den 36 Liedern ist das Verhältnis nicht so eklatant, dennoch lässt sich auch dort feststellen, dass immerhin 16 Lieder in einer B-Tonart notiert sind und zusätzlich drei Lieder sichtbar (also durch Vorzeichen dokumentiert) in eine solche modulieren. Abschließend sei bemerkt, dass das Quintett-Fragment in g-Moll sowie die ersten Takte des Melodram-Fragments in B-Dur notiert sind, und das erhaltene Melodram in d-Moll beginnt.

Eine andere mögliche Erwägung könnte in Richtung Spieltechnik und Klangfarben des Klaviers gehen. Die vorliegende Realisierung des überwiegend fünfstimmigen Satzes in Es-Dur bewegt sich auf dem Klavier genau in der Mitte der Tastatur. Das bedeutet für den weiteren Verlauf der Komposition im Hinblick auf das Klangspektrum des modernen Klaviers, dass sowohl nach oben als auch nach unten hin noch etwa zwei Oktaven zur Verfügung stehen - Erich Kriner nützt diese Möglichkeit und weitet den pianistischen Klang-Ambitus vom Kontra-Es (Es_1) bis zum viergestrichenen c (c^4)[628].

Eine letzte denkbare Überlegung böte sich im Bereich der auch im 19. und Anfang 20. Jhdt. in der Literatur[629] noch präsenten Tonartencharakteristik[630] an. Wohl gilt Es-Dur im allgemeinen

---

[627]) Siehe auch:
Dubiitzky, Franz: Der Charakter der Tonarten bei Wagner. In: Die Musik 12(1912/13)15, S. 160

[628]) Siehe die Takte 156 (S. 134) und 83 (S. 131)

[629]) Schubart 1806, Bührlen 1825, Schumann 1835, Draeseke 1884, Ertel 1896, Hennig 1897, Hausegger 1903, Wustmann 1911, Stephani 1923, Lüthy 1931 u. a.

[630]) Siehe auch: Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983

Beckh, Hermann: Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner, Frankfurt a. M. 1987

Hennig, Richard: Die Charakteristik der Tonarten, Berlin 1897

Mies, Paul: Der Charakter der Tonarten, Köln 1948

Scholz, Gottfried: Haydns Oratorien, München 2008

als Tonart des Pathetischen, des Feierlichen, des Majestätischen, doch gibt es bei mehreren, sich mit dieser Problematik befassenden Autoren, auch andere Gesichtspunkte.

Lesen wir bei Christian F. D. Schubart, jenem Autor, der immer wieder im Zusammenhang mit der Tonartencharakteristik genannt wird, nach, dann finden wir in seiner *'Ästhetik der Tonkunst'* auf S. 377 für Es-Dur an erster Stelle *"der Ton der Liebe"*[631], Quantz meint 30 Jahre früher, dass Es-Dur geeignet sei, *"den Affekt der Liebe, Zärtlichkeit, Schmeicheley"* auszudrücken, *"wenn der Componist ein Stück darnach einzurichten weis"*[632] und Leopold Mayer stellt in seiner Dissertation über die Tonartcharakteristik im geistlichen Vokalwerk Bachs resümierend fest: *"Die Kompositionen Bachs in dieser Tonart sind durch die Liebe zu Gott charakterisiert. Innigster, oft leidenschaftlichster Ausdruck ist ihnen eigen."*[633]

Bei Auhagen[634] erfahren wir aus Tabelle 3, dass Es-Dur bei Mozart *"sehnsüchtige Liebe"* und bei Beethoven *"wehmütige Liebe"* ausdrückt; Paul Mies verwendet im Zusammenhang mit Es-Dur in Instrumentalstücken[635] Begriffe wie *"sehr gefühlvoll", "zart, dolce, espressivo", "gefühls-betontes Stück", "einfaches Gefühl", "Ausdruck des Graziösen, Lieblichen"* oder *"Amoroso"*. Und in einer Tabelle[636] findet man, im Zusammenhang mit den Werken von Brahms, die Charakteristika *"lieblich, grazioso, gefühlvoll"* aufgeführt.

Womit wir bei jenem Komponisten wären, der möglicher Weise für Erich Kriner, den Pianisten, Sänger und Liedbegleiter, im Hinblick auf die weiter unten erörterte Theorie bezüglich der *'subjektiven'* Tonartenwahl von größter Relevanz sein könnte.

---

[631]) Schubart, Christian F. D. / Kaiser, Fritz (Hrsg.): Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hg. v. Ludwig Schubart, 2. Nachdruck der Ausgabe Wien 1806, Hildesheim (u.a.) 1990, S. 377

[632]) Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Floete traversiere zu spielen, Breslau 1789, 3. Auflage, (Kassel, Basel 1953), S. 203

[633]) Mayer, Leopold: Die Tonartcharakteristik im geistlichen Vokalwerk Bachs , Diss. Univ. Wien 1947, S. 148

[634]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983

[635]) Mies, Paul: Der Charakter der Tonarten, Köln 1948, S. 83-89

[636]) Mies, Paul: a. a. O., S. 179

Im Rahmen einer ausführlichen Untersuchung der Brahms-Lieder stellt Erwin Rieger[637] fest, dass u. a. folgende Inhalte in Es-Dur ausgedrückt werden: *"Liebesverzicht", "still-zufriedenes Glück", "liebende Hingebung", "traurige Schwärmerei", "Abschiedsweh"* oder *"weltumspannende göttliche Liebe"*.

Ehe nun die Verbindung zwischen dem eben Erörterten und dem Volkslied hergestellt werden soll, sei noch auf einen wichtigen Aspekt im Hinblick auf die Vermutung, dass *"Assoziationen und subjektive Einstellungen für den Charakter der Tonarten in höherem Maße Ausschlag geben, als die bisherige Literatur zugeben mag"*[638], hingewiesen.

> *"Die Wahl der Tonart impliziert nicht immer eine allgemein rezipierte Bedeutung. [...] Innerhalb eines Tongeschlechts, also bei den einzelnen Tonarten, ist der affektive Unterschied nicht eindeutig auszumachen. [...] Der Affektgehalt einer Tonart hängt [...] nicht an ihrer absoluten Tonhöhe, sondern an den Assoziationen, die an bekannte Beispiele herausragender Werke der Musikgeschichte anknüpfen. Dies gilt auch nur für Musiker, welche die Vorzeichen sehen, und jene, die ein absolutes Gehör haben oder wissen, dass etwa die 'Jupitersymphonie' in C-Dur steht."*[639]

Ähnliche Überlegungen werden von Richard Henning im Hinblick auf das, bei einem Komponisten oft entscheidende *'subjektive'* Empfinden bezüglich der Wahl einer bestimmten Tonart ins Spiel gebracht: Er spricht von *"privilegierter Assoziation"*[640] und meint damit folgende Tatsache: Ein erstmals, vielleicht sogar in der Jugend, gehörtes Stück in einer bestimmten Tonart wird individuell mit der eben empfundenen Stimmung, Empfindung, gespeichert und in Erinnerung gehalten. Hört ein Mensch mit *'absolutem Gehör'* nun ein Stück in derselben Tonart und ähnlichem Charakter, überträgt er diesen Charakter auf die von ihm natürlich erkannte Tonart.

Bei Erich Kriner könnten beide Komponenten zum Tragen gekommen sein: Zum einen verband er auf Grund seiner vielseitigen und langjährigen musikalischen Erfahrung bestimmte Tonarten assoziativ mit einer bestimmten Charakteristik, und zum Anderen waren es gerade die Lied-Literatur und deren inhaltliche Beschaffenheit, die ihm im Hinblick auf die Auswahl der Tonarten bei seinen Kompositionen die Richtung wiesen.

---

[637]) Rieger, Erwin: Die Tonartcharakteristik im einstimmigen Klavierlied von Johannes Brahms. Die Tonartcharakteristik im Wandel der Zeit. In: Studien zur Musikwissenschaft, 22. Band, Graz 1955, S.176

[638]) Mies, Paul: Der Charakter der Tonarten, Köln 1948, S. 202

[639]) Scholz, Gottfried: Haydns Oratorien, München 2008, S. 116 f.

[640]) Hennig, Richard: Die Charakteristik der Tonarten, Berlin 1897, S. 114

Womit wir nun, resümierend, die Verbindung herstellen können zwischen den eben ausgeführten theoretischen Überlegungen und dem Volkslied *"Ach, wie ist's möglich dann"*. Zieht man in Betracht, dass der Inhalt des Liedes eindeutig in Richtung *"Liebeslied"* weist und bedenkt man, dass man in den weiteren Strophen[641], die dem Komponisten sicherlich bekannt waren, Textstellen wie *"Wir sind an Liebe reich, denn die stirbt nie bei mir"*, *"Wär ich ein Vögelein, bald wollt ich bei dir sein"* oder gar *"Schöß mich ein Jäger tot, fiel ich in deinen Schoß, sähst du mich traurig an, gern stürb ich dann",* findet, ist eine Assoziation vor allem zwischen den Brahms-Liedern - liebende Hingabe, traurige Schwärmerei, Abschiedsweh - und dem Volkslied keineswegs rigoros von der Hand zu weisen.

Abschließend zu diesen Ausführungen sei festgehalten, dass alle hier angeführten Aspekte etwas für sich haben, überlegenswerte Gesichtspunkte beinhalten oder mögliche Antworten auf die anfangs gestellte Frage geben, auch wenn in jedem Fall eine gewisse Skepsis sowie ein imaginäres Fragezeichen durchaus als angebracht erscheinen.

5.3.2.3.2 Überlegungen zu motivisch - melodischen Aspekten[642]

Lässt man die, im 2/4-Takt stehende und durch die Tempobezeichnung *"Langsam und innig 1/8 = 60"*[643] bereits in eine bestimmte Gefühlsrichtung prädestinierte Melodie durch Singen oder Summen[644] unvermittelt auf sich wirken, strahlt sie ein gewisses Maß an eigenartiger Vertrautheit, an ruhiger Ausgewogenheit, ja kindlicher Fröhlichkeit und Verliebtheit aus.

Dies kann zum einen an dem regelmäßig, ostinatoartig wechselnden Rhythmus *'Viertel, Achtel-Achtel, Achtel-Achtel, Viertel'* [645] liegen und zum anderen an der Tatsache, dass mit Ausnahme von 5 Tönen [incl. des für die Abschluss-Kadenz nötigen Leittons] (mit 11% ein minimaler Anteil) alle anderen einer *'Pentatonischen Reihe'* angehören. Weiters fällt auf, dass im Bereich

---

[641]) Andersen, Ludwig (Hrsg.): Mein Heimatland. Die schönsten Volks, Wander-, Trink- und Scherzlieder, Mainz o. J. (1955), S. 2

[642]) Siehe auch: Knaus, Herwig / Scholz, Gottfried: Formen in der Musik, Band 1, Wien 1988, S. 26 ff.

[643]) Diese Tempobezeichnung fehlt im Original der Klavierfassung und wurde aus dem Partitur-Fragment übernommen. Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.195, S. 195

[644]) Siehe auch: Gruber, Gerold W.: "Miserere my Maker"-Hermeneutische Notizen. In: Saary, Margareta (Hrsg.): Analyse zur Vermittlung von Musik und Werbung für Komponisten. Eine Anthologie für Gottfried Scholz zu seinem 65. Geburtstag (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien 6), Frankfurt a. M. 2001, S. 104

[645]) In Erich Kriners Version des Liedes (=Thema) gibt es folgende rhythmische Variante: Takt 2 - Viertel / Viertel statt Achte / Achtel / Viertel.

der Motivik eine merkbare Substanz-Verwandtschaft gegeben ist, die - man könnte es zumindest vermuten - einen gewissen Anteil am Erfolg dieser zu einem Volkslied gewordenen Komposition hat.

Hier einige Beispiele:

* Die ersten vier Töne in Takt 1/2 - g/es/c/b - entsprechen durch Abspaltung des *'es'* dem verkürzten Motiv (*'Reduktion'*) in Takt 4 - g/c/b;

* Die Sekundmotive in Takt 3 und 5 - f/e/f bzw. b/a/b - haben ihre *'spiegelbildliche'* Entsprechung - 2x f/g/f, sequenziert g/as/g und b/c/b - in den Takten 7, 9, 11 und 13;

* Ein Vergleich der Takte 6, 12 und 14 lässt annehmen, dass wir es hier mit einer *'Melodischen Diminution'* bzw. *'Augmentation'*, also im Hinblick auf *'ähnliche'* Motive mit einer Intervallverkleinerung bzw. -vergrößerung zu tun haben: c/as/g = kleine <u>Sext</u> / kleine Sekund, c/g/f = reine <u>Quint</u> / große Sekund, b/as/g = kleine <u>Septim</u> / kleine Sekund.

* Weitet man die Überlegungen in Richtung *'musikalisch rhetorische Figuren'* aus, könnte man beim ersten Ton des Liedes (*"Ach"*) an eine *'Exclamatio'* und in den Takten 5/6/7 (Text: *"von Herzen lieb, das"* [glaube mir]), 9/10 (Text: *"Du hast das Herze mein"*) sowie 14/15/16 (Text: *"andre lieb als dich"* [allein])[646] an eine *'Circulatio'* denken, die Umarmung des geliebten Wesens symbolisierend.[647]

5.3.2.3.3 Überlegungen zur Harmonisierung des Themas

Begleitete man das Lied mit einfachen Akkorden, ergäbe sich folgendes Schema:

Es (I) - B (V) - Es (I) / Es (I) - As (IV) - Es (I) - F (II=V/V) - B (V=I) / B^7 (V^7) - Es (I) -
Modulation *Rückkehr* ->

C ($vi^{3\#}$= V/ii) - f (ii) / B^7 (V^7) - Es (I) - f (ii) - B^7 (V^7) - Es
"*Harmonische Quintschrittsequenz"* [648]
(Ausweichung)

Erich Kriners Version entspricht, abgesehen von der Bereicherung durch auskomponierte Achteln und hinzu gefügte Durchgänge sowie der Verwendung von Umkehrungen, mit einer einzigen Ausnahme - vorletzter Takt: F-Dur (V/V) anstelle f-Moll - der grundsätzlich erwarteten *'traditionellen'* Harmonisierung.

---

[646]) Siehe das Volkslied "Ach wie ist's möglich dann" in Anhang 1, Abb. 1.161, S. LXXVI

[647]) Siehe auch: Krones, Hartmut / Schollum, Robert: Vokale und allgemeine Aufführungspraxis, Wien 1983, S. 45-56

[648]) Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005, S. 238

5.3.2.3.4 Überlegungen zu Kriners persönlicher formaler Gestaltung

Das *'Thema'* steht, wie bei einem schlichten Volkslied zu erwarten, in einer kleinen, diesfalls zweiteiligen Liedform - zwei, in Zweitaktgruppen gegliederte aber nicht durch Halbschluss strukturierte, achttaktige Sätze[649], an deren einem Ende eine Modulation und am anderen die Rückkehr zur Grundtonart steht, ergeben das Formschema 'a - b'.

Erich Kriner jedoch gibt sich mit dieser einfachen Gestalt nicht zufrieden und entwirft, durch eine Wiederholung des 2. Teiles, die auch für alle Variationen vorgeschrieben ist, entgegen dem Originalentwurf des Liedes, folgende neue Kontur a - //:b://= a - b - b, was sich unschwer als *'Gegen- oder retrograde Barform'* erkennen lässt.

5.3.3 Variationen

Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass die verschiedenen Veränderungen (Variationen) eines Themas *"formal aufgrund der jeweiligen konstanten bzw. variablen Funktionen der die Musik konstituierenden Dimensionen* [Anm.: Melodik, Harmonik, Rhythmik, Dynamik u. Klangfarbe] *bestimmbar sind"*.[650]

Die möglichen Veränderungen dieser *'Parameter'* sollen im Folgenden in der jeweiligen Variation gesondert untersucht werden, wobei aber auch gezeigt wird, dass in Erich Kriners Variationen-Zyklus eine Art dramaturgische Steigerung bis zum Finale erkennbar ist.

5.3.3.1 Variation I

Die Technik der 1. Variation entspricht ziemlich klar den Vorgaben einer traditionellen *'Figural-variation'*: Über dem, durch das Originalthema vorgegebenen, konstanten Harmonieschema in der linken Hand erklingt die Liedmelodie in der Oberstimme, ebenfalls als Konstante und wird, gleichsam von seinen eigenen Sechzehntel-Akkordbrechungen, figurativ umspielt - eine Herausforderung an die rechte Hand des Interpreten, dessen Daumen für das Erkennen des in Vierteln notierten Liedes verantwortlich zeichnet.

---

[649]) Im Sinne von Schönbergs Unterscheidung zwischen 'Satz' und 'Periode'.
Schönberg, Arnold: Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. Aus dem Englischen übertragen von Erwin Stein, Mainz 1957, S. 111 ff.
Siehe dazu auch: Kühn Clemens: Formenlehre der Musik, Kassel (u. a.) 1987, S. 55-62

[650]) Picard, Hans Rudolf: Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur. In: Gier, Albert / Gruber, Gerold W. (Hrsg.): Musik und Literatur, Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 127, Frankfurt a. M. 1995, S. 37

5.3.3.2 Variation II

Die im Originalmanuskript fehlende Tempo-Angabe konnte auf Grund des Orchester-Fragments für den Reindruck der Klavierausgabe auf 1/4 = 140, also ziemlich schnell, ergänzt werden.

Eingebettet in die Triolen-Figuren, meist als erster Ton, aber weder durch Betonung noch durch Notenwerte hervorgehoben, sind die Melodietöne im Teil *'a'* des Themas latent vorhanden und entwickeln sich über den wiederum konstanten Harmonien der Unterstimme. Im Teil *'b'* wandern die Triolenfiguren in die Unterstimme und verändern in den Takten 41 - 44 insofern ihre Bedeutung, als sie nicht, wie vielleicht zu erwarten, alleinig der Melodie, sondern ebenfalls der Harmonie dienlich bleiben, während die Oberstimme diese Takte in Art einer angedeuteten Melodievariation mit Rhythmusvarianten ausfüllt. Erst in den letzten vier Takten kehren beide Stimmen wieder zu ihren angestammten Aufgaben zurück und beenden so eine Variation, in der sich über nahezu konstanten harmonischen Gerüstakkorden die Techniken der Figural-, Rhythmus und Melodievariation durchmischen.

5.3.3.3 Variation III (Canon 8^{a})

Nochmals hilft uns - im Hinblick auf das Tempo - das Orchesterfragment: auf Grund der Angabe 1/8 = 60 ergibt sich ein ziemlich langsames Tempo, das dem Stück, in Verbindung mit der polyphonen Textur, eine Art sakralen Charakter verleiht.

Schon die Überschrift deutet den Typus der *'Kontrapunktischen Variation'* an. Eine melodisch ziemlich veränderte, aber immer noch gegenüber dem Ausgangsthema erkennbare, an *'thematische Arbeit'* erinnernde Tonfolge wird konsequent, in strenger Imitation, als Kanon im Abstand von einer Oktav verarbeitet; beigefügte, die bekannten Harmonien andeutende Töne erleichtern das Erkennen der Ausgangsmelodie in einer Variation, die in Richtung *'Charaktervariation'* interpretiert werden könnte.

5.3.3.4 Variation IV (Marche funèbre)

Bereits die Überschrift weckt Assoziationen und lenkt die Erwartungen auf die Gestaltungsmerkmale eines Trauermarsches, die den Charakter des Ausgangsthemas völlig verändern: Wechsel des Tongeschlechtes nach Moll, langsames Tempo, punktierter Rhythmus.
Vollgriffige Akkorde in es-Moll, die am Ende des Teiles *'a'* (Takt 74) schulmäßig nach B-Dur modulieren, lassen, trotz geringfügiger melodischer und rhythmischer Varianten keinen Zweifel daran, dass es sich bei der Melodie in der Oberstimme um unser Ausgangsthema handelt. Trompetensignale im Piano (Takt 75) und chromatisch geführte Bläserchorfanfaren im Fortissi-

mo (Takt 76 und 79) verstärken den tragisch-heldenhaften Duktus der in Moll schließenden Variation.

5.3.3.5 Variation V

Die Verfremdung des Themas in Richtung *verminderter Ähnlichkeit* setzt sich fort und nimmt noch weiter zu. Die Diminution der Notenwerte jener, die Harmonie bildenden Basstöne und Akkorde, die Umspielung melodischer Haupttöne, die Erweiterung durch zusätzliche Motive sowie die Veränderung von Tempo, Textur und Klang geben der 5. Variation den Charakter eines fröhlichen Scherzos, das an Mendelssohns Musik zum *"Sommernachtstraum"* denken lässt. Vor allem die Verlagerung des musikalischen Geschehens in die höchsten Klangregionen des Klaviers verstärken diesen Eindruck.

5.3.3.6 Variation VI mit Coda

Bereits der Wechsel zum 6/8 Takt und der Beginn in, den Hörnerklang nachahmenden, parallel geführten Terzen sowie die Tonrepetitionen in Takt 102 und die das Wild imitierenden Sechzehntel-Oktaven (Takt 103, 104, 105) bzw. das dem Auftakt ähnelnde charakteristische Sechzehntel-Motiv (Takt 113 und 129), lassen keinen Zweifel daran, dass es sich bei dieser Variation um ein Jagdstück handelt, was eindeutig in Richtung *'Charakter- oder Fantasie-Variation'*[651] weist.

Die Melodie ist, vor allem auch wegen der Tendenz der Intervalle nach oben, nur noch in marginalen Zügen zu erkennen, wobei sowohl die Modulation am Ende des Teiles *'a'* als auch der angedeutete Quintengang in den Takten 115 bis 122 hilfreich zur Seite stehen. Man könnte in diesem Fall auch von *'Perpetueller- oder Durchführungs-Variation'*[652] sprechen, weil zwar die Ähnlichkeit mit dem Originalthema ziemlich verloren gegangen ist, sehr wohl aber einzelne Motive oder Melodie-Fragmente erkennbar sind. Natürlich ist die Ausgangsform *'a //: b ://'* noch zu erkennen, aber die quantitative Dimension ist gesprengt und verleiht der letzten Variation durch Verdopplung der Taktanzahl einen schwerpunktartigen Höhepunkt- und Finalcharakter, der durch die anschließende Coda noch verstärkt wird. Diese steht zwar im 4/4-Takt, nimmt aber durch den Triolen-Rhythmus zu Beginn nochmals den im Bewusstsein des Hörers haftenden 6/8-Rhythmus auf, führt in einer kurzen Modulation von Es-Dur über es-Moll zur

---

[651]) *Siehe auch:*
Amon, Reinhard / Gruber, Gerold: Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 2011, S. 410 f.

[652]) *Amon, Reinhard / Gruber, Gerold: Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 2011, S. 412*

terzverwandten (wenn man den es-Akkord enharmonisch zu dis-Moll umdeutet) Tonart H-Dur, in der nochmals, nahezu unverändert und beinahe choralartig, aber durch Triolen-Motive unterlegt und durch Triller in der Oberstimme klanglich überlagert, sechs Takte des Themas erklingen. Dann jedoch dominieren harmonische Künste, dissonant gefärbte Akkorde und motivische Arbeit mit dem Kopfmotiv *'g-es-c-b'* den weiteren Verlauf der Coda, die schließlich dynamisch im Pianissimo zu verklingen scheint, aber durch einen vollgriffigen, mehrstimmigen, vom Kontra-Es bis zum es'''' reichenden Es-Dur-Akkord im Fortissimo abgeschlossen wird.

Abschließend noch ein Wort zu den Takten 151 ff.:
Nachdem sich das viertönige Kopfmotiv anschickt, nach dreimaligem imitatorischen Erklingen ein viertes Mal im Bass aufzutauchen, erscheint plötzlich und unvermutet in der Oberstimme das charakteristische, melodisch-harmonisch geprägte Beginnmotiv aus dem Vorspiel des Liedes Nr. 14, *"Zwei braune Augen"*[653] (*"Hab jüngst gesehen zwei Augen braun..."*). Wie weit hier eine inhaltliche Verbindung zulässig sein könnte, sollte, wollte, dürfte... muss Spekulation bleiben.

5.3.3.7 Ein Variationszyklus der Romantik-Zusammenfassung
Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es sich bei Kriners Variationswerk über das Volkslied *"Ach wie ist's möglich dann"* um ein handwerklich durchaus passabel gearbeitetes, künstlerisch nicht uninteressantes Werk dieser Gattung handelt.

Als charakteristische Merkmale[654] konnten herausgearbeitet werden:

* Das Thema ist auf Grund seiner Einfachheit, seiner Kürze, seiner ins Ohr gehenden und damit einprägsamen Melodie sowie seiner *"klaren Kadenzharmonik"*[655] als gut gewählt zu bezeichnen.

* All diese Eigenschaften ermöglichen es dem Hörer, den *"wesentlichen Reiz des Variationsprinzips"*, nämlich *"den entstehenden Konflikt zwischen dem Ausgangsthema und den Variatio-*

---

[653]) *Siehe Reindruck Band 2, S. 26*

[654]) *Siehe auch: Amon, Reinhard / Gruber, Gerold: Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 2011, S. 404-413*

[655]) *Amon, Reinhard / Gruber, Gerold: a. a. O., S. 407*

nen", durch das einfache Erkennen der *"Abweichungen vom Ursprünglichen"*[656] in vollen Zügen zu genießen. Denn das *"Erlebnis der einzelnen Variationen wird erst durch ihren Vergleich mit dem Thema als bestimmter Infrastruktur sinnvoll."*[657]

* Das bekannte Volksliedthema erfährt durch Erich Kriner insofern eine Modifikation, als er die einfache Zweiteiligkeit durch Wiederholung des Teiles *'b'* zur *'retrograden Barform'* '*a//:b://*' umgestaltet, und dieses Formschema in den Variationen I - V konsequent beibehält.

* Die Auswahl der Variationstypen (Melodie-, Figural-, Kontrapunktische-, Harmoniekonstante-, Perpetuelle-, Tempo- und vor allem Charakter-Variation) ist nicht nur vielfältig, sondern die konkrete Gestaltung zeichnet sich auch durch die Tatsache aus, dass der Komponist nicht davor zurückschreckt, Kombinationen verschiedenster Abwandlungstechniken in den Variationsprozess einfließen zu lassen.

* Der gesamte, in sich geschlossene Variationen-Zyklus, dessen einzelne Abschnitte (Variationen) nicht nur durch die Veränderungen wesentlicher Parameter gegenüber dem vorliegenden Thema (Melodie, Taktart, Rhythmus, Harmonie, Klangfarbe, Dynamik, Agogik, Textur) sondern auch durch das *"gewichtsmäßige Gliedern der Variationen im Sinne einer Bewegungssteigerung"*[658] charakterisiert sind, erlebt in seiner Gesamtheit - von der ersten Variation bis zur Coda - eine nicht zu übersehende Entwicklung und Steigerung, die, nach der Ausweitung der Form innerhalb der 6. Variation, bedingt durch die Vergrößerung der Taktanzahl, und der, in den letzten Takten erkennbaren Kulmination von Modulationen, dissonant-klanglicher Akkorde, dramatisch anmutender Chromatik, rhythmischer Varianz, motivischer Arbeit und dynamischer Abwechslung, in einem vielstimmigen, befreienden Dur-Akkord über fünf Oktaven ihren krönenden Abschluss findet.

---

[656]) *Amon, Reinhard / Gruber, Gerold: Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 2011, S. 405*

[657]) *Lissa, Zofia, zit. in: Amon, Reinhard / Gruber, Gerold: a. a. O., S. 405*

[658]) *Amon, Reinhard / Gruber, Gerold: a. a. O., S. 408*

5.3.4 Orchesterfassung - ein Fragment[659]

Zusätzlich zu den Klaviervariationen existiert ein 8seitiges Fragment - 8 ineinander gelegte Doppelbögen[660] 16zeiliges Notenpapier in A4-Übergröße (34,5cm x 26,5cm) der *Marke "J. E. & Co, DEPOSÉ No. 4, 16 linig"* - einer handschriftlichen Fassung für großes Orchester in Partitur-Form, die nach einigen Takten der 3. Variation abbricht.[661]

Da zwar das formale Erscheinungsbild und die Anordnung der einzelnen Abschnitte, nicht aber die Harmonisierung, sowie die Ausgestaltung der Variationen in vollem Umfang der Klavierfassung entsprechen, gilt es hier, nicht nur auf die Instrumentation und die damit verbundenen Orchesterfarben, sondern auch auf die teilweise tiefgreifenden Modifikationen einzugehen.

5.3.4.1 Instrumentierung des Themas

Schon die Instrumentation des Themas lässt ein gewisses Geschick in der Behandlung des Orchesters vermuten. So beginnt der erste Teil des Liedes (*'a'*) mit einem weichen, durchsichtigen, sechsstimmigen - Violinen II sind geteilt, Cello und Kontrabass haben nicht oktavierende sondern unterschiedliche Stimmen - Satz, wobei den Violinen I die Melodie zugeteilt ist. Jedoch bereits beim ersten Erklingen des Mittelteiles - die Wiederholung ist übrigens in unterschiedlicher Instrumentation auskomponiert - ändert sich das Klanggewand: Die *'Harmonieinstrumente'*, also 2 Flöten, 1 Oboe, 2 Klarinetten, 1 Fagott und 2 Hörner übernehmen die Führung, die Streichinstrumente tragen erst wieder nach vier Takten zu einem vollen Orchesterklang und damit zur dynamischen Steigerung dieser Stelle bei. Es folgt keine wörtliche Wiederholung, sondern der Komponist nützt die Möglichkeit zu einer weiteren klanglichen Facette. Die auf Flöte und Oboe reduzierten Bläser wechseln einander, parallel zur 1. Violine, in der Melodieführung ab, was schließlich eine diminuierende Dynamik bis zum verhauchenden *'ppp'* der Streicher in den letzten zwei Takten ermöglicht.

5.3.4.2 I. Variation

Vom Variationstypus her entspricht auch die Orchesterfassung der traditionellen *'Figuralvariation'*; der Reiz der 1. Variation gegenüber der Klavierfassung ergibt sich vor allem durch die klangliche Komponente, die sich aufgrund des *'himmlisch'* anmutenden Harfensolos ergibt. Die als Viertel gewichtete Oberstimme in der Harfe, jeweils als höchster Ton der Sechzehntel-

---

[659]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.195, S. 195 ff.

[660]) Die 8 freien Seiten können als Hinweis darauf gelten, dass Kriner die Orchesterfassung sehr wohl fertig stellen wollte, aber durch uns unbekannte Umstände daran gehindert wurde.

[661]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.195, S. 195 ff.

Akkordbrechungen, markiert die konstante Liedmelodie, unter der die Streicher einen, gegenüber dem Thema, harmoniekonstanten, weichen Klangteppich im Legato legen.

Deshalb ist auch der, bereits bei der ersten Variation gegebene, geringfügige melodisch-harmonische Unterschied zur Klavierfassung leicht zu erkennen: Die Lied-Melodie verliert in den Takten 3 und 5 ihre spannungsgeladene chromatische Wendung und verläuft rein diatonisch, worauf natürlich auch die Harmonisierung Rücksicht nehmen muss. Irrtum oder Absicht, vergessene Vorzeichen oder bewusste Variante? Überlegungen, die erst dann relevant würden, wenn man versuchen sollte, die Orchesterfassung zu vollenden.

5.3.4.3 II. Variation

Über gleichmäßig pulsierenden, die gesamte Variation durchgehaltenen, die Harmonie als konstanten Parameter verwirklichenden Achteln der Streicher beginnt die Flöte mit virtuosen Triolenfiguren, in denen die Melodietöne des Themas verborgen sind. Im Teil *'b'* werden die Triolenfiguren für vier Takte an das Fagott übergeben, von dem sie noch - zumindest für einen Takt - Oboe und Klarinette übernehmen, bis sie schließlich zur Solo-Flöte, die mittlerweile, gemeinsam mit der 2. Flöte, in einer Art *'Melodievariation'* unterstützend eingegriffen hat, zurückkehren, um schlussendlich in einem mit den Streichern gemeinsamen Unisono zum krönenden ff-Abschluss zu kulminieren.

Auch hier fällt, wie in der Klavierfassung, auf, dass die Triolen, sobald sie in die Unterstimme wandern, vier Takte lang ein wenig von ihrer Bedeutung als Melodieträger verlieren, während zwei Flöten diese Aufgabe übernehmen.

5.3.4.4 III. Variation (Fragment)

Von der 3. Variation, die in ziemlich langsamem Tempo geplant war, sind nur ganz wenige Takte vorhanden. Die begonnene Instrumentation lässt vermuten, dass jeweils zwei Instrumente die in Oktaven angesetzte Kanon-Melodie bringen, während andere, in unterschiedlichen Klangfarben, einzelne Harmoniebeiträge liefern.

Abschließend einige zusammenfassende Bemerkungen:

Sicherlich ist Erich Kriners Variationen-Zyklus kein für die Entstehungszeit bahnbrechendes Werk, sicherlich zeichnet es sich nicht durch fortschrittliche *"Modernismen"* aus, sicherlich kann es den großen Variationswerken seiner Zeitgenossen Brahms, Strauss, Reger, Schmidt oder Schönberg nicht ebenbürtig zur Seite gestellt werden; aber es zeugt von Einfallsreichtum, beweist handwerkliches Können und bereitete höchstwahrscheinlich, auf Grund seiner romanti-

schen Faktur, jenem Publikum, für das es gedacht war, ungetrübte Freude, da es dem Komponisten gelungen ist, die zwei wichtigsten Bedingungen, die *"den Reiz der Variation als Veränderung eines Gegebenen"* ausmachen, zu erfüllen: *"ähnlich genug* [zu sein]*, um als abgeleitet erkannt zu werden und damit als Idee gegenwärtig zu bleiben; abweichend genug* [zu erscheinen], *um nicht gleich zu sein und so die notwendige Abwechslung zu bieten."*[662]

Und gerade die fragmentarisch erhaltene Orchesterfassung lässt, ob ihrer Originalität und abwechslungsreichen Klangwirkungen bedauern, dass das Werk nicht vollendet werden konnte.

5.4. Ballade für Harfe und Klavier [663]

Die „Ballade für Harfe und Klavier" - der Titel konnte übrigens nur auf Grund einer Programmankündigung, die Besetzung nur anhand eines zufällig auftauchenden Notenblattes sowie einiger Eintragungen im oberen System der Original-Handschrift (wie z. B. Flageolett-Töne, Angaben zum Umstimmen von Saiten) oder spezieller, auf dem Klavier unspielbarer Glissandi eruiert werden[664] - wurde für den gefeierten Harfenisten der Wiener Philharmoniker Hubert Jelinek komponiert.

Laut Autograph[665], das aus sechs voll beschrieben, nicht ineinander gelegten Doppelbögen 12zeiligem Notenpapier in A4-Übergröße (34,5cm x 26,5cm), Marke *"J.E. & Co, DEPOSÉ No. 2, 12 linig"* besteht und als gut lesbare Reinschrift komplett ausgeführt ist, vollendete Kriner das Werk am Donnerstag, den 14. November 1929 um 4 Uhr früh mit einem *"Hallelujah!"* und konnte es bereits am 20. desselben Monats (was das *"Halleluja"* um 4 Uhr früh erklären könnte) in einer, von der Konzertdirektion Dr. Mendelssohn im Kammerkonzertsaal ausgerichteten Veranstaltung gemeinsam mit dem Widmungsträger aus der Taufe heben.

Es ist ein durchaus publikumswirksames, übersichtlich gebautes Bravourstück, das laut Aussage von Magdalena Gipperich[666], sehr erfolgreich gewesen sein soll. Interessanter Weise

---

[662]) Amon, Reinhard / Gruber, Gerold: Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 2011, S. 405

[663]) Siehe Reindruck in Band 2, S. 137-166 und Faksimile in Band 3, Abb. 3.171 ff., S. 171-194.

[664]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.170, S. 170

[665]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.194, S. 194

[666]) Tochter von Erich Kriner, Mutter des Verfassers Elmar Gipperich

muss das Stück - laut Programm vom 22. März 1931[667] - auch in einer Fassung für Harfe mit Orchesterbegleitung existiert haben, eine Version, die nicht mehr auffindbar war.

5.4.1 Formale Gestalt und musikalische Gestaltung

Wie oben bereits erwähnt, gab es bei der ersten Durchsicht der Partitur keinerlei Hinweis auf einen eventuellen Titel, was den Verfasser dieser Arbeit dazu veranlasst hatte, dem Werk auf Grund seines formalen Aufbaus bei der ersten Transkription in eine gedruckte Version die Bezeichnung *"Fantasie"* zu verleihen. Laut der gängigen Lehrmeinung handelt es sich ja bei einer *"Phantasie"* um eine *'freie Form mit mehreren Abschnitten'*, was auf Erich Kriners Werk uneingeschränkt zutrifft.

Erst das Auffinden des tatsächlichen Titels lenkte den Gang der Untersuchung notgedrungen in eine andere Richtung, da sich ja die reinen, auf Chopin zurück-gehenden Instrumentalballaden laut Riemers Lexikon von 1900 *"so geben, als habe sich der Komponist etwas Bestimmtes dabei gedacht"*. Freilich folgt sofort die Einschränkung, dass es schwierig sein dürfte, *"für Chopins* [Anm.: und Erich Kriners] *Balladen nachzuweisen, warum sie diesen Namen führen. Es wäre zu wünschen, daß die Komponisten den Namen B.* [Ballade] *für in Musik gesetzte Balladendichtungen reservierten [...] und höchstens auf Instrumentalwerke mit Programm ausdehnten."*[668]

Hilfreicher im Hinblick auf eine allfällige Analyse der Ballade als reines Instrumentalstück erweist sich die MGG:

> *"Ähnlich wie die Romanze, Rhapsodie, Ekloge, das Impromptu, Nocturne etc. ist sie* [die Ballade] *gattungssystematisch dem lyrischen Klavierstück oder Charakterstück zuzuordnen. Eine Definition oder nähere Bestimmung nach formalen Gesichtspunkten ist nicht möglich."* [669]

Und weiter unten gibt es im Zusammenhang mit Chopins Balladen jene Feststellungen, die auch für Erich Kriners Werk zutreffen:

> *"Hier handelt es sich weder um Programmusik, noch um eine Anlehnung an vokale Gattungen, sondern um eine grundsätzliche Adaption literarischer Kunstmittel* [Anm.: Lyrik, Epik, Dramatik] *durch die Sprache instrumentaler Musik im 19. Jahrhundert."* [670]

---

[667]) *Sie Faksimile Band 3, Abb. 3.458, S. 458*

[668]) *Riemann, Hugo: Musik-Lexikon, Leipzig 1900, 5. Auflage, S. 71*

[669]) *Wagner, Günther: Artikel "V. Instrumentalballade". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 1, 2. Auflage 1997, Sp. 1152 ff.*

[670]) *Wagner, Günther: a. a. O., Sp. 1153*

Die einsätzige Ballade für Harfe und Klavier lässt von ihrer formalen Struktur her eine klare Dreiteiligkeit mit Coda und abschließender Stretta erkennen. Das viertaktige, periodisch gegliederte, durch punktierte Rhythmik und eine Triolenfigur charakterisierte Hauptthema in f-Moll birgt durch seine musikalische Prägnanz zahlreiche Möglichkeiten für variative Techniken, die der Komponist weidlich nützt, wobei die Kombination der beiden Instrumente zusätzliche Klangvarianten eröffnet. Bis zu Takt 36 erscheint das Thema bereits acht Mal, unterbrochen durch melodisch-harmonisch geprägte Zwischenteile, und erlebt in den folgenden 12 Takten nicht nur eine rhythmische Diminuierung, sondern auch melodische Veränderungen und eine durch motivische Arbeit bereicherte chromatische Harmonik, was schließlich bei Takt 48 in eine Überleitung mündet, die nach modulativ orientiertem, virtuosem Figurenwerk bei Takt 57 den Beginn des lyrisch-melodischen Mittelteils in cis- (Klavier) bzw. des-Moll (Harfe) markiert.
Das achttaktige, von ostinaten Sechzehntelfiguren begleitete, durch metrischen 3/8-Rhythmus geprägte, zwischen stufenweisen Sechzehntelfiguren und großen Intervallsprüngen in Achteln changierende Thema beherrscht, leicht dahin huschend und sich teilweise in der dritten Oktave bewegend, scherzoartig die 60 Takte des Mittelteiles, wobei es in chromatischer Beweglichkeit zahlreiche Tonarten durchmisst. Erst ab Takt 105 beruhigen sich das modulierende Geschehen und die melodische Bewegung, bis sich diese sequenzartig in Takt 121 auf *"h"* einpendelt und durch die solcherart entstandene dominantähnliche Harmonie den lyrischen Wiedereintritt des Hauptthemas, diesmal auf E-Dur ermöglicht, womit, nahezu unmerklich und nahtlos, der Übergang in den Schlussabschnitt vonstatten geht.
Auch dieser dritte Teil ist geprägt durch, dem Hauptthema nachempfundene, rondoartige und variationsähnliche Elemente, unterbrochen durch kurzfristig auftauchende, neue Motive und virtuose Abschnitte, bis in Takt 168, eingeleitet durch das apotheoseartig erklingende Hauptthema, eine längere, durch Modulationen, Chromatik, Triolen-Motivik, vollstimmige Akkordik, marschartige Rhythmik und wechselseitige Virtuosität geprägte Coda beginnt, die schließlich bei Takt 238 in einer spektakulären, brillanten und effektvollen Stretta ihren rauschenden Abschluss findet.

Resümierend kann festgehalten werden, dass Erich Kriner mit dieser Komposition nicht nur ein publikumswirksames Werk gelungen ist, sondern dass es auch, kompositionstechnisch gesehen, durchaus seine Qualitäten aufweist. Vor allem hat es dem Analysten das charakteristische Hauptthema in Moll angetan, das durch kunstvolle motivische Arbeit in vielfältigen melodischen, harmonischen, rhythmischen und klanglichen Gestalten erscheint, und so dem Werk, auf Grund der sich daraus ergebenden, nahezu permanenten Präsenz, ein hohes Maß an Geschlossenheit gibt, wobei der, für eine Ballade konstitutive, gezielte Einsatz von dramatisch-virtuosen, lyrisch-melodischen und episch-marschartigen Teilen erkennbar ist.

5.5. Klavierquintett in g - Fragment [671]

Das Klavierquintett, von dem, als gut lesbares Autograph, 5 Seiten 18zeiliges Notenpapier in A4-Übergröße (34,5cm x 26,5cm), Marke “J. E. & Co, DEPOSÉ No. 5”, mit Tinte beschriebenen, unsigniert sowie ohne Datum, existieren, endet nach 68 Takten gleichsam im *‘Nichts’*...

Dennoch lassen sich einige melodisch, harmonisch und strukturell interessante, einer Erwähnung werte Einzelheiten erkennen. So beginnt das Werk mit einer wunderschönen, kantablen, vom Klavier harmonisch untermalten Cello-Kantilene in g-Moll, die an große, romantische Vorbilder erinnert. Das Hauptthema wird von Violine I und Bratsche *“espressivo”* im Unisono übernommen, während die 2. Violine durch rhythmische Einschübe dem Ganzen einen etwas dramatischeren Duktus verleiht, der bereits in Takt 17 auf der Dominante D-Dur einen ersten, nicht nur dynamischen, sondern auch agogischen Höhepunkt erreicht.

Nach einer durchführungsartigen, von motivischer Arbeit geprägten Überleitung erfolgt, unmittelbar auf einen D-Dur-Akkord, der Eintritt des rhythmisch von Triolen, harmonisch von chromatischen Wendungen geprägten, lyrischen Seitenthemas in B-Dur, das, gleichsam in einer Mischung von *‘durchbrochener Arbeit’* und *‘obligatem Akkompagnement’*, begleitet von modulierenden Dreiklangszerlegungen im Klavier, teilweise in Originalform, teilweise in Umkehrung, durch die höheren Stimmen geführt wird, während das Cello die harmonisch orientierte Basslinie verstärkt.

Verarbeitungsähnliche, teilweise imitatorische, durch Triolen-Rhythmik unterlegte Abschnitte prägen die nächsten Takte, bis, über einem Orgelpunkt auf B, chromatisch orientierte Akkordik schließlich, mittels eines F-Dur-Septakkordes den Molltonika-Parallelklang B-Dur erreicht - zwei gewagte letzte Takte, für Klavier und Cello, mit Tritonus und Querstand lassen sowohl Leser als auch Hörer im Ungewissen über den weiteren Verlauf.

---

[671]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.203 ff., S. 203-208

6. ERICH KRINERS MELODRAMEN IN EINZELDARSTELLUNG [672]

Mit dem Entschluss, sich auch an der Komposition eines Melodrams[673] zu versuchen, wandte sich Erich Kriner einer Gattung zu, der zwar von den Komponisten, zieht man den quantitativen Umfang an diesbezüglichen Werken zu Rate, keine allzu große Bedeutung beigemessen wurde, die sich aber um 1900 einer überraschend großen Beliebtheit erfreute[674] und auf eine bereits mehr als hundertjährige Geschichte zurückblicken konnte.

Diese begann im Jahre 1770[675] mit Jean J. Rousseaus *"Pygmalion"*, einer *"scène lyrique"*, in der zwischen den einzelnen Textabschnitten Musik des *"dilettierenden Komponisten H. Coignet"*[676] eingefügt wurde, die *"die Stimmung des jeweils folgenden Abschnittes vorbereiten sollte"*.[677] Obwohl in Frankreich sozusagen *'erfunden'*, *"etablierte sich das Melodram als selbständige musikalische Gattung gleichwohl [...] in Deutschland"*[678], wo Georg Benda (1722-1795), als Schüler eines Jesuitenkollegs mit der Tradition des Schuldramas[679] vertraut, mit seinen Werken *"Ariadne auf Naxos"* (1775 Gotha) und *"Medea"* (1775 Leipzig) erfolgreich war und damit die Initialzündung für die Konstitution einer neuen musikdramatischen Gattung gab, die als eines der Kunstprodukte des literarischen und musikalischen Sturm und Drang gelten kann. Dieses Benda'sche Modell war durch spezielle Kriterien und Prinzipien charakterisiert:

---

[672] Die Werke sind als Faksimilia in Band 3 S. 135-148 dokumentiert.

[673]) Eine ausführliche Darstellung dieses Themenkomplexes einschließlich zahlreicher Literaturangaben findet sich in Küster, Ulrike: Das Melodram. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M., u. a. 1994

Schwarz-Danuser, Monika: Artikel "Melodram". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 6, 2. Auflage 1997, Sp. 67-99

http://www.wissen.de/lexikon/melodrama, abgerufen am 25. Juni 2013
http://de.wikipedia.org/wiki/Melodram_(Musik), abgerufen am 25. Juni 2013

[674]) Siehe einige Titelblätter für Beispiele um 1900 in Anhang 1, Abb. 1.162-1.164, S. LXXVII f.

[675]) Siehe auch: Küster, Ulrike: Das Melodram. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M., u. a. 1994, S. 3

[676]) Schwarz-Danuser, Monika: Artikel "Melodram". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 6, 2. Auflage 1997, Sp. 68

[677]) Küster, Ulrike: Das Melodram. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M., u. a. 1994, S. 3

[678]) Schwarz-Danuser, Monika: Artikel "Melodram". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 6, 2. Auflage 1997, Sp. 69

[679]) Im Hinblick auf die Struktur ähnelt das jesuitische Schuldrama jener des Melodrams. Siehe auch Schwarz-Danuser, Monika, a. a. O. Sp. 69

> *"Statt durch eine in Musik gesetzte Versdichtung wird die Ebene der Dichtung durch einen deklamierten Prosamonolog konstituiert. [...] Die Ebene der Musik wird dem gegenüber markiert durch eine klanglich und dramaturgisch spezifizierte Instrumentalmusik, die der dramatischen Kurve des Melodrams eine nur der Macht der Tonkunst verfügbare Vertiefung verschafft. Der Dramaturgie der plötzlichen Affektwechsel [...] entsprechend wird die Musik nicht zu einem Kontinuum der Form gestaltet; teils im Wechselspiel mit der Deklamation, teils sie simultan stützend bildet sie vielmehr einen intermittierenden Verlauf aus, dessen Kompositionsverfahren von dem in der Oper entwickelten obligaten Rezitativ zehren"* [680]

Diese Prinzipien erfuhren in der wechselvollen Geschichte des Melodrams, vom selbständigen *"Bühnenmelodram"* des 18. Jahrhunderts im Sinne Georg Bendas, über das Melodram als Einschübe in diversen Bühnenwerken, wie z. B. in Mozarts *"Zaide"*, Beethovens *"Fidelio"* oder Webers *"Freischütz"*, bis zur Einbeziehung des Melodrams in zahlreiche Schauspielmusiken namhafter Komponisten, wie Beethoven, Mendelssohn, Grieg, Pfitzner oder R. Strauss, nur verhältnismäßig geringfügige Modifikationen und behielten ihre Gültigkeit bis zu dem, für das Werk Erich Kriners relevanten *"Konzertmelodram"* des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.

Während es sich beim *"Bühnenmelodram"* um dichterische Texte handelt, die, gleich einem Libretto, für eine musikdramatisch-szenische Darstellung konzipiert sind, basiert das *"Konzertmelodram"* meist auf autonomen, balladenartigen Dichtungen, die, im Nachhinein zur Vertonung ausgewählt, von einem Sprecher rezitiert und *"von stimmungsmalenden Klaviereinwürfen unterbrochen oder begleitet"*[681] werden.

Obwohl die bisherigen Ausführungen eine ziemlich einheitliche Tendenz im Hinblick auf die Begrifflichkeit des Terminus *"Melodram"* aufweisen, und sowohl in der einschlägigen Fachliteratur als auch in diversen Fachlexika diesbezüglich inhaltlich verhältnismäßig übereinstimmende Angaben im Sinne von *"gesprochenem Wort mit begleitender Musik, die den Ausdruck verstärkt"*[682] vorliegen, sei dennoch darauf hingewiesen, dass bezüglich der in Frage kommenden Fachtermini eine gewisse Begriffsvielfalt - *Melodram / Melodrama / Melodramma* - festzustellen ist, die hier an einigen Beispielen demonstriert und im Bezug auf die, für die vorliegende Arbeit relevante Bedeutung einer Klärung zugeführt werden soll.

---

[680]) Schwarz-Danuser, Monika: Artikel "Melodram". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 6, 2. Auflage 1997, Sp. 70

[681]) Küster, Ulrike: Das Melodram. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M., u. a. 1994, S. 2

[682]) Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 476

Exemplarisch sei ein traditionelles, schon 1882 in der ersten Auflage erschienenes Musik-Lexikon angeführt, in dem das Bemühen, die Terminologie-Unschärfe des Begriffes im Laufe der einzelnen Editionen zu beheben, augenscheinlich wird: In Hugo Riemanns *"Musiklexikon",* das zur Zeit Erich Kriners (um 1900) bereits in der *"fünften völlig umgearbeitete*[n] *Auflage"* erschienen war und wahrscheinlich für die damalige Musikerschaft als eines der Standard-Nachschlagewerke gegolten haben dürfte, findet sich unter dem Stichwort *"Melodrama"*[683]

> *"Melodrama (griech.), früher Drama in Musik, d. h. Oper; die jetzt gewöhnliche, ja allein gebrauchte Bedeutung ist jedoch die von Deklamation mit Instrumentalbegleitung (vg. Rousseau), sei es innerhalb eines Bühnenstücks, wie im 'Egmont' (Traum), sei es als selbständiges Kunstwerk, wie Stöhrs Musik zum 'Lied von der Glocke' oder wie die zahlreichen Balladen für Deklamation mit Klavier- oder Orchesterbegleitung."*

Bis zu dieser Stelle entspricht die Formulierung durchaus einer sachlichen, wertneutralen Eintragung in einem Lexikon. Doch in weiterer Folge fühlt sich der Autor des Beitrages zu einer abwertenden Beurteilung dieser Gattung bemüßigt:

> *"Das M. ist im allgemeinen eine ästhetisch verwerfliche Zwittergattung, da nicht einzusehen ist, warum nicht die Rede bis zum Recitativ und weiter gesteigert wird (s. dramatische Musik). Da auch die Sprache sich des Stimmorgans bedient und die Sprechtöne eine definierbare Tonhöhe haben, so muß entweder der Vortragende sich möglichst der Tonart, den Harmonien der Begleitung akkomodieren, d. h. des Komponisten Unterlassungssünde wenigstens teilweise gutmachen, oder es ist ein Widerspruch zwischen den Sprechtönen und der Musik unvermeidlich."*

Doch schließlich wird der Verfasser etwas nachsichtiger und gesteht einzelnen Werken eine gewisse Qualität zu:

> *"In einzelnen Fällen ist indes das M. doch zu rechtfertigen, wie im 'Fidelio' (in der Kerkerszene), wo es als Steigerung gegenüber dem Gesang erscheint (wie Leonore nachher sagt: 'Was in mir vorgeht, ist unaussprechlich:', d. h. in der Oper 'nicht zu singen'). Zu den relativ gelungenen Beispielen der Anwendung des Melodrams für ganze Werke gehören G. Bendas 'Ariadne' (1774) und 'Medea', R. Schumanns 'Manfred' und Liszts 'Leonore' (mit Klavier)."*

Das Lexikon weist also als Stichwort den Ausdruck *"Melodrama"* auf, bleibt aber seiner Terminologie selbst nicht treu, wenn gegen Ende der Ausführungen der Genetiv *"des Melodrams"* Verwendung findet.

Ziemlich genau 100 Jahre später, in dem 2001 in 3. Auflage erschienenen, nunmehr unter dem Namen *"Brockhaus-Riemann Musiklexikon"* firmierenden Werk findet sich sowohl im Stichwort als auch in den weiteren Ausführungen eine Differenzierung der Begriffe sowie ein Hinweis auf

---

[683]) *Riemann, Hugo: Musik-Lexikon, Leipzig 1900, 5. Auflage, S. 715*

den Terminus *"Monodram"* [684] als *"Bühnenmelodram des 18. Jh. mit nur einer handelnden Person"*:

> *"Melodrama/Melodram [griech.]. Unter Melodrama ist das Bühnenmelodram, unter Melodram die Kombination Sprechen und Musik zu verstehen. Nach Vorformen bei Rousseau ist das Melodrama seit den Monodramen von G. Benda ein Typ des mus. Schauspiels, in welchem das gesprochene Wort durch Musik untermalt wird. [...] Das Zusammenwirken von gesprochenem Wort und Musikbegleitung wird seit dem ausgehenden 18. Jh. Melodram (ital. melologo) genannt. Dieses Zusammenwirken gibt es vielfach im Rahmen von Schauspielmusik (z.B. in Beethovens Egmont-Musik) und Opern (z.B. Fidelio, Kerkerszene oder Freischütz, Wolfsschlucht)."*[685]

Außerdem findet man mit *"Konzertmelodram"* und *"gebundenes Melodram"* zwei für die Weiterentwicklung dieses Genres auch in Richtung 20. Jahrhundert wichtige Begriffe:

> *Der Erfolg der Monodramen von Benda ließ Konzertmelodramen entstehen - meist Balladen -, in denen die Deklamation begleitet wird. Obgleich gegen das Melodram Einwände erhoben wurden, hat das Genre doch fortbestanden und war zeitweilig, so um 1900, sogar sehr beliebt. In manchen der melodramatischen Kompositionen, z.B. in Preziosa von C. M. v. Weber, erscheint der Rhythmus des zu sprechenden Textes durch Noten fixiert. Mit Humperdincks Die Königskinder (1. Fassung 1897) entstand das »gebundene Melodram«, in dem neben dem Rhythmus auch die Tonhöhe der Sprechstimme festgelegt wird. Schönberg hat das gebundene Melodram in den Gurre-Liedern (1900-11) und in Pierrot lunaire (1912) weiterentwickelt. A. Berg hat in der Lulu (Prolog, Monoritmica) ein Kontinuum vom gewöhnlichen Sprechen bis zum Belcanto realisiert. [...]* [686]

Den Schlusspunkt in Richtung einer gewissen Begriffs-Evidenz setzt die bisher letzte, 13. Auflage dieses bedeutenden Nachschlagwerkes, diesmal mit dem Titel *"Riemann Musik Lexikon, Aktualisierte Neuauflage in fünf Bänden"* erschienen. Unter dem nunmehr alleinigen Stichwort *"Melodram"* liest man und nimmt die Klarstellung im zweiten Satz befriedigt zur Kenntnis:

> *"Melodram [griech.], bezeichnet die Kombination von Sprechen und Instrumentalmusik. Die Unterscheidung zwischen Melodrama als Bez. für die Bühnenform und Melodram für die Technik hat sich nicht durchgesetzt."* [687]

Völlige Klarheit im Hinblick auf die unterschiedlichen Begriffe *"Melodram"* - *"Melodrama"* -

---

[684]) *Brockhaus Riemann - Musiklexikon, hrsg. von Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich, Band 3, Mainz 2001, S. 110 f.*

[685]) *Brockhaus Riemann - Musiklexikon, hrsg. von Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich, Band 3, Mainz 2001, S. 110 f.*

[686]) *Brockhaus Riemann - Musiklexikon, hrsg. von Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich, Band 3, Mainz 2001, S. 110 f.*

[687]) *Riemann Musik Lexikon, hrsg. von Ruf, Wolfgang / van Dyck-Hemming, Annette, 13. aktualisierte Neuauflage, Mainz 2012, S. 333*

"Melodramma" schafft das Standardwerk der Musikwissenschaft MGG durch die Nennung zweier unterschiedlicher Stichworte:

> *"Melodramma: [...] Nach dem allgemeinen italienischen Sprachgebrauch bezeichnet der Begriff Melodramma die Oper, insbesondere jene, die den überwiegenden Teil des Repertoires in den Theatern bildet."*[688]

Die weiteren Begriffe werden durch das Stichwort *"Melodram"* abgedeckt:

> *"Der Terminus Melodram [...] bezeichnet als Terminus technicus die Kombination von gesprochener Sprache (zunächst Prosa, später auch versifizierter Sprache) mit Instrumentalmusik, sei es alternierend oder gleichzeitig. Als Gattungsbezeichnung meint er zunächst ein Bühnengenre, das gegen Ende des 18. Jh. entstand [...]. Der Begriff Melodram bzw. Melodrama begann sich erst in den 1780er Jahren durchzusetzen, und zwar in dem Maße, in dem sich die Vorstellung dieses Genres von einem Schauspiel mit Musik zu einer Gattung des Musiktheaters wandelte. [...]*
>
> *Es bezeichnet allerdings nicht nur das Bühnenmelodram des musikalischen Sturm und Drang, [...] sondern ebensosehr die zu Musikbegleitung rezitierte Ballade [...], schließlich gar eine bestimmte Art des Films im 20. Jahrhundert.([689]) Obwohl auch bei anderen musikalischen Gattungen ein und derselbe Terminus manchmal keineswegs eine Identität der Sache verbürgt, gehört die schwankende, heterogene Terminologie mit zu den besonderen Charakteristiken des Melodrams, die diesem nicht als äußerliches Merkmal anhaften, vielmehr seinen Kern betreffen. [...] Zu etablieren vermochten sich [...] die Termini 'Konzertmelodram' [...] für ein im Konzert vorgetragenes Melodram mit Klavier- oder Orchesterbegleitung, sowie 'gebundenes Melodram' [...], der die diastematische und rhythmische Fixierung der Sprechstimme bezeichnet."* [690]

Untersucht man die vorliegenden Sachtexte auf Gemeinsamkeiten und zieht noch weitere Fachliteratur mit Bezug auf das *"Melodram"* zu Rate, kristallisiert sich jener noch heute gültige und aktuelle Sachverhalt heraus, wie er zum Beispiel in dem neueren Lehrbuch *"Formen in der Musik"*[691] beschrieben ist: *"Zu begleitender Musik oder in den Pausen wird gesprochen. Die*

---

[688]) *Seta, Fabrizio della / Übs.: Raspe, Jutta: Artikel "Melodramma". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 6, 2. Auflage 1997, Sp. 99*

[689]) *Der Ausdruck "Melodrama" bezeichnet auch eine Filmgattung, die auf triviale, die Schicksalshaftigkeit des Lebens betonende und den Zuschauer emotional bewegende Handlung setzt. Ihr Zentrum bilden Emotionen und große Gefühle, eine unerfüllte Liebe, menschliche Schicksale in Ausnahmesituationen, simplifizierte Charaktere im Hinblick auf Gut und Böse. Widrige Umstände oder ein 'böser Unhold' stehen - oft im Rahmen einer Dreiecksgeschichte - der sehnsuchtsvollen Liebesbeziehung zweier junger Menschen im Wege. Der böswillige Gegenspieler unterliegt zwar, aber es gibt kein 'happy end', denn die Hoffnung auf ein gemeinsames Leben in Liebe bleibt unerfüllt. Ein besonders relevantes Beispiel dafür wäre der, durch die Musik Korngolds berühmt gewordene 'film noir' "Deception" (Trügerische Leidenschaften) mit Bette Davis und Paul Henreid. - Siehe auch Vossen, Ursula: Melodram. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart 2002, S. 377-381 und Gipperich, Elmar: Erich Wolfgang Korngold, Karl Maria Schwamberger und das Cellokonzert op. 37. Ein unveröffentlichter Briefverkehr. Semarb. MDW, Wien 2010, S. 48*

[690]) *Schwarz-Danuser, Monika: Artikel "Melodram". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 6, 2. Auflage 1997, Sp. 68*

[691]) *Knaus, Herwig / Scholz, Gottfried: Formen in der Musik, Band 2, Wien 1988*

Musik dient vor allem zur Ausdeutung des gesprochenen Wortes."[692] In dieselbe 'terminologische Kerbe' schlägt das neueste, erst 2011 veröffentlichte *"Lexikon der musikalischen Formen"*, wenn dort festgehalten wird, das Melodram(a) sei ein *"Musikdramatisches Werk, bei dem gesprochene (deklamierte) Texte [...] mit Musik begleitet und untermalt werden [...]. Komponiert ist das Melodram als frei improvisatorische Reihungsform."* [693]

Und auf dem Stand dieses Faktenwissens musste auch Erich Kriner nach seinem Musikstudium gewesen sein, betrachtet man sein 'melodramatisches' Œuvre. Es umfasst zwei Melodramen, deren musikalischer Part für Klavier (oder Harfe?) notiert ist und deren Texte von Dichtern stammen, die beide zwar nahezu Zeitgenossen waren, deren schriftstellerisches Schaffen aber doch deutliche Unterschiede aufweist. Während Rudolf Baumbach (1840 - 1905)[694] jener Richtung zuzurechnen ist, die von den Naturalisten als *„Butzenscheibenlyrik"* bezeichnet wird, einer

> *„innerlich unwahren, liebenswürdig-oberflächlichen Lyrik und epigonalen Versepik von reimgewandter, melodisch und rhythmisch glatter Form und z. T. burschikosem Humor"*[695],

schreibt Felix Dahn (1834 - 1912), studierter Historiker und Jurist und Mitglied des *„Münchner Kreises"*, als Lyriker und Dramatiker eher wenig erfolgreich, kraftvolle Balladen mit germanisch nordischen Stoffen sowie weit verbreitete, viel gelesene historische Romane (z. B. *"Ein Kampf um Rom"*) und kleine, dichterisch durchaus wertvolle Erzählungen.[696]

6.1. „Tempora mutantur" - Text von Rudolf Baumbach

Dieses Melodram ist unvollendet und bricht bei der Textstelle *„Will dir dienen mein Leben lang, schöne Frau Königinne!"* unvermittelt ab.[697]

Auf Grund der Notation (zweites System - linke Hand: Flageolett-Töne) und der Textur (zahlreiche Arpeggios) dürfte eine musikalische Begleitung durch die Harfe vorgesehen gewesen sein. Über die Musik lässt sich nicht viel sagen, da zu wenig davon erhalten ist (oder komponiert

---

[692]) Knaus, Herwig / Scholz, Gottfried: Formen in der Musik, Band 2, Wien 1988, S. 60

[693]) Amon, Reinhard / Gruber, Gerold: Lexikon der musikalischen Formen. Nachschlagwerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 2011, S. 227

[694]) Siehe auch die Anmerkungen zu Rudolf Baumbach (Lied Nr. 30) auf S. 455

[695]) Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 40

[696]) Siehe auch Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 103

[697]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.148, S. 148

wurde). Nur so viel: In Takt 3 und 4 deutet sich eine auftaktige Melodie im Bass an, die im Anschluss daran ihre Fortsetzung - zuerst durch Arpeggios und dann durch Akkorde begleitet - in der Oberstimme findet. In den letzten vorhandenen Takten am Ende der Seite findet noch eine Modulation von B- nach F-Dur statt.

(Zur Überprüfung der oben ausgeführten Feststellungen zu Baumbachs Lyrik wird hier das gesamte Gedicht wiedergegeben.)

Rudolf Baumbach (1840 - 1905): Tempora mutantur [698]

Stand ein Rosenstrauch im Mai
blühend an sonniger Halde,
flog ein lustiger Fink herbei
aus dem schattigen Walde.

Und der lustige Finke sprach:
"Laß, o Rose, mich wohnen
unter deinem Blätterdach,
will's nach Kräften dir lohnen.

Will dich preisen mit süßem Sang
selig durch deine Minne -
will dir dienen mein Leben lang,
schöne Frau Königinne!"
(Hier bricht die erhaltene Vertonung ab!)

Sprach die Rose: "Ein Finkenhahn
soll mich nicht betören;
wenn du wärest der Goldfasan,
möcht' ich vielleicht dich erhören.

Aber zwischen uns beiden liegt
eine gewaltige Schranke,
und kein Finke darüber fliegt -
Nein - mein Herr - ich danke."

Kehrte der Finke zurück zum Wald,
dachte nicht weiter an Minne,
pfiff und sang, da kam ihm bald
Röslein aus dem Sinne.

Als der Winter kam ins Land,
fand er auf jenem Flecke,
wo im Frühling die Rose stand,
eine dornige Hecke;

hingen nur wenige Blättlein dran,
welk und halb erfroren -
wartend auf den Goldfasan,
hat sie die Blüte verloren.

Als die Hecke den Finken erkannt,
rief sie mit einer Verbeugung:
"Zog dich endlich aus fernem Land
heim deine erste Neigung?

Komm, mein Trauter, uns trennt fortan
keine hemmende Schranke -"
Sah sie der Fink bedenklich an,
sprach: "Mein Fräulein - ich danke!" -

6.2. „Die bleiche Königin“ - Text von Felix Dahn

Unterschiedlich dazu die Umstände im Zusammenhang mit dem Melodram zu Felix Dahns (1834-1912) historischer Heldenballade. Die Musik, für Klavier konzipiert, ist vollständig vorhanden, die Niederschrift inklusive Text gut leserlich. Das in Band 3 als Faksimile wiedergegebene Autograph[699], das zum Zwecke der Analyse im nachhinein mit Taktzahlen versehen wurde, besteht aus vier ineinander gelegten Doppelbögen 14zeiligem Notenpapier in A4-Übergröße (34,5cm x 26,5cm) Marke *“J. E. & Co, DEPOSÉ No. 3, 14 lining”*. Von den 16 möglichen Seiten bleiben die beiden ersten sowie die letzte unbeschriftet; auf dem zweiten

---

[698]) *Baumbach, Rudolf: Fahrende Gesellen, Leipzig 1883*

[699]) *Band 3, Abb. 3.135, S. 135 ff.*

Bogen (Seite 3) beginnt das Melodram - ohne jegliche Überschrift - mit der instrumentalen Einleitung und wird auf den nächsten 12 Seiten als gut lesbare Reinschrift komplett ausgeführt. Sogar das Datum der Fertigstellung ist vorhanden, womit die zeitliche Zuordnung möglich wird: Der 23. März 1931 deutet zum einen an, dass es sich um eines der letzten Werke handelt und zum Zweiten, dass es in direkter zeitlicher Nachbarschaft zu dem Lied *„Vergebliches Warten“* nach einem Text von Anton Popper steht. Freilich ist letztere Feststellung nicht von allzu großer Relevanz, da ein wichtiges Motiv dieses Melodrams (*“Rose im Schnee-Motiv”*) bereits in dem, Ende 1925 komponierten Lied *“Dereinst Gedanke mein”*[700] in rhythmisch und melodisch identer Gestalt als *‘Rahmenmotiv’* Verwendung fand.

6.2.1 Der Text

Felix Dahn (1834 - 1912): Die bleiche Königin [701]

1. *Es schlummert König Knut der Greis,*
Sein Atem fiebernd geht:
Zu seinen Häupten lilienweiß
Seine junge Königin steht.

Den Heilkelch hält die rechte Hand,
Sie hält ihn abwärts schwank:
Es fallen auf des Estrichs Sand
Die Tropfen von dem Trank.

Die Linke preßt, so dicht sie kann,
Die braunen Augen beid'. –
Sie weint: – ist's um den alten Mann? –
Ist's um ein eigen Leid?

Der Greis erwacht – er blickt sie an: –
Sie sieht es nicht vor Weh:
Er denkt: noch nie hat wohlgetan,
Wer Rosen barg in Schnee. –

Da hebt sich Lärm in Hof und Flur,
Sein Feldherr stürzt daher,
Das Haupt verbunden, mühsam nur
Hält aufrecht ihn der Speer:

„Stirb, Norwegs König, stirb vor Weh, –
Der Tod ist dir Gewinn, –
Wir sind besiegt zu Land und See!“ –
Und rasselnd stürzt er hin.

Und Tostig folgt, sein Bruderssohn, –
Blut zeichnet seinen Pfad: –
„Weh', Oheim, dir, und Norwegs Kron': –
Denn Erich Blutaxt naht.

Dein Heer zerstreut wie Laub vom Sturm
Die Schiffe sind verbrannt,
Schon pocht an deinen Königsturm
Wie Donner seine Hand.

Durch Schwert und Schild und Brünne schlug
Sein Beil mir bis ins Mark,
Für Menschen bin ich Mann's genug, –
Den macht die Hölle stark.“

„So muß ich,“ rief der alte Mann,
„Den Wiking selbst bestehn,
Auf, legt mir Helm und Harnisch an
Und stützet mich im Gehn.“

Er spricht's und richtet sich empor,
Und sinkt in Ohnmacht hin: –
Da schreitet langsam zu dem Tor
Die junge Königin.

Jarl Tostig ruft: „Wie? hemmst wohl du
Des Unholds Siegeslauf?“
„Ich will's versuchen!“ – sprach in Ruh'
Die Königin darauf. – –

---

[700]) *Siehe Band 3, Abb. 3.135, S. 135 Schluss-Takte und zum Vergleich Band 2, S. 69, Takt 1 und 2*

[701] *Dahn, Felix: Gesammelte Werke, Band 5: Gedichte und Balladen, Leipzig 1912, S. 290-297.*

2. *Im Garten rauscht der Brunnen sacht, –*
Es flüstern Busch und Baum: –
Ein Duft schwebt durch die Mondennacht
Süß wie ein Liebestraum. –

Der Sprosser lockt mit leisem Schlag,
Bis jede Rose wacht,
Und tausend Blumen, spröd' am Tag,
Erschließt der Kuß der Nacht.

Die Schwäne ziehen still im Teich,
Der Südwind atmet lau
Und koset Stirn und Wange weich
Der schönen bleichen Frau.

Sie lehnt und lauscht: – es biegt ihr Arm
Zurück den Geißblattstrauch:
In ihre Seele flutet warm
Der duft'gen Blüte Hauch.

Da knarrt die schmale Gartentür
Und mächtig pocht ihr Herz,
Und klirrend tritt ein Mann herfür
Gleich einem Gott von Erz.

Auf seinem Helme sträubt sich wild
Ein Adlerflügelpaar,
Auf seine Schultern nieder quillt
Das prächtig schwarze Haar.

„Herr Tostig“ – ruft er – „seid Ihr, sprecht,
Zum Kampf schon wieder heil?
Habt acht, nicht immer trifft so schlecht,
Wie's gestern traf, mein Beil.

Ihr rieft mich her – ich bin bereit“ –
Da rauscht es im Gesträuch: –
Die Kön'gin haucht: „Die List verzeiht,
Ich hab' entboten Euch.“

Und Erich zuckt, sein Auge rollt, –
Starr blickt er vor sich hin, –
„Was ist's, das Ihr vom Wiking wollt,
König Kanuts Königin?“

„O Erich Goldmund, höre mich“ –
„Mein Nam' ist umgetauft!
In Strömen Blutes längst hab' ich
Viel schönern mir erkauft!“

„O glaube mir“ – „Dir glaub' ich nichts!
Ich glaubte dir genug,
Du redest wie ein Geist des Lichts
Und jedes Wort ist Trug.“

„O weißt du noch“ – „Wohl weiß ich's noch,
Du sprachst von Liebe heiß,
Du sprachst so treu und logest doch: –
Gib acht, ob ich's noch weiß.

Ich seh' ein Schloß auf Schwedens Höhn,
Wie hier einen Garten grün,
Und die Königstochter wunderschön,
Eine Rosenknospe, blühn:

Die Brunnen rauschen – auf leiser Spur
Zieht der Schwan im Mondenlicht,
Das Königskind tauscht Kuß und Schwur
Mit einem Knappen schlicht.

Der sang ihr süßer Lieder viel, –
Den Goldmund hieß man ihn.
Er aber ließ sein Saitenspiel,
Ein Held hinauszuziehn.

Er schwur: „Ich bau' mit Schwert und Speer
Mir auch ein Königreich,
Dann hol' ich dich, kein Knappe mehr,
Nein, deinem Vater gleich.“

Er schwur's und ging und hielt sein Wort:
Ein Reich schuf ihm sein Stahl,
Und als er heimkam, – war sie fort,
Und König Knuts Gemahl!

Da lacht' er grimmig, wie der Sturm,
Wann er das Meer zerstiebt,
In seiner Brust, wie einen Wurm,
Zertrat er, was er liebt';

Und sprang in Kampfblut knöcheltief,
Warf Gnad' und Milde weg,
Und weit durch alle Lande lief
Seines neuen Namens Schreck.

Der Rache schwur er nun sein Wort
Und brach durch Meer und Land
Sich blut'gen Weg durch Schutt und Mord,
Bis er sein Treulieb fand.

Und jetzt, den Sieg in seiner Hand,
Frägt er das Eine nur:
Wohin, wohin die Treue schwand,
Die sie dereinst ihm schwur?“

Sie aber sprach: „Ihr Vater starb: –
Der Däne trug den Tod
Drei Jahr durchs Land, – ihr Reich verdarb,
Ihr Volk verging in Not.

Kein Retter rings, bis König Knut
Bot' Hilf' und Hand zumal: –
Ihr Volk verging in Krieg und Blut: –
So ward sie Knuts Gemahl:

So nahm sie Norwegs Diadem;
Da war ihr Glück dahin: –
Die Menschen heißen sie seitdem
Die bleiche Königin.

Am Tage lebt sie ihrer Pflicht
Und niemals klagt ihr Mund,
Doch Gott und seiner Sterne Licht
Sind ihre Nächte kund.

Willst du nun Rache, zieh' den Stahl
Und tauch' ihn in dies Herz
Und sei bedankt viel tausendmal, –
Du lösest mich vom Schmerz.

Doch scheue des Greises Silberhaar,
Er ist edel, mild und gut,
Und heilig, wer zur Totenbahr'
Die letzten Schritte tut.“

„Er hat mir all' mein Glück geraubt,
Deine Hand, meines Lebens Licht“: –
Da flüsternd senket sie das Haupt:
„Doch meine Seele nicht!“

„Die Seele nicht! So folge mir
O folge mir, mein Glück:
Und selig, selig kehret dir
Die alte Zeit zurück.

Ich trage dich an Schiffes Bord –
Ha, wie mein Herz erglüht! –
Die günst'ge Welle trägt uns fort
Zum wunderschönen Süd.

Dort ragt mir hoch ein Königsschloß,
Von Marmor glänzt es hehr,
Im stillen Eiland Tenedos
Im blauen Griechenmeer.

Durch Säulenhallen zauberschön
Der Tag dort goldner quillt:
Dich stell' ich auf die Tempelhöhn
Als schönstes Götterbild.

Das Land ein Blütengarten weit,
Der Himmel ewig klar,
O komm, auflebt die Jugendzeit
Und jeder Traum wird wahr.

O komm, in Rosen schönster Glut
Soll wieder blühn dein Leib.“ –
„Halt' ein, du sprichst in Fieberwut
Zu König Kanuts Weib.”

„Sein Weib! Doch nicht für immerdar!
Ich weiß, du liebst mich noch:
Leb' wohl, und sei's nach manchem Jahr, –
Ich seh' dich wieder doch.“

Er geht: – sie kehrt zum Schlosse leis,
Wo sie den König fand
Und legt auf seine Stirne heiß
Die schmale, weiße Hand.

***3.** Und als die Morgensonne hell*
Aufs Pfühl des Kranken schien,
Da trat herein Jarl Tostig schnell:
„Herr König, Heil, sie fliehn!

Kein Schiff zur See, kein Zelt am Strand,
Hier war ein Wunder nah!“
Da nahm der König ihre Hand:
„Ich weiß, wie das geschah.

Ein Engel Gottes lilienweiß
Hielt vor mich seinen Schild,
In Ehren stirbt der müde Greis: –
Ich danke dir, Swanhild.

Und wann ich nun gestorben bin
Und im Lenzwind rauscht die See,
Dann blühn, du bleiche Königin,
Die Rosen aus dem Schnee.“

Entsprechend den vorangegangenen theoretischen Ausführungen und der Erwartungshaltung im Hinblick auf die Bezeichnung *"Melodram"* wählte Erich Kriner als textliche Basis für sein Werk eine Heldenballade von Felix Dahn, die in sämtlichen inhaltlichen und formalen Kriterien dieser literarischen Gattung gerecht wird:

* Die vorliegende Ballade liegt am Übergang zwischen den *"drei Grundarten der Poesie"* [702] und entspricht deutlich jener in der Fachliteratur angesprochenen 'Mischform', indem sie in wohldosierter Weise zwischen Epik, Dramatik und Lyrik alterniert.

* Formal gesehen handelt es sich um ein erzählendes Gedicht in Vers- und Strophenform; man findet ein gekreuztes Reimschema vor, und das bisweilen unregelmäßig gehandhabte jambische Metrum ist in seinem Wechsel zwischen vier- und dreihebigem Versmaß eindeutig bestimmbar.

* Typologisch-inhaltlich betrachtet zählt *"Die bleiche Königin"* zur *"Ideenballade"* [703], deren Hauptmerkmal, trotz der heldisch-kämpferischen Grundstimmung, darin gipfelt, dass *"im Mittelpunkt des Geschehens [...] der aktiv handelnde Mensch im Konfliktfeld ethisch-diesseitiger Menschlichkeit"*[704] steht.

* Es gibt ein *'Geschehen'*, das seinen Höhepunkt in Form einer Begegnung erlebt.

"Die Bedeutsamkeit, die die Begegnung haben muß, um dichterisch erzählbar zu werden, liegt in dem entscheidenden und abschließenden Charakter der Begegnung: sie ist schicksalsvoll." [705]

* Diese in einem schicksalhaften Zusammentreffen zweier Protagonisten gipfelnde, einsträngige Handlung wird chronologisch von einem kommentierenden *'auktorialen'* Erzähler berichtet[706] und führt schließlich zu einer überraschenden, hoffnungsverheißenden Lösung.

* Die Lösung des zwischenmenschlichen, durch den *"Zusammenstoß zweier Mächte"* hervorgerufenen und durch *"Rede und Gegenrede"* [707] realisierbaren Konfliktes, ermöglicht es dem Leser/Hörer, eine moralisch-ethische Bewertung der handelnden Personen vorzunehmen.

---

[702]) Goethe, Johann Wolfgang von, zit. in: Braak, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung, Kiel 1969, S. 124

[703]) Braak, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung, Kiel 1969, S. 128

[704]) Braak, Ivo: a. a. O., S. 128

[705]) Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern und München 1967, 12. Auflage, S. 354

[706]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, 5. Auflage, S. 55

[707]) Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 64

Als Stoff dient dem Dichter eine Episode aus der wechselvollen dänisch-norwegisch-englischen Geschichte, mit der Felix Dahn freilich, in dichterischer Freiheit, sowohl im Hinblick auf die handelnden Personen als auch in jenem auf die chronologisch-historischen Fakten ziemlich zwanglos umgeht.

König Knut[708] (auch Kanut), der Greis, liegt schwerkrank darnieder und wird von seiner *"jungen Königin"*, in der Ballade liebevoll Svanhild[709] genannt, aufopfernd gepflegt. Die bis dahin beinahe lyrisch anmutende Schilderung der traurigen Situation - *"Sie weint: - ist's um den alten Mann? - / Ist's um ein eigen Leid? / Der Greis erwacht - er blickt sie an: - / Sie sieht es nicht vor Weh."* wird plötzlich gestört durch zwei verletzte Krieger:
König Knuts Feldherr und sein Neffe, Jarl[710] Tostig[711], stürzen herein und berichten von der Vernichtung der eigenen Streitmacht sowie der drohenden Eroberung des Schlosses durch den grausamen Wikinger Erich Blutaxt[712]. Zwar will der König den schon auf Grund seiner körperlichen Verfassung zweifelhaften Versuch eines Zweikampfes wagen, und damit des

---

[708]) Bei dem greisen König der Ballade handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um Knut den Großen (995[?]-1035).

Alle historischen Überlegungen basieren auf:
Die neue Herder Bibliothek, Band 3, Freiburg (u. a.) 1972, S. 700, Swanton, Michael (Hrsg.): The Anglo-Saxon Chronicle. Routledge, New York 1998.

http://de.wikipedia.org/wiki/Knut_der_Große3%9Fe,
http://en.wikipedia.org/wiki/Tostig_Godwinson
http://de.wikipedia.org/wiki/Angelsächsische_Chronik, alle abgerufen am 01.Juni 2013

[709]) Historisch betrachtet handelt es sich dabei vermutlich um seine zweite Gattin Emma von der Normandie. Der in Norwegen sehr gängige Name Svanhild könnte in Anlehnung an König Knuts Mutter bzw. an seine Tochter aus zweiter Ehe gewählt worden sein, die beide 'Gunnhild' hießen.

[710]) Jarl (nordgerm.), verwandt mit dem englischen 'Earl', galt in den nordischen Ländern als eine Art Fürstentitel und wies auf die Verwendung als 'königlicher Beamter' hin.
Siehe auch:
http://de.wikipedia.org/wiki/Jarl#cite_note-2, abgerufen am 01.Juni 2013 und
Die neue Herder Bibliothek, Band 3, Freiburg (u. a.) 1972, S. 493

[711]) Bei Jarl Tostig in der Ballade handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um den historischen Tostig Godwinsson, (+ 25.9.1066), Earl of Northumberland, dritter Sohn von Godwin, Earl von Wessex und Kent, und Gytha, Tochter von Thorgils Sprakaleg, Bruder des angelsächsischen König Harald Godwinsson, auch wenn das Geburtsdatum (ca. 1025) und die Familienverhältnisse gewisse Zweifel aufkommen lassen könnten. Überhaupt dürfte Felix Dahn eine gewisse Vorliebe für diesen zwielichtigen Helden gehegt haben, denn auch in der Erzählung "Sigwalt und Sigridh" (1898) taucht er immer wieder als kämpferischer Unruhestifter und Widersacher auf.

[712]) Da der historische Erik I. (um 885; + 954), genannt Erík Blutaxt, schon auf Grund seiner Lebensdaten keineswegs in das Leben König Knuts eingreifen hatte können, liegt die Überlegung nahe, dass Felix Dahn diesen in der Geschichte als äußerst grausam geschilderten Herrscher - so soll er z. B. bei der Machtübernahme den Großteil seiner, für ihn gefährlich gewordenen Brüder hingerichtet haben - aus dramaturgischen Gründen zu einem der Protagonisten seiner Ballade machte.*

“Unhold’s Siegeslauf” zu beenden, doch seine Gattin nimmt ihm diese unlösbar scheinende Aufgabe ab: *“Ich will’s versuchen!” - sprach in Ruh’ / Die Königin darauf.”*

Der zweite Teil der Ballade beginnt mit einer lyrischen Naturschilderung, die in krassem Gegensatz zu der zu erwartenden dramatischen Konfrontation steht: *“In ihre Seele flutet warm / Der duft’gen Blüte Hauch.”* Diese friedliche Stimmung wird nicht nur inhaltlich sondern auch sprachlich abrupt unterbrochen: *“Da knarrt die schmale Gartentür / Und mächtig pocht ihr Herz, / Und klirrend tritt ein Mann herfür / Gleich einem Gott in Erz.”* Kampfeslustig und furchterregend steht Erich vor ihr: *“Auf seinem Helme sträubt sich wild / Ein Adlerflügelpaar, / Auf seinen Schultern niederquillt / Das prächtig schwarze Haar. / ‘Herr Tostig’ - ruft er - seid Ihr, sprecht, / Zum Kampf schon wieder heil?”* Die List ist gelungen, die Überraschung augenscheinlich: *“Und Erich zuckt, sein Auge rollt, - / Starr blickt er vor sich hin, - / ‘Was ist’s, das ihr vom Wiking wollt, / König Kanuts Königin?’”*

Und im Laufe des nun folgenden, sich über zahlreiche Strophen erstreckenden, bisweilen durch Einschübe des Erzählers unterbrochenen Dialogs erfährt der Leser/Hörer nach und nach Erstaunliches: *“O Erich Goldmund, höre mich”* - *“O glaube mir”* - *“O weißt du noch”* - Erich, einst *“Goldmund”* geheißen, und die nunmehrige Königin kennen einander. Die allmählich ausführlicher werdenden Antworten Erichs enthüllen die gemeinsame Vergangenheit: *“Mein Nam’ ist umgetauft! In Strömen Blutes längst hab’ ich / Viel schönern mir erkauft!”* - *“Dir glaub ich nichts! / Ich glaubte dir genug, / ... / Und jedes Wort ist Trug.”* - *“Wohl weiß ich’s noch / Du sprachst von Liebe heiß, / Du sprachst so treu und logest doch: / Gib acht, ob ich’s noch weiß.”*

Die weitere Antwort lässt den, sich selbst als blutrünstig dargestellten Helden zum geradezu liebevoll und lyrisch formulierenden Berichterstatter werden: Noch als Knappe habe er die wunderschöne Königstochter auf *“Schwedens Höhn”* kennen gelernt, sie hätten sich geküsst und schließlich einander Treue geschworen. Er aber wollte sie erst als Gattin holen, wenn er sich, ihrem Vater gleich, ein eigenes Königreich geschaffen hätte.
Nun übernimmt der auktoriale Erzähler die weitere Schilderung des vergangenen Geschehens: Als er entsprechend seinem Schwur als Herrscher zurückkehrte, war seine Geliebte die Gemahlin König Knuts. Seine Liebe verkehrte sich in Hass - *“In seiner Brust, wie einen Wurm, / zertrat er, was er liebt”*- und ließ ihn zum gefürchteten, racheübenden Gewaltmenschen werden, der in Kampfblut knöcheltief watend, *“Gnad”* und Milde wegwarf, und so seinem neuen Namen gerecht wurde. Nun aber hatte er *“sein Treulieb”* gefunden, *“Und jetzt, den Sieg in seiner Hand, / Frägt er das eine nur: / Wohin, wohin die Treue schwand, / Die sie dereinst ihm schwur?”*

Der Dichter bedient sich nun im Folgenden einer, nur bei aufmerksamem Lesen erkennbaren Mischform zwischen der erwarteten Dialogform *"Sie aber sprach:"* und der auktorialen Erzählung, die sich im Hinblick auf die Worte der Königin einer Kombination zwischen direkter und indirekter Rede bedient: *'Ihr Vater starb: der Däne trug den Tod / Drei Jahr durchs Land, - ihr Reich verdarb, / Ihr Volk verging in Not."* Wir erfahren weiters, dass nur eine Heirat mit König Knut die Rettung für ihr Land bedeutete, sie dafür aber ihr Glück zu opfern bereit sein musste - *"So nahm sie Norwegs Diadem; / Da war ihr Glück dahin: / Die Menschen heißen sie seitdem / Die bleiche Königin."*

Die Ballade hat den dramatischen Kulminationspunkt erreicht - der Dichter kehrt zur Dialogform zurück - die Königin richtet ihre Worte direkt an Erich: *"Willst Du nun Rache, zieh den Stahl"* - sie ist bereit, ihr Leben für den greisen, todkranken Gatten zu geben, denn *"Er ist edel mild und gut"*. Und nun lässt Erich in sein verletztes Innerstes blicken: *"Er hat mir all' mein Glück geraubt, / Deine Hand, meines Lebens Licht."* Die überraschende Antwort der Königin *"Doch meine Seele nicht!"* versetzt Erich in hoffnungsvolle Ekstase und lässt ihn von einer glücklichen Zukunft an der Seite seiner Geliebten schwelgen: *"O folge mir mein Glück: / ... / Das Land ein Blütengarten weit, / Der Himmel ewigklar / O komm, auflebt die Jugendzeit / Und jeder Traum wird wahr. / O komm, in Rosen schönster Glut / soll wieder blühn dein Leib."* Doch die Königin holt ihn unmissverständlich in die Wirklichkeit zurück: *"Halt' ein, du sprichst in Fieberwut / Zu König Kanuts Weib."* Ohne aufbrausenden Widerspruch hat Erich den Fingerzeig verstanden *"Sein Weib! Doch nicht für immerdar!"* Er wird die Hoffnung nicht aufgeben und auf sie warten. Die Königin kehrt ins Schloss zurück, wo sie ihren Gemahl in Fieberträumen antrifft *"Und legt auf seine Stirne heiß / Die schmale weiße Hand."*

Bereits der Beginn des dritten Teiles lässt den Leser/Hörer durch die Situationsschilderung einen möglichen positiven Ausgang der Geschichte erahnen: *"Und als die Morgensonne hell / Aufs Pfühl*[713] *des Kranken schien, / Da trat herein Jarl Tostig schnell: / Herr König, Heil, sie fliehn!"* - Erich, aber auch die Königin haben die insgeheim vorgenommene, moralisch-ethische Bewertung ihrer Handlungen durch den Leser/Hörer im Hinblick auf den erhofften Ausgang des Konfliktes nicht enttäuscht: Erich verzichtet auf die Vernichtung des Knut'schen Königreiches und die Königin blieb ihrem Gemahl treu bis zu seinem friedlichen Tod, mit dem die Ballade, wieder im lyrischen Sprachmelos, ausklingt: *"In Ehren stirbt der müde Greis: / Ich danke Dir, Svanhild. / Und wann ich nun gestorben bin / Und im Lenzwind rauscht die See, / dann blühn, du bleiche Königin, / Die Rosen aus dem Schnee."*

---

[713]) *Veraltete Form für "Kissen", siehe: Duden. Die deutsche Rechtschreibung, Mannheim 2009, 25., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, S. 829*

Damit sind wir bei dem einzigen wirklichen Rätsel dieser Ballade angelangt: Welche Bedeutung haben die Rosen? Sie begleiten die Handlung als geheimnisvoll-mannigfaltiges Motiv, ohne dass eine bestimmte Konnotation klar auf der Hand läge. Erstmals spricht der König davon, als er seine, ihn pflegende Gemahlin weinend neben sich erblickt: *"Er denkt, noch nie hat wohlgetan, / Wer Rosen barg im Schnee."* Am Beginn des 2. Teiles der Ballade ist die *"Rose"* ein Teil der lyrischen Naturschilderung - *"Der Sprosser lockt mit leisem Schlag, / Bis jede Rose wacht"*, was aber ziemlich wahrscheinlich keine tiefere symbolische oder inhaltliche Bedeutung haben dürfte und deshalb bei den weiteren Überlegungen außer Acht bleiben wird.

Nicht mehr klar von der Hand zu weisen ist eine solche, wenn Erich zweimal im Zusammenhang mit der Königin das Bild der Rose bemüht: *"Ich seh' ein Schloß auf Schwedens Höhn, / Wie hier einen Garten grün, / Und die Königstochter wunderschön, / Eine Rosenknospe, blühn."* und *"O komm, in Rosen schönster Glut / soll wieder blühn dein Leib."* Zieht man noch die letzte Stelle zu Rate, eröffnet sich eine nicht von der Hand zu weisende Interpretationsmöglichkeit: Auf dem Totenbett beendet der greise König sein Leben mit den friedlich anmutenden, geheimnisvollen Worten *"Dann blühn, du bleiche Königin, / Die Rosen aus dem Schnee."* Das Symbol der Rose wird jeweils zweimal von jenen Menschen benützt, die der Königin in Liebe verbunden sind. Bei Erich ist die Interpretation eindeutig und leicht verständlich: Beim ersten Mal steht Rose in Form der Rosenknospe als Symbol seiner aufblühenden Liebe zu der in begehrenswerter Jugend vor ihm stehenden Königstochter, beim zweiten Mal wird er von der Hoffnung geleitet, dass ihm das, auch erotische, Zusammensein mit der in Schönheit erblühten, innigst geliebten Frau endlich beschieden sein möge.

Nicht so einfach erschließt sich die Bedeutung der Rose in den Worten des Königs, weil sie immer in Verbindung mit *'Schnee'* gebracht wird - die Rose, die in Schnee geborgen (oder verborgen?) wird und jene, die aus dem Schnee erblüht. Die Rose ist sicherlich wieder ein Symbol für die Königin, für ihre Schönheit, für ihre Reinheit, für ihre Liebe, für ihre Unschuld, für ihre Treue. Aber was hat es mit dem Schnee auf sich?

Einen Lösungsansatz dafür könnte die Überlegung bieten, welche Bedeutung der Materie *'Schnee'* bisweilen in Literatur, Psychologie, Religion, Traumdeutung oder allgemein in der Kunst beigemessen wird. Rufen wir uns kurz einige allgemein bekannte Assoziationen und Metaphern für die Materie Schnee in Erinnerung: weiß wie Schnee als Schönheitsnorm, Reinheit, Wärme, schneebedeckte Landschaft als Erlebnis oder Schnee in Verbindung mit freudvollen Erlebnissen der Kinder; aber auch Schnee als Leichentuch der Natur, als Sinnbild für emotionale Kälte, für verhärtetes Gefühl, und schließlich der Schnee metaphorisch für den

Winter, der, wie in J. Haydns *"Jahreszeiten"*, assoziiert wird mit *"stürmisch, düster"*, *"Erstarren der Natur in banger Stille"*, *"schwarzer Nächte lange Dauer"*, *"unmutsvollen Tagen"*, *"scharfem Eishauch"*, *"grimmigem Tyrann"* und letztlich mit dem bleichen Boten, der dem am Ende seines Lebens dahinwelkenden Menschen das *"off'ne Grab"*[714] zeigt.

Und darin könnte die Erklärung für die geheimnisvollen Worte Knuts liegen: der Schnee als Symbol für den greisen König, dem sich seine Gemahlin in ihrer Not anvertraute, in dessen Armen sie sich *"geborgen"* fühlte, in dessen Leben, in dessen Heim sie sich schließlich für viele Jahre *"verbarg"*, die aber jetzt, nach seinem Tod, gleich einem Rosenstrauch wieder er-*"blühen"* wird und ihr neues Leben an der Seite Erichs genießen dürfte. Diese sich zweimal wiederholende, auf zwei Menschen konzentrierte Situation, die auf ein Vorher und ein Nachher[715] verweist und der, trotz der in Aussicht stehenden positiven Wendung, ein Hauch von Hoffnungslosigkeit - zumindest für den König - anhaftet, wurde auch von Erich Kriner als Motiv erkannt und ihr, wie sich im Folgenden zeigen wird, eine charakteristische, musikalische Gestalt verliehen.

Wohl ist sich der Autor der vorliegenden Arbeit durchaus bewusst, dass ein Gedicht dieser Qualität,

> *"um als Kunst verstanden zu werden, solches analysierende Sich-Bewußtmachen nicht nötig [hat]; es will als ästhetische Mitteilung auf keine Kommentare angewiesen sein. Auch kann der analytische Kommentar die im Gedicht angelegte Vielheit der Beziehungen und Verstehensmöglichkeiten niemals ausschöpfen, da der Kommentar - so sehr er das Verstehen auch erkenntnismäßig zu unterstützen und als bewußtes (oder gewußtes) Verstehen zu fördern vermag - dem ästhetischen Verstehen entgegengesetzt ist, indem er das ästhetische Verstehen in begriffliches Verstehen ummodelt und damit die Qualitas des ästhetischen Verstehens zerstört. Das ästhetische Verstehen des Gedichts ist - wie alles Verstehen von Kunst - komplex: es versteht (sozusagen im Nu, in der Gleichzeitigkeit einer Menge ästhetischer Aktivitäten) die Richtungen der Offenheiten, die Verweisungen der Metaphern und Bilder, die Verfremdungen und Assoziationen, die definierten Unbestimmtheiten, deren Modulationen und Verknüpfungen, die Polyphonie der Beziehungen..."*[716]

---

[714]) Zit. nach: Haydn, Joseph: Die Jahreszeiten, Klavierauszug, Haydn-Jubiläums-Ausgabe, Wien o. J. (ca. um 1909), S. 166 ff.

[715]) Siehe auch: Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern und München 1967, 12. Auflage, S. 60

[716]) Eggebrecht, Hans Heinrich: Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst. In: Eggebrecht, Hans Heinrich: Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 2001, 4. Auflage, S. 175

Dennoch kann der Versuch einer inhaltlichen Gedichtinterpretation dadurch gerechtfertigt werden, als sich nicht nur der Leser/Hörer sondern auch die Interpreten nach der Vermittlung des formalen Aufbaus, des Stimmungsgehalts oder einzelner inhaltlich-historischer Wesensmerkmale der Ballade nun in umfassenderer Weise dem komplexen literarisch-musikalischen Gebilde des Melodrams widmen können.

Deshalb gilt es, auch wenn es unbestritten ist, dass den in einem Melodram zusammenkommenden Kunstäußerungen Gedicht und Musik eine gewisse Selbständigkeit und genuine Bedeutung zugestanden werden muss, in einer Analyse zu untersuchen, inwieweit die Dichtung durch konkrete kompositorische Details vor allem im Hinblick auf die Wort-Ton-Beziehung an stringenter Bedeutung gewinnt, ob es dem Komponisten gelungen ist, *"Gefühle, Empfindungen, Stimmungen zum Ausdruck* [zu] *bringen, die in dem Hörer wiederum dieselben Regungen hervorrufen sollen*[717], und in welchem Ausmaß eine hochwertige, auf der vorliegenden Untersuchung basierende Darbietung des Werkes dieses emotionale Erlebnis vermitteln kann. Denn, "*nur eine Tonsprache, die unser Herz, unser Gemüt berührt, unsere seelischen Kräfte anregt, vermag uns wahrhaft zu beglücken."* [718]

Um diesen Erwartungen gerecht zu werden, muss thematisiert werden, welcher Gestaltungsmittel sich Erich Kriner bedient und ob es ihm gelingt, den dramatischen Text der Ballade mit geeigneter Klavierbegleitung zu untermalen, oder gegebenen Falls den dichterischen Gehalt durch adäquate Musik auszudeuten und in seiner Wirkung zu vertiefen.

Daraus folgert, dass eine musikalische Analyse nur dann zum Ziel führt, wenn sie in Zusammenhang mit dem Text erfolgt, wenn Form und Struktur, Motive und Themen, Rhythmus und Melodie, Dynamik und Agogik, Harmonik und Klang als Gestaltungselemente eines Handlungsganzen gesehen werden.

6.2.2 Die Musik

6.2.2.1 Formale Gestaltung

Bereits das Formgerüst des Melodrams orientiert sich am äußeren Aufbau der Ballade, ermöglicht aber auch das Erkennen der inneren Dramaturgie: einem einleitenden instrumentalen Vorspiel (siehe 6.2.2.4) folgen drei, zumindest dem Notenbild nach, abgeschlossene Teile,

---

[717]) *Weidemann, Alfred: Wie stehen wir heute zur Tonmalerei? In: Die Musik 31(1938/39)5, S. 302*

[718]) *Weidemann, Alfred: a. a. O., S. 302*

die auch den Handlungsebenen entsprechen; in der "*Exposition*"[719] des Geschehens, auf dem Schloss des greisen Königs ablaufend, werden wir mit einer, für diesen nahezu aussichtslosen Situation konfrontiert: Norwegens Krone ist verloren und die Vernichtung durch Erich Blutaxt droht. Seine Gattin, die *"bleiche Königin"* will versuchen, eine Lösung zu finden.

Der mittlere Teil konfrontiert uns zu Beginn, im Sinne eines "*Erregenden Moments*", mit der Tatsache, dass die Königin und Erich einst ein Liebespaar waren und nur durch schicksalhafte Umstände getrennt wurden. Die Konfrontation zwischen den beiden, basierend auf einer Art Vergangenheitsbewältigung, entwickelt sich in Richtung eines *"Höhepunktes"*, der in Erichs hoffnungsloser Verzweiflung über den Verlust seiner Geliebten gipfelt: *"Er hat mir all mein Glück geraubt /Deine Hand, meines Lebens Licht!"*

Die Katastrophe scheint unabwendbar, die Vernichtung des Königreiches beschlossene Sache. Doch die Antwort der Königin überrascht und gibt dem Konflikt in Form einer, die Entwicklung des Geschehens verdichtenden *"Katastase"* eine völlig neue Richtung: Erich schöpft neue Hoffnung, seine Gedanken steigern sich geradezu ekstatisch in Richtung einer gemeinsamen Zukunft. Und wieder ist es die Königin, die durch ihre, das *"Retardierende Moment"* repräsentierende Antwort *"Du sprichst zu König Kanuts Weib!"* der Handlung eine Wende in Richtung fraglichen, indifferenten, unsicheren Ausgang gibt.

Der kurze, nur vier Strophen bzw. 23 Takte umfassende 3. Teil endet nicht, wie bei der Tragödie, in einer Katastrophe, sondern bringt die erhoffte Lösung des Konfliktes: Erich lässt ab von der Zerstörung und gibt sich der Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft mit der, durch den friedlichen Tod des Königs nunmehr freien Geliebten, hin.

Der Beschaffenheit eines Melodrams entsprechend, in dem die Musik *"teils im Wechselspiel mit der Deklamation, teils sie simultan stützend [...], einen intermittierenden Verlauf"* [720] ausbildet, unterbleibt eine weitere Untersuchung von Formdetails, weil sie weder zielführend noch dem Verständnis des Werkes dienlich wäre.

---

[719]) Die der Ballade innewohnende "innere Dramaturgie" wird im folgenden Abschnitt mit Begriffen wie "Exposition", "Erregendes Moment" (entscheidender Hinweis auf das den Handlungsablauf bestimmende Objekt), "Katastase" (Verdichtung des Geschehens in Richtung eines möglichen Konfliktes) oder "Retardierendes Moment" (Verzögerung der Entwicklung) in Verbindung gebracht, und damit die Betrachtungsweise mit einer dem Literarischen adäquaten Ebene verknüpft. Siehe auch: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 245f.

[720]) Schwarz-Danuser, Monika: Artikel "Melodram". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 6, 2. Auflage 1997, Sp. 70

Ein weiterer Einwand scheint angebracht: Die hier dargelegten dramatischen Handlungsstränge lassen Zweifel darüber aufkommen, inwiefern eine gesonderte Analyse der Musik im Hinblick auf grundlegende Gestaltungselemente wie Motiventwicklung, Harmonik, Rhythmik, Tempo oder Dynamik Aufschluss darüber geben kann, ob Erich Kriners Vertonung wirklich dem Text *"eine nur der Macht der Tonkunst verfügbare Vertiefung verschafft"*[721].

Ein intensiver Blick auf die inhaltlich-poetische Komponente könnte orientierungsweisend für das weitere analytische Vorgehen sein: Wenn man das Melodram in Richtung *'Programm-Musik mit Worten'*[722] deutet, ist es durchaus legitim, im Hinblick auf die Ausdeutung des Textes Anleihen bei dieser Gattung zu tätigen. Dabei fallen zwei dem Komponisten zusätzlich zur Verfügung stehende Gestaltungsmöglichkeiten sofort ins Auge: die auf Melodie-Assoziation basierende Leitmotiv/Erinnerungsmotiv-Technik und die Tonmalerei.

6.2.2.2 Motivisch-thematische Aspekte: Melodie-Assoziation[723]

Die in diesem Zusammenhang auftauchenden Begriffe *'Leit- und Erinnerungsmotiv'* werden in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur durchwegs als problematisch dargestellt, weil *"eine präzis differenzierende Terminologie fehlt"* und die Begriffsverwendung gerade im Zusammenhang mit den Kompositionen Wagners *"erheblichen Veränderungen unterworfen ist"*.[724]

Da eine in die Tiefe gehende Diskussion und Darlegung der Terminologie-Problematik für die vorliegende Arbeit weder sinnvoll noch zielführend wäre, sei zur Klarstellung festgehalten: Da in Kriners melodramatischem Werk tatsächlich Motive und Melodien in assoziativem Kontext mit handlungstragenden Personen, Ideen, Ahnungen, Wünschen, Gefühlen, Stimmungen oder Erinnerungen zur Anwendung kommen, werden die Begriffe "*Leitmotiv*" und *"Erinnerungsmotiv*", wie das in Fachpublikationen um 1900 bisweilen bereits der Fall war,[725] erweitert um *"Erkennungsmotiv"* und *"charakteristisches Motiv"*[726] in synonymer Weise Verwendung finden.

---

[721]) Schwarz-Danuser, Monika: Artikel "Melodram". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 6, 2. Auflage 1997, Sp. 70

[722]) "Weit verbreitet ist die Ansicht, Programmusik sei weitgehend mit Tonmalerei identisch und gleichsam als Melodram ohne Worte zu definieren." Altenburg, Detlef: Artikel "Programmusik". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 7, 2. Auflage 1997, Sp. 1822

[723]) Siehe auch Veit, Joachim: Artikel "Leitmotiv". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 5, 2. Auflage 1997, Sp. 1078-1095

[724]) Veit, Joachim: Artikel "Leitmotiv", a. a. O., Sp. 1079

[725]) Siehe Veit, Joachim: Artikel "Leitmotiv", a. a. O., Sp. 1085 f.

[726]) Veit, Joachim: Artikel "Leitmotiv", a. a. O., Sp. 1086

Drei Persönlichkeiten bestimmen durchgehend und dominant die dramatische Handlung - der greise König Knut, seine Gattin, die *"bleiche Königin"* und der grausame Kämpfer Erich Blutaxt. Auf der Suche nach charakteristischen Motiven oder Themen wird der Analyst bereits in den ersten Takten fündig: ein dreitöniges, in Sekundschritten abwärts gerichtetes, einer *'Katabasis'* ähnliches Kopfmotiv in Moll mit anschließendem Quartensprung nach unten weitet sich bei der Textstelle *"Zu seinen Häupten lilienweiß / Seine junge Königin"* aus zur charakteristischen, nunmehr in Dur beginnenden, in weiterer Folge aber durch die harmonische Färbung (g-b-e) dur-moll-tonale Melodie der Königin. (Takt 3).

Ein weiteres wichtiges Motiv beginnt in Takt 11: Nach einem D-Dur-Dreiklang erklingt überraschend das Motiv a - c - b -a, das für die *"Rose im Schnee"* und damit für den greisen König steht. Melodisch und rhythmisch erinnert es entfernt an den Beginn des *'Tristan-Motivs'* und ist charakterisiert durch eine, den höchsten Ton dissonant färbenden Akkord, der sich schließlich in diesem Fall (und nur in diesem Fall) in einen Dominatseptakkord auflöst , um eine Fortsetzung der Musikuntermalung zu ermöglichen.

Mit dem prägnantesten Motiv wird Erich Blutaxt bedacht: Rhythmisch pointiert - punktierte Achtel, Sechzehntel, Halbe, Viertel - illustrieren zwei aufwärtsstrebende große Terzen (oder große Terz + verminderte Quart) sein ungestümes Wesen und das sich daraus ergebende dissonante Rahmenintervall der übermäßigen Quinte seine Brutalität. Obwohl im Text noch gar nicht von Erich die Rede ist - *"Es hebt sich Lärm in Hof und Flur / Sein Feldherr stürzt daher"* - wird durch das mehrmalige, sequenzierte Erklingen des charakteristischen Motivs (erstmals in Takt 14 im Bass) in der Musik verdeutlicht, dass nur *'Er'* der Urheber allen Unglücks sein kann.

Erichs Motiv und der übermäßige Dreiklang (in Takt 18 bei den Worten *"Wir sind besiegt"* sogar in abwärtsgerichteter Umkehrung) beherrschen den folgenden Abschnitt, unterbrochen in Takt 31 - *"Da schreitet langsam zu dem Tor die junge Königin."* - Der Motivkopf des *'Königin-Themas'* in vierstimmigen Dur-Akkorden unterbricht zum einen die in Takt 30 beginnende, langsame, in Sekundenschritten sich vollziehende Abwärtsbewegung im Bass, die illustrativ das leidvolle *"und sinkt in Ohnmacht hin"* versinnbildlichen soll[727] und deutet zum anderen die Möglichkeit einer eventuellen Lösung des Problems an: *"Ich will's versuchen!"*

---

[727]) *Man könnte es als die rhetorische Figur der 'Katabasis' definieren, die immer in Verbindung mit Negativem, Unerfreulichem einhergeht.*

Bestärkt wird diese Annahme durch die, der Urform des Motivs ähnlichere Wiederholung in Takt 33, durch die angedeutete Symbiose des melodischen Königin-Motivs mit dem punktierten Rhythmus des Erich-Motivs, durch die melodische Variante des Erich-Motiv (verminderte Quint + große Terz), durch die beruhigend wirkenden Pausen im Bass der Takte 33 bis 36 und durch das, gleichsam einen tröstlichen Anschluss bildende, im Pianissimo verklingende, sich nach D-Dur auflösende *'Rose im Schnee-Motiv'*.

Entsprechend der Dialogform in der dichterischen Vorlage wird der 2. Teil musikalisch beherrscht von der melodischen Tonfolge der Königin und dem martialischen Motiv Erichs. Nach einigen, die Gedichtzeilen illustrierenden tonmalerischen Takten (siehe Kap. 6.2.2.3), symbolisiert das augmentierte Thema der *"schönen, bleichen Frau"* in Takt 12 ff. die zu erwartende Handlung: Die Königin wird versuchen, den Wikinger von seinem grausamen Vorhaben abzubringen.

Und schon in Takt 21 deutet sein musikalisches Motiv das Erscheinen des, *"einem Gott von Erz"* gleichenden Mannes an, der durch die knarrende *"schmale Gartentür"* den Ort der Handlung betritt und zum Kampf mit Herrn Tostig wild entschlossen ist - die sechs, in punktiertem Rhythmus nach oben stürmenden großen Terzen und die dissonanten Akkorde in Takt 29 verstärken diesen Eindruck.

Jäh wechselt die musikalische Stimmung: Pianissimo, der melodische Themenkopf der Königin in der dreigestrichenen Oktav, untermalt durch ein dissonantes Tremolo, und alles mündet in den, weder stufen- noch funktionstheoretisch erklärbaren, übermäßigen Dreiklang *'b-d-fis'* über dem Basston *'gis'*: *"Die Königin haucht: 'Die List verzeiht, Ich hab entboten Euch.'"*

Und dann passiert musikalisch Überraschendes: Die melodisch eindeutig als Themenkopf des *'Königin-Motivs'* erkennbare Tonfolge erlebt eine Mutation in Richtung Erichs punktierte Rhythmik, wobei diesem symbiotischen Motiv eine gewisse Hartnäckigkeit - immerhin bis Takt 49: *"Du sprachst so treu und logest doch: Gib acht, ob ich's noch weiß."* - nicht abgesprochen werden kann.

Die Stimmung wechselt abermals - die Erinnerung an vergangene Zeiten spiegelt sich wieder in durtonaler Tonmalerei, in ruhigen Triolenfiguren, in Dreiklangsmelodik und in der Melodie der Königin, die zum Ausgangspunkt für eine Modulation nach strahlendem A-Dur wird, das in arpeggierte harfenartige Klänge mündet: *"Das Königskind tauscht Kuß und Schwur / Mit einem Knappen schlicht. / Der sang ihr süßer Lieder viel, – / Den Goldmund hieß man ihn."*

Doch die Idylle währt nicht lange, Ehrgeiz und Heldenmut Erichs verschaffen sich Bahn - *"Ich bau mit Schwert und Speer mir auch ein Königreich"*, die Musik schlägt um in kämpferische Rhythmik, Erichs martialisches Thema gewinnt allmählich die Überhand, der Königin Melodie hat keine Chance, der dissonante, über der '*Sixte ajoutée' 'Dis'* erklingende fis-Moll-Akkord [= Septakkord der II. Stufe von cis-Moll][728] (Takt 69) ist Ausdruck der Hoffnungslosigkeit: "*Und als er heim kam, - war sie fort / Und König Knuts Gemahl."*

Die Katastrophe nimmt ihren Lauf: Eine Ganztonreihe in Richtung Bassregion (Takt 70) - an die rhetorische Figur der *'Katabasis'* erinnernd - markiert den Beginn des blutigen Feldzuges: *"Da lacht' er grimmig wie der Sturm / Wann er das Meer zerstiebt. / In seiner Brust, wie einen Wurm / Zertrat er, was er liebt'."* Erichs übermäßige Dreiklänge beherrschen sequenzartig durch 12 Takte hindurch das musikalisch-dramatische Geschehen.

Erst *"bis er sein Treulieb fand"*, tritt wieder etwas Beruhigung ein; das bereits bekannte *'symbiotische Motiv'* - die Verschmelzung der Königin-Tonfolge mit dem Erich-Rhythmus - endend auf dem Dominantseptakkord von d-Moll (A^7) (Takt 85), symbolisiert das, nach Erichs vollendetem Rachefeldzug, neuerliche Aufeinandertreffen der beiden, das der Königin erst jetzt die Möglichkeit bietet, die Situation darzulegen: Nach ruhigen, lang gehaltenen Akkorden - d, C, B, a, auch hier die absteigende Basslinie der *'Katabasis'* - bleibt die Musik d-Moll-orientiert - *"Ihr Reich verdarb, Ihr Volk verging in Not."*

Und wieder passiert musikalisch Überraschendes: Gleichzeitig mit den erklärenden Worten *"Kein Retter rings, bis König Knut / bot Hilf und Hand zumal."* erscheinen die ersten Töne des *'Königin-Themas'* im Bass in Umkehrung (Takt 92), aber mit Anklängen an den punktierten Erich-Rhythmus.

Die Vermutung, der Komponist wollte an dieser Stelle auf musikalische Weise eine gleichsam unausgesprochene Bitte um Verständnis andeuten, wird durch die Tatsache erhärtet, dass, zehn Takte weiter, dasselbe Thema zweimal in identischer Form die Textstelle *"Willst du nun Rache, zieh den Stahl / und tauch ihn in dies Herz / Und sei bedankt viel tausendmal / du lösest mich vom Schmerz."* untermalt.

---

[728]) *Siehe auch Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005, S. 245*

Die d-Moll Passage klingt allmählich aus und endet auf einem oktavierenden A mit einer Art Zäsur - *"Und heilig, wer zur Totenbahr / Die letzten Schritte tut!"* - um die ungestüm vorgebrachte Antwort Erichs, untermalt durch eine Variante seines Motivs (Takt 109 f.), zu ermöglichen: *"Er hat mir all mein Glück geraubt / Deine Hand, meines Lebens Licht."*

Und nun wird, musikalisch gesehen, das in konsequenter Weise bis zum Ende des zweiten Teils durchgehalten, was weiter oben bereits festgehalten wurde: Die Dialogform der dichterischen Vorlage wird auch in der instrumentalen Untermalung hörbar. Während dabei Erichs Motiv rhythmische Konstanz beweist, melodisch jedoch zahlreichen Veränderungen, vor allem im Hinblick auf die großen Terzen und das sich daraus ergebende übermäßige Rahmenintervall, unterworfen wird, bleibt das Thema der Königin durchwegs in seinen drei Erscheinungsformen - Original, Symbiose, Umkehrung der symbiotischen Version - präsent.

Ab Takt 116 dominiert das Kopfmotiv des *'Königin-Themas'*, bis es, nach einem letzten, fast konsonant sich gebenden Aufleuchten des Erich-Motivs - er beginnt seinen Traum von einem Schloss im Süden, gemeinsam mit seiner Geliebten - die alleinige Herrschaft übernimmt, und das vorwiegend in einer, der augmentierten Grundgestalt sehr nahe kommenden Version (Takt 124f., 130f.). Erst, als sie ihn aus seinen Träumen reißt - *"Halt ein, du sprichst in Fieberwut / zu König Kanuts Weib!"*, verliert auch ihre Melodie an Kontur und begnügt sich mit Motiv-Fragmenten. Sie kehrt zum Schloss zurück, *"wo sie den König fand / Und legt auf seine Stirne heiß / Die schmale weiße Hand."* - die Musik verklingt in optimistisch anmutenden E-Dur-Dreiklangsumkehrungen in den himmlischen Höhen der dreigestrichenen Oktav.

Die 23 Takte des äußerst kurzen dritten Teiles sind zum einen geprägt von stimmungsvermittelnden Tonmalereien, und bringen zum anderen bei der Textstelle *"Dann blüh'n, du bleiche Königin / die Rosen aus dem Schnee." nochmals drei fragmentarische Töne des 'Königin-Themas'* und, im Anschluss daran, sozusagen an prominenter Stelle knapp vor dem Schluss, das ausdrucksvolle *"Rose im Schnee-Motiv"*. Das Reich ist gerettet, der König friedlich entschlafen, und die Königin blickt einer hoffnungsvollen Zukunft entgegen - das Melodram schließt, nach einer erweiterten Kadenz, eindrucksvoll in strahlendem, *'königlichem'* D-Dur.

6.2.2.3 Illustrative Aspekte der Textausdeutung: Tonmalerei

Wenn man unter Tonmalerei die auf Assoziationen bauende *"Nachbildung von Erscheinungen und Vorgängen der Außenwelt durch Töne und Klänge der Musik"*[729] versteht, dann finden sich

[729]) *Weidemann, Alfred: Wie stehen wir heute zur Tonmalerei? In: Die Musik 31(1938/39)5, S. 302-312*

in Kriners Melodram zahlreiche Stellen, in denen er versucht, außermusikalische Vorstellungen durch spezielle, den Textworten nachempfundene, bzw. Handlung, Stimmungen und Schauplatz illustrierende Ton- und Klangverbindungen zu wecken. Dabei ist auffallend, dass es vor allem die Situations- und Aktionsschilderungen durch den auktorialen Erzähler sind, die durch Tonmalerei, sei es nun klanglicher, rhythmischer, harmonischer oder melodischer Natur, in stimmungsfördernder Weise ausgedeutet werden.

Bereits in Takt 13 des kurzen ersten Teiles - *"Da hebt sich Lärm in Hof und Flur, / Sein Feldherr stürzt daher"* - wecken trompetenartige, kriegsfanfarenähnlich punktierte Rhythmen und Triolenfiguren, klanglich verstärkt durch drohende Tremoli, außermusikalische Assoziationen zum folgenden Bericht: *"Wir sind besiegt zu Land und See".* Den Höhepunkt der verzweifelten Schilderung Tostigs bildet der entsetzte Ausruf *"Den macht die Hölle stark!"*, musikalisch verstärkt durch einen, der alten musikalisch-rhetorischen Figur der *'Katachresis'* nachempfundenen, scharf dissonanten, vorhaltigen Triller auf B unter dem tremolierenden A-Dur-Dreiklang (Takt 27).

Umfangreichere und ausgedehntere tonmalerische Passagen finden sich im zweiten Teil des Melodrams. Das beginnt bereits bei den, diesen Balladenabschnitt eröffnenden stimmungsvollen, friedvollen Naturschilderungen, die im krassen Gegensatz zum folgenden aufwühlenden Geschehen stehen, womit die dramatische Situation noch spannungsgeladener empfunden wird. Zarte Fis-Dur-Dreiklangszerlegungen mit einer beigefügten Sext lassen das sachte Rauschen der Brunnen erahnen und unterstreichen die traumhaft anmutende Vollmondnacht - "*Im Garten rauscht der Brunnen sacht, / Es flüstern Busch und Baum: / Ein Duft schwebt durch die Mondennacht / Süß wie ein Liebestraum."*- Vorschläge und ein Triller in der dreigestrichenen Oktav (gekoppelt mit einer überraschenden, chromatisch-enharmonischen Modulation nach B-Dur - Takt 6 ff.) vermitteln dem Hörer eine akustische Illusion bezüglich der nächsten Textzeilen - *"Der Sprosser lockt mit leisem Schlag, / Bis jede Rose wacht, / Und tausend Blumen, spröd' am Tag, / Erschließt der Kuß der Nacht."*

Die Stimmung der lauen Frühlingsnacht bleibt erhalten, bis *"die schmale Gartentür",* unterstützt von drei scharfen Dissonanzen im Klavier*, "knarrt",* und Erich, nicht nur symbolisiert durch sein ureigenstes Leitmotiv, sondern auch begleitet von majestätischen, vielstimmigen Akkorden, "*gleich einem Gott von Erz",* hochmütig und kampfbereit, nicht ahnend, was ihn erwartet, den Ort des vereinbarten Treffens betritt. Mit zartem Tremolo und geprägt von den ersten Tönen ihres Motivs *"rauscht es im Gesträuch"*, und die Königin steht vor ihm.

Wohl wird die folgende, dialoggeprägte Handlung, wie bereits ausführlich erläutert, von den jeweiligen personenbezogenen Motiven beherrscht, dennoch sind auch weiterhin kurze, vor allem klangmalerische Passagen zu finden. Takt 49 ff.: Triolen in zarten Akkord-Brechungen begleiten eine volksliedartige, in Sexten und Terzen geführte zweistimmige, an das Königin-Motiv erinnernde Melodie - *"Ich seh' ein Schloß auf Schwedens Höhn,/ Wie hier einen Garten grün, / Und die Königstochter wunderschön,/ Eine Rosenknospe, blühn:"*

Die Verbindung zur poetischen Gegenwart wird auch musikalisch hergestellt: *"Die Brunnen rauschen – auf leiser Spur / Zieht der Schwan im Mondenlicht"* wird untermalt durch Klänge, die eine Variante der textlichen Parallelstelle in den Takten 9 - 17 darstellt. Die klangorientierte Textuntermalung findet unmittelbar danach ihre Fortsetzung: *"Der sang ihr süßer Lieder viel, / Den Goldmund hieß man ihn. / Er aber ließ sein Saitenspiel, / Ein Held hinauszuziehn."* Harfenähnliche, arpeggierte Akkorde ertönen bis zu den letzten Worten, dann gewinnen wieder die kämpferischen, punktierten Rhythmen die Oberhand: *"Er schwur: „Ich bau' mit Schwert und Speer / Mir auch ein Königreich, / Dann hol' ich dich, kein Knappe mehr, / Nein, deinem Vater gleich."* Das Bemühen war von Erfolg gekrönt *"Er schwur's und ging / und hielt sein Wort: / Ein Reich schuf ihm sein Stahl"* - die erwünschte Zukunft blieb dennoch Illusion - *"Und als er heimkam, – war sie fort, / Und König Knuts Gemahl!"*

Die Folgen, geschildert in zwei Strophen *"Und sprang in Kampfblut knöcheltief, / Warf Gnad' und Milde weg,/ Und weit durch alle Lande lief / Seines neuen Namens Schreck. / Der Rache schwur er nun sein Wort / Und brach durch Meer und Land / Sich blut'gen Weg durch Schutt und Mord,..."* waren fürchterlich - die musikalische Gestaltung hält damit Schritt und unterstreicht diesen Eindruck: 12 Takte drohendes Tremolo in der Oberstimme - einem Orgelpunkt gleich - auf den Tönen *'a-a^{1}'* - während in der Unterstimme Erichs furchterregendes, von übermäßigen Intervallen beherrschtes, punktiertes *'Kämpfer-Motiv'* auf dramatische Weise in den unterschiedlichsten Varianten in Erscheinung tritt.

Und wieder gibt es in der Folge eine Parallelstelle, die auch in der musikalischen Gestaltung ihre Entsprechung findet. *"Willst du nun Rache, zieh' den Stahl / Und tauch' ihn in dies Herz/ Und sei bedankt viel tausendmal, / Du lösest mich vom Schmerz."* Dasselbe dramatische orgelpunkartige Tremolo auf den Tönen *'a-a^{1}'* - nur die Unterstimme erlebt eine Wandlung: Entsprechend der Tatsache, dass sich die Königin dem Eroberer als Opfer anbietet, finden wir dort das *'Königin-Thema'* in der Kombination mit Erichs Rhythmik, aber überraschender Weise als Umkehrung.

Und nochmals bemüht der Komponist die klangliche Möglichkeiten des Tremolos, diesmal jedoch nicht in der drohenden, tragischen Version, sondern in einer, der Textvorlage entsprechenden, Hoffnung verströmenden Variante, was vor allem durch die hohe, in der dritten Oktav angesiedelte Lage zum Ausdruck kommt: *"O folge mir, mein Glück: / Und selig, selig kehret dir / Die alte Zeit zurück."*

Die optimistische Zukunftshoffnung steigert sich geradezu in euphorische Visionen - *"Ich trage dich an Schiffes Bord / Ha, wie mein Herz erglüht! / Die günst'ge Welle trägt uns fort / Zum wunderschönen Süd".*- was in der Musik noch besser zum Ausdruck kommt (Takt 117-124): Über dem, diese acht Takte beherrschenden, *'Symbiose-Thema'* (siehe oben) erklingen, durch die Zartheit der hohen Lage himmlisch anmutende Triolenklänge, die ihre besonders hoffnungsverbreitende Grundstimmung von der Tatsache herleiten, dass es sich ausschließlich um terzverwandte Dur-Dreiklänge - *D-FIS-B-A-C* - handelt.

Und ein letztes Mal kommt die eben beschriebene Kompositions-Praxis in etwas modifizierter Form in den Takten 130-137 - "*Das Land ein Blütengarten weit,/ Der Himmel ewig klar, / O komm, auflebt die Jugendzeit / Und jeder Traum wird wahr./ O komm, in Rosen schönster Glut / Soll wieder blühn dein Leib."* - zum Tragen.

Die musikalische Sprache am Beginn des dritten, äußerst kurzen Teiles, entspricht in stimmungsvermittelnder Tonmalerei dem vorgegeben Text: *"Und als die Morgensonne hell / Aufs Pfühl des Kranken schien"* und ändert augenblicklich ihre Ausdrucksgestalt in Richtung kriegerische, punktiert-fanfarenartige Rhetorik, wenn Jarl Tostig an des Königs Lager tritt und vom Abzug des Feindes berichtet.

Und dann passiert tonmalerisch Stimmungsvolles: Nach dreimaliger, terzverwandt-kadenzartiger Akkord-Folge *D-F-A* setzt der König über *'königlichen'* D-Dur-Sechzehntel-Sechstolen zu seinem Abschiedsgesang an - *"Und wann ich nun gestorben bin / Und im Lenzwind rauscht die See,/ dann blühn, du bleiche Königin,/ Die Rosen aus dem Schnee."*- der schließlich, nach friedlicher, plagaler Kadenz über, die Trauer ausdrückendes g-Moll (IV^b) zu D-Dur, in das, wieder plagal kadenzierende, *'Rose im Schnee-Motiv'* mündet. Der König kann die Welt in Frieden verlassen, die Zukunft seiner Gattin erscheint in hoffnungsvoll *'rosigem'* Licht - das Melodram schließt, nach nochmaliger, diesmal durorientierter, plagaler (IV-I) Kadenz, in der strahlenden *'Königstonart'* D-Dur.

6.2.2.4 Das Vorspiel

Das äußerst kurze Vorspiel zu Kriners Melodram *"Die bleiche Königin"*, als solches nicht ausdrücklich tituliert, aber durchaus deutlich erkennbar, stellt ein kleines Drama in sich dar und ist eine Art kurze Inhaltsangabe des folgenden Geschehens, wobei sich der Komponist der, in der vorangegangenen Analyse beschriebenen, außermusikalisch-programmatischen Gestaltungsmittel in selektiv-konzentriertem Maße bedient.[730]

Der Beginn steht, dem eher bedrückenden Anfang der Ballade entsprechend, in d-Moll und lässt bereits in den ersten Takten Andeutungen des *'Königin-Motivs'* erkennen. Nach dem Dominantschluss mit Fermate in Takt 4 erblüht das *'Thema der Königin'* in strahlendem D-Dur und lässt nach drei Takten (in Takt 8) , eher andeutungsweise und wie zufällig, drei Töne - *'c-b-d'* - des *'Rose im Schnee-Motivs'* anklingen.

Nach nochmaligem Auftauchen des Kopfmotivs in der Unterstimme (Takt 10) wechseln Takt, Rhythmus und Stimmung: kämpferische, punktierte, marschartige Fanfarenklänge werden konterkariert durch das wuchtige, beinahe martialische, von zwei großen Terzen dominierte *'Erich-Motiv'*, das die nächsten Takte - überraschend lange - vor allem mit seiner Rhythmik beherrscht. Zahlreiche chromatische Wendungen und dissonante Akkordverbindungen vermitteln bis zwei Takte vor Schluss ein Bild unheilvoller, von Erichs blutrünstigem Handeln dominierter Dramatik.

Erst der, in Takt 23, in den tiefen Oktaven des Klaviers erklingende D-Dur-Dreiklang deutet den positiven Ausgang des Geschehens an, was durch das, den friedlichen Abschluss bildende, *'Rose im Schnee-Motiv'* bestärkt wird.

6.2.2.5 Resümee

Nach dieser ausführlichen Analyse kann zusammenfassend festgehalten werden, dass es Erich Kriner in seinem Melodram über die *'bleiche Königin'* in erheblichem Maße gelingt, sich nicht nur der assoziativen Gestaltungsmittel im Hinblick auf außermusikalisch-programmatische Inhalte in teilweise meisterlicher Weise zu bedienen, sondern auch jenen Kriterien und Prinzipen eines *"Konzertmelodrams"* gerecht zu werden, wie sie in Ulrike Küsters ausführlicher und profunder Abhandlung über diese Gattung definiert sind:

---

[730]) *Erst die textbezogene Analyse des Melodrams, vor allem im Hinblick auf die außermusikalisch-programmatischen Gestaltungsmittel, versetzte den Autor in die Lage, einer inhaltlich ausgerichteten Untersuchung des Vorspiels gerecht zu werden, weshalb diese erst als letzter Punkt aufscheint.*

“Das Melodrama ist diejenige Gattungsform, die in der langen Geschichte der Wort-Ton-Beziehung in einzigartiger Weise ein gleichgewichtiges Verhältnis zwischen Dichtung und Musik ermöglichte. Handelte es sich doch um Texte von oft hoher dichterischer Qualität, die nicht nur mit allen sprechkünstlerischen Mitteln der Rhetorik, Deklamation und schauspielerischen Darstellung vorgetragen, sondern zusätzlich auch durch ein Orchester [Anm.: im vorliegenden Fall durch ein Klavier] *mit teilweise innovativen musikalischen Gestaltungsmitteln ausgedeutet wurden. So ideal sich das Gleichgewicht der beiden Künste in dem Formprinzip des Melodrams darstellt, so labil blieb es allerdings auch und so kurz war daher die historische Blütezeit dieser Mischform.*

In dieser Partnerschaft der Künste hatte die Musik keineswegs nur eine begleitende Funktion, sondern die viel wesentlichere, Aussagen des Textes vorzubereiten, zu vertiefen und gegebenenfalls nicht nur auszudeuten, sondern auch umzudeuten. Sie diente zur Charakterisierung von Personen und Situationen, dramatischen Ereignissen, psychologischen Abläufen und oft genug auch von verborgenen, im Text gar nicht explizit in Erscheinung tretenden Vorgängen im Unterbewußtsein der Akteure. Text und Musik vermochten sich so gegenseitig zu stützen, zu erklären und in ihrer Wirkung zu verstärken. Die aus dieser Verbindung entstandene Gattung demonstrierte, wenn man den Zeitgenossen glauben darf, in unübertroffener Weise, daß das Ganze mehr war als die Summe seiner Teile.” [731]

---

[731]) *Küster, Ulrike: Das Melodram. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M., (u. a.) 1994, S. 1*

7. ERICH KRINERS LIEDER UND DAS LIEDSCHAFFEN SEINER ZEIT

Aufgabe und Ziel des folgenden kurzen Abschnittes soll es sein zu hinterfragen, ob die Gattung *„Kunstlied“*, die in Erich Kriners kompositorischem Schaffen nicht nur quantitativ den umfangreichsten Platz einnimmt, im frühen 20. Jahrhundert überhaupt von den Komponisten gepflegt oder vernachlässigt wurde, und inwieweit sich Melodik, Form, Harmonik, Klavierbegleitung und Textausdeutung gegenüber dem absoluten Höhepunkt der Liedkomposition bei Schubert, Schumann, Brahms und Hugo Wolf weiter entwickelt haben.

7.1. Lied, Kunstlied, Klavierlied, klavierbegleitetes Lied

7.1.1 Begriffsklärung

In der Literatur findet sich keine einheitliche Bezeichnung für jene Gattung der Vokalmusik, die im 19. Jahrhundert dank Franz Schubert ihren Höhepunkt erreichte - das vom Klavier begleitete, nach Textvorlagen verschiedener Dichter vertonte *‘deutschsprachige Sololied’*.

Interessanter Weise sind Begriffe, wie *‘Kunstlied’* oder *‘Klavierlied’* im *“Musiklexikon”* von Brockhaus-Riemann oder im *„Schülerduden Musik“* überhaupt nicht zu finden, wogegen z. B. in den gängigen Schulbüchern der gymnasialen Oberstufe[732] durchwegs der Ausdruck *„Kunstlied“* Verwendung findet.

Peter Jost spricht in seinem Beitrag *„Lied“*[733] sowohl vom *„Kunstlied im engeren Sinn als Lied von Schubert ... bis R. Strauss bzw. A. Schönberg“*[734] als auch vom *„Klavierlied seit dem 18. Jahrhundert“* und führt unter der Überschrift *„19. Jahrhundert“* aus:

> *„Nach weit verbreiteter Einschätzung datiert die Geburt des deutschen romantischen Liedes vom 19. Okt. 1814, dem Tag, an dem Schubert die Reinschrift von ‚Gretchen am Spinnrad‘ niederschrieb.“*[735]

Einen ganz anderen Weg beschreitet Reinhold Brinkmann in seinem Beitrag *„Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert“* Auf S. 28 wählt er als Überschrift *„Sololied - Klavierlied - Kunstlied“* und führt aus:

---

[732]) *Knapp, Peschl: Wege zur Musik, Bd. 1 bzw. Schwertberger, Schnürl, Wieninger: Klangwelt - Weltklang, Band 1*

[733]) *Jost, Peter: Artikel "Lied". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 5, 2. Auflage 1996, Sp. 1259-1328*

[734]) *Jost, Peter: a. a. O,. Sp. 1263*

[735]) *Jost, Peter: a. a. O., Sp. 1287*

> *„Drei Liedbegriffe, die zwar dieselbe Sache benennen, aber jeweils andere Aspekte terminologisch unterscheiden. ‚Sololied' ist der umfassende Begriff. Er setzt das solistische Lied ab vom Chorlied* [...] *Und er sagt nichts über die Begleitung aus, wenn es denn eine solche gibt. ‚Klavierlied' definiert umgekehrt die Begleitung, ohne den Vokalpart (oder mehrere Vokalisten) zu benennen.* [...] *Der Terminus ‚Kunstlied' endlich bezieht sich auf das ‚Volkslied' als Gegensatz.* [...] *‚Kunstlied' aber bezeugt auch den Anspruch der Gattung, teilzuhaben am großen bürgerlichen Kunstbegriff, an der Repräsentanz des Wahren und Absoluten"*[736]

Da es in der vorliegenden Arbeit vorwiegend um das *‚klavierbegleitete Sololied in deutscher Sprache'* im Sinne der Romantik geht, welches gemeinhin als *„Kunstlied"*[737], als ein *"Stück musikalisierter Literatur"*[738], bezeichnet wird, soll in weiterer Folge dieser Begriff Verwendung finden.

7.1.2 Definition

Um die notwendige terminologische Eindeutigkeit und Klarheit des in zahlreichen unterschiedlichen Bedeutungen existierenden Begriffes *'Lied'* für die weiteren Ausführungen in dieser Arbeit zu gewährleisten, seien hier einige interessante und teilweise divergierende Überlegungen bzw. Definitionen wiedergegeben und diskutiert.

Im Allgemeinen versteht man unter *‚Lied'* ein Phänomen, das sowohl eine sprachliche als auch eine musikalische Komponente aufweist, wobei der Text in der Regel in Gedichtform abgefasst ist. Diese Dualität zwischen Sprache und Musik apostrophiert bereits Friedrich Schlegl, wenn er, *'lyrisches Gedicht'* und *'Lied'* synonym verwendend, *"sprachgewaltig"*[739] festhält:

> *"Das lyrische Gedicht, das Lied, ist die freieste Äußerung der Poesie* [...]*. Frei von den Gesetzen der Kunst, von den Beschränkungen der gemeinen Wirklichkeit tönt die Stimme des Liedes aus der geheimnisvollen Tiefe des Menschengeistes und der Poesie hervor, abgerissen und einzeln, ja rätselhaft für den Verstand, dem Gefühl aber deutlich, und so bestimmt, daß wo ein solcher Ton eindrang, er für immer in der Seele bleibt, und wo er auch zu schlummern scheint, durch die leiseste Erregung doch leicht wieder hervorgerufen, und als derselbe, - der alte von ehemals - wieder erkannt wird."*[740]

---

[736]) Brinkmann, Reinhold: „Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert". In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musikalische Lyrik, Teil 2. In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 8, Teil 2, Laaber 2004, S. 28

[737]) DTV-Atlas zur Musik, Band 1, München u.a., 1986, S. 125

[738]) Bauni, Axel / Oehlmann, Werner/ Sprau, Kilian u. a.: Reclams Liedführer, Stuttgart 2008, 6. Auflage, S. 10

[739]) Brinkmann, Reinhold: „Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert". In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musikalische Lyrik, Teil 2. In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 8, Teil 2, Laaber 2004, S. 25

[740]) Brinkmann, Reinhold: a. a. O., S. 25

Auch im Sachwörterbuch der Literatur von Gero v. Wilpert findet man eine, mit musikalischen Fachvokabeln durchsetzte Definition der literarischen Gattung *'Lied'*:

Das Lied sei die

> *„wichtigste und schlichteste Form der Lyrik zum reinsten und unmittelbarsten Ausdruck menschlichen Gefühls in seiner Wechselbeziehung zur Natur, durchgestaltet von Rhythmus und Melodie der zugrunde liegenden Gestimmtheit, daher in nahem Verhältnis zur Musik und dem Streben - wenngleich nicht notwendig - zur Vertonung (Schubert, Schumann,[...], R. Strauss) als Vollendung seines Wesens. Die Form ist einfache strophische Gliederung mit Reimbildung."*[741]

Der Begriff *„Lied"* bleibt also, wie bereits erwähnt, nicht allein dem Bereich der *'Musik'* vorbehalten, was auch ein Blick in die Gattungsgeschichte der deutschen Literatur bzw. in die Sprachwissenschaften belegt: *„Das Lied von der Glocke"*, das *„Gudrunlied"*, das *„Nibelungenlied"* oder die Redewendungen *„ein Lied davon singen"*, *„immer das alte Lied"*. Freilich sind die, dem musikalischen Liedbegriff verwandten und erst eine diesbezügliche Komposition ermöglichenden Komponenten unbestritten: die *„strophisch gegliederte Lyrikform mit regelmäßig metrisch-rhythmischem Aufbau und festem Reimschema"*[742].

Wie wird nun das *„Lied"* in der musikalisch orientierten Fachliteratur definiert?

Hier einige Beispiele:

> *„Lied bedeutet textlich ein Gedicht mit Strophen gleicher Bauart (Vers- und Silbenzahl), musikalisch die Vertonung eines solchen strophischen Textes."*[743]

> *„Lied als Vertonung einer Textvorlage, die je nach ästhetischem Anspruch und Zweckbestimmung zur sog. populären Musik oder zur Kunstmusik (mit entsprechenden Mischformen) gehört".*[744]

Knaus und Scholz gehen in ihrer „Formenlehre"[745] beim Kapitel „Das Lied" auf Seite 15 anfangs überhaupt nur auf formale Gegebenheiten dieser Vokalgattung ein und konkretisieren erst drei Seiten weiter:

> *„Das Lied des 19. Jahrhunderts, namentlich im deutschsprachigen Raum, folgt neuen Kompositionsprinzipien, vor allem in der engen Verbindung von Wort, Gesangsmelodie und Instrumentalbegleitung."*[746]

---

[741]) *Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 435 f.*

[742]) *Siehe auch: Jost, Peter: Artikel "Lied". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 5, 2. Auflage 1996, Sp. 1260*

[743]) *DTV-Atlas zur Musik, Band 1, München u.a., 1986, S. 125*

[744]) *Jost, Peter: Artikel "Lied", a. a. O., Sp. 1260*

[745]) *Knaus, Herwig / Scholz, Gottfried: Formen in der Musik, Band 2, Wien 1988*

[746]) *Knaus, Herwig / Scholz, Gottfried: a. a. O., S. 17*

Das *"Fischer Lexikon Musik"* definiert das *"Lied"* als

> *"im weitesten (ursprünglichen) Sinn jeder sangbare Text, im engeren Sinn jeder sangbare poetische Text, speziell (und im eigentlichen Sinn) ein in Strophen gegliederter poetischer Text, dessen einzelne Strophen gleiche Verszahl, gleiches Metrum (bzw. Gleichen Rhythmus oder gleiche Silbenzahl aufweisen, um das Absingen aller Strophen nach einer Melodie zu ermöglichen."*[747]

Dagegen wird im Standardwerk der musikalischen Gattungen, in Siegfried Mausers *"Handbuch der musikalischen Gattungen",* im Band 8, *"Musikalische Lyrik"*, in der Einleitung des Herausgebers Hermann Danuser der Liedbegriff ob seiner Komplexität überhaupt in Frage gestellt und als Alternative der Terminus *"Musikalische Lyrik"* im Sinne von *"alle Gedichte,* [definiert als] *'Texte in Versrede nicht szenischen oder eposartigen Charakters' in musikalischer Gestaltung"*[748] vorgeschlagen.

Da jedoch auch im 21. Jahrhundert ein Standardwerk der Formen- und Gattungslehre erschien, das noch den traditionellen *"Lied- (Kunstlied-) Begriff"* gelten lässt, seien hier jene Definitionen wiedergegeben, deren inhaltliche Bedeutungen den weiteren Ausführungen im Hinblick auf Erich Kriners Liedkompositionen als Grundlage dienen werden:

> ***Lied**:*
> *"Kürzeres gesungenes Stück mit oder ohne Begleitung, das auf sprachlich-musikalischer Einheit (Text-Melodie) basiert. Erstes Qualitätsmerkmal ist Singbarkeit (manchmal: Sanglichkeit, Kantabilität). Darunter versteht man einen relativ begrenzten Tonvorrat und Stimmumfang; melodisch (ab-)gerundete Phrasen; meist syllabische Textumsetzung; einfache und übersichtliche Gestaltung bezüglich Satz - und Periodenbau, Motivik, Harmonik und Metrik; Gliederung in Strophen; Korrespondenzen der Teile."*
>
> ***Kunstlied** (auch: **begleitetes Sololied, Konzertlied**):*
> *d. h. künstlerisch autonom geformtes Lied. [...] Die Begleitung ist essentieller Teil des Ganzen. Wichtigste Form wurde das Lied mit Klavierbegleitung, das als **Strophenlied** (gleiche Melodie für alle Strophen), variiertes Strophenlied (Veränderungen der Melodie mit Textbezug) und als durchkomponiertes Lied (jede Strophe wird mit eigener Musik verton) existiert."*[749]

---

[747]) *Stephan, Rudolf (Hrsg.): Das Fischer Lexikon Musik, Frankfurt a. M. 1957, S. 166*

[748]) *Danuser Hermann (Hrsg.): Einleitung zu: Danuser, Hermann: Musikalische Lyrik. In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 8, Teil 1 Laaber 2004, S. 20*

[749]) *Amon, Reinhard / Gruber, Gerold: Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 2011, S. 205 f.*

7.1.3 Kurzgeschichte des „Kunstliedes“ in der Romantik

> *“Die Geschichte des klavierbegleiteten Sololiedes als einer selbständigen Kunstgattung, die sich von der früheren Gebundenheit an das gesellschaftliche Musizieren ablöst, beginnt erst im 19. Jahrhundert mit Franz Schubert und fällt damit in die Zeit der Romantik. Das deutsche Lied seit Schubert besitzt internationale Anerkennung und Bedeutung. Seine größten Vertreter nach Schubert sind Schumann, Brahms und Hugo Wolf. Es entwächst zunehmend dem Charakter der Hausmusik, wird zum Konzertlied. Es steht im Rang als Konzertstück ebenbürtig neben Sinfonie, Kammermusik und Klaviermusik.”*[750]

Diese historische Kurzfassung beinhaltet alle Ingredienzien, die den Reiz und die Bedeutung des Kunstliedes ausmachen: die wichtigsten Komponisten, die Abwanderung in den Konzertsaal, den Aufstieg zu einer, den anderen gleichberechtigten Gattung, sowie den dafür verantwortlichen Tondichter Franz Schubert, der das Lied künstlerisch *“zur Vollendung seiner Möglichkeiten geführt”* und in seinen Vokalkompositionen die perfekte *“Einheit aller Elemente unter Vorherrschaft der Melodik und Harmonik”*[751] erreicht hatte.

Versucht man nun, den, eine längere, vom Generalbass-Lied ausgehende historische Entwicklung abschließenden, *‘faktischen’*[752] Beginn des romantischen Kunstliedes genauer festzulegen, findet man in der Fachliteratur (siehe auch weiter oben) ziemlich einheitlich Schuberts *“Erlkönig”* und *“Gretchen am Spinnrad”* angeführt[753].

Alle für das *“Romantische Kunstlied”* wesentlichen Parameter, wie die Ausdeutung des Stimmungsgehalts der Dichtung *“mit musikalischen Mitteln”*, die *“organische Verschmelzung”* von Wort und Musik zu *“einer neuen künstlerischen Einheit”*, die Aufwertung des Klavierparts zur Ermöglichung *“tonpoetischer Deutungen”* und *“Tonmalereien”* sowie weitreichende Differ-

---

[750]) Wörner, Karl H.: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch, Göttingen 1972, 5. Auflage, S. 485

[751]) Wörner, Karl H.: a. a. O., S. 486

[752]) “Faktisch” deshalb, weil ja Schubert, obwohl er seinem “Erlkönig”, komponiert 1815, die Opuszahl 1 und dem Lied “Gretchen am Spinnrad”, 1814, die Zahl 2 verlieh, schon vorher an die 300 Lieder komponiert hatte, mit dieser Handlung aber ein symbolisches Zeichen für die ‘neue Kunstlied-Gattung’ setzen wollte. Siehe auch: Brinkmann, Reinhold: „Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert“. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musikalische Lyrik, Teil 2. In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 8, Teil 2, Laaber 2004, S. 12 f.

Übrigens: Zur selben Zeit (1816) vollendete Beethoven seinen sechsteiligen Liedzyklus “An die ferne Geliebte”, in dem “eine Steigerung subjektiver Empfindung in romantische Bezirke” erfolgte. Siehe auch: Wörner, Karl H.: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch, Göttingen 1972, 5. Auflage, S.485.

[753]) Z. B. Schwab, Heinrich W.: Kunstlied - Krise einer Gattung. In: Musica 35(1981)3, S. 232

enzierungen und Erweiterungen der formalen, melodischen, rhythmischen und harmonischen Möglichkeiten *"im Dienste des Ausdrucks"* [754] waren in diesen beiden Schubert-Liedern beispielhaft ausgeführt.

Die nachfolgenden Komponistengenerationen, die dem vielfältig ausgeprägten, klavierbegleiteten Sololied durch eine nahezu unüberschaubare Fülle an Werken zu einer *"quantitativen Hochblüte"*[755] verhalfen, mussten diese Komponenten nur mehr weiterentwickeln, ausgestalten und individuell modifizieren. Und diese Feststellung gilt insbesondere auch für das *'Kunstlied'* an der Jahrhundertwende bzw. in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das im Zentrum der nachfolgenden Ausführungen stehen wird. Denn noch immer widmeten sich zahlreiche Tondichter, und nicht nur so namhafte wie Gustav Mahler, Hans Pfitzner oder Richard Strauss, dieser Gattung.

Freilich gab es, im Zuge der allgemeinen Auflösung traditioneller melodischer, formaler und harmonischer Komponenten der Musik, neben den der *Nachromantik* / *Spätromantik* [756], also dem Stil der Zeit *'nach der Romantik'* bzw. *der 'romantischen Nachblüte',*[757] verpflichteten Liedkompositionen, die in der Überzahl waren, auch solche, die mit gravierenden Neuerungen auf diesem Gebiet aufwarteten, wie zum Beispiel Schönberg mit seinem '*Pierrot lunaire'* im Hinblick auf die Behandlung der Singstimme und die tonalen Gegebenheiten.

---

[754]) Wörner, Karl H.: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch, Göttingen 1972, 5. Auflage, S. 486

[755]) Dannoritzer, Ursula: Studien zum instrumentalbegleiteten Sololied um 1900 (1880-1920). Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 23. Tutzing 1987, S. 12

[756]) Zum Begriff 'Nachromantik' siehe Flotzinger, Rudolf: Von der Ersten zur Zweiten Republik. In: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution zur Gegenwart, Bd. 3, Wien (u. a.) 1995, 2. Auflage, S. 215 ff.

[757]) Diez, Werner: Sehnsucht nach der Vergangenheit. Bemerkungen zum deutschen Kunstlied am Ende der Romantik. In: Neue Zeitschrift für Musik 130(1969)5, S. 239

7.2. Erich Kriners Zeitgenossen und das Kunstlied um 1900

7.2.1 Das Kunstlied (Klavierlied) in Wien um 1900

Grundsätzlich war das klavierbegleitete Sololied um 1900 eine vielfältig ausgeprägte musikalische Gattung, die, zieht man die nahezu unüberschaubare Anzahl an Lied-Komponisten[758] in Betracht, auch eine quantitative Hochkonjunktur erlebte. Zwar ist ein Großteil dieser Tondichter heute eher vergessen, zu Lebzeiten jedoch konnten sie mit ihren Werken durchaus Erfolge verbuchen. Zusätzlich sei noch angemerkt, dass auch alle namhaften Komponisten dieser Periode, also die berühmten Zeitgenossen Erich Kriners, angefangen von Johannes Brahms, Gustav Mahler, Richard Strauss und Hugo Wolf, über Hans Pfitzner, Wilhelm Kienzl, Alexander Zemlinsky, Viktor Keldorfer, Julius Bittner, Franz Schreker, Joseph Marx, Erich Wolfgang Korngold, Ernst Krenek oder Alma Mahler bis hin zu den prominenten Vertretern der *'Zweiten Wiener Schule'* Schönberg, Berg und Webern, Eingang in die gängige Liedforschung gefunden haben und zahlreiche Werke dieses Genres hinterließen.

Dabei gab es eine in allen musikalischen Parametern wirksam werdende Bereicherung - der *'Vokalpart'* zeichnete sich aus durch einen größeren Tonumfang, durch differenzierte Rhythmik, durch Einbeziehung rezitativisch-deklamatorischer Elemente und durch Vertiefung der textbezogenen Ausdrucksnuancen, die *'Harmonik'* gewann an Farbigkeit durch die häufigere Verwendung von Alterationen, Chromatik, Enharmonik, Modulationen, akkordisch-tonalen Rückungen

---

[758]) *Siehe auch:*
Dannoritzer, Ursula: Studien zum instrumentalbegleiteten Sololied um 1900 (1880-1920). Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 23. Tutzing 1987

Diez, Werner: Sehnsucht nach der Vergangenheit. Bemerkungen zum deutschen Kunstlied am Ende der Romantik. In: NZ 130(1969)5, S. 239-244

Dürr, Walther: Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik, Wilhelmshaven 2002, 2. Auflage

Jolizza, W. K. von: Das Lied und seine Geschichte, Wien u. Leipzig 1910

Kravitt, Edward F.: Das Lied, Spiegel der Spätromantik, Hildesheim (u.a.) 2004

Schollum, Robert: Das österreichische Lied des 20. Jahrhunderts, Tutzing 1977; in dieser historischen Forschungsarbeit sind, geordnet nach Geburtsjahrgängen, mehr als 60 österreichische Liedkomponisten mit ihren Werken und stilistischen Eigenheiten angeführt.

Heinemann, Michael / Hinrichsen, Hans-Joachim / Ottner, Carmen (Hrsg.): Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert, Köln 2009

Schmierer, Elisabeth: Geschichte des Liedes, Laaber 2007

Tschulik, Norbert: Lieder aus Österreich: eine kleine Geschichte des Kunstliedes von Walther von der Vogelweide bis heute, Österreich-Reihe, Bd. 240/241, Wien 1964

oder unaufgelösten Dissonanzen, und die ehemals nur als harmonische Stütze gedachte *'Instrumentalbegleitung'* emanzipierte sich durch unabhängig ausgeformte Melodie-, Klang- und Satzgestaltung zum gleichberechtigten Partner der Singstimme.[759]

Auch die für diese Epoche charakteristischen stilistischen Wandlungen und progressiven musikalischen Strömungen, wie Zersetzung und Auflösung der Tonalität, Polytonalität, neue harmonische Klänge oder innovative Tonsysteme, waren innerhalb der Gattung Lied, wenn auch nur bei wenigen Komponisten (- vielleicht aus Angst, das traditionelle romantische, von der tonalen Melodie bestimmte Wesen des Liedes zu gefährden?[760]), deutlich erkennbar.

Freilich wurde die Liedkomposition gerade in diesem *'modernen'* Bereich, der stilistisch in Richtung Expressionismus tendierte, auch mit den, vom Publikum ausgehenden Schattenseiten des Konzertbetriebs konfrontiert. Obwohl nach dem Ersten Weltkrieg gute Gründe dafür sprachen, das Lied als *"Experimentierfeld einer musikalischen Spracherweiterung"*[761] zu nützen, - der für die Darbietung nötige Aufführungsapparat blieb, der augenblicklichen Wirtschaftssituation entgegenkommend, zahlenmäßig im kleinen Rahmen, die Publikationskosten konnten niedrig gehalten werden, die Vermarktungsstrategien erforderten keinen allzu großen Aufwand und dem Komponisten blieb eine große Freiheit bezüglich Textauswahl, Vertonungsmodus und Neuerungen des musikalischen Materials - waren die Folgen nicht absehbar: Die neuen Klänge führten zu einer Isolierung vom breiten Publikum, das sich von der Präsenz des Traditionellen nicht lösen und seine Erwartungshaltung in inhaltlicher oder stilistischer Hinsicht nicht ändern wollte.

Was die Aufführungspraxis der damaligen Zeit betraf, war der *'Liederabend'* in Wien zur 1900er-Wende der biedermeierlichen Hausmusik des 19. Jahrhunderts größtenteils entwachsen und, ähnlich wie heute, zu einer festen Einrichtung im öffentlichen Konzertbetrieb geworden.

---

[759]) Siehe auch: Dannoritzer, Ursula: Studien zum instrumentalbegleiteten Sololied um 1900 (1880-1920). Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 23. Tutzing 1987, S. 3

[760]) Siehe auch: Dannoritzer, Ursula: a. a. O., S. 12

[761]) Heinemann, Michael / Hinrichsen, Hans-Joachim / Ottner, Carmen (Hrsg.): Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert. Vorwort. Köln 2009, S.8

Dennoch blieben auch die gemischten Programme, also Darbietungen verschiedenster musikalischer Gattungen (Chöre, Klavierlieder, Symphonien, Kammermusikwerke u. a.) im selben Konzert, und die Auftritte in kleinerem Rahmen erhalten, vor allem in jenen Bereichen, wo es darum ging, Hochkultur-ferneres Publikum anzusprechen, wie z. B. bei den Arbeitersymphoniekonzerten, bei den populären Nachmittagsveranstaltungen oder bei den traditionellen *"Liedertafeln"* der MGVe.

Umso deutlicher trat die Diskrepanz zutage, die sich aus der ursprünglichen sozialen Intimität des kleinen, privaten, auf das *'Lied'* abgestimmten Salons und dem, nunmehr für großes Publikum im Konzertsaal veranstalteten, kollektiven Musikerlebnis ergab.[762]

Trotzdem blieb das *'Kunstlied',* vor allem in seiner traditionellen, von Schubert ausgehenden *'romantischen*' Ausprägung auch weiterhin eine beim Publikum beliebte musikalische Gattung, was mehrere Ursachen hatte. Zum einen bewahrte und erhöhte *"das instrumentalbegleitete Sololied der Jahrhundertwende den im Lauf der Romantik erworbenen unangefochtenen künstlerischen Rang, indem es sich zugunsten eines engen Wort-Ton-Verhältnisses und einer gesteigerten Ausdrucksintensität die neuen Errungenschaften und Entwicklungen in der Musik (u. a. auf harmonischem und instrumentatorischem Gebiet, oder in den erweiterten Möglichkeiten der Singstimme und ihrer Einbeziehung ins Instrumentalensemble) zu eigen macht."* [763]

Diese, bereits weiter oben angesprochene, *'sanfte'* Bereicherung der traditionellen Gestaltungsparameter im *'nachromantischen'* Liedschaffen, das durch Schuberts Kompositionen *"ästhetisch und kompositionstechnisch auf die Ebene anderer repräsentativer Gattungen"* [764] gehoben worden war, trug dazu bei, dass sich das *'Kunstlied'* seine angestammte Stellung im Konzertleben bewahren konnte.

Bettet man nun Kriners, zeitlich zwischen *'Tradition'* und *'Moderne'* und stilistisch in der Nachfolge Schuberts, Schumanns und Brahms' angesiedeltes Liedschaffen in das, nahezu unüberschaubare seiner Zeitgenossen ein und legt jene Maßstäbe an, die in den obigen Ausführungen grundlegend erörtert worden waren, wird man, einige Erkenntnisse der folgenden Spezial-

---

[762]) Siehe auch: Heinemann, Michael / Hinrichsen, Hans-Joachim / Ottner, Carmen (Hrsg.): Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert. Vorwort. Köln 2009, S. 7 f.

[763]) Hollander, Hans: Musik und Jugendstil, Zürich u. Freiburg i. Br. 1975, S. 46

[764]) Dannoritzer, Ursula: Studien zum instrumentalbegleiteten Sololied um 1900 (1880-1920). Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 23. Tutzing 1987, S. 2

analysen sozusagen als zu beweisende *Hypothese* vorwegnehmend, feststellen, dass Kriner durchaus als typischer Vertreter des *'Österreichischen Liedes'* seiner Zeit gelten kann.

Seine Lieder bewegen sich im Bereich des *'romantischen'* bzw. *'spät/nach-romantischen'* Stils, womit ihnen auch jene Merkmale innewohnen, die bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf die Stoffauswahl (Phantastik, Mystik, Flucht aus der Realität, Volkstümlichkeit, Natur, Jenseits), auf die musikalische Ausdeutung des Textes, auf die tonmalerische Unterstützung durch die Klavierbegleitung sowie auf eine, im Vergleich zu Schumann oder Brahms teilweise noch gesteigerte, Differenzierung der Harmonik zur Verstärkung des Ausdrucks beobachtet werden konnten.

Die Vertonung der zahlreichen, von ihm ausgewählten Gedichte[765] kann als eine individuelle, von ausreichendem handwerklichem Können getragene Leistung bezeichnet werden, die einzelnen, sich an den Traditionen der Romantik orientierenden musikalischen Parameter, wie Melodik, Harmonik, Formgestaltung oder Textausdeutung, dienen der verständnisunterstützenden Einheit zwischen poetischer Vorlage und Musik, und das Verhältnis zwischen Singstimme und teilweise unabhängigem Klavierpart stellt sich in den Dienst *"von inhaltlicher Verdichtung, gesteigerter Expressivität und subjektiver Aussage"*[766].

Damit stellen seine Lieder ein durchaus akzeptables Mosaiksteinchen dar im, durch seine stilistische Vielgestaltigkeit geprägten, vorwiegend der *'nachromantischen'* Tradition folgenden österreichischen Vokalwerk des beginnenden 20. Jahrhunderts, wobei die nachfolgenden Zitate nahezu vollinhaltlich auf Kriners Kompositionen zutreffen:

> *"Für Wien ist bezeichnend, daß die 'Novatoren' dieser Zeit nicht aus Wien stammen.* [...] *Die 'Urwiener' stöhnen unter dem Gewicht der Klassik. Man braucht bloß an die Kämpfe gegen die Neudeutschen denken, um die Situation voll zu verstehen. Das Wiener Kunstlied basiert noch immer auf Schubert, Schumann und bewegt sich in Niederungen; Brahms, selbst seine volksliedhaften Lieder, sind in dieser Zeit einsame Spitze, Wolf wird ebensowenig verstanden wie Mahler, Strauss wird angefeindet. Das 'liebe kleine Lied' wird noch weit ins 20. Jahrhundert hinein produziert, bis ihm der 2. (erst!) Weltkrieg endgültig den Garaus macht. Zahllose echte Liedbegabungen kommen nicht auf, weil ihnen der Durchbruch durch die zähe Masse des Altgewohnten nicht gelingt."*[767]

---

[765]) *Siehe auch: Dannoritzer, Ursula: Studien zum instrumentalbegleiteten Sololied um 1900 (1880-1920). Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 23. Tutzing 1987, S. 425 ff.*

[766]) *Dannoritzer, Ursula: a. a. O., S. 2*

[767]) *Schollum, Robert: Das österreichische Lied des 20. Jahrhunderts, Tutzing 1977, S. 44*

Dann etwas später:

> *"Von der schlichten, volksliedhaften Seite der Brahms-Lieder über Marxschen Vollklang bis zur Schönbergschule und dem um etwa 1920 für kurze Zeit einsetzenden Neoklassizismus, der dem Österreicher kaum lag, ist alles an Möglichkeiten zu finden. Am wenigsten wirkt sich Wolf, eher schon Strauss aus. Es ist für den österreichischen Weg sicher bemerkenswert, daß der Liedkomponist Wolf keine sehr große Nachfolge erhalten hat, daß hingegen die Brahms-Einflüsse stark geblieben sind: noch lange gilt die 'schöne Melodie' als nahezu einziges Beurteilungskriterium für gut oder schlecht eines Liedes."*[768]

Und auch das Schicksal so vieler seiner Zeitgenossen blieb ihm nicht erspart: seine Werke wurden, aus welchen Gründen immer, weder gedruckt, noch erreichten sie ansprechende Aufführungszahlen.

.

7.3. Erich Kriners Lieder - Die Dichter und ihre Texte

Nunmehr zur Auswahl der Texte und - überblicksartig - zu deren Dichtern, auf die dann noch, im Rahmen der folgenden Einzelbetrachtungen der Lieder, durch eine kurze Biographie speziell eingegangen wird. Der erste sich dabei anbietende Eindruck ist jener einer überraschenden Vielfalt und unterschiedlichster literarisch-ästhetischer Qualitätsprofile. Neben vollkommenen Schöpfungen bedeutender Dichter finden sich auch solche, die, wie bei Brahms[769], durch die Vertonung an poetischer Aussagekraft und Tiefe gewinnen könnten. Aber: Welche speziellen Kriterien zu Kriners Textauswahl wirklich beitrugen, kann mangels schriftlicher Aufzeichnungen seitens des Komponisten nicht zweifelsfrei festgestellt werden. Am ehesten böte sich die Vermutung an, er habe nicht willkürlich ausgewählt, sondern, ähnlich wie Schubert, jene Texte vertont, die ihm gefielen. Deshalb auch die unglaubliche Vielfalt.

Immerhin liegen den 35 Klavierliedern Texte von 22 verschiedenen Dichtern zugrunde, darunter so bekannte Schriftsteller, wie Hans Christian Andersen, Ludwig Thoma, Emanuel Geibel, Richard Dehmel, Nikolaus Lenau, Otto Erich Hartleben, Paul Heyse oder Ludwig Uhland, aber auch heute weniger bis gar nicht mehr geläufige Namen, wie Carl Braun v. Braunthal, Rudolf Baumbach, Ernst Ritter v. Dombrowsky, Reinhold Eichacker, Clarence A. Henning, Hans v. Hopfen, Alfred de Nora (eigentlich Anton Alfred Noder), Anton Popper, Robert Reinick, Wilhelm Weigand, Volker vom Knittelfeld und ein Herr namens Kless, der bis jetzt allen Nachforschungen widerstand.

---

[768]) *Schollum, Robert: Das österreichische Lied des 20. Jahrhunderts, Tutzing 1977, S. 99*

[769]) *Siehe auch: Baum, Günther: Wort und Ton im romantischen Kunstlied. In: Das Musikleben 3(1950)5, S. 136-140*

Die Mehrzahl der Textvorlagen stammt freilich von Josef Freiherr von Eichendorff und Heinrich Heine, die zu den bedeutendsten Lyrikern der Romantik zählen.

Eichendorff ist fünf Mal vertreten, wobei seine Gedichte in der *„Ausgabe letzter Hand“* von 1841 in Band 1 zu finden[770] sind, wo sie wieder in acht Themenkreise gegliedert werden.

Den meisten Vertonungen aber dienen Worte von Heinrich Heine als Vorlage. Bedenkt man, dass aus der Feder von rund 3000 Komponisten ca. 8000 Vertonungen von Heine-Liedern existieren sollen[771], ist es nicht verwunderlich, dass auch Erich Kriner an den Zeilen dieses Romantikers Gefallen fand. Neben dem am häufigsten vertonten Gedicht *„Du bist wie eine Blume“* findet man noch acht weitere.

Wenn einem Viertel der Lieder von Kriner Gedichte von Heinrich Heine zugrunde liegen, mag das seinen Grund zum einen sicherlich darin haben, dass dessen Texte nicht nur durch die Kürze und regelmäßige, vorwiegend jambisch geprägte Rhythmik ihrer Verse, durch die gefühlsbetonte Tiefe der farbigen Sprache, sowie durch die bisweilen zum Ironischen tendierenden Wendungen geradezu prädestiniert scheinen zur Liedvertonung

Zum anderen aber könnte die These des berühmten Pianisten und Pädagogen Paul Schilhawsky zutreffen, der eine gewisse gefühlsmäßige Affinität zwischen dem Dichter Heine und jenen ureigensten österreichischen Komponisten vermutet, die das Lied ins Zentrum ihres musikalischen Schaffens gestellt haben, wie Schubert, Wolf [oder Kriner]:

> *“Heine hatte manche Eigenschaft, der sich ein so typischer Österreicher wie Schubert verwandt fühlen mußte: das leichte, sichere Gefühl dafür, wann Spannung, wann aber auch Entspannung nötig ist, die gelegentlichen Ausbrüche, von deren Nutzlosigkeit man schon vorher überzeugt ist, die Vorliebe für das immer lichte und schöne Reich der Träume und der Drang, sein eigenes Schicksal mit dem des ewig hoffnungslos Liebenden zu verbinden.”* [772]

Und aus dieser *“gedanklichen Welt”* eines großen Dichters entwickelten sie dann ihren *“absolut qualitätssensiblen Geschmack”.*[773]

---

[770] *Siehe auch: http://www.zeno.org/Literatur/M/Eichendorff,+Joseph+von/Gedichte, abgerufen am 14. August 2008*

[771]) *Vergl.: Fischer, Jens Malte: Vergiftet sind meine Lieder, in: Programmheft der Salzburger Festspiele vom 14. August 2007, Haus für Mozart, Salzburg 2007, S. 6*

[772]) *Schilhawsky, Paul: Deutsche Dichter - österreichische Komponisten. In: ÖMZ 28(1973)3, S. 109*

[773]) *Schilhawsky, Paul: a. a. O., ÖMZ 28(1973)3, S. 110*

Eine derartig vielfältige Palette an Gedichten wirft die Frage auf, woher der Komponist die nötigen Literaturkenntnisse erworben haben könnte. Eine mögliche Antwort wäre das Vorhandensein von *'Literaturzeitschriften'* im Hause Kriner bzw. der Hinweis auf eine umfangreiche Hausbibliothek, von der wir, obwohl der Verfasser dieser Arbeit im Nachlass seines Großvaters kein einziges Buch mehr fand, aus Otto Kriners Tagebuch Kenntnis erhielten: *"Zuhause, in Wien, wäre für mich allerdings günstige Gelegenheit gewesen, auch solche Lektüre [Macbeth, Wilhelm Tell, Maria Stuart] zu betreiben: Besaßen wir doch die bedeutendsten deutschen Klassiker in unserer Hausbibliothek."*[774]

Alternative Möglichkeiten einer Antwort stellen die im Wasa-Gymnasium erworbene Allgemeinbildung oder jenes außerschulische Interesse dar, wie es in Erich Kriners Biographie auf Grund der Aussagen seines Schulkollegen Stefan Zweig angesprochen wurde.[775] Bedenkt man nämlich, dass von jenen 14 Liedern, die Kriner zwischen 1915 und 1928 schrieb, mehr als die Hälfte auf Texten von zeitgenössischen Dichtern, wie Hartleben, Dehmel, Thoma, Heyse, Hopfen, Baumbach, Weigand oder Eichacker basieren, kann ein verbliebenes Interesse an den, in seiner Jugendzeit rezipierten und bewunderten Literaten nicht ausgeschlossen werden:

> *"'Junge Leute entdecken sich ihre Dichter, weil sie sich sie entdecken wollen.' Wir witterten in der Tat den Wind, noch ehe er über die Grenze kam, weil wir unablässig mit gespannten Nüstern lebten. Wir fanden das Neue, weil wir das Neue wollten, weil wir hungerten nach etwas, das uns und nur uns gehörte, - nicht der Welt unserer Väter, unserer Umwelt. Jugend besitzt wie gewisse Tiere einen ausgezeichneten Instinkt für Witterungsumschläge, und so spürte unsere Generation, ehe es unsere Lehrer oder die Universitäten wußten, daß mit dem alten Jahrhundert auch in den Kunstanschauungen etwas zu Ende ging..."* [776]

Letztlich könnte eine eventuelle Kenntnisnahme ansprechender Texte auch aus Vertonungen anderer, ihm auf Grund seiner Tätigkeit als Liedbegleiter und Lehrer bekannter, Komponisten angenommen werden.

Abschließend noch einige Gedanken zur speziell-inhaltlichen Auswahl der vertonten Texte. Wenn Arnold Schönberg in einem seiner Aufsätze bezüglich der Vertonung verschiedener Dichterworte bekennend festhielt, *"...daß ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja, ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im*

---

[774]) *Kriner, Otto: Tagebuch Band 2, S. 192*

[775]) *Siehe Kapitel 3.3.3, S. 114 f.*

[776]) *Zweig, Stefan: Die Schule im vorigen Jahrhundert. In: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 2013, 40. Auflage, S. 61*

geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben und erst nach Tagen daraufkam, nachzusehen, was denn eigentlich der poetische Inhalt meines Liedes sei",[777] so betonte er damit die grundlegende Bedeutung eines gewissen, den Komponisten ansprechenden emotionalen Momentes, das dem zu vertonenden Gedicht innewohnen musste.

Der Text sollte den Komponisten also *'anregen'*, ihm sozusagen ein *'Gefühlserlebnis'* vermitteln, ihn *'rühren'*, *'packen'* oder *'ergreifen'.*[778] Die dabei vorwiegend anzutreffenden Sujets, auch in den Gedichten jener eher weniger bekannten und wahrscheinlich nur in Anthologien zu findenden Poeten, sind Natur, Liebe und Tod.

Durchforstet man die Lieder Erich Kriners in dieser Richtung, so wird man feststellen, dass die meisten Inhalte um diese Themen kreisen, in welch vielfältigem Zusammenhang auch immer. Natur-, Liebes- und Todeserlebnisse dürften also jene affektbezogenen Komponenten im Gefühlsleben eines künstlerisch veranlagten Menschen sein, die am ehesten imstande sind, seiner musikalischen *'Kreativität'* zum Durchbruch zu verhelfen. Bedenkt man diesen inhaltlichen Faktor in Verbindung mit einer dem Komponisten zusagenden Sprache und adäquaten Form, kann ein Gedicht den Anstoß bedeuten für das Entstehen eines musikalischen Gebildes, *"das zur neuen Einheit 'Lied' verschmilzt."*[779]

Nach den bisherigen Ausführungen ist es daher nicht verwunderlich, dass das *'Lied'* als musikalische Gattung gerade in der Romantik seinen qualitativen und quantitativen Höhepunkt zu verzeichnen hatte, und dass sich zahlreiche Komponisten in den Jahren danach ebenfalls dieser Gattung bedienten, wenn sie ähnliche Inhalte vermitteln wollten.

"Es ist die adäquate 'Form' für das Seltsame, für den Zauber. Das Wunderbare, das im Lied ausgedrückt werden soll, ist keine Dimension der Wirklichkeit. [...] Das Merkwürdige, das Seltsame, der Zauber, das Wunder kann in Musik Gestalt werden." [780]

---

[777]) Schönberg, Arnold: Das Verhältnis zum Text. In: Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik herausgegeben von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 5

[778]) Siehe auch: Rauchfleisch, Udo: Musik schöpfen, Musik hören: ein psychologischer Zugang, Göttingen; Zürich 1996, S. 29

[779]) Siehe auch: Baum, Günther: Wort und Ton im romantischen Kunstlied. In: Das Musikleben 3(1950)5, S. 136

[780]) Motte-Haber, Helga de la: "Es flüstern und sprechen die Blumen... Zum Widerspruch zwischen Lied als romantischer Kategorie und musikalischer Gattung. In: Musica 35(1981)3, S. 238 f.

8. ERICH KRINERS LIEDER IN EINZELDARSTELLUNG

Die im Folgenden präsentierte, musiktechnisch-analysierende und hermeneutisch-interpretierende Betrachtung der einzelnen Lieder, geordnet analog zur Erstausgabe der gesammelten Lieder Erich Kriners[781], orientiert sich durchgehend an einem bestimmten Schema: Einer Kurzbiographie des Dichters und der Wiedergabe des Textes in der Originalfassung samt Quellenangabe - mit Hinweisen auf eventuelle Veränderungen durch den Komponisten - folgen die Darstellung literaturwissenschaftlich-lyrikbezogener Faktoren (Strophe, Zeile, Versmaß, Reim), inhaltlicher Spezifika (Stoff, Motiv, Topos) und textinterpretatorischer Aspekte, soweit sie, nach Ansicht des Autors, für die Vertonung der Dichterworte bedeutsam sind, sowie die spezielle Analyse musikrelevanter Parameter, wobei fallweise folgende Gesichtspunkte in die Überlegungen einbezogen werden:

- Allgemeine musikalisch-technische Gestaltungselemente wie Melodie, Rhythmus, Harmonie, Form oder Klang.
- Musikalische Rhetorik und Tonartencharakteristik.
- Verhältnis zwischen Sprache und Musik, Wort und Ton, Poesie und musikalischer Ausdeutung.
- Beschaffenheit und Bedeutung der Klavierbegleitung.

8.1. Hör' ich das Liedchen klingen (1903, Text: Heinrich Heine)

8.1.1 Der Dichter[782]

Heinrich Heine gilt nicht nur als einer der bedeutendsten deutschen Schriftsteller sondern als *"letzter Dichter der Romantik"* und gleichzeitig als deren Überwinder. Berühmt wurde Heinrich Heine nicht nur durch seine gewaltige Wortgewandtheit, sondern vor allen Dingen auch durch seine kritischen Töne gegen das Establishment. Literarisch bewegte er sich in der Spätromantik sowie im Jungen Deutschland. In seinen Werken vereinte er das Gefühl der Schwermut mit ironischer Betrachtung. Als Journalist begründete er nicht nur das Feuilleton, sondern auch den kritischen Ton. Er konnte, wie kaum ein anderer, auf alle gesellschaftlichen Schichten einwirken. Zeit seines Lebens wurde er in Deutschland wegen seiner jüdischen Abstammung geächtet und kritisiert[783].

---

[781]) Siehe Band 2, S. 1-114, Wien 2014, 2. verbesserte Auflage

[782]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 237 f.

Porsche, Susanne: Heinrich Heine. Auf: http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=585&RID=1, abgerufen am 12. Dezember 2012

[783]) Siehe auch Kapitel 7.3. Erich Kriners Lieder - Die Dichter und ihre Texte, S. 271

Einige Werke: Gedichte (1822), Reisebilder (1826-31), Buch der Lieder (1827), Französische Zustände (1833), Florentinische Nächte (1836), Der Schwabenspiegel (1838), Deutschland. Ein Wintermärchen (1844), Neue Gedichte (1844), Atta Troll. Ein Sommernachtstraum (Epos 1847), Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem (1851), Romanzero (Gedichte 1851), Die Harzreise (1853), Letzte Gedichte und Gedanken (1869)

8.1.2 Das Gedicht[784]

Das Lied findet sich in der Sammlung *„Buch der Lieder“* (Erstdruck Hamburg 1827) und trägt in der Untergruppe *„Lyrisches Intermezzo“* (entstanden vorwiegend 1822/23, Erstdrucke in: *‘Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo’*, Berlin 1823) die Nummer 41.[785]

Hör ich das Liedchen klingen (Lyrisches Intermezzo XLI)

Hör ich das Liedchen klingen,
Das einst die Liebste sang,
So will mir die Brust (mein Herz) zerspringen
Vor wildem Schmerzensdrang.

Es treibt mich ein dunkles Sehnen
Hinauf zur Waldeshöh,
Dort löst sich auf in Tränen
Mein übergroßes Weh.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständig)
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + Jambus + unvollständig)
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + Jambus + unvollständig)
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständig)
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)

Kriners Textversion ist nahezu identisch mit jener Heines, doch scheint ihm das *‘Zerspringen der Brust’*, als dem Sitz des Herzens, zu wenig dramatisch oder ausdrucksstark gewesen zu sein, sodass er eine, auf die Person des lyrischen Ich bezogene - *‘mein Herz’* - Änderung vornahm, ohne die Charakteristika von Heines *‘Volksliedstrophe’*[786] - das dreihebige, vorwiegend jambische Versmaß und das gekreuzte Reimschema mit wechselnden weiblichen bzw. männlichen Ausgängen - zu gefährden. Eine weitere mögliche Erklärung im Bezug auf die Textänderung könnte auf der Überlegung beruhen, dass die Übereinstimmung der Vokale

---

[784]) *Heine, Heinrich: Buch der Lieder, Hamburg 1827, S. 145*

[785] *Siehe auch: http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Gedichte, abgerufen am 14. August 2008*

[786]) *Siehe auch: Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule, Bern 1966, 12. Auflage, S. 40*

(*'Assonanz'*)[787] in den Versen eins und zwei mit *'Liedchen'* und *'Liebste'* eine analoge Entsprechung in den Versen drei und vier mit *'Herz'* und *'Schmerz'* erfahren sollte.

Um dem Text vollinhaltlich gerecht werden zu können, muss man zum einen beachten, dass der Gedichtzyklus eine Art Handlung hat, in der Heine, personifiziert durch das lyrische Ich, seine eigenen Liebeserlebnisse aus der Vergangenheit, angesiedelt zwischen Euphorie und Enttäuschung, poetisch verarbeitet[788], und zum anderen, in welchen Kontext das vorliegende Gedicht eingebettet ist. Sowohl in Heines Anordnung seiner *"Lyrischen Intermezzi"* als auch in der berühmtesten Vertonung des *'Liedchens der Liebsten'* durch Robert Schumann innerhalb seines Liederzyklus *"Dichterliebe"*, op. 48 (Nr. 10), gibt uns der vorausgehende Text Auskunft, worum es eigentlich geht:

In Heines *'Lyrischem Intermezzo Nummer 40'* erfahren wir, dass jener *'Jüngling'*, der im nächsten Gedicht dem *'Liedchen'* seiner Liebsten nachtrauern wird, von ihr gar nicht mehr geliebt wurde und für ihn hoffnungslos verloren ist, weil sie *'aus Ärger'* über ihre verschmähte Liebe zu einem anderen *'Den ersten besten Mann / Der ihr in den Weg gelaufen'*[789] heiratete. Bei Schumann wiederum schildert das Lied davor (Nr. 9) die unter '*Flöten*musik, *Geigen*klang und *Trompeten*geschmetter' begangene Hochzeit der *'Herzallerliebsten'* mit einem anderen[790].

Die Melodie, die er also in seinem Innersten hört, löst zurecht eine emotionale Reaktion der Hoffnungslosigkeit, ja des schmerzvollen, *'dunklen Sehnens'* aus, das ihn *'hinauf zur Waldeshöh*' treibt, wo er, im Gedenken an die unerwiderte Liebe und erfüllt von *'übergroßem Weh'*, seinen *'Tränen'* freien Lauf lässt.[791]

---

[787]) Siehe auch: Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule, Bern 1966, 12. Auflage, S. 96 f.

[788]) Siehe auch Dautel, Klaus: Heinrich Heines "Buch der Lieder", 2001, auf: http://www.zum.de/Faecher/D/BW/gym/Heine/lieder.htm, abgerufen am 10. Mai 2014

[789]) Heine, Heinrich: Buch der Lieder. Gedichte, Frankfurt a. M. 2008, S. 98

[790]) Heine, Heinrich: Buch der Lieder. Gedichte, Frankfurt a. M. 2008, S. 88, Lyrisches Intermezzo XX: "Das ist ein Flöten und Geigen, / Trompeten schmettern drein;/ Da tanzt den Hochzeitsreigen / Die Herzallerliebste mein. [...]".

[791]) Siehe auch: Santos, David: Das Liedchen hinter dem Lied. Auf: http://www.udk-berlin.de/sites/kportal/content/texte/aufsaetze/david_santos/index_ger.html, abgerufen am 20. März 2014

8.1.3 Das Lied[792]

- *'Leidenschaftlich bewegt*es Tempo, das im zweiten Teil auf Grund der sich zuspitzenden Dramatik - *'Es treibt mich ein dunkles Sehnen'* - eine weitere, durch Synkopen unterstützte Steigerung erfährt und erst nach Erklimmen der *'Waldeshöh'* dem lyrischen Ich Zeit lässt, seinen Schmerz auszuleben;
- F-Dur - die Tonart der inneren Ruhe, der pastoralen Idylle, der seligen Zufriedenheit, der standhaften Liebe[793];
- sehr differenzierte, vom Piano bis zum plötzlichen Fortissimo reichende, die Dramatik des Geschehens unterstützende Dynamik;
- das rhythmische Geschehen im Bereich der Singstimme korrespondiert, ausgenommen den Beginn, den der feinfühlige Hörer, trotz metrisch-unbetonter Silbe auf schwerem Taktteil, gleichsam als lange Auftakt-Phrase bis zum Höhepunkt *'klingen'* empfinden dürfte, im gesamten Lied sowohl mit dem Reimschema als auch mit dem dreihebig-jambischen Versmaß bzw. dem Sprachrhythmus der Volksliedstrophe;
- zweiteilige, den Strophen des Dichters gerecht werdende Form, die sich auch im äußeren Erscheinungsbild durch einen Doppelstrich nach acht Takten manifestiert und sich, bei genauerer Betrachtung der Melodik, als eine Kombination von zwei unterschiedlichen, durch ein kurzes Zwischenspiel getrennten, periodisch gebauten Achttaktgruppen mit dem Schema *'A - B'* erweist;
- von der Singstimme zwar melodisch unabhängige, aber nur harmonisch stützende Klavierbegleitung, die erst im kurzen Nachspiel ein Eigenleben entwickelt: das *'Liedchen der Liebsten'* verklingt, zur Abschied nehmenden Mollmelodie mutiert, in der Erinnerung des lyrischen Ich.

Ohne Vorspiel, ohne Orientierungsmöglichkeit an einem Akkord, ohne jegliche Vorbereitung steigt in der Singstimme die Melodie des *'Liedchens'*, das die Geliebte einst in schöneren Tagen sang, unvermittelt, gleichsam aus den Tiefen der Seele des Dichters (des Sängers, des

---

[792]) Kriner, Erich: Sämtliche Werke. In: Band 2, S. 1, 2. verbesserte Auflage, Wien 2014

[793]) Zu allen, in den folgenden Ausführungen konkretisierten Überlegungen zur Tonartencharakteristik der einzelnen Lieder siehe auch: Kapitel 5.3.2.3.1 Überlegungen zur Wahl der Tonart Es-Dur, S. 216 f.

- Schubart, Christian F. D. / Kaiser, Fritz (Hrsg.): Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hg. v. Ludwig Schubart, 2. Nachdruck der Ausgabe Wien 1806, Hildesheim (u.a.) 1990
- Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983
- Beckh, Hermann: Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner, Frankfurt a. M. 1987
- Hennig, Richard: Die Charakteristik der Tonarten, Berlin 1897
- Mies, Paul: Der Charakter der Tonarten, Köln 1948
- Mayer, Leopold: Die Tonartcharakteristik im geistlichen Vokalwerk Bachs , Diss. Univ. Wien 1947
- Scholz, Gottfried: Haydns Oratorien, München 2008, S. 118 f.

Jünglings, des lyrischen Ich) in mittlere, über den Tonraum einer Oktav reichende, melodische Höhen auf - eine fröhliche Melodie in durtonaler, durch ein Dreiklangsmotiv eingeleiteter und durch eine Punktierte sowie absteigende Sechzehntelbewegung charakterisierter Thematik. Doch die freudvolle Erinnerung währt nicht lange - eine erste dissonante Eintrübung - der Akkord *'h-d-f-b'* auf der unbetonten zweiten Achtel des vierten Taktes - beendet das Zitat aus der Vergangenheit und lässt den *'herzzerreißenden'* Schmerz erahnen, der im Wörtchen *'einst'* bereits angedeutet wird: eine chromatische Rückung - *'c-des'* - in der Singstimme (Takt 5), unterlegt in der Klavierbegleitung durch einen Septakkord in dritter Umkehrung mit neapolitanischer Wirkung - *'ces-f-as-des'* - bereitet die Modulation nach schmerzvollem, Verzweiflung verheißendem f-Moll vor, das bei dem Wort *'Schmerzensdrang'* erreicht ist.
Auch das, als *'Vordersatz'* der ersten *'achttaktigen Periode'* präsentierte, kadenzharmonisch begleitete einfache *'Lied der Liebsten'* erlebt eine weitreichende Mutation: im rhythmisch absolut identen, melodisch jedoch etwas variierten *'Nachsatz'* erfährt der Volksliedcharakter des *'Liedchens'* durch die überraschende chromatische Wendung in der Gesangsstimme *'c-des'*, durch die plötzliche dynamische Akzentuierung des begleitenden, vorhaltigen Septakkordes und die Einfärbung der Tonfolge nach Moll eine zum Tragischen hin tendierende Verwandlung. Die im inneren Ohr des lyrischen Ich erklingende *'Melodie der Liebsten'* hat aus der Dimension der subjektiven Erinnerung in jene der objektiv gegenwärtigen und leiderfüllten Wirklichkeit gewechselt, hat das handelnde Subjekt sozusagen in die Realität zurückgeholt.

Dieser emotionalen, das weitere Geschehen dominierenden Stimmungslage, die im schmerzerfüllten, tränenreichen Verweilen auf der *'Waldeshöh'* gipfeln wird, entspricht die kontrastierende, musikalische Gestaltung der zweiten Liedstrophe: Begleitet von Unruhe ausdrückenden, dissonanten Synkopen, versinnbildlicht eine aufsteigende, *'Anabasis'*-ähnliche Tonfolge das Aufwärtseilen des Unglücklichen, bis er mit einem *'Saltus duriusculus'* auf b-Moll, der oftmals innigste Empfindung ausdrückenden Subdominante[794], die *'Waldeshöh'* erreicht, wo sich sein Schmerz auf dem höchst möglichen Ton der tonikal-endenden f-Moll-Melodie - im Klavier erklingt dabei die Variante eines Motivteilchens des *'Liebchen-Liedes'* - in Tränen auflöst und er mit einer, den Raum einer Quint ausfüllenden, absteigenden, diatonischen Mollmelodie, ähnlich der Katabasis, von seiner Liebsten für immer Abschied nimmt, wobei die innere Harmonik der Tonfolge jener der kadenziellen Klavierbegleitung entspricht. Das kurze, echoartige, im tiefsten Register des Instrumentes angesiedelte Nachspiel verstärkt den Eindruck des endgültigen Verlustes.

---

[794]) Siehe auch: Santos, David: Das Liedchen hinter dem Lied. Auf: http://www.udk-berlin.de/sites/kportal/content/texte/aufsaetze/david_santos/index_ger.html, abgerufen am 20. März 2014

8.2. Ein Fichtenbaum steht einsam (1903, Text: Heinrich Heine)

8.2.1 Das Gedicht[795]

Ebenfalls aus dem *„Buch der Lieder“*, in der Abteilung *„Lyrisches Intermezzo“* die Nr. 33, entstanden in den Jahren 1822/23, stammt das folgende Gedicht.

Ein Fichtenbaum steht einsam (Lyrisches Intermezzo XXXIII)

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

◡ – ◡ – ◡ – ◡	(3x Jambus + unvollständig)
◡ – ◡◡ – ◡ –	(Jambus + Anapäst + Jambus)
◡ – ◡◡ – ◡ – ◡	(Jambus + Anapäst + Jambus + unvollständig)
◡ – ◡◡ – ◡ –	(Jambus + Anapäst + Jambus)
◡ – ◡ – ◡ – ◡	(3x Jambus + unvollständig)
◡ – ◡ – ◡ –	(3x Jambus)
◡ – ◡ – ◡ – ◡	(3x Jambus + unvollständig) (Achtung auf Sprachrhythmus!)
◡ – ◡◡ – ◡ –	(Jambus + Anapäst + Jambus)

“Traum und Wirklichkeit”, der Titel der berühmten Ausstellung im Wiener Künstlerhaus aus dem Jahre 1985[796] könnte diesem kleinen Heine-Gedichtchen als Überschrift dienen.

Ein schläfriger Fichtenbaum[797] steht alleine in einer verschneiten, eisigen, kahlen, bergigen

---

[795]) Heine, Heinrich: Buch der Lieder, Hamburg 1827, S. 137

[796]) Im Jahre 1985 fand im Wiener Künstlerhaus unter dem Titel “Traum und Wirklichkeit” eine große, sich mit den Geschehnissen in Wien um 1900 befassende Ausstellung statt, deren Schwerpunkte jene kulturellen Aufbrüche, Revolutionen und neuen Gesellschaftsformen während der 60 Jahre zwischen 1870 und 1930 darstellten, die das Erscheinungsbild Europas nachhaltig verändern sollten.
Siehe auch:
- Brusatti, Otto: Traum und Wirklichkeit. Musik in Wien um 1900. In: ÖMZ 40(1985)5, S. 218-225
- Hamm, Ulrich: Traum und Wirklichkeit: Malerei, Musik, Literatur der Jahrhundertwende, Stuttgart 1999 (2. Auflage)
- Heller, Friedrich C.: “Traum und Wirklichkeit”. Ausstellung, Konzerte und Symposien. In: ÖMZ 40(1985)9, S. 468-470
- Roschitz, Karlheinz: Kaiserwalzer, Traum und Wirklichkeit der Ringstraßenzeit, Wien 1996
- Traum und Wirklichkeit, Wien 1870 - 1930. Katalog der Ausstellung, Wien 1984

[797]) Siehe auch andere Interpretationsversuche unter
http://norberto42.wordpress.com/2013/05/14/heine-ein-fichtenbaum-steht-einsam-analyse/, abgerufen am 20. März 2014
http://www.textlog.de/23171.html, abgerufen am 20. März 2014
http://de.wikisource.org/wiki/Ein_Fichtenbaum_steht_einsam, abgerufen am 20. März 2014
http://freiburger-anthologie.ub.uni-freiburg.de/fa/fa.pl?cmd=gedichte&sub=show&noheader=1&add=&id=1190, abgerufen am 20. März 2014

Landschaft hoch im Norden. Vor dem inneren Auge des Lesers (Hörers) entsteht mit wenigen Worten die Melancholie bedrückender Einsamkeit, die gar keine andere Möglichkeit zulässt, als auf einen, die seelischen Schmerzen lindernden Schlaf mit beseligenden Träumen zu hoffen. Doch dieser tröstliche, noch im Dahindämmern sich einstellende Wachtraum, so stimmungsvoll und hoffnungsfroh er sich anlässt, gaukelt nur vorübergehende Illusionen vor: Auch das Objekt der Sehnsucht, die Palme im fernen Morgenland, *das* metaphorische Bild für Wärme, Friede, Harmonie und märchenhafte orientalische Schönheit, kurz - für die Geliebte -, ist unglücklich - auch sie trauert schweigend, unter brennender Hitze auf einer unerreichbaren Felswand dahinvegetierend, einem schöneren, weniger einsamen Leben entgegen.
Trotz der anschaulichen Schilderung der Situation und der starken Personifizierung der beiden botanischen Wesen überlässt der Dichter die Deutung seines Vergleiches dem Leser, was uns in die Lage versetz, eine Interpretation der geschilderten trostlosen Situation, bezogen auf die Verlassenheit zweier Menschen zu versuchen. Ein "Er" (*der* Fichtenbaum - Heinrich Heine), einsam und mit seiner Situation unzufrieden, sehnt sich nach einer "Sie" (*die* Palme - seine geliebte Amalie), die aber so hoffnungslos weit entfernt ist, dass sie für ihn unerreichbar bleibt; und obwohl sie selbst allein und unglücklich ist, wird sie seinem Werben abgeneigt bleiben. Aber: Warum wirft er sein Auge nicht zum Beispiel auf eine, für ihn erreichbare Lärche in der unmittelbaren Umgebung? Der Traum wird also zur Demaskierung unsinnigen Wunschdenkens, zur Metapher für die oft unerfüllbaren Sehnsüchte maßlos extravaganter, unbescheidener, hartnäckiger Menschen und macht uns sensibel für eine, bei Heine typische, romantisch-ironisch anmutende Wirklichkeit.

8.2.2 Das Lied[798]

Die Form des Liedes entspricht zwar in ihrer äußeren, sogar durch einen Doppeltaktstrich gekennzeichneten, Zweiteiligkeit jener des zweistrophigen, volksliedartigen Gedichtes, orientiert sich aber, was die innere melodische und harmonische Struktur betrifft, am inhaltlichen Geschehen, wodurch sich trotz periodischem Bauplan eine durchkomponierte Form ergibt. Dabei kommt dem Komponisten vor allem für die Ausgestaltung der Melodie das Reimschema entgegen: Da nur die männlich kadenzierenden Verse zwei und vier reimen, entstehen gefühlsmäßig jeweils zwei Langzeilen pro Strophe, was noch zusätzlich durch das *'Enjambement'*[799] unterstützt wird. Diese Gegebenheiten ermöglichen eine durchgehende Tonfolge, die dem

---

[798]) *Band 2, S. 2*

[799]) *Man versteht darunter einen, die Strophe inhaltlich gliedernden, sich aus dem Sinn des Textes ergebenden Zeilensprung. Siehe auch: Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1967, 12. Auflage, S.90*

Schönberg'schen achttaktigen Satz entspricht und nur durch Pausen in der Art von *'Suspirationes'*[800] gegliedert ist, was das Gefühl des Schmerzes und der Trostlosigkeit noch verstärkt. Dieses wird bereits in den ersten beiden, dem Klavier vorbehaltenen Takten grundgelegt: Der in den Tiefen des Instrumentes erklingende Tonika-Akkord von *'Cis-Moll'*, der Tonart der Verzweiflung, der Wehmut, der seufzenden Sehnsucht[801], gefolgt von ihrem Dominantseptakkord geben die Grundstimmung vor, in der die Gesangsstimme, ebenfalls in ihrer tiefstmöglichen Registerlage, mit einem Auftakt die Schilderung der Situation beginnt. Die Melodie bewegt sich, gleich einer Welle, aus ihren Tiefen noch oben und erreicht den Kulminationspunkt tonsymbolisch bei dem Wort *'Höh'*, um im Anschluss daran wieder ihren Weg, in der Manier einer absteigenden *'Katabasis'*-ähnlichen, durch Neben- bzw. tonleiterfremde Töne erweiterten *'Sekundenmelodik'*[802] in die Ausgangslage zu nehmen.
Und dann geschieht in Takt 10[803] Unvorhergesehenes: Die auf dem Wort *'Schnee'* mit einem *'Cis'* endende Phrase wird nicht, wie zu erwarten, durch den Moll-, sondern durch den Durdreiklang unterlegt. Eine Fermate verlängert die folgende Pause und erhöht noch zusätzlich die, durch die Durtonika erzeugte, den folgenden Stimmungswechsel vorwegnehmende Spannung: Die Singstimme schwingt sich, in Übereinstimmung mit dem im Text illusionistisch vorgegaukelten Trugbild, aus ihren Tiefen in, um eine Quinte höhere, von harfenartigen, plagal-kadenzierenden Dreiklangszerlegungen begleitete Melodieregionen, um plötzlich, zurückgeholt in die grausame Wirklichkeit, ihren Schmerz in molltonaler, durch verminderte Dreiklangstöne angereicherter und auf der Dominante schließender Melodik auszudrücken. Die Instrumentalbegleitung kehrt zurück zu ihren statischen Klängen, unterstützt die Tragik der leidenden Palme durch einen verminderten Septakkord und löst den offenen Schluss des Gesangsparts, über den Dominantseptakkord kadenzierend, nach weit entferntem (7#), friedlichem *'Cis-Dur'* auf. Der durtonale Schluss verweist optimistisch auf eine mögliche Wendung in der Zukunft: Der Fichtenbaum oder besser, sein metaphorisches *'Alter-Ego'*, könnte sich ja nach dem Erwachen der Realität stellen und einen Ausweg aus dem utopischen Traum-Dilemma in eine sinnvollere, realistische und dennoch der Sehnsucht gerecht werdende Zukunft suchen.

---

[800]) Siehe auch Anmerkungen zu: Krones, Hartmut: Das Wort-Ton-Verhältnis bei den Meistern der Wiener Klassik. In: Haselauer, Elisabeth (Hrsg.): Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum, Wien (u.a.) 1981, S. 145 ff.

[801]) http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/moll.html, abgerufen am 24. Juli 2013, S. 4 von 9

[802]) Siehe auch Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005, S. 161

[803]) Siehe unbedingt das Autograph in Band 3, Abb. 3.4, S. 4! In Band 2, der transskribierten, gedruckten Version, musste an dieser Stelle (Takt 10) ein enharmonischer Wechsel von Cis-Dur nach Des-Dur vorgenommen werden, da im Programm "Musicator Intro" die 'Cis-Dur' mit ihren sieben Kreuz nicht vorgesehen ist.

8.3. Dichtergemüt (1903, Text: Carl Johann Braun, Ritter v. Braunthal)

8.3.1 Der Dichter [804]

Carl Johann Braun, Ritter v. Brauntal (Pseudonym: Jean Charles), geboren am 6. Juni 1802 in Eger (heute Tschechische Republik) gestorben 26. 12. 1866 in Wien. Vorerst In Wien aufgewachsen, vollendete er hier seine Studien, ging dann von 1826 bis 1829 als Erzieher nach Breslau und Berlin, wo er zur evangelischen Kirche übertrat. 1830 kehrte er nach Wien zurück und gab dort den *„Österreichischen Musenalmanach“* (1837) heraus. Nach einem kurzen Zwischenspiel in Dresden, wo er 1845 Archivar des Fürsten Colloredo-Mansfeld auf Schloß Opocno (Böhmen) wurde, kehrte er 1850 endgültig nach Wien zurück, wo er bis 1855 in der Bibliothek der Polizei-Hofstelle arbeitete und schließlich bis zu seinem Tod als freier Schriftsteller lebte.

Obwohl er, als einziger österreichischer Weggefährte des *‘Jungen Deutschland’* auf allen Gebieten literarisch tätig war, lag seine Stärke in der romantischen Lyrik. In die Musikgeschichte ging er als Verfasser des Librettos zu Conradin Kreutzers Oper *“Das Nachtlager von Granada”* ein. Traurige Berühmtheit erlangte der menschlich eher wenig sympathische Literat durch seine eitel-kritische Ablehnung Goethes, Schillers, Lessings und Mozarts in der autobiographisch gefärbten Novelle *“Dichterleben aus unserer Zeit”* (1842). So schrieb er über Mozart: *"Mozart ist trivial, es fehlt ihm an drei Kleinigkeiten: Leidenschaft, Geist und Begeisterung."*[805]

Einige Werke: Novellen (1834), Morgen, Tag und Nacht aus dem Leben eines Dichters (Gedichte 1834) Faust (Drama 1835), Shakespeare (Drama 1836), Gedichte, Neue Folge (1839), Das Leben kein Traum (Roman 1840), Schöne Welt (Roman 1841), Die Stimme des Blutes (Roman 1842), Die Seherin von Venedig (Roman 1845), Die Erbsünde (Roman 1852), Napoleon I. in Wien (Roman 1860).

---

[804]) Braun von Braunthal existiert in der Literaur unter zwei verschiedenen Schreibweisen. Siehe auch: Vancsa, Kurt: Braun von Brauntal, Karl Johann, in: Neue Deutsche Biographie 2 (1955), S. 557 f. Auf URL: http://www.deutsche-biographie.de/pnd116428384.html, abgerufen am 14. März 2014

Chronik der Gegenwart. Nekrologe. In: Gottschall, Rudolf (Hrsg.): Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart. Monatsschrift zum Conversations-Lexikon. Neue Folge. 3(1867),5, Leipzig 1867, S. 391ff.

Gauby, A.: K. J. Braun von Braunthal, Diss., Wien 1950

http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Braun_von_Brauntal,_Karl_Johann

Falkmann, Rudolf: Braun von Brauntal, Karl Johann von, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Band 3, München 1876, S. 274–275, Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource, auf: http://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Braun_von_Brauntal,_Karl_Johann&oldid=2169077, abgerufen am 14. März 2014

[805]) Zit. in: Chronik der Gegenwart. Nekrologe. In: Gottschall, Rudolf (Hrsg.): a. a. O.,, S. 393

8.3.2 Das Gedicht[806]

Die beiden im selben Jahr von Kriner vertonten Braun'schen Gedichte, *"Dichtergemüt"* und *"Liederschicksal",* sind im Band *'Gedichte, Neue Folge',* Nürnberg 1839 dokumentiert. Kriner freilich dürfte mit größter Wahrscheinlichkeit auf Versionen aus damals weit verbreiteten Gedichtsammlungen, Anthologien deutscher Lyrik oder Literatur-Zeitschriften zurückgegriffen haben.

Dichtergemüt
Liebender Lieder, lockender Klang,
Tönet mir wieder, freudig und bang.

Vögelein ziehen wieder herbei,
Blumen erblühen, duften im Mai!

Quelle der Klänge, Dichtergemüt,
Born der Gesänge, wo ist dein Lied?

– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –	(Daktylus + Trochäus + Daktylus + unvollständig)
– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –	(Daktylus + Trochäus + Daktylus + unvollständig)
– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –	(Daktylus + Trochäus + Daktylus + unvollständig)
– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –	(Daktylus + Trochäus + Daktylus + unvollständig)
– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –	(Daktylus + Trochäus + Daktylus + unvollständig)
– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –	(Daktylus + Trochäus + Daktylus + unvollständig)

"Dichtergemüt, du Quelle all meiner bisherigen sprachlichen Kunstwerke, wo bleibt die Inspiration für meine neuen Lieder[807]?" Dies ist der verzweifelte Aufschrei des im Mittelpunkt des Geschehens stehenden, seiner Kreativität beraubten Poeten, der sich, auf neue Eingebungen hoffend, vergeblich dem Erwachen der frühlingshaften Natur, den im Mai *'erblühenden Blumen'* und dem Gesang der *'herbeieilenden'* Vögel anvertraut hatte. Die ehemals lockenden Klänge seiner freudigen Liebeslieder bleiben der momentan versiegten Schaffenskraft verwehrt.

Trotz der eher epigrammartig ausformulierten Darstellung innerster Gefühle und der auffallenden Kürze - mit seinen dreimal zwei Verszeilen, dem gleichbleibend-vierhebigen, beinahe dimeterartigen[808] Metrum-Schema und den durchgehend stumpfen, weil betonten Paarreimen

---

[806]) Braun, Karl Johann Ritter von Braunthal: Gedichte, Neue Folge, Nürnberg 1839

[807]) Man beachte in dem vorliegenden Gedicht die bereits in einem früheren Kapitel grundsätzlich behandelte synonyme Verwendung für 'Gedicht', 'Lied' und 'Gesang'.

[808]) Unter 'Dimeter' wird in der Literaturwissenschaft grundsätzlich ein Vers aus zwei gleich gestalteten Metren verstanden - hier: Daktylus+Trochäus / Daktylus+unvollständiger Trochäus. Siehe auch: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S.173

erinnert das Gedicht an eine Variante des antiken Distichon[809] - überrascht der Text nicht nur durch die dreifache Alliteration in der ersten Verszeile, sondern zeichnet sich insbesondere durch eine, ob ihrer zahlreichen Assonanzen und der paarig angeordneten Binnenreime, bemerkenswert klangvolle Sprache aus. Die besten Voraussetzungen also, den stimmungsvollen, beinahe volksliedartigen Text eines eher weniger bekannten Dichters in Musik zu setzen.

8.3.3 Das Lied[810]

Mit großem Einfühlungsvermögen für die inhaltlichen und sprachlichen Qualitäten des Textes gelang Erich Kriner eine stimmungsvolle Vertonung der Dichterworte. Dabei hielt er sich, zieht man die formale Gestaltung des Gedichtes in Betracht, keineswegs an die zweizeilige Strophenform, sondern orientierte sich am inhaltlichen Geschehen, was ihn eine durchkomponierte Liedvariante wählen lässt. Für ihn bilden die ersten vier Verse insofern eine Einheit, als die frühlingserwachende Natur mit ihrem aufblühenden Leben als jener inspirierende Ort wahrgenommen wird, in den der Dichter seine Hoffnungen für neu aufkeimende Schaffenskraft setzt. Dass diese Erwartungen unerfüllt bleiben, bildet den Inhalt der letzten zwei Verse, wobei man gespannt sein kann, wie der Komponist die abschließende, verzweifelte, offene, weil antwortlose Frage in Musik umsetzen wird.

F-Dur, die naturnahe, Gefühle der Liebe, der Sehnsucht, der Ruhe, des Friedens und der Freude ausdrückende[811], pastorale Tonart. Die fehlende Angabe des Tempos bedeutet für die Ausführenden kein Problem, da sich dieses auf ganz natürliche Weise aus der, dem Klavier anvertrauten, kantablen Instrumentaleinleitung ergibt. Eine achttaktige, periodisch gebaute, poesievolle Melodie im Volksliedton, begleitet durch lautenähnliche Dreiklangszerlegungen, symbolisiert das Liebeslied aus der Vergangenheit und exponiert gleichzeitig den Stimmungsgehalt des vertonten Textes, sowie das thematische Material für das folgende musikalische Geschehen. Aus diesem mögen die folgenden speziellen Gestaltungskomponenten als besonders erwähnenswert hervorgehoben werden:

---

[809]) Unter dem später genau definierten antiken 'Distichon' versteht man grundsätzlich einen Doppelvers oder Zweizeiler, für den auch der weniger gebräuchliche Ausdruck 'Distrophon' existiert. Siehe auch: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 176 f.

[810]) Band 2, S. 3 f.

[811]) Siehe auch: Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005, S. 292, http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, abgerufen am 24. Juli 2013, S. 7 von 13

- Melodiebildende Sekundschritte, bereichert durch seufzerartige, im Sinne der *'Pathopoiia'*[812] schmerzhafte Spannung vermittelnde Halbtonschritte ab- oder aufwärts;
- ein ausdrucksvoller Septimsprung, der die im Verlauf der Melodie nachfolgende Oktave vorbereitet und nochmals an zwei entscheidenden Textstellen wiederkehrt;
- einfache kadenzielle, fallweise durch chromatische bzw. neapolitanische Wendungen überraschende Harmonik;
- eine nahezu das gesamte Lied beherrschende metrische Periodizität, die auf der Verteilung *'punktierte Viertel - Achtel, Achtel, Achtel'* - ♩.♪♪♪ - basiert, womit der Eindruck einer geraden, zweiteilig-schwebenden, sizilianisch-pastoral anmutenden Rhythmik entsteht.

Wenn die Singstimme nach dem, mit einem Halbschluss endenden Instrumentalvorspiel in das Geschehen eingreift, übernimmt sie nicht sofort die melodische Führung, sondern begnügt sich vier Takte lang mit der, in jenem Klaviersatz eingebetteten, zweiten Stimme, der die nochmals instrumental angestimmte Liebesliedmelodie begleitet. Erst wenn die Singstimme in Takt 13 mit dem charakteristischen Septimsprung gleichsam wieder die Führung übernimmt, findet durch eine Art eigenständige Melodiebildung beider Partner zumindest bis Takt 24 so etwas wie unabhängige Gleichberechtigung statt.

Eine Eintrübung des, die blühenden Blumen im Mai bejubelnden, *'F-Dur-Dreiklanges'* durch den Ton *'Es'* in Richtung Dominantseptakkord führt nicht nur zum Wechsel der Tonart sondern verändert auch den unbeschwert-fröhlichen Charakter des Liedes.

Die Modulation in die Unterdominante B-Dur deutet gleichsam das Sinken der Hoffnung auf neue Kreativität, sowie die allmählich um sich greifende Verzweiflung des Dichters an; die Singstimme verlässt die freudvolle, *'Hoch'*stimmung vermittelnde zweigestrichene Oktav in Richtung tiefes Register, und die Klavierstimme ordnet sich dem leidvollen Gesang mit repetierenden, in der Altstimme chromatisch absteigenden Begleitakkorden unter, deren Basslinie einem, den höchsten Schmerz ausdrückenden, diatonischen Quartfall[813] ähnelt.

---

[812]) Siehe auch: Anmerkung 23 zu: Krones, Hartmut: Das Wort-Ton-Verhältnis bei den Meistern der Wiener Klassik. In: Haselauer, Elisabeth (Hrsg.): Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum, Wien (u.a.) 1981, S. 146 f.

[813]) Siehe auch: Anmerkung 38 zu: Krones, Hartmut: a. A. O., S. 148

Die abschließende, bange und unbeantwortet im Raum stehende Frage, wo denn das neu ersonnene Lied bliebe, wird als Synthese zwischen dem, ein letztes Mal erklingenden, *'Saltus duriusculus'* ähnlichen Septimsprung und der im Sinne der *'Interrogatio'* aufwärts gerichteten, in der Manier der *'phrygischen Wendung'*[814] auskomponierten kleinen Terz gestaltet. Die Fermate auf dem, den offenen Schluss realisierenden Dominantseptakkord und die darauf folgende Pause verstärken die Wirkung der ausweglos scheinenden Situation.

Das Klavier lässt in den folgenden zwei Takten die ungewisse Frage durch Wiederholung im hohen Klangregister echoartig nachhallen und beendet das Lied schließlich doch durch ein, dem Dichter Hoffnung signalisierendes, beinahe himmlisch anmutendes, harfenähnlich über drei Oktaven geführtes Arpeggio, dessen farblich nuancierter *'Subdominant-Moll-Dreiklang'*[815] mit beigefügter Sext (*'Sixte ajoutée'*) die plagale Vorstufe bildet zu dem vollgriffigen, in höchster Lage angesiedelten und im Pianissimo verhauchenden B-Dur-Tonika-Dreiklang.

8.4. Liederschicksal (1903, Text: Carl Johann Braun, Ritter v. Braunthal)

8.4.1 Das Gedicht[816]

Liederschicksal

Aus meinem Herzen klingen
Gesänge wunderbar;
aus meiner Seele schwingen
sich Lieder wahr und klar.

Sie künden vergossene Tränen,
sie künden vergessenes Leid.
Sie künden erloschenes Sehnen
aus der Vergangenheit.

Ihr armen, armen Lieder,
wie seid ihr krank und matt!
O sagt! Was zieht ihr wieder
in jene ferne Stadt?

Da tönen die Kirchenglocken,
da blinken die Häuser so licht...
Ein Mädchen schüttelt die Locken
und merkt und kennt mich nicht!

1. und 3. Strophe

◡ – ◡ – ◡ – ◡	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)
◡ – ◡ – ◡ –	(3x Jambus)
◡ – ◡ – ◡ – ◡	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)
◡ – ◡ – ◡ –	(3x Jambus)

---

[814]) *Bereits im 17. Jahrhundert fand der phrygische Halbschluss Verwendung wenn es galt, eine bedeutungsvolle Frage zu vertonen. Siehe auch* http://www.musikanalyse.net/tutorials/phrygische-wendung, abgerufen am 10. Mai 2014

[815]) *Siehe auch: Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005, S. 135*

[816]) *Braun, Karl Johann Ritter von Braunthal: Gedichte, Neue Folge, Nürnberg 1839*

2. Strophe

⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + 2x Anapäst + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –	(Jambus + 2x Anapäst)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + 2x Anapäst + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus - Achtung auf alternativ möglichen Sprachrhythmus!)

4. Strophe

⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + Trochäus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –	(Jambus + 2x Anapäst)
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + 2x Anapäst + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)

Abermals steht, wie im vorhergehenden Lied, der Dichter als lyrisches Ich im Mittelpunkt des beinahe dramatischen Geschehens. Wohl hat er seine Kreativität wieder gefunden, wohl gelingen ihm wieder *'wunderbare Gesänge'*[817], deren Inhalt und Form er selbst, weil sie der Tiefe seiner Seele entsprungen waren, für vollendet, *'wahr und klar'* hält. Doch wovon sie singen, sind leidvolle Erinnerungen, *'vergossene Tränen'* und unerfüllte Sehnsüchte.

Und nun folgt die ernüchternde Einsicht: Seine vorerst als beispielhaft-inspiriert eingeschätzten Gedichte scheinen ihm nun *'arm', 'krank und matt'*. Verursacht wird dieser Gesinnungswandel durch die Tatsache, dass er seine Lieder nochmals in jener fernen, friedlichen, schmucken Stadt singt, wo er sein geliebtes Mädchen weiß. Doch dieses, sollte es die Lieder überhaupt wahrnehmen, schüttelt nur verständnislos das gelockte Haar und bemerkt ihn gar nicht, geschweige denn, dass es ihn erkennt.

Neben der vokalreichen, klangvollen Sprache, sowie den speziellen, die stilistische Gestaltung bereichernden rhetorischen Figuren der *'Geminatio'*[818] und der *'Epanalepse'*[819], sticht als wesentliches Merkmal dieses Gedichtes die paarweis-differenzierende, unterschiedliche, dem Inhalt geschuldete Beschaffenheit der rhythmischen Struktur hervor. Während das gekreuzte Reimschema (a,b,a,b) eindeutig volksliedartigen Kriterien entspricht, bietet der metrische Aufbau der einzelnen Strophen, trotz der in allen Versen erkennbaren Dreihebigkeit, interessante, vom inhaltlichen Geschehen abhängige Varianten.

---

[817]) Man beachte auch hier die bereits in einem früheren Kapitel grundsätzlich behandelte synonyme Verwendung für 'Gedicht', 'Lied' und 'Gesang'.

[818]) Geminatio bedeutet Verdopplung eines Wortes: 'Ihr armen, armen Lieder'. Siehe auch: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 291

[819]) Epanalepse meint die Verdopplung eines oder mehrerer Worte am Beginn einer Phrase: 'Sie künden vergossene Tränen, sie künden...' Siehe auch: Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 213

Betrachtet man die erste und dritte Strophe - beide beschäftigen sich, wenn auch in unterschiedlicher Sichtweise, mit den personifizierenden Liedern des Dichters. In beiden herrscht in identischer Anordnung das jambische Versmaß vor. Berücksichtigt man noch zusätzlich das *'Enjambement'* in den jeweils ungeraden Verszeilen, ergeben sich zwei Langzeilen, die an den ruhig, dahinschwebenden, *'Jambischen Trimeter'* bzw. an den elegischen *'Alexandriner'*[820] erinnern.
Ganz anders die zweite und vierte Strophe: Wohl bleiben die drei Hebungen erhalten, aber die unterschiedlichen Füllungen, vorwiegend in Richtung Anapäst, vermitteln Unruhe, Bangen, Besorgnis und Mutlosigkeit, die durch das jambische Gleichmaß in der jeweils letzten Verszeile noch bestätigt zu werden scheint.

8.4.2 Das Lied[821]

Dem oben ausführlich erörterten Wechselbad der dichterischen Gefühle, sowie den inhaltlichen Feinheiten entsprechen sowohl der formale Aufbau des Liedes als auch dessen melodisch-harmonische Gestaltung, sowie die stilistisch differenzierende Ausdrucksweise des Vokalparts. Das langsame Tempo, weiches, *"süßes, verhangenes und sehr edles"* (Berlioz)[822] As-Dur, die volksliedhafte Melodik und die choralartig-akkordische Begleitung, vorweggenommen durch eine kurze Instrumentaleinleitung, vermitteln beinahe feierlich-sakrale Stimmung für die, in der *'Seele'* des Dichters schwingenden *'Lieder, wahr und klar'*.

Doch jäh ändern sich, einhergehend mit der Gefühlslage des Dichters, die musikalischen Parameter: *'Bewegt-leidenschaftliches'* Tempo, Enharmonik in Richtung hartes *'Gis-Dur/E-Dur'*, 9/8-Takt, im Instrumentalpart durchgehend ausgefüllt mit dramatischen, teils dissonanten - von der Bauweise her A-Dur Dreiklänge mit *'Sixte ajoutée'*, von ihrer Funktionalität her sich über dem Orgelpunkt *"H"* (Dominante der terzverwandten, auf Grund der Vorzeichen notierten E-Dur) chromatisch mehrfach wandelnde, in Takt 17 in den Dominantseptakkord (H^7) mündende Vorhalte - in Achtel-Akkordzerlegungen, während in der Singstimme die anfängliche Dreiklangsthematik in schmerzvolle verminderte Intervalle übergeht; agogische (*"accelerando")* und interpretatorische ("*träumerisch und sehr leise"*) Direktiven sowie ein Doppel-Taktstrich deuten auf, dem Text *"Sie künden erloschenes Sehnen"* geschuldete, musikalische Veränderungen

---

[820]) Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 803 f. bzw. S. 14

[821]) Band 2, S. 5 ff.

[822]) http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, S. 11, abgerufen am 24. Juli 2013 oder Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005, S. 292

hin: während im Klavierpart, die Möglichkeiten der Enharmonik nützend, eine sanfte chromatische Rückung in Richtung schmerzliches, *"Bangigkeit des allertiefsten Selendranges* [und] *schwärzeste Schwermuth"* [823] ausdrückendes es-Moll (Tonika-Quartsextakkord) erfolgt, das über den *"kleinen as-Mollseptakkord"* der IV. Stufe und den Vorhalts-Quartsextakkord nach B-Dur moduliert, um schließlich durch den Septakkord auf *"Es"* den Weg freizugeben für die Wiederkehr des für die dritte Textstrophe ('Lieder des Dichters') erwarteten As-Dur, artikuliert der Gesangspart die Resignation des lyrischen Ich durch rezitativische Deklamation im tiefen Klangregister.

Reprisenartig erklingen die ersten Töne des volksliedartigen Beginns. Doch eher, als es die strophenartige Gestaltung der Textvorlage erwarten ließe, wechselt der Komponist in den, ebenfalls bereits bekannten, dramatischen, von permanenten Akkord-Repetitionen ausgefüllten 9/8 Takt, wobei er den Ausruf *"O sagt!"* zum enharmonischen Wechsel nach gis-Moll nützt. Die Aktivität der harmonischen Dynamik spiegelt die Affektivität des dichterischen Seelenlebens wieder, das zwischen den Zweifeln an der Sinnhaftigkeit seines Ausfluges in jene ferne Stadt, wo friedlich-festlich die Kirchenglocken ertönen und die hellen Häuser ländliche Schönheit vermitteln und der Hoffnung auf ein Wiedersehen mit seinem geliebten Mädchen schwankt: gis-Moll, E-Dur-Quartsextakkord, H-Dur, E-Dur und schließlich die bereits bekannten, impressionistisch anmutenden, tonmalerisch das Läuten der Glocken versinnbildlichenden, dissonanten, über dem Orgelpunkt *"H"* sich chromatisch verändernden, mehrfachen Vorhaltklänge, die dem, durch eine Fermate verlängerten, Ruhe und Hoffnung vermittelnden Dominantseptakkord (H^7) zustreben. Aber die schmerzliche Ernüchterung folgt auf den Fuß: Ähnlich einer Coda erklingen nochmals die bereits aus den Takten 18-21 bekannten Harmonien, diesmal jedoch continuoartig verwirklicht durch einfache, schlichte, vierstimmige Akkorde. Das resümierende, hoffnungslose Resignation signalisierende, durch eine bildhafte Triolenfigur bereicherte Secco-Rezitativ strebt einem offenen Schluss auf der fünften Stufe zu. Die gehäuft auftretenden Pausen könnten im Sinne der *"Suspiratio"*[824] als Ausdruck von Staunen oder Schmerz, jene am Ende des Liedes als Zeichen von ungläubiger, überraschter Sprachlosigkeit gedeutet werden. Übrigen: Weist uns der offene Dominant-Abschluss in Dur darauf hin, dass sich das lyrische Ich doch noch Hoffnungen macht, oder aber, dass es sich wissentlich belügt?

---

[823]) Schubart, Christian F. D. / Kaiser, Fritz (Hrsg.): Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hg. v. Ludwig Schubart, 2. Nachdruck der Ausgabe Wien 1806, Hildesheim (u.a.) 1990, S. 378.
Siehe auch: http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/moll.html, S. 6, abgerufen am 24. Juli 2013, und Scholz, Gottfried: Haydns Oratorien, München 2008, S. 118

[824]) Siehe auch: Anmerkung 38 zu: Krones, Hartmut: Das Wort-Ton-Verhältnis bei den Meistern der Wiener Klassik. In: Haselauer, Elisabeth (Hrsg.): Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum, Wien (u.a.) 1981, S. 149

8.5. Tiefe Stille (1903, Text von Kless)

Trotz intensiver Bemühungen ist es weder gelungen, den vollen Namen, die Geburtsdaten oder gar biographische Fakten dieses Autors zu eruieren, noch nähere Quellen bezüglich des Gedichtes ausfindig zu machen. Der Komponist wird also mit ziemlicher Sicherheit die literarische Vorlage für diese Liedkomposition einem Sammelband deutscher Gedichte oder einer Literatur-Zeitschrift entnommen haben.

8.5.1 Das Gedicht

Tiefe Stille

Tiefe Stille herrscht umher.
Alle Laute schweigen.
Nur der Vöglein buntes Heer
zwitschert in den Zweigen.

Nur der Bäume leises Rauschen
tönet an mein Ohr.
Höherem Gesang zu lauschen
sehn ich mich empor.

– ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Trochäus + unvollständiger Trochäus)	4 Hebungen
– ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Trochäus)	3 Hebungen
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Trochäus + unvollständiger Trochäus)	4 Hebungen
– ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Trochäus)	3 Hebungen
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(4x Trochäus)	4 Hebungen
– ⏑ – ⏑ –	(2x Trochäus + unvollständiger Trochäus)	3 Hebungen
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(4x Trochäus)	4 Hebungen
– ⏑ – ⏑ –	(2x Trochäus + unvollständiger Trochäus)	3 Hebungen

Der Titel und die ersten Zeilen wecken unmittelbare Assoziationen zu Goethes Gedicht *"Meeresstille"* ('*Tiefe Stille herrscht im Wasser, ohne Regung ruht das Meer'*) und den kongenialen Vertonungen Beethovens, Mendelssohns oder Schuberts. Eine hohe Latte, die sich sowohl der unbekannte Dichter als auch der Komponist, dem besonders Schuberts Klavierlied Opus 3 Nr.2 mit ziemlicher Sicherheit bekannt gewesen sein dürfte, gelegt hatten. Doch sowohl Kless als auch Kriner fanden eine praktikable Lösung, um die berühmten Vorbilder aus der wertenden Erinnerung des Kunstliebhabers zu verbannen: Der Dichter verlegte das Erleben der existenziellen Stille, dem sich das lyrische Ich hingibt, in den Wald, und der Komponist wählte für seine Vertonung einen völlig anders gearteten, geradezu konträren musikalischen Duktus.

Zwei vierzeilige, sowohl rhythmisch als auch im Hinblick auf das gekreuzte Reimschema (a,b,a,b) identische Volkslied-Strophen bilden die äußere Form für das poetische Geschehen, wobei insbesondere der Wechsel zwischen drei und vier Hebungen sowie zwischen *männlicher* (*stumpfer* - mit Hebung endend) und *weiblicher* (*klingender* - zweisilbig unbetont endend)

Kadenz einer möglichen Gefahr von Eintönigkeit entgegenwirkt. Vielmehr beweist sich der Eindruck, dass der vorliegende Text durch die richtige *"Verwendung von Bewegung und Klang so voller Musik, so liedhaft"*[825] ist, dass er geradezu prädestiniert scheint für eine adäquate Vertonung.

Eine weitere, bemerkenswerte Eigenheit besteht darin, dass sich die inhaltliche Komponente keineswegs der Strophengliederung unterwirft. Sechs Verszeilen, also eineinhalb Strophen oder drei Viertel des gesamten Gedichtes, widmen sich jener, durch das vor Ort verweilende lyrische Ich verbalisierten Naturschilderung, die den Dichter letztlich dazu inspirierten, seine Sehnsucht nach dem Religiös-Metaphysischen zu artikulieren, seine Hoffnung auf das Jenseits, seinen Wunsch nach Wiedervereinigung mit dem Göttlichen, um dem *"höheren Gesang"* umfassender Erkenntnis lauschen zu können.
Dem profunden Kenner deutschsprachiger Lyrik werden die Parallelen zu Eichendorffs *'Mondnacht'* nicht verborgen geblieben sein.

8.5.2 Das Lied[826]

Kriner dürfte sich der eben geschilderten Problematik im Hinblick auf die Diskrepanz zwischen strophisch-formalen und inhaltlichen Aspekten der poetischen Textvorlage durchaus bewusst gewesen sein und wählte als Basis für seine Vertonung die durchkomponierte Form, womit wir bei jenen kompositorisch relevanten Gestaltungselementen angelangt wären, die dem Lied seine charakteristische Ausstrahlung verleihen.

Da wären zu allererst die vier Kreuz-Vorzeichen zu erwähnen, die uns nach einer eventuellen speziellen Charakteristik von E-Dur fragen lassen. Wie zu erwarten, finden sich dazu zahlreiche unterschiedliche Angaben, die dennoch einige Gemeinsamkeiten aufweisen: So meint zum Beispiel Mattheson unter anderem, E-Dur habe *"bey gewissen Umständen so was [...] scheidendes / leidendes / daß es mit nicht als einer FATALen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag"*[827], während Rameau die Tonart als geeignet für *"zärtliche wie freudige Gesänge,* [sowie für] *das Große und Erhabene"*[828] hält. Als weitere ähnliche und für das vorliegende Lied zutreffende Charakteristika finden wir: *"lachende Freude"* (Schubart, 1784);

---

[825]) Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule, Bern 1966, 12. Auflage, S. 40

[826]) Band 2, S. 8 f.

[827]) Mattheson, Johann: Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739, S. 250;
Siehe auch: http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, abgerufen am 24. Juli 2013

[828]) Zit. in: http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, S. 4, abgerufen am 24. Juli 2013

“himmlisch” (Heinse, 1795); *“glanzvoll* [... und] *zugleich edel”* (Grétry, 1797); bezeichnet *“das Feierliche in höchster Potenz, [...] auch für Andacht und Frömmigkeit [...] anwendbar, wo die Freude in Gott lebendig geworden ist”* (Hand, 1873); *“glänzend, prächtig, erhaben”* (Berlioz, 1856).[829]

Ein weiteres, beim Lesen des Notentextes als besonders registrierenswert erscheinendes Merkmal ist die auffällige Kombination zwischen der Tempobezeichnung *‘Andante’*, dem *‘9/8-Takt’*, dem im Instrumentalpart vorherrschenden, pulsierenden *Achtel-Metrum* sowie dem, motivischen Rang einnehmenden und vorwiegend die Singstimme dominierenden, gleichförmig-wiegenden Rhythmus *‘Viertel-Achtel’*, der dem Versmaß der Textvorlage gerecht wird und insgesamt in dreizehn von zweiundzwanzig Takten präsent ist. Ein bewusstes Hören des Liedes bestätigt die, beim Lesen aufgekommene Vermutung, dass von diesen, die agogische Gestaltung betreffenden Komponenten, eine geradezu suggestive Wirkung ausgeht, die der im Text geschilderten Stimmung absolut gerecht zu werden vermag.

Dieser Eindruck wird noch vertieft durch eine empfindsame, periodisch gebaute, den jeweiligen Verszeilen verpflichtete, in der hellen Mittellage angesiedelte, sich mit dem geringen Ambitus einer Oktav begnügende Melodik, deren Ähnlichkeit mit dem, in der Romantik beliebten *‘Volksliedton’* nicht nur durch den charakteristischen Quart-Auftakt, sondern vor allem durch die Tatsache erhärtet wird, dass keinerlei auffällige Alterationstöne, chromatische Gänge oder ungewöhnliche Intervallfortschreitungen den wohlklingenden, ‘tonalen Frieden’ stören. Dieser Tendenz unterwirft sich auch die harmonische Gestaltung, die sich durch besondere, das naturnahe Erleben der Stille unterstützende Einfachheit auszeichnet und sich, neben einigen dissonant gefärbten Akkorden (Takt 8, 12, 18, 21), mit einem mehrmaligen, kadenzierenden Ausweichen in, der Grundtonart E-Dur immanente und im Quintabstand angeordnete Mollregionen (Takt 5 -> fis, 7 -> cis, 9 -> gis) begnügt.

Der Instrumentalpart zeichnet sich durch eine anfangs eigenständig-unabhängige, die Singstimme kontrapunktierende Melodiegestaltung und gegen Ende unterordnende Begleitfunktion aus, wobei es sich der Komponist nicht nehmen ließ, das *‘leise ans Ohr tönende Rauschen der Bäume’* durch das Klavier klangmalerisch zu illustrieren. Besonders erwähnenswert scheint dem Autor der Hinweis, dass die nahezu durchgehende, teils pulsierende, teils akkordisch-koloristische Achtelbewegung trotz oder gerade wegen ihrer beständigen Repetitionen der religiös-naturnahen Stimmung keineswegs abträglich ist.

---

[829]) Alle zit. in: http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, S. 4f., abgerufen am 24. Juli 2013

Letztlich sei noch auf den, im Sinne der *'Hypotyposis'* bildhaften, tonmalerisch das *'Empor'*-Sehnen nach dem Unendlichen verdeutlichenden Aufschwung der Melodie hingewiesen, mit dem die Singstimme in kleinen Terzen den abschließenden, gleichzeitig längsten und höchsten Ton des Liedes erreicht. Der Klavierpart unterlegt diese aufsteigende Tonfolge anfangs mit statischen, kadenzierenden Akkorden, akkompagniert sie am höchsten Punkt durch einen zweimaligen, plagalen Wechsel-Quartsextakkord - einmal in tonartfremdem C-Dur, einmal in leitereigenem A-Dur -, gleichsam religiös-sakrale Stimmung verbreitend, und imitiert sie schließlich in differenzierter Weise durch einen harfenartig gebrochenen, *'Sixte ajoutée'*-gefärbten Akkord, der in ein, im dreifachen Pianissimo verklingendes, E-Dur mündet.
Nach auditivem Erleben der Komposition vertritt der Autor die Meinung, dass das vorliegende Lied bei einer entsprechenden, die aufgezeigten kompositorischen Feinheiten verwirklichenden Interpretation[830] einen tiefgehenden, nachhaltigen Eindruck hinterlässt, weil es Erich Kriner einerseits gelungen ist, eine, dem poetischen Gehalt des Textes gerecht werdende Vertonung zu schaffen, und weil andererseits besonders die spezielle, der differenzierten, empfindsam-gefühlsvollen Stimmung adäquate, musikalische Gestaltung geradezu dafür prädestiniert scheint, dem Hörer die intensiv erlebte Waldeinsamkeit des Dichters sowie dessen daraus resultierendes, metaphysisch geprägtes Abschweifen in jenseitige Sphären glaubhaft, überzeugend und eindringlich näherzubringen.

8.6. Der Schmied (1903, Text: Ludwig Uhland)

8.6.1 Der Dichter[831]

Ludwig Uhland, geboren am 26. April 1787 in Tübingen, gestorben am 13. November 1862 ebendort. Er studierte Jus und Philologie, war provisorischer Sekretär des Justizministeriums in Stuttgart, als Anwalt in Tübingen und Stuttgart beschäftigt, 1819-1839 als Abgeordneter im württembergischen Landtag tätig, schließlich Professor für deutsche Sprache und Literatur und 1848 liberaler Abgeordneter der Nationalversammlung in der Frankfurter Paulskirche. Literarisch und gesellschaftlich prägend war seine Bekantschaft mit J. Kerner, K. Mayer, Varnhagen, Chamisso und Koreff. Er gilt als

> *„bedeutendster Vertreter der schwäbischen Spätromantik, mit biedermeierlichen Zügen,* [als] *volkstümlicher, naturnaher, inniger Lyriker von feinem Klanggefühl mit meist sangbaren Gedichten um allgemein gültige unpersönliche Empfindungen im Anschluss an das Volkslied. [...] Bedeutend als Romanzen- und Balladendichter von urwüchsiger, kräftiger und schlichter Sprache.“*[832]

---

[830]) Ein derartiger Interpretationsversuch ist auf der beigelegten CD 1, Lied Nr. 5, nachhörbar.

[831]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 589 f.

[832]) Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 590

Durch die Wiederbelebung mittelhochdeutscher Dichtung sowie die Forschung im Bereich der deutschen Sagenwelt und des Volksliedes erwarb er sich bedeutende Verdienste um die deutsche Volkskunde, als deren Mitbegründer er neben den Brüdern Grimm gilt. Zahlreiche bedeutende Komponisten, wie Schubert, Schumann, Liszt oder Brahms wählten Gedichte aus seiner Feder für ihre Liedvertonungen.

Einige Werke: Vaterländische Gedichte (1817), Ernst, Herzog von Schwaben (Drama, 1819), Walther von der Vogelweide (Abhandlung, 1822), Sagenforschungen (1836), Dramatische Dichtungen (1846), Gedichte und Dramen (1863), Tagebuch (1810-1820)

8.6.2 Das Gedicht[833]

Das folgende Gedicht entstand 1809, erlebte seinen Erstdruck 1812 und wurde veröffentlicht in *"Uhland, Ludwig: Gedichte, Stuttgart und Tübigen 1815"* auf S. 50 bzw. in *"Uhland, Ludwig: Gedichte (Ausgabe letzter Hand), Paris 1815"* auf Seite 28. Im Jahre 1840 gab es davon unter dem Titel *"Uhland's Gedichte nebst dessen Ludwig der Baier"* bereits die 12. Auflage.[834] Eine interessante Sammlung, in der Uhlands Gedicht auf S. 97 aufscheint, ist jene von Ferdinand Avenarius, die er im Jahre 1902 unter dem Titel *"Hausbuch Deutscher Lyrik. Gesammelt von Ferdinand Avenarius"*[835] herausgab. In der 8. Auflage aus dem Jahre 1907 findet sich das Gedicht auf S. 117.[836] Ob Erich Kriner für seine Vertonung in einer dieser Ausgaben fündig geworden war oder durch die Kompositionen anderer Tondichter, wie Jensen, Kreutzer, Schumann oder Brahms, Kenntnis von diesem Text erhielt, kann mangels schriftlicher Quellen nicht verifiziert werden.

Der Schmied

Ich hör' meinen Schatz,
Den Hammer er schwinget,
Das rauschet, das klinget,
Das dringt in die Weite,
Wie Glockengeläute,
Durch Gassen und Platz.

Am schwarzen Kamin,
Da sitzet mein Lieber,
Doch geh' ich vorüber,
Die Bälge dann sausen,
Die Flammen aufbrausen
Und lodern um ihn.

---

[833]) Uhland, Ludwig: Gedichte, Stuttgart und Tübigen 1815, S. 50

[834]) Uhland, Ludwig: Gedichte (Ausgabe letzter Hand), Paris 1815, 1. Auflage, S. 28; Uhland's Gedichte nebst dessen Ludwig der Baier, Paris 1840, 12. Auflage, S. 30.

[835]) Avenarius, Ferdinand (Hrsg.): Hausbuch Deutscher Lyrik. Gesammelt von Ferdinand Avenarius, München 1902, 1. Auflage, S. 97

[836]) Avenarius, Ferdinand (Hrsg.): a. a. O., S. 117

1. und 2. Strophe:

⏑ – ⏑⏑ –	(Jambus + Anapäst)	2 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst+ unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst+ unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst+ unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst+ unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ –	(Jambus + Anapäst)	2 Hebungen

Der Text, gegliedert in zwei, zur Zeit Uhlands nicht mehr allzu gebräuchliche, auf dem alten Kirchenlied[837] basierende, sechszeilige Volkslied-Strophen, ist in metrischer Hinsicht als steigender Zweitakter mit unterschiedlichen Füllungen erkennbar. Dieses Alternieren zwischen Jambus, Anapäst und unvollständigem Versfuß verleiht der Dichtung einen lebendigen, betont rhythmischen Duktus, was noch durch den Wechsel zwischen stumpfen und klingenden Kadenzen sowie die beiden, die jeweilige Strophe umschließenden, auf fünf Silben verkürzten, *'akatalektischen'*[838] Verse unterstrichen wird. Aus letzterem Umstand resultiert als weiteres poetisches-formales Charakteristikum der *'verschränkte'* oder *'umarmende'*[839] Reim, dessen Schema sich in der sechszeiligen Version als a,b,b,c,c,a darstellt. Sprachlich hervorzuheben wären noch die Schlichtheit der vorwiegend zweisilbig gestalteten, bildhaft-klingenden Verben - *"schwinget, rauschet, klinget, sitzet, sausen"* - sowie die gehäuften, teilweise durch *'Epanalepse'*[840] bewerkstelligten Alliterationen - *den, das, durch, da, doch, die, dann* -, die achtmal den jeweiligen Zeilenbeginn markieren und zweimal die Mitte des Verses schmücken.

Inhaltlich gibt das kurze, erzählende Gedicht, lässt man mögliche Metaphern außer Acht, keinerlei Rätsel auf: Ein verliebtes Mädchen schlendert durch die Gassen Tübingens, wo sich im Untergeschoss vieler Wohnhäuser neben Kneipen und Kaufläden auch Werkstätten befinden, in denen die Handwerker bei offener Tür ihre Arbeit verrichten. Schon aus der Ferne vernimmt es die, den Amboss zum Klingen bringenden Hammerschläge, vollführt von ihrem Liebsten in Verrichtung seiner Tätigkeit als Schmied; wie Glockengeläute hallen sie durch die engen Gassen und über den großen Marktplatz der Stadt. Und wenn der Bursche, am schwar-

---

[837]) Siehe auch: Braak, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, Kiel 1974, 5. Auflage, S. 100

[838]) Darunter versteht man einen unverkürzten, nach einer vollständigen metrischen Reihe (hier Jambus + Anapäst), schließenden Vers. Siehe auch Braak, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, Kiel 1974, 5. Auflage, S. 86

[839]) Siehe auch: Braak, Ivo: a. a. O., S. 79

[840]) Unter der rhetorischen Figur der 'Epanalepse' versteht man die Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe. Siehe auch Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S.213

zen Kamin sitzend, sein Liebchen vorbeigehen sieht, wird er besonders eifrig: dann betätigt er den Blasebalg derartige kraftvoll, dass die Flammen geradezu aufbrausen, und er von einem lodernden Feuermeer umstrahlt wird.

Drei Handlugsstränge prägen Stimmung und Aussage des Gedichtes:

- Das lyrische, erzählende Ich liebt einen Burschen, der in der Stadt als Schmied tätig ist.
- Das Mädchen hat die Absicht, ihn oder wenigstens seine Arbeitsstätte zu besuchen und hört bereits aus der Ferne den durch die Hammerschläge verursachten Amboss-Klang.
- Als das Mädchen, ohne stehen zu bleiben, an der Schmiede vorübergeht, registriert es visuell die örtlichen Gegebenheiten: Ihr Schatz, sitzt am schwarzen Kamin und betätigt, weil er ja sein Liebchen bemerkt hat - *"die Bälge dann brausen"* - , auffallend eifrig die Luftbälge, sodass ihn die Flammen besonders hoch *'aufbrausend umlodern'*.

Es erhebt sich nun die Frage, auf welche Weise und unter Verwendung welcher schwerpunktmäßig eingesetzten musikalischen Gestaltungskomponenten - Dynamik, Agogik, Rhythmik, Tonartencharakteristik, Melodik, Artikulation, Harmonik, Instrumentalklang, Tonmalerei oder rhetorische Figuren - der Komponist dieser poetischen Idee gerecht zu werden versucht.

8.6.3 Das Lied[841]

Wer sich nun ein martialisches, an Thors gewaltigen Hammer erinnerndes, pianistisch-vokales Klanggemälde erwartet, wird erstaunt sein. Wohl basiert der instrumentale Beginn auf einem kurzen, bedeutungsvollen, das akustische Geschehen imitierenden, rhythmischen Motiv, das in seiner Grund-Struktur an die berühmten, mit verschieden gestimmten Ambossen klanglich untermalten Schmiede-Szenen in Richard Wagners Ring erinnert: 6/8-Takt, punktierte Achtel / Sechzehntel / Achtel // Viertel / Achtel - ♪.𝅘𝅥𝅯♪♩♪ ; bei Wagner: 9/8-Takt, punktierte Achtel / Sechzehntel / Achtel // Achtel, Achtel, Achtel // punktierte Achtel... ♪.𝅘𝅥𝅯♪ ♪♪♪ ♪.𝅘𝅥𝅯♪ / ♪♪♪ ... in der Art einer Hemiole ostinatoartig wiederholt; wohl werden in der Instrumentalbegleitung einige, die Hammerschläge imitierende, tonmalerische Akzente gesetzt (Takt 4, 5, 8); aber schon ein Blick auf den insgesamt einfachen, keineswegs vollgriffigen Klaviersatz, auf den Gesamtverlauf der Dynamik und auf die syllabisch-volksliedartige, den dichterischen Versen folgende Melodik widerspricht einer eventuellen Vermutung, der Komponist würde im Folgenden ein dramatisches, das akustische und operative Geschehen illustrierendes, klangliches Feuerwerk entfachen wollen.

---

[841]) Band 2, S. 10 f.

Dies wird, bei genauerer Reflexion, auch durch die Wahl der Tonart bestätigt: Obwohl man mit c-Moll gemeinhin ernste, klagende, bisweilen erhaben-trauervolle Stimmungen verbindet, zeigt uns der Blick in die diesbezügliche Literatur zusätzliche Charakteristika. Hier steht c-Moll auch für *"überauslieblicher (!) [...] Ton"* (Mattheson, 1713), *"Affect der Liebe, Zärtlichkeit, Schmeicheley"* (Quantz, 1752), *"C moll halte ich für den allerzaertlichsten, weiblich edelsten, schmachtendsten"* [Ton] (Ribock, 1783), *"Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. - Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebestrunknen Seele liegt in diesem Tone."* (Schubart,1784/85).[842]

Erich Kriner legte also den Schwerpunkt seiner musikalischen Gestaltung weniger auf die mögliche illustrative Darstellung von Hammer, Amboss, Glockengeläute, Esse, Blasebalg und Feuer, als vielmehr auf die Liebesbeziehung des Mädchens zu seinem Schmied, und versuchte, durch Agogik, Dynamik, Phrasierung, Harmonik und Klang jene heitere, zufriedene, Glück verströmende Stimmungslage wiederzugeben, die das Gedicht zu vermitteln trachtet.

Dass dabei gewisse dramatische und klangmalerische Elemente, wie sie nun einmal dem Text geschuldet sind, nicht hintanstehen müssen, beweisen die musikalisch-rhetorisch, tonsymbolisch gestalteten Takte 16 bis 24 bzw. 24 bis zum Schluss: Während die Singstimme in aufsteigender, Spannung vermittelnder, ohne Pausenunterbrechung konzipierter Melodielinie sowohl das Anfachen des Feuers als auch das, durch dessen Hochlodern metaphorisch angedeutete, seelische Aufwallen der beiden Liebenden zu einem exponierten, strahlenden, dauerhaften Hochgefühl symbolisiert, illustriert der Instrumentalpart zuerst das zeitweilige Aufbrausen der Flammen durch, über dem Orgelpunk *"G"* auf- und absteigende, am Kulminationspunkt in strahlendes C-Dur mündende Akkorde, um schließlich, unter Verwendung von plagalartigen, im Achtel-Viertel-Rhythmus gewichteten, dissonanten Vorhaltswendungen zu C-Dur, dem in der Ferne verschwindenden Mädchen, klangsymbolisch dargestellt durch die über vier Oktaven im dreifachen Pianissimo verklingenden Akkordfolgen, hinterher zu schauen.

Nach nochmaligem Hören der existierenden, beigelegten CD-Aufnahme kann resümierend festgehalten werden, dass es sich bei dieser Komposition um eine stimmungsvolle, kurzweilige, für den Sänger dankbare, dem an neuer Sololied-Literatur interessierten Hörer entgegenkommende, adäquate und, bedenkt man das modifizierte Wagner'sche Schmiede-Zitat, für den Kenner auch humorvoll-assoziative Vertonung des Uhland'schen Textes handelt.

---

[842]) *Alle zit. in: http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/moll.html, S. 3, abgerufen am 24. Juli 2013*

8.7. Bitte (Das dunkle Auge) (1903, Text: Nikolaus Lenau)

8.7.1 Der Dichter[843]

Nikolaus Lenau (eigentlich Nikolaus Franz Niembsch, Edler von Strehlenau), geboren am 13.8.1802 in Csatád (heute Lenauheim) bei Temesvár; gestorben am 22.8.1850 in Oberdöbling bei Wien, stammte aus einer alten preussisch-schlesischen Familie. Nach Jugendjahren in Ungarn (Piaristengymnasium in Pest) studierte er 1822-1832 Jura, Philosophie, Landwirtschaft und Medizin in Wien, Ungarisch-Altenburg und später in Heidelberg, jedoch ohne Abschluss. Als freier Schriftsteller lebte er von einer bescheidenen Erbschaft und verkehrte in Wien mit bedeutenden Persönlichkeiten wie Grillparzer, Raimund, A. Grün, Bauernfeld, Feuchtersleben bzw. als guter Geiger auch mit J. Strauß Vater und J. Lanner. Als er 1831 nach Stuttgart ging, gewann er Cotta als Verleger und machte Bekanntschaft mit dem 'Schwäbischen Dichterkreis' (Uhland, Schwab). 1832 ging er in die USA, wo er Besitz erwarb und eine Farm gründete, kehrte aber nach einem Jahr, gescheitert und enttäuscht, zurück und lebte abwechselnd in Wien, im Salzkammergut und in Württemberg. Auf Grund seiner, durch eine unglückliche Liebe sich weiter steigernden Melancholie kam es zum geistigen Zusammenbruch, weshalb er seine letzten Lebensjahre in einer psychiatrischen Heilstätte verbrachte. Geprägt durch Klopstock, Hölty, Jacobi und Bürger, gilt er neben Leopardi und Byron als

> *„der 3. große Dichter des Weltschmerzes, in seinem weichen und tiefen Gemüt geprägt durch das Gefühl der Melancholie, innerer Zerrissenheit, Heimatlosigkeit und seelischer Einsamkeit, der Ungeborgenheit und Ruhelosigkeit. Dunkle Lyrik von großer Klangfülle, Musikalität und tiefem, echtem aber subjektivem Naturgefühl durch intensive Natur-beseelung."*[844]

Einige bedeutende Werke: Gedichte (1832), Faust (Drama, 1836), Savonarola (epische Dichtung, 1837), Neuere Gedichte (1838), Die Albigenser (epische Dichtung, 1842), Waldlieder (1843), Don Juan (Fragment, 1844; 1851 posthum veröffentlicht).

8.7.2 Das Gedicht[845]

Das Gedicht wurde erstmals im Jahre 1832 in *"Gedichte von Nicolaus Lenau"*, im Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Tübingen und Stuttgart, unter der Sammelüberschrift *"Lieder der Sehnsucht"* mit dem Titel *"Bitte"* auf Seite 61 veröffentlicht. Die vorliegende, unveränderte Fassung entstammt der *Historisch-kritischen Gesamtausgabe "Nikolaus Lenau, Werke und Briefe"*, Verlag Deuticke, Wien 1995, Seite 98.

---

[843]) *Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 360 f.*

[844]) *Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 361*

[845]) *Lenau, Nikolaus: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Wien 1995, S.98*

Für die Erstausgabe der Kriner-Lieder, Band 2, S. 12, wurde vom Herausgeber, mangels einer dezidierten Angabe des Komponisten, entschieden, Lenaus Originaltitel zu verwenden und nicht jene, in der Liedliteratur häufig zu findende Überschrift *"Das dunkle Auge",* wie sie zum Beispiel auch Carl Löwe für das erste Lied (nach eben diesem Text von Nikolaus Lenau) seiner *"Sechs Gesänge für Männerstimme"*, Mainz 1840, gewählt hatte[846].

Bitte (Das dunkle Auge)

Weil' auf mir, du dunkles Auge,
Übe deine ganze Macht,
Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht.

Nimm mit deinem Zauberdunkel
Diese Welt von hinnen mir,
Daß du über meinem Leben
Einsam schwebest für und für.

1. und 2. Strophe:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(4x Trochäus)	4 Hebungen
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Trochäus + unvollständiger Trochäus)	4 Hebungen
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(4x Trochäus)	4 Hebungen
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Trochäus + unvollständiger Trochäus)	4 Hebungen

Lenaus Gedicht vereint viele jener Ingredienzien, welche die Romantik in umfangreichem Maße zu bieten hat: Nacht, Dunkelheit, Träume, Zauber, Weltentfremdung, Schmerz, Einsamkeit; die Häufung inhaltsschwerer Adjektiva, die langen, jeweils die gesamte Strophe einnehmenden Sätze, die einheitlich durch fallenden Viertaktrhythmus charakterisierten, infolge der wechselnden Kadenzen dennoch differierenden Verse und die nur sparsam in Anwendung kommenden Endreime (a, b, c, b) verströmen jene sehnsüchtig-träumerische aber auch schmerzhaft-melancholische *'romantische'* Stimmung, die dem Leser das Erleben des nächtlichen *'Zauberdunkels'* nachvollziehbar machen.

Wie als Einleitung zu einem Liebeslied richtet der Dichter die, geradezu auffordernd vorgebrachte Bitte an sein *"ernstes, mildes, träumerisches, unergründlich süßes"* Gegenüber, mit seinem *"dunklen Auge"* auf ihm zu verweilen und ihn mit unwiderstehlicher Macht in Bann zu schlagen. Auch wenn wir mit dem letzten Wort erfahren, dass es die *'Nacht'* ist, an die das lyrische Ich sein sehnendes Verlangen richtet, kann der tiefere Gehalt der folgenden Strophe erst dadurch dem *'Dunkel'* entrissen werden, dass man autobiographische Gegebenheiten in die Überlegungen einfließen lässt. Wohl erweist es sich beim ersten Lesen, dass der, unter dem *"Gefühl der Melancholie,* [der] *inneren Zerrissenheit [...] und der seelischen Einsamkeit"*[847]

---

[846]) *Allgemeine musikalische Zeitung 42(1840), März, Sp. 237, Leipzig 1840*

[847]) *Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 361*

leidende Dichter, überdrüssig seines trostlosen Alltags, durch den Zauber des nächtlichen Dunkels dem Weltschmerz entrückt zu werden ersehnt. Aber welche Erwartungen verbindet er mit dem Ansinnen, die Nacht möge *"einsam"* und beständig über seinem Leben schweben? Ist es der Wunsch nach Inspiration für sein literarisches Schaffen, ist es die Hoffnung auf ein schöpferisches Leben fern der lauten Welt, ist es der Ausdruck mystischer Todessehnsucht oder gar die unheimliche Vorahnung auf die letzten, in seelisch-geistiger Um*'nacht'*ung verbrachten Lebensjahre?

8.7.3 Das Lied[848]

Kriner gehört mit der Vertonung dieses Textes zu jener nahezu unüberschaubaren Gruppe[849] von Komponisten, die sich von den poetisch-dunklen Worten des Dichters inspirieren ließen und unter denen man so bekannte Namen wie Conrad Ansorge, Jacob Blumenthal, Václav Fibich, Wolfgang Fortner, Robert Franz, Fanny Hensel (Mendelssohn), Josef Hofmann, Charles Ives, Theodor Kirchner, Moritz Moszkowsky, Carl Orff, Max Reger, Franz Ries oder Felix Weingartner findet.

Um vorerst der zentralen Frage nachzugehen, wie es Kriner gelungen ist, den eben beschriebenen, teilweise geheimnisvoll-hintergründigen Inhalt des Gedichtes sowie dessen, ihm innewohnenden *"eigenen Ton"*[850] in Musik umzusetzen, soll als Ausgangspunkt für die folgenden analytischen Ausführungen das gesamtakustische Erleben der Liedkomposition dienen, wie sie auf der beigelegten CD realisiert wurde.

Ohne instrumentale, den Hörer auf das Folgende stimmungsmäßig vorbereitende Einleitung beginnt der Sänger unmittelbar mit einer empfindsamen, kantilenenartigen, im mittleren Stimmenregister angesiedelten Melodie, die von kadenzorientierten, einfachen, durch fallweise eingesetzte, modulationsbedingte Chromatik dennoch farbigen Akkorden begleitet wird, sodass die Komposition einen volksliedähnlichen Duktus erhält, der noch zusätzlich durch die alpenländischen Terzparallelen[851] zwischen Klavier- und Gesangspart sowie die begleitenden

---

[848]) Band 2, S. 12 f.

[849]) Unter http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=9985, abgerufen am 4. März 2014 finden sich zum Beispiel die Namen von mehr als hundert Komponisten, die diesen Text als Grundlage für eine Liedvertonung wählten.

[850]) Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik, München 1971, S. 17

[851]) In der vorliegenden Version für tiefe Stimme, interpretiert von einem Bass, handelt es sich natürlich um Sextparallelen.

Dreiklangszerlegungen unterstrichen wird. Eine unvermittelte Modulation leitet zur zweiten Gedichtstrophe über, deren musikalische Gestaltung durch beständige Chromatik und Vorhaltbildungen erste Eintrübungen im inhaltlichen Geschehen signalisiert. Nach einer deutlichen Zäsur folgen schließlich jene zwei Textzeilen, deren, in rätselhaftes Dunkel gehüllte Bedeutung erst durch Einbeziehung autobiographischer Hintergrundinformationen wenigstens spekulativ erhellt werden konnte. Und der Komponist würdigt die Situation, indem er, den vieldeutig-rätselhaften Inhalt der Verse berücksichtigend, versucht, dem Hörer die mögliche Problematik dichterischen Sehnens durch molltonale Akkordik und dissonante Wendungen näherzubringen, sowie durch den Schluss in der Quintlage das offene, ungewisse, unausgesprochene Ende musikalisch zu symbolisieren. Der nach Dur zurückkehrende, die Anfangsstimmung wiedergebende, kurze instrumentale Ausklang erinnert nochmals an das träumerisch-zauberhafte Nachtdunkel und verströmt hoffnungsvolle Zuversicht.

Da der Gesamteindruck einer Komposition weniger durch die Summe als vielmehr durch die sinnvoll-integrative Kombination einzelner musikalischer Gestaltungskomponenten zustande kommt, seien hier die, nach Meinung des Autors, wichtigsten analytisch dargestellt.

- Tempo, *"Sehr langsam"*, Dynamik, zwischen *"Pianissimo"* und *"Piano"* und die durchwegs vorherrschende *"Legato-Phrasierung"*, also die gesamte *'Agogik'*, ermöglichen es dem Hörer, sich jener, vom Dichter intendierten und vom Komponisten musikalisch unterstützten, geheimnisvoll-*'romantischen'* Stimmung hinzugeben, wie sie in den ersten Tönen des Liedes behutsam zum Klingen gebracht wird.
- Die großformale Struktur ist klar: Obwohl der Komponist, trotz der strophischen Gliederung des Gedichtes, für das Lied die durchkomponierte Form wählte, bleiben die beiden Strophen, wie bereits angedeutet, äußerlich dennoch klar konturiert; inhaltsbedingt freilich differieren sie deutlich durch ihren melodisch-harmonischen Duktus. Außerdem sei darauf hingewiesen, dass nicht nur die bereits erwähnten Kriterien (kadenzorientierte Harmonik, Intervallparallelität zwischen Singstimme und Klavier, Dreiklangszerlegungen als Begleitung) für den volksliedartigen Charakter verantwortlich zeichnen, sondern insbesondere auch die periodische Bauweise der Melodie: die erste Strophe entspricht, sieht man von der Modulation nach d-Moll ab, nahezu lehrbuchmäßig einer, die Verszeilen berücksichtigenden *'achttaktigen Periode'* mit Vordersatz, Zäsur, Nachsatz, Ganzschluss, während der zweite Achttakter zumindest äußerlich einer solchen ähnelt.
- Die rhythmisch-metrische Struktur bietet keinerlei Überraschungen; vielmehr tragen die Übereinstimmung zwischen dem sprachlich bedingten Versmaß und dem, sich durch die natürliche Taktbetonung ergebenden Melodie-Rhythmus, sowie die sparsame Verwendung von Punktierten und Achteln wesentlich zur ruhigen, romantisch-entrückten Gesamtstimmung des

Liedes bei - das *'dunkle Auge'* der *'träumerischen Nacht'* verträgt keine allzu auffälligen rhythmischen Schwankungen und dramatisch-bewegten Ausbrüche, auch wenn sich das lyrische Ich der *'Macht'* ihres *'unergründlichen Zauberdunkels'* hingeben möchte.
- Melodisch-harmonisch gesehen müssen die beiden Strophen einer gesonderten Betrachtung unterzogen werden. Während die ersten acht Takte trotz der Modulation nach d-Moll (Takt 3 und 4) und den klanglich durch milde Dissonanzen gefärbten Akkordzerlegungen (Takt 5 und 6) inhaltsbedingt nahezu ohne Chromatik auskommen, sei für die zweite Strophe besonders auf jene, sich bei Erich Kriner allmählich als Stilmittel seiner Gestaltung herausstellenden Komponenten hingewiesen: unmittelbarer Wechsel zwischen Dur und Moll (Takt 11, 16-17), Vorhaltwirkung durch verminderte Akkorde (Takt 14, 15), klangliche Färbung durch Dissonanzen (Takt 10, 11, 17) und chromatische Bassgänge (Takt 11-12; 13; 14-16).
- Wahrscheinlich nicht gestaltungsrelevant aber dennoch erwähnenswert scheint ein Hinweis auf die Wahl der Tonart, denn einige wenige Autoren meinen immerhin, C-Dur sei *"... ganz rein. Sein Charakter heißt: Unschuld, Einfalt, Naivität."* (Schubart, 1784/85)), *"... eine Mischung von heiterer Fröhlichkeit und sanftem Ernst..."* (Cramer, 1786), *"... edel und aufrichtig..."* (Grétry, 1797), *"... und spricht das Menschliche im Gefühl rein und sicher aus;"* (Hand, 1837) oder *"...schwermütig, dabei gedämpft und klanglos"* (Berlioz, 1856)[852]. Weitaus zutreffender freilich ließen sich die Ausweichungen nach f-Moll argumentieren: *"klagend ... traurig ... düster ... tiefe, schwere Verzweiflung ... schwarze, hilflos Melancholie ... tiefe Schwermut, grabverlangende Sehnsucht ... höchster Ausdruck des Schmerzes ... tiefes Leid".*[853]

Nach intensiver Beschäftigung mit den Dichter-Worten und deren Vertonung durch den Komponisten sei resümierend festgehalten, dass es Letzterem - zumindest nach Meinung des Autors - gelungen sein muss, trotz seiner Jugend einen seelenverwandten Zugang zu Lenaus dunkel-schwermütigem Text zu finden. Denn, *"es ist nicht möglich, sich mit dem Lyrischen eines Gedichts* [nur] *'auseinander-zu-setzen'. Es spricht uns an oder läßt uns kühl. Wir werden davon bewegt, sofern wir uns in der gleichen Stimmung befinden. Dann klingen die Verse in uns auf, als kämen sie aus der eigenen Brust."*[854] Erich Kriner wurde von den Worten des Dichters berührt, seine musischen Saiten gerieten in Schwingung, und er gab der lyrischen Poetik ein aus der Seele kommendes, adäquates kompositorisches Klanggewand.

---

[852]) Alle zit. in: http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, S.1f., abgerufen am 24. Juli 2013

[853]) Die hier in moderner Rechtschreibung wiedergegebenen Charaktereigenschaften von f-Moll finden sich alle, nach Autoren geordnet, zitiert in: http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/moll.html, S.6f., abgerufen am 24. Juli 2013

[854]) Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik, München 1971, S. 39

8.8. Mein Liebchen wir saßen beisammen (1903, Text: Heinrich Heine)

8.8.1 Das Gedicht[855]

Ebenfalls aus dem *„Buch der Lieder“*, in der Abteilung *„Lyrisches Intermezzo“* als Nr. 42, stammt das, von mehr als vierzig, vorwiegend zur Zeit Erich Kriners lebenden Komponisten, darunter so bekannten wie Mendelssohn, Fibich, Franz, Brahms oder Wolf, oft unter den Titeln *“Meerfahrt”, “Wasserfahrt”, “Die Trostlosen”* oder *“Die Geisterinsel”*[856], vertonte Gedicht *“Mein Liebchen, wir saßen beisammen”* aus den Jahren1822/23.

Mein Liebchen wir saßen beisammen (Lyrisches Intermezzo XLII)

Mein Liebchen, wir saßen beisammen,
Traulich im leichten Kahn.
Die Nacht war still, und wir schwammen
Auf weiter Wasserbahn.

Die Geisterinsel, die schöne,
Lag dämmrig (dämmernd) im Mondenglanz;
Dort klangen liebe (liebliche) Töne,
Und wogte der Nebeltanz.

Dort klang es lieb und lieber,
Und wogt' es hin und her;
Wir aber schwammen vorüber,
Trostlos auf weitem Meer.

⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Auftakt + 2x Daktylus + Trochäus)
– ⏑⏑ – ⏑ –	(Daktylus + Trochäus + unvollständiger Trochäus)
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Auftakt + Trochäus + Daktylus + Trochäus)
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(Auftakt + 2x Trochäus + unvollständiger Trochäus)
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Auftakt + Trochäus + Daktylus + Trochäus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(Auftakt + Daktylus + Trochäus + unvollständiger Trochäus)
⏑ – ⏑ – ⏑ (– ⏑⏑) – ⏑	(Auftakt + 3x Trochäus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(Auftakt + Daktylus + Trochäus + unvollständiger Trochäus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(Auftakt + 3x Trochäus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(Auftakt + 3x Trochäus)
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Daktylus + Daktylus + Trochäus)
– ⏑⏑ – ⏑ –	(Daktylus + Trochäus + unvollständiger Trochäus)

Vorweg sei festgehalten, dass Erich Kriner, wie übrigens andere Komponisten auch, in Heines Text eingriff und für seine Vertonung in der zweiten Strophe einige geringfügige Veränderungen vornahm: während die Umformung *“dämmernd”* statt *“dämmrig”* keinerlei Konsequenzen nach sich zog, hatte das Einfügen einer Silbe im dritten Vers “Dort klangen *‘liebliche’* statt *‘liebe’* Töne” insofern weitreichende Folgen, als natürlich auch das Versmaß eine Modifikation

---

[855]) *Heine, Heinrich: Buch der Lieder, Hamburg 1827, S. 147*

[856]) *Siehe auch:*
http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=17776, abgerufen am 4. März 2014

erfuhr: An Stelle des zweiten Trochäus erklingt nun ein Daktylus, wodurch sich nicht nur für den ersten und dritten Vers der zweiten Strophe eine rhythmische Übereinstimmung ergibt, sondern eine diesbezügliche Angleichung der dritten Verszeilen aller Strophen stattfindet.
Weiters sei angemerkt, dass die vorliegende schematisierende Darstellung der Versfüße mit dem gesondert eingeführten Auftakt erst nach reiflichen Überlegungen (und im Gegensatz zu manch anderen Interpretationen[857]) erfolgte, wobei vor allem sprachtechnisch-grammatikalische Argumente ausschlaggebend waren. Wohl existieren auftaktig gewichtete Versmaße, wie der Jambus, doch das definitive Anführen eines gesondert apostrophierten, außerhalb eines gängigen Versmaßes stehenden Auftaktes basierte auf der Überlegung, dass dann das sich daraus ergebende, theoretische Schema der Versfüße zum überwiegenden Teil mit den, vom Dichter konzipierten Wörtern und Phrasen auf natürliche Weise in Einklang steht.

Bei bewusst auf sprachlich-metrische Feinheiten achtendem Lesen der Heine'schen Verse überraschen zu allererst zwei, an den Antipoden des Gedichtes stehende Zeilen, die sowohl in rhythmischer Hinsicht, als auch im Hinblick auf das sinntragende Wort die Aufmerksamkeit in besonderer Weise auf sich ziehen: Während sämtliche Verse mit einem Auftakt anheben, beginnen die zweite und letzte Zeile des Gedichtes mit einem betonten Daktylus, wobei nicht nur auf den parataktischen, grammatikalisch gleichen Aufbau und auf die inhaltlich-divergente Bedeutung der Schlüsselwörter *"traulich"* - *"trostlos"*, sondern insbesondere auch auf deren zusätzliche Gewichtung durch eine deutliche Alliteration verwiesen sei.

Zwischen diesen beiden Polen[858] spielt sich das gesamte, autobiographisch gefärbte Geschehen ab, für das Heine eine Reihe von romantisch-poetischen Themen, Bildern, Motiven, Symbolen, Metaphern und Begriffen beibringt, um jene stimmungsvolle Scheinwelt aufzubauen, die in den letzten Versen desillusionierend und desillusioniert in Trostlosigkeit endet: die stille Nacht, den auf weiter Wasserbahn dahin schwimmenden Kahn mit den beiden Liebenden, die dämmernd im Mondenschein liegende Geisterinsel, die lieblich herüberklingende Musik, die wogenden Nebelschwaden und das, endlose Einsamkeit symbolisierende, weite Meer. Der formale Aufbau unterstützt ein schnelles Eintauchen des Lesers in die zauberhaft-mystische Gestimmtheit der (Traum-)Geschichte, denn in jeweils zwei Verszeilen wird, syntaktisch unterstützt, ein neues Bild enthüllt: Der Erzähler (= Dichter, lyrisches Ich, Heinrich Heine) sitzt mit seiner Liebsten in einem Boot - in stiller Nacht gleiten sie einsam über das Wasser

---

[857]) Siehe z. B.: Jacobsen, Christiane: Das Verhältnis von Sprache und Musik in ausgewählten Liedern von Johannes Brahms, dargestellt an Parallelvertonungen, 2 Teile, Hamburg 1975, S. 456 ff.

[858]) Zu den folgenden Ausführungen siehe auch: Jacobsen, Christiane: a. a. O., S. 456 - 512

dahin - vom Mondschein erhellt, taucht in der Ferne die Geisterinsel auf - Nebeltanz und liebliche Melodien beflügeln ihre Phantasie - die Glück verheißende Geisterwelt scheint von ihnen Besitz zu ergreifen. Dieser *"Schatz der Erinnerung"*[859] - das Imperfekt deutet es an - wurde gleichsam in einer *"trostlosen"* Gegenwart einer schöneren Vergangenheit entrissen. Umso schmerzlicher wird das Eintauchen in die Realität: romantische Geisterwelt und leidvolle Menschenwelt prallen unüberbrückbar aufeinander, die Trostlosigkeit des Alltags wird greifbar und lässt für die Liebe der beiden ein beziehungsloses, sich auch in der Zukunft nicht als Zweisamkeit erfüllendes, einsames Jetzt erahnen.

8.8.2 Das Lied[860]

Im Rahmen der folgenden analytischen Betrachtungen soll jene Frage in den Mittelpunkt der Überlegungen gerückt werden, die nach Meinung des Autors entscheidend ist für die Interpretation des Liedes und für die qualitative Beurteilung der 1903 entstandenen Komposition: Mittels welcher *musikalischer Details* gestaltete der junge Erich Kriner die poetischen Gegensätze *"traulich"* und *"trostlos"*, romantische Geisterwelt und desillusionierende Wirklichkeit, verklärte Erinnerung und grausame Realität?

Bereits die Wahl der Tonart f-Moll[861] und die Konzeption des überraschend langen Vorspiels weisen darauf hin, dass der Komponist beabsichtigt, die Worte der letzten Zeilen *"Wir aber schwammen vorüber / Trostlos auf weitem Meer",* also die Aussichts- und Hoffnungslosigkeit des Liebespaares, nicht nur stimmungsmäßig sondern auch thematisch in das Zentrum des musikalischen Geschehens zu stellen.

Dies geschieht mittels des bereits angesprochenen Vorspiels, dem man nicht nur auf Grund seiner Dimension und der periodischen Formung - mit seinen vier Takten Vordersatz - Zäsur - vier Takten Nachsatz und Ganzschluss entspricht es einer kompletten Gesangsstrophe - die Funktion eines selbständigen Formteiles zubilligen muss, sondern das auch in inhaltlicher Hinsicht eine bedeutende Rolle spielt, denn am Ende des Liedes begegnen wir nochmals eben diesen acht Takten, diesmal aber mit dem oben erwähnten, das unabwendbare Ende des Geschehens bestätigenden, oder, korrekter gesagt, die Ausgangssituation für die aus der Erinnerung gespeisten, romantischen Schilderungen beschreibenden Text.

---

[859]) Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik, München 1971, S. 42

[860]) Band 2, S. 14 ff.

[861]) Zu den Charaktereigenschaften von f-Moll siehe die Ausführungen auf S. 304

Die Introduktion ist aber nicht nur integrierender Bestandteil der Gesamtkonzeption, indem sie die inhaltliche Richtung vorgibt, auf deren Basis die Intentionen Heines musikalische Gestalt annehmen sollen, sondern sie versucht auch, den Hörer stimmungsmäßige auf das Kommende vorzubereiten. So wird das, in den Klaviersatz eingearbeitete, die *"traurige, düstere, verzweifelte, melancholische, leidvolle"*[862] Ausgangssituation wiederspiegelnde f-Moll-Gesangsthema durch eine, die zwei Hälften des 6/8-Taktes permanent ausfüllende, die leichte Wellenbewegung des Meeres symbolisierende, wiegende Achtelbewegung begleitet, was dem poetischen Motiv der *'Wasserfahrt'* das gesamte Lied hindurch seinen musikalisch-illustrativen Ausdruck verleiht.

So vorbereitet setzt die Singstimme mit einem auftaktigen Tiefton ein und behält bis zum Ende der ersten Strophe eine melancholisch-erzählende Ausdrucksweise bei, die dem inhaltlichen Geschehen entspricht - *"der Erlebnisraum des bewegten Wassers* [wird] *beschrieben [...], gleichsam die Objektivität der Exposition eines lyrischen Epos: die Bilder werden vorgestellt und genannt, die Worte selbst aber sind unterschiedlich mit Gefühl beladen"*.[863] Diese *'gefühlsbeladenen Bilder'* werden in der zweiten Strophe mit Leben erfüllt, was auch auf die musikalischen Parameter abfärbt: Modulation nach As-Dur[864], die ostinate Achtelbewegung im Bass wird durch akkordisch angelegte Sechzehntelfiguren und arpeggierende Dreiklangszerlegungen in höchster Lage unterteilt, die Harmonik wechselt zwischen Dur und chromatisch-dissonanten, neapolitanisch anmutenden Vorhalten, die Geisterwelt nimmt musikalische Gestalt an - aber nur neun Takte lang. Dann holen chromatisch absteigende Tonfolgen in Richtung Dominante von f-Moll das Liebespaar aus seiner Verzauberung in die harte Wirklichkeit zurück - ritardierender, deklamatorisch-rezitativischer *'Sprech'*gesang auf vorwiegend einem Ton lässt gleichsam das *'trostlose'* Ende erahnen: trotz Verlockung durch wogenden Nebeltanz und liebliche Klänge aus der Ferne hat das Boot nicht angelegt, sondern wird sich in der unendlichen Weite von Meer und Zeit verlieren, wo auf die beiden Liebenden eine Zukunft in Einsamkeit wartet. Die molltonale Gestimmtheit des Vorspiels ist reprisenartig wiedergekehrt, das erwartete Ende hat sich eingestellt, die Trennung ist nicht mehr abzuwenden.

---

[862]) Siehe Fußnote 853 auf S. 304

[863]) Jacobsen, Christiane: Das Verhältnis von Sprache und Musik in ausgewählten Liedern von Johannes Brahms, dargestellt an Parallelvertonungen, 2 Teile, Hamburg 1975, S. 507

[864]) Obwohl es eher als unwahrscheinlich anzunehmen ist, dass Erich Kriner E. Th. A. Hofmanns Charakterisierung von As-Dur (1815) gekannt hat, sei diese hier, ihrer passenden Aktualität zur fraglichen Textstelle wegen, angeführt: "As-Dur-Accord (pianissimo): Was rauscht denn so wunderbar, so seltsam um mich her? - Unsichtbare Fittige wehen auf und nieder - ich schwimme im duftigen Aether." Zit. in: http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, S. 11., abgerufen am 24. Juli 2013

Nach diesen inhaltlich-hermeneutisch orientierten Überlegungen sei noch zusätzlich auf einige spezielle, für die gelungene Liedvertonung wesentliche *'musikalische Details'* eingegangen.

- Ein entscheidendes Gestaltungsmerkmal stellt der Rhythmus dar. Dabei fällt auf, dass sich Wort- und Satzrhythmus durchwegs im musikalischen Melodie-Rhythmus wiederspiegeln - die betonten Silben sind entweder auf starkem Taktteil anzutreffen oder werden durch längere Notenwerte, wie Punktierte oder Viertel, markiert, und die häufig auftretenden Daktylen (Takt 10, 14, 18, 20, 22, 24) präsentieren sich nahezu immer als punktierte, fast systemisch wirkende Rhythmusfigur ♪. ♪ ♪. Ausgenommen davon sind erwartungsgemäß die Passage *"traulich im leichten Kahn"* und die beiden letzten, bereits aus der Einleitung bekannten und durch das Sinn-entscheidende Wort *"trostlos"* exponierten Verszeilen, die durch eine besondere musikalische Gestaltung glänzen, worauf noch später genauer eingegangen werden wird.
- Die Textbezogenheit der durchwegs diatonischen, liedhaft-lyrisch konzipierten Melodie weist, neben der Rhythmuskomponente, noch weitere Besonderheiten auf: das fallweise Einbeziehen des Zeilensprunges (Enjambement) - *"... wir schwammen auf weiter Wasserbahn",* die eher zurückhaltende, in keiner Weise exponierte Vertonung des *"traulich im leichten Kahn"* - dadurch erhält der Gegenpart *"trostlos"* noch mehr Geltung -, die zwar rhythmisch pointierte, aber keineswegs in hellen Registerhöhen angesiedelte, sondern eher in dumpf-düsteren Klang gehüllte Schilderung der Geisterinsel - die möglicherweise verzaubernde Erregtheit wird nur durch die klangmalerischen Passagen im Klavier angedeutet - und die bereits erwähnte, deklamatorische, nur durch die chromatische Harmonik ihrer monotonen Wirkung entgehende Überleitungspassage zum abschließenden Formteil.
- Bei der Gestaltung des Klavierparts arbeitet der Komponist, wie bereits angedeutet, sowohl mit illustrativen Möglichkeiten, wenn er die leichten Wellen des Meeres durch permanente Achtelbewegung symbolisiert, als auch mit klangmalerischen Elementen, wenn die Geisterwelt durch glitzernde Sechzehntelkaskaden und arpeggierende Harfenklänge vor den Ohren des Hörers entsteht. Damit erhält die Instrumentalbegleitung, neben der harmonischen Stützfunktion sowohl unterordnend-begleitende als auch programmatisch gestaltende, den Inhalt in selbständiger Weise verstärkende Aufgaben. Diese Eigenständigkeit erreicht ihren außerordentlichen Höhepunkt in den letzten acht, sich der Vertonung von nur zwei Verszeilen widmenden Takten, wo im Klavier die Melodie des Vorspiels teils als Kontrapunkt zur Gesangsstimme und teils als deren Ergänzung fungiert: In Takt 36 erklingt im Instrumentalpart die deutlich erkennbare, melodisch-sequenzierende Vorwegnahme der Wortvertonung *"trostlos"*, die erst dann, einen Ton tiefer in der Singstimme erklingt, was dem Begriff selbst dieselbe bedeutungsvolle Tiefe verleiht, als hätte sie der Komponist durch Wortwiederholung - unterließ er die Textänderung gar aus Ehrfurcht vor dem Dichterwort? - in die Singstimme verlegt.

- Diese, durch die Verteilung zwischen Klavier und Gesang ermöglichte, inhaltlich begeisternde Lösung hat natürlich Auswirkungen auf den formalen Bauplan des Liedes: zwar ist die Strophen-Struktur der dichterischen Vorlage für die Komposition noch in gewissem Maße relevant, vor allem, wenn man die Zweitakt-Gruppierungen und die periodische Bauweise der Melodien bedenkt, aber eben doch nicht ganz, weil insbesondere die beiden letzten, inhaltlich so bedeutenden Verse derart deutlich abgehoben werden, dass sie in formaler Hinsicht einen eigenen, mit dem Vorspiel identischen, strophenähnlichen Abschnitt bilden. Deshalb bedient sich Kriner im Rahmen seiner Gesamtkonzeption der, vor allem für die inhaltliche Komponente gewisse Vorteile bietenden, sowie viele Freiheiten ermöglichenden durchkomponierten Form und gibt dem Lied dennoch eine, durch die traditionelle Formenlehre erklärbare Gestalt. Vorerst sei für diese Feststellung eine, der besseren Anschaulichkeit dienende, schematische Darstellung geboten: Acht Takte A - acht Takte B - acht + vier Takte C - zwei Takte Überleitung - acht Takte A(')[865]. Fasst man nun die im mittleren Bereich angesiedelten, den zweieinhalb Strophen des Heine-Textes entsprechenden Formteile zu einem einzigen zusammen, ergibt sich mit A - B - A(') eine, der *Großen Liedform* ähnliche Gestalt, die aber, dies sei ausdrücklich festgehalten, beim Hören des Liedes nicht bewusst zum Tragen kommt, weil sich die Singstimme im letzten Takt des Liedes aus dem Gesamtklang löst und die Aufmerksamkeit durch eine aufsteigende, in einem Spitzenton gipfelnde Tonfolge auf sich zieht, um so der Verzweiflung des Dichters über die *"trostlose"* Zukunft in expressiver Weise Ausdruck zu verleihen. Übrigens: Dem Notentext ist eine, in *'Gabelsberger Kurzschrift'* verfasste, Art Widmung angefügt: *"Dieses Lied ist von einem herzigen Fräulein gnädig aufgenommen, infolgedessen heilig zu halten."*[866]

Nach der intensiven Beschäftigung mit diesem Lied sei es dem Autor zum Abschluss gestattet, eine für ihn wesentliche Überlegung, als rhetorische Frage formuliert, in den Raum zu stellen: In welchem Ausmaß basierten das, auf Grund der tiefgehenden Analyse deutlich erkennbare Erfassen und die musikalisch ausgereifte Umsetzung von Heines poetisch formulierter Idee der existentiellen Einsamkeit durch den Komponisten Erich Kriner, neben dem erworbenen handwerklichen Können und der angeborenen musikalischen Begabung, auf intellektueller Bildung, einfühlsamer Intuition und eigenem leidvollen Erleben?

---

[865]) *Eine geringfügige Veränderung gegenüber dem Vorspiel findet nur insofern statt, als die Singstimme mit einer, sich teilweise in den Gesamtklang einfügenden, unabhängigen Melodie in das musikalische Geschehen eingreift.*

[866]) *Band 3, Abb. 3.23, S. 23*

8.9. Morgenstimmung (1903?, Text: Robert Reinick)

8.9.1 Der Dichter[867]

Robert Reinick (* 22. Februar 1805 in Danzig; † 7. Februar 1852 in Dresden) war ein zu seiner Zeit ziemlich bekannter Maler und Dichter. Geboren als Sohn des Kaufmanns Daniel Friedrich Reinick, besuchte er nach Absolvieren der Gymnasialausbildung in seiner Vaterstadt ab 1825 die Kunstakademie in Berlin, um sich als Schüler von Carl Joseph Begas (auch Begasse) auf den Künstlerberuf vorzubereiten. Er blieb bis 1831 in Berlin, wo er unter anderem mit Chamisso und Eichendorff zusammentraf, was dazu führte, dass er sich neben der Malerei auch der Dichtkunst zuwandte. Nach 1831 setzte er seine Ausbildung an der Kunstakademie Düsseldorf fort und unternahm 1838 die unter Künstlern obligatorische Studienreise nach Italien. Nach der im Jahre 1844 erfolgten Heirat ließ er sich in Dresden nieder, wo er bis zu seinem Tode als Dichter und Kunstmaler wirkte. Zu seinem Bekannten- und Freundeskreis zählten Franz Theodor Kugler, Theobald von Oer, Georg Wigand, Hugo Bürkner, Alfred Rethel, Robert Schumann, Richard Wagner und Ferdinand Hiller, zu dessen Oper *'Konradin'* er das Textbuch verfasste. Auch für Robert Schumanns Oper *'Genoveva*' schrieb er ein Libretto, das diesem aber nicht zusagte, so dass am Ende nur rund 200 Verse daraus in dem endgültigen Werk vorkamen. In den letzten Jahren seines Lebens wandte er sich im Besonderen der Jugendschriftstellerei zu.

Einige Werke: Liederbuch für deutsche Künstler (1833), Lieder eines Malers mit Randbezeichnungen seiner Freunde (1838), Lieder (1844), Märchen-, Lieder- und Geschichtenbuch.

8.9.2 Das Gedicht[868]

Obwohl nicht beweisbar, sei dennoch die hypothetische Möglichkeit aufgezeigt, dass Erich Kriner auf den Text dieses Gedichtes von Robert Reinick im Zuge seiner umfangreichen Beschäftigung mit dem Liedschaffen Hugo Wolfs stieß. Anfangs seitens des Dichters ohne Titel und später als *"Morgenlied"* veröffentlicht, wurde für die vorliegende Erstausgabe der Kriner-Lieder jene, nunmehr allgemein übliche Überschrift gewählt, die auch Hugo Wolf bevorzugte, weil er lange Zeit Probleme mit der Vertonung hatte: *"Die Sache lag daran, dass das Gedicht von Rob. Reinick Morgenlied betitelt ist. Meiner Ansicht nach ist dieses Gedicht aber kein Lied. Daran nun lags. Ich taufte den Titel in Morgenstimmung um und sofort änderte sich die Sache."*[869]

---

[867]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 475

[868]) http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=13340, abgerufen am 4. März 2014

[869]) Décsey, Ernst: Hugo Wolf, 4 Bde.,Leipzig und Berlin 1903-1906, Bd.4, Höhe und Ende, 1906, S.59

Morgenstimmung

Bald ist der Nacht ein End' gemacht,
Schon fühl' ich Morgenlüfte wehen.
Der Herr, der spricht: "Es werde Licht!"
Da muß, was dunkel ist, vergehen.

Vom Himmelszelt durch alle Welt
Die Engel freudejauchzend fliegen;
Der Sonne Strahl durchflammt das All.
Herr, laß uns kämpfen, laß uns siegen!

1. und 2. Strophe:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (4x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ (4x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (4x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ (4x Jambus + unvollständiger Jambus)

Zwei in jeder Hinsicht identisch gebaute aber inhaltlich unterschiedliche Strophen zeichnen sich nicht nur durch sprachgewaltige, vokalreiche Poetik aus, sondern überraschen mit latent-verborgenen lyrischen Feinheiten. Die deutlich als abwechselnd stumpf und klingend erkennbare Endreim-Folge a, b, c, b wird ergänzt durch Binnenreime (wie z. B. *'Nacht - gemacht*' oder *'spricht - Licht'*) und zahlreiche, in jeder Verszeile präsente Assonanzen *("Der Herr der spricht: 'Es werde Licht!'")*.

Die insgesamt sehr klangvolle Sprache, die inhaltlich durch Begriffe wie Morgenlüfte, Licht, Himmelszelt, Engel, Sonnenstrahl oder Weltall geweckten, an die Erschaffung der Welt erinnernden, religiös-feierlichen Assoziationen, sowie die in Folge vermittelte kämpferisch-begeisternde Siegesstimmung, gekrönt durch eine euphorisch wirkende, den Höhepunkt des Gedichtes markierende epanaleptische[870] Wendung, waren jene Ingredienzien, die sich als Garanten für eine adäquate Vertonung anboten und bei zahlreichen Komponisten, darunter Hugo Wolf, ihre Wirkung nicht verfehlten.

8.9.3 Das Lied[871]

'Morgenstimmung' war gleichsam der schwärmerische, glanzvoll-hymnische Abschluss einer Serie von neun Klavierliedern, die der erst 20jährige Kriner im Jahre 1903, einer Art erstes 'Liederjahr', zu Papier gebracht hatte. Dabei gelang ihm eine schlüssige, den Worten des Dichters gerecht werdende und deren freudig-bewegte Gesamtstimmung vertiefende Lied-komposition, zu deren erfolgreicher Realisierung nach Meinung des Autors die folgenden Gestaltungskomponenten beitrugen.

---

[870]) Unter der rhetorischen Figur der 'Epanalepse' versteht man die Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe. Siehe auch Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S.213

[871]) Band 2, S. 17 ff.

- Eine, die innere und äußere Dramatik des Geschehens unterstützende Tonsprache, die geprägt ist durch die unterschiedliche Charakterisierung der beiden Strophen, wobei sowohl die Singstimme als auch der durchwegs Begleitfunktion erfüllende Klavierpart involviert sind. Während die ersten vier Verszeilen dem morgendlichen, ein lyrisches Ich begeisternden, Naturereignis gewidmet sind, welches durch das, die Dunkelheit vertreibende Gotteswort aus der *'Genesis'* noch an intensivem Erlebnisgehalt gewinnt, schildert die zweite Hälfte des Gedichtes die euphorische, religiös-gottzugewandte Seelenverfassung einer, durch das sonnenüberstrahlte Tageserwachen animierten, kämpferisch gestimmten, tatendurstig und siegessicher nach einer glücklichen Zukunft strebenden Menschheit.
- Analog dazu die musikalische Gestaltung: Gleichsam aus den instrumentalen Tiefen des nächtlichen Dunkels emporsteigend, schickt sich die Singstimme, begleitet von synkopisch pulsierenden, häufig modulierenden, bisweilen auch dissonant gefärbten Akkorden, an, in einfachem, lyrisch-erzählendem, durch periodische Melodik strukturierten Ton dem morgendlichen Geschehen musikalischen Ausdruck zu verleihen. *"Es werde Licht"* - ein erster tonsymbolischer Höhepunkt gibt nicht nur den Anstoß für den inhaltlich entscheidenden Satz, der durch eine, den gesamten Tonraum einer Oktav durchschreitende, absteigende, syllabische Sekundenmelodie besonderes Gewicht erhält - *"Da muß, was dunkel ist, vergehen."* -, sondern bewirkt insgesamt eine, dem Inhalt der zweiten Strophe gerecht werdende dramatische Steigerung, die bis zum apotheotischen Schluss des Liedes anhalten wird. Verantwortlich für diesen Spannungsaufschwung ist sowohl die Singstimme, die nach zweimaliger, chromatisch ansteigender Melodieführung bei dem Wort *"Herr"* den, durch einen strahlenden D-Dur Akkord gekrönten Kulminationspunkt erreicht, als auch die Klavierbegleitung, die mit virtuos-brillanten, harfenähnlichen Akkordkaskaden das freudvolle Geschehen untermalt.
- Das, neben der chromatisch geprägten Melodik des Gesangsparts, substantiell Interessanteste an der musikalischen Gestaltung der zweiten Strophe stellt nach Meinung des Autors die harmonische Vielfalt der farbenreichen Begleitakkorde dar, deren Klanggefüge auf der Integration von Zwischendominanten und Terzverwandtschaften basiert:

$d, a, F, d_5^6, a, G_2^{4\#,} F_{3b}^{4b}, Es_{4b}^{5}, Es_3, b, Ges, Des, B, D, h, G, A_{7,} D.$

- Zusätzlich sei noch auf den, im Bereich der Basstöne stattfindenden, diatonisch absteigenden Sekundgang A, G, F, Es hingewiesen, der in Gegenbewegung zur chromatisch aufsteigenden Sekundmelodik der *"freudejauchzend"* (durch alle Welt) fliegenden Engel (Takt 12/13) steht, was dieser Stelle eine besonders spannungsintensive Aussagekraft verleiht.
- Letztlich ermöglicht die Wahl des prachtvollen, *'königlichen'* D-Dur jene festlich-leidenschaftliche, sieghafte Schlussapotheose, die den schwärmerisch-hymnischen, von naiver Innigkeit geprägten Gesamtcharakter des Liedes krönt.

8.10. Du bist wie eine Blume (1906, Text: Heinrich Heine)

> *"Du bist wie eine Blume" [...] is one of the most famous poems in world literature and its ubiquity in nineteenth-century song is a phenomenon to ponder. Far from being the simple, pure love poem so many nineteenth-century readers took it to be, this is a deeply cynical work whose very complexity is, I believe, responsible for its longevity."*[872]

Mit der Vertonung dieses Textes aus Heines *„Buch der Lieder"* zählt Erich Kriner zu jener großen Gruppe von mehr als 380 Komponisten, darunter so berühmten, wie Robert Schumann, Franz Liszt, Carl Reinecke, Anton Rubinstein und Ambrois Thomas [873] oder so vergessenen, wie der Österreicher Johann Vesque von Püttlingen, der *„um die Mitte des 19. Jahrhunderts Dutzende von Heine-Gedichten vertont hat - mehr als Schubert und Schumann"*[874], die dem Zauber dieser Zeilen erlegen waren, sich aber auch mit der oben angesprochenen Problematik - 'Einfaches romantisches Liebeslied oder vielschichtig-ironische Poesie?' - auseinander setzen mussten.

8.10.1 Das Gedicht[875]

Heines Originaltext wurde erstmals 1827 im *"Buch der Lieder",* Untergruppe *"Die Heimkehr"* als Nummer XLVII. veröffentlicht. Die Entstehungszeit liegt zwischen 1822 und 1823.

Du bist wie eine Blume (Heimkehr XLVII)

Du bist wie eine Blume
so hold und schön und rein;
ich schau' dich an, und Wehmut
schleicht mir ins Herz hinein.

Mir ist, als ob ich die Hände
aufs Haupt dir legen sollt',
betend, daß Gott dich erhalte
so rein und schön und hold.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(2x Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)	3 Hebungen
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(2x Daktylus + Trochäus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)	3 Hebungen

---

[872]) *Youens, Susan: Heinrich Heine and the Lied, Cambridge 2007, S. 266*

[873]) *Challier, Ernst: Grosser Liederkatalog, Nachtrag I, Berlin 1886, S. 178f.*

[874]) *Fischer, Jens Malte: Vergiftet sind meine Lieder, in: Programmheft der Salzburger Festspiele vom 14. August 2007, Haus für Mozart, Salzburg 2007, S. 6*

[875]) *Heine, Heinrich: Buch der Lieder, Hamburg, 1827, S. 223*

Das zahlreiche Kriterien eines Volksliedes erfüllende Gedicht ist von seiner Form her zweistrophig, wobei jede Strophe aus vier Verszeilen besteht, die wiederum hauptsächlich durch dreifüßige vollständige bzw. vierfüßige katalektische Jamben strukturiert sind, was also durchgehend jeweils drei betonte Silben mit teilweise unterschiedlichen Füllungen bedeutet.

Die Reimfolge dagegen weist gegenüber der üblichen Volksliedstrophe geringfügige Besonderheiten auf: so erfüllen jeweils nur die zweite und vierte Zeile die Erfordernisse eines gekreuzten Endreimes, während die erste und dritte Zeile zwar durch fallweise Assonanzen glänzen, ihre unbetonten, klingenden (weiblichen) Endsilben aber absolut keine klanglichen Ähnlichkeiten aufweisen, also als *'Waisen'*[876] gelten (a, b, c, b).

Vom Versmaß her interessant ist die zweite Strophe. Sowohl die erste Zeile *„mir ist, als ob ich die Hände"* als auch der dritte Vers *„betend, daß Gott dich erhalte"* weisen gewisse Unregelmäßigkeiten auf, die untereinander ebenfalls keine Entsprechung finden. Diese Tatsache hat auch, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, eine gewisse Bedeutung für Melodie und musikalische Rhythmik.

Inhaltlich gesehen ist es eines jener Gedichte des 'reifen', vor seiner Promotion stehenden Heine, von denen Iris Radisch 2006 in der ZEIT meinte:

> *„Gerade weil wir ihm die Romantik nicht mehr glauben, weil er uns auch immer wieder ermutigt, ihm kein Wort lang zu vertrauen, ihm kein Blümelein abzukaufen, hat er uns damit verzaubert. 'Du bist wie eine Blume'* [...] *Das ist gesagt von einem, der weiß, dass es das alles nicht gibt und man das so auch nicht mehr sagen kann – und der doch diese ranzige Himmelsspeise noch ein bisschen nachschmeckt und wehmütig blättert in den alten Büchern, in denen von solch hygienischen Männerfantasien sehr viel die Rede war. Das Publikum war und ist begeistert."* [877]

Auch und insbesondere von diesen Dichter-Worten, die, wie viele seiner autobiographisch gefärbten Liebeslieder, jenes seelische Leiden wiederspiegeln, das ihm nicht nur die zahlreichen unsteten Liebschaften seiner Studentenzeit[878] sondern insbesondere die unglückliche und unerwiderte Zuneigung zu seinen Cousinen Amalie und Therese bereitet haben mögen, waren und sind viele Menschen noch heute berührt und verzaubert.

---

[876]) *Siehe auch: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 841*

[877]) *Radisch, Iris: Heine, der Spieler. Warum er uns immer noch entzückt. In: DIE ZEIT Nº 08/2006, 16. Februar 2006; http://www.zeit.de/2006/08/L-Heine_Radisch, abgerufen am 4. März 2014*

[878]) *Siehe auch: Brinks, Helmut W.(Hrsg.): Heinrich Heine lebt. Sein Leben, seine Lieder, seine Nachwirkung. http://literarischegesellschaft.de/PDF/Heinrich-Heine-lebt.pdf, abgerufen am 20. März 2014*

In der Gestalt des lyrischen Ich wendet sich der Poet an das ihm bekannte, bewunderte, ja heimlich verehrte Mädchen[879] - aber vergeblich: Beim Anblick der Unerreichbaren wird sein Herz von schleichender Wehmut erfüllt, die umso schwerer wiegt, als ihm das geliebte Wesen *"hold und schön und rein"* wie eine Blume, eine bei Heine oftmals gebrauchte Metapher für eine junge Frau, erscheint. Unmerklich wandelt sich die Stimmung und erhält naiv-religiöse, mit einem, wie manche meinen[880], angeblichen Hauch von Ironie versetzte Züge: Als Ausdruck seiner liebevollen aber vergeblichen Zuwendung möchte (*"sollt"*) der Dichter dem Mädchen, wenn ihm schon dessen Zuneigung versagt bleibt, wenigstens die Hände auflegen und den Segen Gottes herabrufen, mit der Bitte, die unerreichbare Geliebte auch in Zukunft *"so rein und schön und hold"* wie bisher zu erhalten.[881]

Des Dichters neue Liebesleidenschaft bleibt also wieder unerwidert[882] und *"erschöpft sich im kontemplativen 'Schauen'; der keusche Platonismus ist identisch mit einer - sich ausschließlich auf das Optische beschränkenden - Kontemplation, dem ästhetischen Zustand schlechthin."* [883]

Mit einer letzten flüchtigen, religiös motivierten Berührung (Handauflegen) nähme er gerne Abschied - die *"Als-Ob-Konstruktion im Konjunktiv"*[884] lässt ja den Rezipienten im Unklaren über das tatsächliche Geschehen -, um das geliebte Wesen wenigstens in seiner Erinnerung als von der Realität unzerstörbares, schönes, reines, holdes Idealbild zu bewahren.

8.10.1.1 Heines Text - versteckte Ironie oder Vollendung der Romantik

An dieser Stelle sei nun noch der Versuch gestartet, jenes, weiter oben angedeutete und für die Analyse der vorliegenden Komposition wesentliche Problem - Huldigte Heine bei diesem Gedicht der für ihn oft typischen, zynisch-ironischen Desillusionierung oder schrieb er ein

---

[879]) In diesem Fall handelte es sich nach neuesten Erkenntnissen um eine gewisse Mirjam, die Tochter eines Rabbiners, in die sich Heine in Berlin verliebte und der er dieses Lied bei ihrer Abreise nach Polen als Abschiedsgeschenk verehrte. Siehe auch: Youens, Susan: Heinrich Heine and the Lied, Cambridge 2007, S. 272

[880]) Siehe auch: Youens, Susan: a. a. O., S. 277

[881]) Siehe auch den Versuch einer inhaltlichen Interpretation unter http://norberto42.wordpress.com/2013/05/23/heine-du-bist-wie-eine-blume-analyse/, abgerufen am 20. März 2014

[882]) Siehe auch: Elster Ernst (Hrsg.): Heinrich Heines Buch der Lieder, nebst einer Nachlese nach den ersten Drucken oder Handschriften. Deutsche Litteraturdenkmale des. 18. und 19. Jahrhunderts 27, Stuttgart 1887, S. XXXIII

[883]) Hiebel, Hans H.: Heinrich Heines postromantische Romantik - Thesen zu Heines Liebesgedichten im 'Lyrischen Intermezzo' und in der 'Heimkehr' - "Absolute Liebe" und "Musikalisierung". In: Goltschnigg, Dietmar / Grollegg-Edler, Charlotte / Revers, Peter (Hrsg.): Harry ...Heinrich ... Henri ... Heine: Deutscher, Jude, Europäer, Berlin 2008, S. 29

[884]) Hiebel, Hans H.: a. a. O., S. 29

hochromantisches Liebeslied? - einer, zumindest für diese Arbeit gültigen Lösung zuzuführen. Wenn Susan Youens in ihrer viel beachteten Arbeit über Heines Lieder im Kapitel *"Du bist wie eine Blume"*[885] meinte, dass dieses Gedicht *"simultaneously expresses worshipful love and satirizes this kind of sentimental poetry"*[886] und sich an anderer Stelle sogar dazu hinreißen ließ, Schumann bei der Vertonung dieses Textes zu unterstellen, er hätte *"not only understood the irony but deliberately made the music override it: 'Ignoring the cynicism in the words was not his strategy; rather, he both alludes to Heine's unlovely imputations and contradicts them harmonically, tonally, rhythmically, and melodically'"*[887], muss auch die Überlegung gestattet sein, ob Heines poetische Schöpfung tatsächlich spöttisch-ironisch gemeint ist.

Trifft es wirklich zu, dass hinter diesen Worten die oben angedeutete Art von Zynismus verborgen ist? Könnte nicht die Feststellung, *"his persona* [das lyrische Ich] *gazes at the beloved and says things that seem worshipful on the surface but become decidedly less so the more one ponders them until at last they are virtually the opposite of their seeming"*[888] in diesem Fall unzutreffend sein, weil das vorliegende Gedicht zu jenen zählt, bei denen Heine seine Ironie ausgespart und vorwiegend die *"ästhetische Romantisierung"*[889] der unerfüllten Liebe im Auge hat? Eine Überlegung, die nach Ansicht des Autors viel für sich hat, und die auch in der Fachliteratur ihren Niederschlag gefunden hat:

> *"In Heinrich Heines Lyrischem Intermezzo von 1822/23 und der Heimkehr von 1823/24 ist, so meine These, weniger die vielgerühmte Heinesche Ironie als vielmehr der 'Zitatcharakter' am Werk. [...] [Mir] scheinen die Verse von Liebesglück und vor allem Liebesleid nicht hintersinnig oder doppelbödig, sondern weitgehend geradeheraus und affirmativ gemeint zu sein. Diese Liebesgedichte 'zitieren' die Romantik, fassen alles Romantische in sich zusammen, treiben es auf die Spitze, so dass durch den offensichtlichen Zitatcharakter eben dieses Romantische als komprimierte Essenz zur Erscheinung gelangt."*[890]

---

[885]) *Youens, Susan: Heinrich Heine and the Lied, Cambridge 2007, S. 266 - 316*

[886]) *Sanna Pederson. Review of Youens, Susan, Heinrich Heine and the Lied. H-German, H-Net Reviews. April, 2009. Auf: http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=24059 abgerufen am 20. März 2014*

[887]) *Youens, Susan: a. a. O., S. 277*

[888]) *Youens, Susan: a. a. O., S. 277*

[889]) *Hiebel, Hans H.: Heinrich Heines postromantische Romantik - Thesen zu Heines Liebesgedichten im 'Lyrischen Intermezzo' und in der 'Heimkehr' - "Absolute Liebe" und "Musikalisierung". In: Goltschnigg, Dietmar / Grollegg-Edler, Charlotte / Revers, Peter (Hrsg.): Harry ...Heinrich ... Henri ... Heine: Deutscher, Jude, Europäer, Berlin 2008, S. 18*

[890]) *Hiebel, Hans H.: a. a. O., S. 17*

Es sind also durchaus Zweifel angebracht, ob Heines Worten wirklich jene tiefgreifende, die eigene Sentimentalität parodierende Kritik innewohnt, wie fallweise behautet wird. Vielmehr darf nach den bisherigen Ausführungen unsere Sympathie durchaus auch den zahlreichen Komponisten gehören, [who] *"only wanted to write a straightforward love song."*[891] Denn gerade im vorliegenden Gedicht kann, zumindest nach Meinung des Autors, keineswegs von jenem, wie Youens es nennt, *"Heine problem"* die Rede sein, das durch *"his mixture of sentimentality and anti-sentimentality in the same poem"*[892] definiert wird.

Damit kann es aber auch als hinlänglich argumentierte und damit ziemlich gesicherte Tatsache angenommen werden, dass es nicht nur die zynisch-ironisch dominierte, doppelbödige Komplexität des Gedichtes ist, die seine Zeitlosigkeit und seinen Bekanntheitsgrad ausmacht, sondern, neben den dichterischen Feinheiten und der unbestreitbar lyrisch-musikalischen Sprache, vor allem die ihr innewohnende romantische Substanz.

8.10.2 Heines Text in der Vertonung durch Erich Kriner[893]

Die erste Version dieses Liedes auf den Text von Heinrich Heine existiert in einem schlecht erhaltenen, mit Bleistift auf einem 20linigen Notenpapier der Firma *"J. E. & Co, Protokoll. Schutzmarke, No.6"* notierten, verhältnismäßig gut lesbaren und mit nur wenigen Korrekturen versehenen Autograph, auf dem zwar weder Tempobezeichnung noch Fertigstellungsdatum angegeben sind, dafür aber eine stenographisch notierte Überschrift und das, für die Takte 10 bis 12 gedachte und durch ein Auslassungssignum als zu ergänzend gekennzeichnete Zwischenspiel.[894] Auf der Rückseite desselben Notenblattes befindet sich übrigens die Skizze des Liedes *"Am Kreuzweg wird begraben".*[895]

Da sich Kriner mit 21 Jahren an die Vertonung dieses Textes wagte und damit gleichsam in Konkurrenz mit mehr als 380 Tondichter-Kollegen[896] trat, sei das Lied im Folgenden einer

---

[891]) Sanna Pederson. Review of Youens, Susan, Heinrich Heine and the Lied. H-German, H-Net Reviews. April, 2009. Auf: http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=24059 abgerufen am 20. März 2014

[892]) Sanna Pederson: a. a. O.

[893]) Band 2, S. 20 f.

[894]) Band 3, Abb. 3.30, S. 30

[895]) Band 3, Abb. 3.34, S. 34

[896]) Youens meint, sie hätte mindestens 415 Vertonungen des in verschiedene Sprachen übersetzten Liedes gezählt. In: Youens, Susan: Heinrich Heine and the Lied, Cambridge 2007, S. 271

genaueren Betrachtung unterzogen, wobei es nach den wesentlichen musikalischen Gestaltungskomponenten differenziert analysiert werden soll.

8.10.2.1 Wahl von Tempo, Takt und Tonart:

Entsprechend der schmerzlich-romantischen, berührend-lyrischen, letztlich ins vermeintlich Religiöse schwenkenden Stimmung wurden die agogisch-inhaltlichen Parameter gewählt: Langsam, getragenes Tempo, ein dem Volkslied adäquaten, jambischen Versmaß entgegenkommender 4/4-Takt und mit As-Dur eine *'weiche'* Tonart, die laut Auhagen für *„Schmerz, Sehnsucht (nicht so stark ausgeprägt) und milde Stimmung"*[897] steht, und bei Hand (1837) als jene Tonart gilt, *"bei welcher die Seele für ein Überirdisches aufgeht, und Ahnungen eines Jenseits oder einer höheren Beglückung faßt.* [Sie] *zeichnet den frommen, Frieden Gottes athmenden Sinn und erhebt zur Unendlichkeit eines seligen Gefühls.[...] Es kann aber die bedeutungsvolle Sehnsucht auch eine dunklere Farbe annehmen und mit Schwermuth wechseln".*[898] Übrigens wählte auch Schumann für die Vertonung desselben Textes As-Dur, was Susan Youens zur Bemerkung veranlasste, dies sei bei Schubert *"the tonality of reciprocated love"*[899], womit sie wahrscheinlich auf *"Das Fischermädchen"* aus dem *"Schwanengesang"* anspielt.

8.10.2.2 Melodie und Rhythmus:

Nach einem kurzen Vorspiel, in dem in der Oberstimme eine aufsteigende Tonfolge Aufmerksamkeit erregt, beginnt die Singstimme mit einem Auftakt, was den Wörtern *„bist", „Blume", „hold", „schön", „rein"* durch ihre Position auf betontem Taktteil eine gewisse Dominanz einräumt - ganz im Sinne der textlichen Vorlage. Der Melodie-Ambitus bewegt sich, mit Ausnahme des Quartsprung-Auftaktes, im Bereich des Grundtones *'As'* und geht nicht über eine Terz hinaus. Erst das Wort *„Wehmut"* führt die Melodie zu ihrem höchsten Ton *'Es'*, was einen Parallelismus in der zweiten Strophe hat: Gott möge der Geliebten den augenblicklichen Ist-Zustand *„erhalten"* - in umgekehrter - welch erlesener *'Chiasmus'*[900] - Reihenfolge: *"rein", "schön", "hold"*, wobei die ersten vier Melodietöne ihre Entsprechung an der identen Textstelle der ersten Strophe (Takt 18/19), die letzten zwei im Auftakt-Quartsprung (Takt 2) haben.

---

[897] *Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1983, zit. in: Böhm, Richard: Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert 1, Diss MDW 2003, S. 72*

[898]*) Zit. in http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, S.11, abgerufen am 24. Juli 2013*

[899]*) Youens, Susan: Heinrich Heine and the Lied, Cambridge 2007, S. 277*

[900]*) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 132*

Rhythmisch betrachtet, sind die vom Jambus abweichenden Besonderheiten in der zweiten Strophe adäquat und logisch gelöst: die unbetonten Silben *'als' ob 'ich die' Hän-'de' 'auf's' Haupt...* bzw. *be-'tend', 'daß' Gott 'dich' 'er'-halte* haben Auftaktcharakter bzw. sind auf einem schwachen Taktteil zu finden. Melodisch erwähnenswert wäre noch die Textstelle *„so rein und schön und hold"*. Nach dem Höhepunkt auf *'erhalte'* finden wir eine Tonfolge in Sekundschritten, die nur knapp vor dem erreichten Grundton auf *'hold'* eine Überraschung bietet: vom Ton *'Des'* gibt es einen Septimsprung zur Unterdominante *'Es'*, von der aus die Tonika erreicht wird, gleichsam als würde der zu Gott Betende kurz verweilen, vielleicht zweifelnd, ob er nicht zu viel verlangt oder überwältigt von der Menge der tollen Eigenschaften der von ihm Angebeteten, auf die er in Zukunft *'wehmütig'* wird verzichten müssen.

8.10.2.3 Harmonik:

Die Harmonik des Liedes ist, vergleicht man dazu andere Lieder von Erich Kriner, verhältnismäßig einfach, ja geradezu *'volksliedartig'*, was aus dem folgenden Harmonieschema ersichtlich ist:

As-Dur: I, VI, IV, II, V, I, IV, V, I, VI -> c-Moll

c-Moll: IV, I, IV, V, I, V, I, I^7, IV^7, -> As-Dur

As-Dur: II^7, V^7, I, IV, I_4^6, V, I, VI, IV,I_4^6, V, I

So schlicht und überschaubar das stufentheoretisch analysierte Akkordschema scheint, so farben- und abwechslungsreich stellt sich das harmonische Geschehen insgesamt dar durch Alterationen, chromatische Durchgänge, Quintschrittsequenz (Takt 14 - 18) und dissonante Vorhalte.

8.10.2.4 Klavierbegleitung:

Die Begleitung durch das Klavier ist akkordisch und weist nur fallweise melodische oder rhythmische Selbständigkeiten auf. Erwähnenswert dabei sind das kurze Vorspiel, charakterisiert durch eine punktierte, stufenweise abwärts führende, an die rhetorische Figur der *"Katabasis"* erinnernde Tonfolge im Bass - Ist es die Vorwegnahme der das Herz beschleichenden *'Wehmut'*? -, die sich aber sofort der Singstimme unterordnet, das Zwischenspiel, das durch die in der Tenor-Stimme wiederholte und im Alt durch die parallel dazu geführte Überterz (analog zum alpenländischen *'Zuweterzeln'*) verbrämte Melodie, *„schleicht mir ins Herz hinein"*, überrascht, und das Nachspiel, in dem sich Vorspiel (abwärts führende, punktierte Bassmelodie) und Zwischenspiel (Melodietöne der letzten Worte - diesmal in der Oberstimme) vereinen.

8.10.3 Heines Text in der Vertonung anderer Komponisten

In der bereits mehrfach erwähnten Arbeit *„Heinrich Heine and the Lied"*[901] liefert die Autorin nicht nur eine Zusammenschau der zahlreichen Liedkompositionen, *"many of which are directly derivative of Schumann's",*[902] sondern versucht auch, mehrere Kompositionen des Liedes *„Du bist wie eine Blume"* (sowohl in Originalsprache als auch in englischer Übersetzung) musikanalytisch und textkritisch zu vergleichen.

Darunter finden sich Vertonungen von Robert Schumann, Marie Heinrichs, Elise v. Waldeck, W. Harold Neidlinger, Alexander Winterberger, Arthur Rosenstein, Anton Rubinstein, Felix Fox, Eugen von Buri oder Paul Geisler.

Auch wenn bisweilen eine, an Beckmesserei gemahnende, besonders kritisch wertende Beurteilung die Regel ist - immerhin bezeichnet die Autorin ihre Zusammenstellung als *"Whitman's*[903] *sampler,"* und meint, es sei *"a chocolate box of sickly sweet, 'gooey chromatic' (p. 294) settings, (mis)translated mostly into English by American and British writers, who change and add to the poem to transform it into a semi-sacred Victorian parlor song, ennobling of both lover and beloved"*[904] - bieten die Ausführungen dennoch eine interessante, gut recherchierte, wissenschaftlich fundierte und äußerst lesenswerte, weil das herkömmliche Wissen ergänzende Synopse zu Heines meistvertontem Gedicht, die nicht nur umfassend informiert, sondern auch zu eigenen kritischen Überlegungen anregt.

---

[901] *Youens, Susan: Heinrich Heine und the Lied, Cambridge 2007, S. 266 - 316*

[902]*) Sanna Pederson. Review of Youens, Susan, Heinrich Heine and the Lied. H-German, H-Net Reviews. April, 2009. Auf: http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=24059 abgerufen am 20. März 2014*

[903]*) Walter Whitman (1819 - 1892) war, als Mitbegründer der modernen US-amerikanischen Dichtung, einer der einflussreichsten amerikanischen Dichter des 19. Jahrhunderts, weshalb insbesondere seine volksverbundene Lyrik auch in der folgenden Zeit von großer literarischer Bedeutung war. Im "Club der toten Dichter" bezieht sich Lehrer John Keating wiederholt auf Aussagen Whitmans, und Anrede durch seine Schüler basiert auf Whitmans Gedicht O Captain! My Captain! (http://de.wikipedia.org/wiki/Walt_Whitman, abgerufen am 20. März 2014)*

[904]*) Sanna Pederson: a. a. O.*

8.11. Am Kreuzweg wird begraben (1906, Text: Heinrich Heine)

8.11.1 Das Gedicht[905]

Erstveröffentlichung im Jahre 1827 im *"Buch der Lieder"* unter der Gruppe *"Lyrisches Intermezzo"*, *"Gedichte II"*, versehen mit der Nummer LXIII.

Am Kreuzweg wird begraben (Lyrisches Intermezzo LXIII)

Am Kreuzweg wird begraben
Wer selber sich brachte um;
Dort wächst eine blaue Blume,
Die Armesünderblum.

Am Kreuzweg stand ich und seufzte;
Die Nacht war kalt und stumm.
Im Mondschein bewegte sich langsam
Die Armesünderblum.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(Jambus + Anapäst + Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(2x Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + 2x Anapäst + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3xJambus)

Umrahmt von jeweils zwei Schlüsselwörtern, präsentieren sich die beiden vierzeiligen Strophen ähnlich gebaut, wie das vorhergehende Lied *"Du bist wie eine Blume"* und zahlreiche andere volksliedartige Gedichte aus dem *"Buch der Lieder"*:

- durchgehend dreihebige, auftaktige, vorwiegend auf Jambus und Anapäst basierende, rhythmisch abwechslungsreiche Struktur;

- zweite und vierte Zeile geschmückt durch betonte, männlich-stumpfe, gekreuzte Endreime;

- erster und dritter Vers charakterisiert durch unbetonte, weiblich-klingende *"Waisen"*, was insgesamt das Schema aw, bm, cw, bm ergibt;

- volkstümliche, einfache, wohlklingende Sprache, die im vorliegenden Fall durch die anaphorische Wiederholung zweier, für den Inhalt wesentlicher Begriffe um ein besonderes Darstellungsmittel bereichert wird.

---

[905]) *Heine, Heinrich: Buch der Lieder, Hamburg, 1827, S. 166*

Bei diesem spezifischen Darstellungsmittel handelt es sich um ein Nebeneinander von Natur und Seelenstimmung[906], das durch das Exponieren der beiden rätselhaften Termini *"Kreuzweg"* und *"Armesünderblum"* verwirklicht wird. Aber der autobiographisch-seelische Hintergrund, der hier gar nicht explizit angesprochen wird, erschließt sich dem Rezipienten erst dann, wenn er die metaphorische Bedeutung der beiden Schlüsselwörter dekodiert hat.

Das Wort *"Kreuzweg"* versetzt den Leser sofort in eine gewisse eindringlich-kontemplative Stimmung, weil er vorerst eine Assoziation herstellt zum christlich-religiös besetzten Begriff des Leidensweges Jesu am Karfreitag. Erst beim Weiterlesen wird klar, dass es sich dabei nur um einen anderen Ausdruck für eine Weggabelung, eine Kreuzung zweier Wege, um jenen Scheideweg vor der Stadt handeln kann, an dem im Mittelalter nach altem Brauch die Selbstmörder begraben wurden. Und weil am Rande solcher, meist steinigen, unwirtlichen Wegkreuzungen die sehr widerstandsfähige *"Wegwarte"* (Zichorie) zu finden war, erhielt diese blaue Blume[907], eingedenk der dort verscharrten "armen Sünder" im Volksmund den Namen *"Armesünderblume"*.[908]

Die Örtlichkeit des Geschehens ist beschrieben, die metaphorisch verschleierten Fakten sind klar dargelegt. Und an diesem Kreuzweg steht in kalter Nacht - die zweite Strophe schildert es uns - das lyrische ich, seufzend hingegeben seinen erinnernden Gedanken, die ob der Untreue der Geliebten - der autobiographische Kontext ist eklatant - um Selbstmord kreisen. In Verzweiflung starrt er auf das Sinnbild seiner unglücklichen Liebe[909].
Die Unerreichbarkeit der Geliebten, personifiziert in der *"Armesünderblume"*, steigert das Selbstmitleid ins Unermessliche, die *"Beseelung des Unbeseelten"*[910] nimmt ihren Lauf: Der überspannten Phantasie einen Streich spielend - poetisch gesehen quasi die ironisch-distanzierte Überspitzung (oder humoristisch-satirische Zersetzung?) der Situation - entfernt sich die

---

[906]) Siehe auch: Elster Ernst (Hrsg.): Heinrich Heines Buch der Lieder, nebst einer Nachlese nach den ersten Drucken oder Handschriften. Deutsche Litteraturdenkmale des. 18. und 19. Jahrhunderts 27, Stuttgart 1887, S. LXXVII

[907]) Dass Heine mit dem Hinweis auf die blaue Farbe der Armesünderblume und der Formulierung, dass am Kreuzweg eine "blaue Blume" wachse, eine Assoziation zur "blauen Blume", dem zentralen, für Sehnsucht und Liebe stehenden Symbol der Romantik herstellen wollte, kann nur vermutet werden.

[908]) Siehe auch: http://www.enzyklo.de/2013/Begriff/Armesuenderblume, abgerufen am 10. Mai 2014 und http://drw-www.adw.uni-heidelberg.de/drw-cgi/zeige?db=drw&in, abgerufen am 10. Mai 2014

[909]) Siehe auch: Elster, Ernst (Hrsg.): a. a. O., S. XXIV

[910]) Siehe auch: Elster, Ernst (Hrsg.): a. a. O., S. LXXI

"Armesünderblum" im hellen Mondschein (welch subtile Assoziation zur *'Lotosblume'*!) vom grausigen Ort des mystischen Geschehens.
Die unerwiderte Liebe zu seiner Kusine und die sich, ob des ehemals ablehnenden Verhaltens seiner angebeteten Amalie, erneut einstellende Verzweiflung hinterlassen also auch hier ihre untrüglichen Spuren.

8.11.2 Das Lied[911]
Erich Kriners Lied auf den Text von Heinrich Heine existiert nur in einem schlecht erhaltenen, mit Bleistift auf einem 20linigen Notenpapier der Firma *"J. E. & Co, Protokoll. Schutzmarke, No.6"* notierten, schwer lesbaren und mit einigen Korrekturen versehenen Autograph, auf dem aber dankenswerter Weise das Fertigstellungsdatum mit *"17.X.06"* angegeben ist.[912] Auf der Rückseite eben dieses Notenblattes befindet sich übrigens, wie bereits erwähnt, die erste Skizze des Liedes *"Du bist wie eine Blume".*[913]

Bei der Vertonung des Heine'schen Textes versucht der Komponist, durch einige geschickt und gekonnt eingesetzte, musikalische Gestaltungselemente der geheimnisumwitterten, mystisch-unwirklichen Stimmung des Gedichtes gerecht zu werden.

- Tempo, Dynamik - *"Nicht schnell und durchwegs leise"* - und 4/4-Takt ermöglichen es, eine dem poetisch-geheimnisvollen Text adäquate Stimmung aufzubauen;

- die formale Gestaltung nimmt Rücksicht auf die vom Dichter vorgegebene Strophengliederung und wählt als strukturelle Konzeption, wie viele Vertonungen von volksliedartigen Texten, die variierte Strophenform, wobei auf zwei besondere Charakteristika hingewiesen sei: der Halbschluss am Ende der ersten Strophe und das viertaktige Zwischenspiel, auf das noch gesondert eingegangen werden wird;

- die Tonart a-Moll unterstützt die sich aus dem Beginn *"Am Kreuzweg"* ergebende kontemplativ-schmerzhafte Erwartungshaltung - *"zärtlich klagend"* (Charpentier, 1690), *"für das Ernsthafte"* (Rousseau, 1691), *"etwas klagend, [...] ein Mitleiden zu erwecken"* (Mattheson, 1713), drückt *"den traurigen Affect viel mehr aus, als andere Molltöne"* (Quantz, 1752), *"from-*

---

911) Band 2, S. 22 f.

912) Band 3, Abb. 3.34, S. 34

913) Band 3, Abb. 3.30, S. 30

me Weiblichkeit und Weichheit des Charakters" (Schubart, 1784/85), *"traurig"* (Knecht, 1803), *"Warum fliehst du, holdes Mädchen? [...]"* (Hoffmann, 1815), *"[...] So hat diese Tonart einen Charakter, der überall nur Hingebung verräth, in der Heiterkeit sich anschmiegt und in dem Schmerz nicht widerstrebt, noch auch trostlos verzagt."* (Hand 1837);[914]

- die rhythmische Gestaltung berücksichtigt die natürliche, den dichterischen Versen innewohnende Sprachbetonung, wobei nur einige wenige inhaltsschwere Wörter durch Melismen oder Punktierung bedeutungsvoll hervorgehoben werden;

- die melodische Komponente entspricht dem volksliedartig-lyrischen Duktus der Dichterworte, was seine Entsprechung im maximalen Ambitus von nur einer Dezime (c' bis e''), in der Verwendung eingängiger, diatonischer Intervalle, in der identischen Gestaltung der beiden *"Kreuzweg"*-Zeilen und in der nur geringfügig-variativen Umformung der Mondschein-"Armesünderblum"- Verse findet; einzig die *"blaue Blume"* erhält nicht nur durch eine, mit einer halben Note beginnende, schmerzlich-chromatische Fortschreitung (Takt 7), sondern auch durch einen Hochton den ihr zustehenden musikalischen Akzent, während die *"Armesünderblum"* zwar nur durch einen Hochton, dafür aber mit einem kleinen Melisma (Takt 8 und 20) bedacht wird; auf eine inhaltlich-musikalisch bedeutungsvolle Einzelheit sei noch gesondert hingewiesen: das Adverb *"langsam"* (Takt 19) erhält durch eine halbe Note eine spezielle programmatisch-klangsymbolische Ausgestaltung;

- spezielle, musikalische Details im Hinblick auf einen kreativen Aufbau und die Erhaltung der entsprechend geheimnisvoll-abgründigen, mystisch-dämonischen Stimmung steuert der differenzierte Instrumentalpart bei: Nach einem solistisch ausgeführten Auftakt der Singstimme setzt das Klavier mit einer schlichten, durchsichtigen, auf einfachen Akkord-Zerlegungen basierenden Begleitung ein. Dabei begnügt sich die linke Hand das ganze Lied hindurch mit einer einstimmigen, linearen Tonfolge, die aus langen, betonten Noten besteht (𝅗𝅥), die die Basstöne der Achtel-Akkordbrechungen (𝄾 ♪ ♪ ♪) in der rechten Hand bildet und die in einzelnen Takten mit einem, durch die rhetorische Figurenlehre erklärbaren Schema[915] konform geht, während die rechte Hand abwechslungsreiche, mit der herkömmlichen Harmonielehre erklärbare, aber dennoch, durch bisweilen eingefügte, chromatisch-alterierte Töne, farblich

---

[914]) *Alle zit. in: http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/moll.html, S.1, abgerufen am 24. Juli 2013*

[915]) *z. B. Takt 2 u. 3 od. 14 u. 15 eine, dem diatonischen Quartfall ähnelnde 'Katabasis'*

geschärfte Akkordbrechungen beisteuert. Entsprechend der inhaltlichen Vorgabe - erzählende Darstellung der örtlichen und situativen Gegebenheiten - bewegt sich der Instrumentalpart während der ersten Strophe im Klang-Bereich des mittleren Klavier-Registers. Bereits in der viertaktigen Überleitung aber werden die Klänge in die höhere Oktav verlegt, wo sie auch im Verlaufe der zweiten Strophe verbleiben, um eine, dem schmerzlichen Inhalt geschuldete, besonders magisch-geheimnisvolle Stimmung zu gewährleisten.

Ein abschließendes Wort zu dem, bei Kriner nur in den seltensten Fällen zum Einsatz kommenden, längeren Zwischenspiel: Im vorliegenden Fall erfüllt die vier Takte lange, ob des hohen Klangregisters beinahe ätherisch-schwebende Stimmung verbreitende Überleitung, deren harmonische Gestaltung infolge der Fauxbourdon-ähnlich geführten, über den Raum einer Oktav absteigenden Intervallfolge als besonders reizvoll zu beurteilen ist, zwei Funktionen: Zum einen gewährt sie dem, durch einen, trotz modulatorischer Vorbereitung, abrupt-offenen Dominant-Schluss irritierten Zuhörer die Möglichkeit, den Inhalt reflektierend zu verarbeiten und das Gehörte musikalisch ausklingen zu lassen, zum anderen stimmt sie ihn ein auf die folgende, noch geheimnisvollere, durch die Individualisierung der Handlung sowie das pointierte Ende emotional und intellektuell noch schwerer zu bewältigende zweite Strophe.
Übrigens: Der merkwürdig-unrealistische Schluss wird aus musikalischer Sicht nur mit einer unbedeutenden chromatischen Wendung im Bass bedacht (Takt 19).

8.12. Aus meinen großen Schmerzen (1906, Heinrich Heine)

8.12.1 Das Gedicht[916]

Auch dieses Gedicht wurde erstmals 1827 im *"Buch der Lieder"* unter *"Lyrisches Intermezzo"*, *"Gedichte II"*, veröffentlicht und führt in der Überschrift die Nummer XXXVI.

Aus meinen großen Schmerzen (Lyrisches Intermezzo XXXVI)

Aus meinen großen Schmerzen
Mach ich die kleinen Lieder;
Die heben ihr klingend Gefieder
Und flattern nach ihrem Herzen.

Sie fanden den Weg zur Trauten;
Doch kommen sie wieder und klagen,
Und klagen, und wollen nicht sagen,
Was sie im Herzen schauten.

◡ –◡ –◡ –◡	(Auftakt + 3x Trochäus)	3 Hebungen
◡ –◡ –◡ –◡	(Auftakt + 3x Trochäus)	3 Hebungen
◡ –◡◡ –◡◡ –◡	(Auftakt + 2x Daktylus + Trochäus)	3 Hebungen
◡ –◡◡ –◡ –◡	(Auftakt + Daktylus + 2x Trochäus)	3 Hebungen

[916]) *Heine, Heinrich: Buch der Lieder, Hamburg, 1827, S. 139*

⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(Auftakt + Daktylus + 2x Trochäus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Auftakt + 2xDaktylus + Trochäus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Auftakt + 2xDaktylus + Trochäus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(Auftakt + 3x Trochäus)	3 Hebungen

Vorweg sei angemerkt: Auch bei der vorliegenden Schematisierung des rhythmischen Geschehens standen jene, im Hinblick auf die syntaktisch-grammatikalische Versstruktur angestellten Überlegungen im Vordergrund, die bereits bei Heines Gedicht *"Mein Liebchen wir saßen beisammen"* (Kap., 8.8., S. 304 f.) dafür maßgeblich waren, dass ein außerhalb der gängigen Versmaße stehender Auftakt gesondert angeführt wird. Das Abweichen von der gängigen, Standard-Lehrmeinung bewirkt, dass das daraus zu folgernde, theoretische Schema der dreihebigen Verszeilen, trotz unterschiedlicher Füllungen, in seiner Gesamtheit mit den einzelnen Wörtern und Phrasen des Gedichtes im Einklang steht. Damit kommen nicht nur die *verschränkt-umarmenden Endreime* a, b, b, a, sondern vor allem die durchgehend *weiblich-klingenden Kadenzen* besser zur Geltung, weil sie jeweils mit einem vollständigen, trochäisch rhythmisierten Begriff zusammenfallen - *"Schmerzen", "Lieder", "Gefieder", "Herzen"* - und damit das Versende an Gewicht und Bedeutung gewinnt.

Wenn von der grammatikalischen Struktur die Rede war, sei festgehalten, dass jede der beiden Strophen jeweils ein großes Satzgefüge mit mehreren Gliedern darstellt und damit, wie das ganze Gedicht, eine gewisse Einfachheit und Volkstümlichkeit ausstrahlt[917], in der das lyrische Ich in schlichter, vokalreich-poetischer Sprache und doch mit unmittelbarer Betroffenheit von den Erlebnissen berichtet, die im Zusammenhang mit seiner gewohnten Tätigkeit, dem 'Liederschreiben', stehen.

Einige Worte zu speziell erwähnenswerten, inhaltlich-sprachlichen Feinheiten:
- Bereits in den ersten beiden Zeilen fallen zwei gegensätzlich Begriffe auf - aus den *"großen"* Schmerzen werden jene *"kleinen",* doch eher 'unbedeutenden' Lieder geformt, die von des Dichters Liebespein berichten - ein Heine'sches Stilmittel, das in seinen Gedichten wiederholt zu finden ist.
- Für das, anfangs im Präsens erzählende lyrische Ich werden seine Lieder *assoziativ* zu, mit *"klingendem"* Gefieder ausgestatteten Vögeln, den *metaphorischen* 'Liebesboten', die *"flatternd"* die weite Distanz hin zu seiner *"Trauten"* überwinden wollen.

---

[917]) Siehe auch:
http://norberto42.wordpress.com/2013/05/20/heine-aus-meinen-grosen-schmerzen-analyse/, abgerufen am 20. März 2014

- *“Doch kommen sie wieder und klagen, und klagen...”* - beinahe ungläubig-bestärkend, dass seine Lieder zwar ins Herz der Geliebten vorgedrungen sind, dort aber nicht Liebe, sondern etwas vermutlich so Schreckliches für den unglücklichen Verehrer vorgefunden haben, dass es fatal wäre davon zu berichten, weil es die traurige Situation noch verschlimmerte, setzt der Dichter das rhetorische, inhaltlich Wesentliches hervorhebende Darstellungsmittel der *‘Epanalepse’* [918] ein.
- der Binnenreim *“klagen”* - *“sagen”* in eben dieser siebenten Verszeile erhöht noch die Spannung und verstärkt *“den unsäglichen Charakter des Schmerzes”*[919], der nicht noch vergrößert werden soll.

Der Heine’sche Text aus dem *“Buch der Lieder”* zählt also wieder zu jenen zahlreichen Schöpfungen im *“Lyrischen Intermezzo”*, die einen autobiographischen Hintergrund aufweisen und mit denen der Dichter durch die öffentliche Präsentation seiner Liebesschmerzen eine Art von, die Enttäuschung bewältigender Trauerarbeit betreibt.
Freilich gibt er zu verstehen, dass er sein enttäuschendes Liebesleben doch einigermaßen im Griff habe, wenn er in der letzten Zeile mit einem Hauch von fein-distanzierter Ironie andeutet, dass die vermutete Abneigung seiner treulos-kalten Geliebten gegen ihn zu grausam sei, als dass die wehklagend zurückkehrenden Lieder - seine personifizierten Gedanken - davon berichten wollten.

8.12.2 Das Lied[920]

Erich Kriners Lied auf den Heine’schen Text existiert, wie das Lied davor (8.11.2), ebenfalls nur in einem nicht allzu gut erhaltenen, mit Bleistift auf einem 12linigen Notenpapier der Firma *“J. E. & Co, Protokoll. Schutzmarke, No.2"* notierten, schwer lesbaren, aber korrekturlosen Autograph, in dem jedoch jegliche agogische Angabe bezüglich Tempo oder Dynamik fehlt und einzig die Phrasierungen genau dokumentiert sind. Wie Schrift und Datum - *“17.X.06"* - bestätigen, wurden beide Heine-Lieder in einem Zug aufgeschrieben.[921] Und auch hier dokumentiert die Rückseite des Notenblattes den skizzenhaften Charakter des Manuskripts:

---

[918]) Unter der rhetorischen Figur der ‘Epanalepse’ versteht man die Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe. Siehe auch Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S.213

[919]) Zepp-LaRouche, Helga : Heinrich Heine - Feind aller Philister. Auf: http://www.schiller-institut.de/seiten/jugendbewegung/projekt_r/alte_freunde_texte/heinrichheine_2006.htm, abgerufen am 20. März 2014

[920]) Band 2, S. 24 f.

[921]) Band 3, Abb. 3.35, S. 35

Wie die mit Tinte verfasste Überschrift sowie die Notation der Notenschlüssel beweisen, sollte darauf die reinschriftliche Partitur eines Mozart-Quartetts notiert werden.[922]

Kriner entspricht zwar in seiner Vertonung dem volksliedhaft-lyrischen Duktus der Dichtung, bringt aber dennoch einige überraschende und substanziell-interessante und trotzdem text-adäquate musikalische Gestaltungselemente in seine Komposition ein, womit diese jener dem Lied eigenen Stimmung gerecht wird, die sich anfangs hoffnungs- und erwartungsvoll präsentiert, am schmerzlichen Höhepunkt jedoch in ratlos-verzagte Mutlosigkeit umschlägt.

Dies beginnt bereits bei der Wahl der Tonart. Wie schon im vorhergehenden Lied von der wandernden *'Armesünderblume'* am *'Kreuzweg'* der Selbstmörder, liegen dem Gedicht die stofflichen Motive unerfüllter Liebe und quälender Sehnsucht zugrunde, weshalb der Komponist wiederum auf die Tonart a-Moll zurückgreift, weil diese eine schmerzhaft-klagende, schonungslos-verzweifelte, Mitgefühl für den unglücklichen Dichter postulierende, affektgeladene Situation charakterisieren[923] soll.

Als besonders auffallend stellt sich beim ersten Hören der eigenwillige, ziemlich unabhängig agierende, aber dennoch mit der Singstimme sinnvoll kooperierende Instrumentalpart heraus. Begleitet von synkopischen, die molltonale Gebundenheit fixierenden Terzen beginnt das Klavier unmittelbar mit einer eigenen Melodie in der linken Hand, die im weiteren Verlauf mit dem Gesangspart teils oktavierend, teils konsonant-parallel und bisweilen kontrapunktierend verläuft. Erst bei Takt 10 wird sich das Instrument kurzfristig seiner Begleitfunktion bewusst, um bereits zwei Takte später wieder eine gewisse melodiöse Eigenständigkeit an den Tag zu legen, die bis zum viertaktigen, von einem, später zu besprechenden, rhythmischen Modell beherrschten Nachspiel anhält.

Text, Melodie, Harmonie und Form bilden eine untrennbare, die inhaltliche Substanz des Gedichtes verdichtende Einheit. Bereits die durchkomponierte, Zwischenspiel-freie Gestaltung des Liedes macht bewusst, dass die beiden Strophen inhaltlich eine Einheit bilden; einzig der durtonale Halbschluss auf der Dominate *"E"* (Takt 9) deutet an, dass es sich hier um eine periodisch konzipierte, 16-taktige Komposition handelt, die durch, den Verszeilen der Dichtung folgende Zweitaktgruppen strukturiert ist. Eine Viertelpause in diesem Takt bereitet jenen Auftakt vor, der, inhaltlich-syntaktisch betrachtet, nur den Beginn eines neuen, nur zufällig mit

---

[922]) Band 3, Abb. 3.36, S. 36

[923]) Siehe auch Kap. 8.11.2 auf S. 323 dieser Arbeit.

dem Strophenbeginn zusammenfallenden Satzes darstellt. Die den Versen innewohnende, sprachliche und die sie ihr zugeordnete musikalische Rhythmik sind nahezu identisch, wobei dennoch zwei Details besondere Erwähnung verdienen. Zum einen erlangen sinngebend-wichtige, inhaltsschwere Wörter ihre musikalische Bedeutung durch einen längeren, auf starkem Taktteil positionierten Ton und/oder durch einen Hochton. Zum anderen erweckt ein permanent auftauchendes rhythmisches Modell spezielle Aufmerksamkeit. Geht man von dem bereits erwähnten, viertaktigen Nachspiel aus, das die schmerzlichen Erfahrungen des gepeinigten Dichters ausklingen lässt, fällt eine dreimalige melodische Variante auf, die durch denselben Rhythmus *'auftaktig-unbetonte Viertel - betonte Viertel - Achtel, Achtel - Viertel' ->*

♩ ♩ ♪♪♩ - dominiert wird. Und genau diese auftaktige, fünftönige Figur beherrscht, gleichsam

als beständig präsentes Urmotiv, den jeweils ersten Formteil der sechs melodisch unterschiedlichen Binnen-Zweitaktgruppen. Dieses regelhafte Modell wird, inhaltlich bedingt, nur von der ersten und der letzten zweitaktigen Motiveinheit gebrochen. Am Anfang bereiten drei Achtel die, durch eine Dreiviertelnote gewichtete, entscheidende Feststellung von den *"großen"* Schmerzen vor, aus der die *"kleinen Lieder"* gemacht werden. Und in der letzten Verszeile wird nicht das zweite, versmaßbedingt-sprachmelodisch betonte Subjekt *"sie"*, die Lieder, sondern das inhaltlich bedeutendere Objekt *"was"*, also die Ungeheuerlichkeiten im Herzen der Treulosen, durch seine Positionierung am starken Taktanfang besonders akzentuiert.

Zwei inhaltlich bedeutsame Einzelheiten erhalten durch ihre melodisch-harmonische Gestaltung das ihnen zustehende Gewicht. Weil dies in besonderer Weise dem Wort-Tonverhältnis zuträglich ist, sei gesondert darauf hingewiesen.
In den Takten 5 bis 11 flattern die *"kleinen" "gefiederten"* Lieder noch hoffnungsfroh - die tonsymbolisch aufsteigende Melodik verdeutlicht die Situation - zur Geliebten und erreichen auch unversehrt ihr Herz - Durtonalität, ruhende Kontrapunktstimme und lebendige Achtel-Bewegung unterstreichen die erwartungsvoll-lebensfrohe Stimmung des lyrischen Ich.
Doch bereits in Takt 12 wird das traurig-quälende Ergebnis ihrer Erfahrungen harmonisch-melodisch angedeutet: über einem Orgelpunkt auf "E" deuten acht, *"Falschheit"*[924] symbolisierende Fauxbourdon-Akkorde, die über den Tonraum einer Oktav in die Tiefe stürzen und in einem verminderten Septakkord münden, die unerwartet-schmerzliche Enttäuschung an. Im selben Abschnitt steigt die Singstimme in teilweise schmerzlich anmutenden Tonschritten,

---

[924]) *Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005, S. 101*

konfrontiert im Klavier mit drohender Chromatik und dissonanter Akkordik, verzweifelt in ihr höchstes Register. Und genau am inhaltlich-dramatischen Kulminationspunkt *"und wollen nicht sagen"* passiert musikalisch Überraschendes: eine Generalpause mit Fermate über einer scharfen Dissonanz im Klavier unterbricht den Verlauf des weiteren Geschehens, gleichsam, als ob die zurückkehrenden Lieder zögerten, dem, sein Schicksal erahnenden Dichter das, im Herzen des treulosen Liebchens Geschaute mitzuteilen. Als sie sich dann doch zum Unvermeidlichen durchringen, kehrt der musikalische Duktus zu seiner molltonalen, synkopisch geprägten Ausgangssituation zurück und überlässt es schließlich dem Klavier, den Schmerz des Dichters in einem mehrtaktigen Nachspiel emotional zu verarbeiten.

8.13. Zwei braune Augen (1906?, Text: Hans Christian Andersen)

8.13.1 Der Dichter

> *"Hans Christian Andersen wurde am 2. April 1805 in Odense (Dänemark) geboren. Er war der Sohn eines armen Schuhmachers. Er konnte kaum die Schule besuchen, bis ihm der Dänenkönig Friedrich VI., dem seine Begabung aufgefallen war, 1822 den Besuch der Lateinschule in Slagelsen ermöglichte. Bis 1828 wurde ihm auch das Universitätsstudium bezahlt. Andersen unternahm Reisen durch Deutschland, Frankreich und Italien, die ihn zu lebhaften impressionistischen Studien anregten. Der Weltruhm Andersens ist auf den insgesamt 168 von ihm geschriebenen Märchen begründet. Andersen starb am 4.8.1875 in Kopenhagen."*[925]

8.13.2 Das Gedicht

Den volksliedartigen Text des vorliegenden Andersen-Gedichtes - in deutscher Übersetzung von Wilhelm Henzen[926] - dürfte Erich Kriner, so die hypothetische Annahme, entweder aus einer Anthologie entnommen oder in Edward Griegs Liedern op. 5 gefunden haben. Bei eben diesem Komponisten suchte übrigens auch der Verfasser dieser Arbeit Hilfe, um die im Autograph fehlenden Worte - in Kriners Original[927] endet der Text bei *"...meine Welt zu schaun..."* - zu ergänzen.

Zwei braune Augen

Hab jüngst gesehen zwei Augen braun,
Drin war mein Heil, meine Welt zu schaun.
O Blick, so liebreich und kindlich rein,
Nein, nie und nimmer vergess' ich dein.

---

[925]) *Projekt Gutenberg-DE. Auf: http://gutenberg.spiegel.de/autor/9, abgerufen am 10. März 2014*

[926]) *Grieg, Edvard: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Band 3, Leipzig o. J., S. 26*

[927]) *Band 3, Abb. 3.37, S. 37*

⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(2xJambus + Anapäst + Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(2xJambus + Anapäst + Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(2xJambus + Anapäst + Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(2xJambus + Anapäst + Jambus)	4 Hebungen

Andersens einstrophiger Text weist, formal betrachtet, vier Verszeilen auf, die durch drei auftaktige Jamben und einen Daktylus, durch einsilbige, männlich betonte Kadenzen sowie durch paarende, absolut reine Endreime mit dem Schema a, a, b, b festgelegt sind. Er schuf mit diesem, seinem bekanntesten Gedicht ein Kleinod poetischer Lyrik, das auch in der deutschen Übersetzung noch jene volkstümlich-natürliche Naivität ausstrahlt, die an Rousseaus Rückzug in die ländliche Idylle erinnert.

Diese assoziative Verbindung zu Natur, verklärtem Landleben oder Schäferidylle wird nicht nur durch die, z. B. an das Libretto der Haydn'schen *'Jahreszeiten'* erinnernde, dritte Verszeile mit dem *'kindlich reinen Blick'* hergestellt - die bäuerliche idealisierte Figur der *Hanne* taucht in den Überlegungen des Autors auf -, sondern auch durch den ungewohnten Satzbau, durch die beinahe barocke Sprache mit Begriffen wie *"jüngst", "drin"* und *"liebreich"*, durch die schwelgerisch-exzessive Ausdrucksweise für ein in den *braunen Augen* verborgenes *heilbringendes*, persönliches Weltenglück oder durch die übertreibende tautologische Formulierung des *"nein, nie und nimmer"-Vergessens*, alles Stilmittel, die an die Literatur der naturliebend-humanstischen Empfindsamkeit gemahnen.

Aber gerade diese Verflechtung zwischen der möglichen Ansiedlung des Geschehens in einer ländlich-idyllischen Umgebung und der enthusiastisch-leidenschaftlichen Ausdrucksweise über die intensiv-glücksbringende Begegnung des erzählenden Dichters mit einem liebenswerten, unvergesslichen Wesen macht den Reiz dieses poesievollen Textes aus.

8.13.3 Das Lied [928]

Auch Erich Kriner empfand im Zuge seiner Vertonung die handelnden Personen des Gedichtes in einer ländlich-idyllischen Umgebung angesiedelt - die Wahl des fröhlich-pastoralen G-Dur deutet darauf hin - und ließ sich infolge dessen verzaubern von der naturnahen, heiteren Atmosphäre, in der das lyrische Ich jenes Mädchens ansichtig wurde, das mit dem unsagbar *liebreich-kindlich reinen Blick seiner braunen Augen* unbeschreibliches Glück verbreitete. Und genau diese Stimmung setzte der Komponist in Musik um.

---

[928]) *Band 2, S. 26*

Bereits die ersten Takte des Liedes weckten beim analysierenden Autor Assoziationen zu Ebner-Eschenbachs kurzem Gedichtchen *"Ein kleines Lied! Wie geht's nur an?* [...] *Was liegt darin? Erzähle!"* [929] Denn besonders die zweite Strophe beeindruckt nachhaltig: *"Es liegt darin ein wenig Klang / Ein wenig Wohllaut und Gesang / Und eine ganze Seele."*

Schon die zweitaktige Instrumental-Einleitung, aus der sich in weiterer Folge die volkstümliche Gesangsmelodie auf variantenreiche Weise entwickelt, erfüllt diese Forderung und schafft mit ihrer klangvollen, ansteigenden *'Hornquintensatz-Motivik'* - erneut taucht im musikalischen Gedächtnis mit Haydns Terzett *"Sei nun gnädig, milder Himmel"* eine Musiknummer aus dessen *"Jahreszeiten"* auf - jene Atmosphäre von *"Natur, Einfachheit* [und] *Ländlichkeit"*[930], in der das weitere Geschehen, gestützt auf *"Wohllaut und Gesang"*, seinen seelenvollen, durch volksliedhafte Schlichtheit geprägten, Verlauf nehmen wird. Und dieser *Gesang* zeigt sein besonderes Profil: Sämtliche Melodietöne gehören der pentatonischen Reihe auf *'G'* an!

Auch das harmonische Konstrukt, in erster Linie auf einer erweiterten Kadenz basierend, folgt der Forderung nach verständlicher *Natürlichkeit* und genehmigt sich, quasi als äußerstes Zugeständnis an romantisch-chromatische Akkordik, eine ausweichende Modulation nach dem terzverwandten, auf der Mediante der Ausgangstonart positionierten H-Dur und einen Trugschluss, der die Wiederholung des enthusiastisch vorgebrachten, der Singstimme ihren Spitzenton abverlangenden Ausruf *"Nein, nie und nimmer vergeß ich dein!"* ermöglicht.

Die Form gibt sich volksliedartig übersichtlich, entspricht einer durch die Verszeilen strukturierten, periodenähnlichen Bauweise und ermöglicht dennoch einen attraktiv-spektakulären Schluss: Nach dem bereits erwähnten dramatischen Ausbruch beendet die Singstimme ihr begeistertes Versprechen mit dem Kernmotiv *"zwei Augen braun"* sowie einem fröhlichen Pralltriller, gefolgt vom Klavier, das die zwei Takte des Vorspiels wiederholt, gleichsam als ob es nochmals an die Ausgangssituation des erfreulichen Erlebnisses erinnern wollte.

---

[929]) *Deutsche Gedichte, Frankfurt/Main, 1982, S. 599*

[930]) *Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005, S. 101*

8.14. Vergessen (1906?, Text: Anton de Nora [Anton Alfred Noder])

8.14.1 Der Dichter[931]

Anton Alfred Noder (* 29. Juli 1864 in München, † 7. Mai 1936 ebendort), mit dem Künstlernamen *Anton de Nora* (*Anagramm*!), war Arzt und Dichter, was auch durch seine Veröffentlichungen dokumentiert wird. Nachdem er seine humanistische Bildung in den Gymnasien von Kempten, Neuburg und München genossen hatte, widmete er sich ab 1882 an der Universität seiner Vaterstadt dem Studium der Medizin sowie verschiedener literarischer Fächer, promovierte 1889 zum Doktor der Medizin und ließ sich im schwäbischen Ort Türckheim als Arzt nieder. 1910 verlegte er seinen Wohnsitz nach München, wo er sich nunmehr zur Gänze der Literatur widmete. Neben seiner journalistischen Tätigkeit als Feuilletonist und Hauptmitarbeiter der Zeitschrift '*Jugend*', die ihn bekannt machte, schrieb er zahlreiche Novellen mit groteskem oder auch satirischem Inhalt, einige Romane und Dramen, vier Bände feiner gedanklicher Lyrik sowie eine größere Anzahl an kultur- und literaturkritischen Essays.

Einige Werke: Stürmisches Blut (Gedichte 1905), Totentanz (Novelletten 1906), Ruhloses Herz (Gedichte 1907), Meine Käfersammlung (Humoristisch satirischer Jugend-Bilderbogen 1911), Hochsommer (Neue Gedichte 1912), Madonnen (Cyklus in Versen 1913), Erfüllung (Neue Gedichte 1916), Stunden (Neue Novellen 1919), Henker, Heilige, Hetären (Zehn Novellen 1928), Giorgione (Roman 1929), Erinnerungen eines Arztes und Dichters (1930).

8.14.2 Das Gedicht[932]

Der vorliegende Text wurde erstmals 1905 in dem Gedichtsband *"Stürmisches Blut. Hundert Gedichte"* von Noders bevorzugtem *'Verlag von L. Staackmann'* veröffentlicht. Wie Erich Kriner zur Textvorlage für sein Lied kam, ist mangels nötiger Unterlagen nicht eruierbar.

Vergessen

Ich möchte dich vergessen
Wie einer, der erwacht,
Am Morgen hat vergessen
Die Träume seiner Nacht.

Nicht weiß er, ob ihm bange,
Ob selig-süß geträumt.
Er fühlt nur, dass die Wange
Noch heiße Röte säumt.

Und dass in seinem Herzen
Ein Zittern blieb zurück.
Wie von vergang'nen Schmerzen,
Wie von verlor'nem Glück.

---

[931]) Siehe auch:
http://www.ngiyaw-ebooks.org/ngiyaw/author/noder.htm, abgerufen am 10. März 2014
http://bruemmer.staatsbibliothek-berlin.de/nlbruemmer/autorenregister/transkription.php?id=39&page=1, abgerufen am 10. März 2014

[932]) De Nora, Anton (Noder, Anton A.): Stürmisches Blut. Hundert Gedichte, Leipzig 1905, S. 26

1. - 3. Strophe:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)	3 Hebungen

Die dreistrophige Dichtung ist deutlich der traditionellen Volksliedform zuordenbar, die definiert ist durch die absolute tektonische Identität ihrer Strophen, durch die regelmäßig-jambische Bauweise ihrer Verse - drei auftaktige Hebungen mit abwechselnd weiblich-klingenden und männlich-stumpfen Kadenzen - und durch die absolut reinen, gekreuzten, bisweilen trivialen Endreime - *"bange-Wange", "Herzen-Schmerzen"* -, was folgende schematische Darstellung ergibt: aw, bm, aw, bm.

Inhaltlich zählt sie zu jenen poetischen Schöpfungen, in denen sich ein, durch das lyrische Ich personifizierter Dichter seinen Liebeskummer von der enttäuschten Seele schreibt, um das *verlorene Glück* wenigstens in irgend einer Form zu bewältigen.
Im vorliegenden Fall ist es das *"Vergessen"*, welches den Verlust der Geliebten einigermaßen erträglich machen soll. Als lebensnahe Analogie werden die, in der damaligen Zeit im reflektierenden Bewusstsein vieler Menschen durchaus aktuellen, nächtlichen Träume ins Spiel gebracht, deren Inhalte am Morgen *"vergessen"* und nur mehr an den *'heißen, geröteten Wangen'* zu erahnen sind, ohne Gewissheit, ob sie *"selig-süß"* oder *"bange"* waren. All dies wird in eine imaginäre, stellvertretende Person - *"wie einer, der erwacht"* - hinein projiziert, die zu sein, dem lyrischen Ich als wünschenswerte Idee vorschwebt. Und dieses *'lyrische Er'* verspürt beim Erwachen auch jenes *"Zittern"* in *"seinem Herzen"*, dessen Ursache durch die, im Unterbewusstsein verhaftete, Erinnerung an die Geliebte ambivalent unergründlich scheint: Hat sie ihm nun in der *Vergangenheit "Schmerzen"* bereitet oder *verlor* er mit ihr sein *"Glück"* ?
Und bei all dem bleibt immer noch die Frage offen: Warum *"möchte"* das lyrische Ich das *"Dich"* vergessen?

Dieses poetisch-intensive Wunscherleben wird in durchaus ansehnlich-feinfühliger Weise vertieft durch verschiedene sprachliche Nuancen, wie zum Beispiel die bewusst eigenwillige Reihung von Satzgliedern, die teils elliptischen grammatikalischen Konstruktionen - *"ob ihm bange, ob selig-süß geträumt"* - oder die rhetorische Figur der anaphorischen Wiederholung - *"Wie von"* - kombiniert mit den ähnlich negativ besetzten Partizipien *"vergangen"* und *"verloren",* die attributiv Verwendung finden für die zwei, Gegensätzliches ausdrückenden Substantiva *"Schmerzen"* und *"Glück"*.

8.14.3 Das Lied[933]

Erich Kriners Lied auf Anton de Noras Text dürfte, wie aus der Beschaffenheit des verwendeten, beidseitig mit Bleistrift beschriebenen, 12zeiligen Notenblattes der Firma *"J. E. & Co, Protokoll. Schutzmarke, No.2"* und der ähnlichen Handschrift geschlossen werden kann, ebenfalls im Jahre 1906, im Zuge von mehreren Liedkompositionen, entstanden sein. Das Autograph weist keine Korrekturen auf und enthält, trotz seiner Skizzenhaftigkeit, genaue Angaben über Titel, Autor, Tempo - *"Ziemlich langsam"* -, Dynamik, Phrasierungen und agogische Modifikationen - *"Etwas schneller und unruhig*" (Takt 18), *rit. Molto"* (Takt 21), *"I. Tempo"* (Takt 24) oder *"Lento, morendo"* (Takt 26/27). Nur auf das Entstehungsdatum und die Signierung wurde vergessen.

Die in der obigen Gedichtanalyse angesprochene Ambivalenz und Rätselhaftigkeit des Inhalts findet ihren Niederschlag auch teilweise in der Komposition Erich Kriners.

Bereits die Wahl der Tonart C-Dur, mit der man eigentlich Festlichkeit, Freude oder Unschuld verbindet, gibt Anlass zu einer, der weiter oben aufgeworfenen Frage nach dem *"möchte"* auf den Grund gehenden Überlegung. Will der Komponist damit etwa andeuten, dass dieses *"möchte vergessen"* als Befreiung von einer belastenden Liebesbeziehung, als notwendige Bewältigung der *'vergang'nen Schmerzen'* oder des *'verlor'nen Glücks'* zu deuten ist? Eine Folgerung, die auch durch die kantable, teilweise volkstümliche Melodik unterstützt würde.

Diese folgt in ihrer, durch den Vierviertel-Takt prädisponierten, rhythmischen Konzeption der jambisch strukturierten Sprachmelodie und lässt, ob ihrer Zweitaktgruppierungen, periodisch Bauweise erkennen. Dennoch finden sich aus thematischer Sicht weder melodische noch rhythmische Motive, die man als Keimzelle für die Gesangsmelodie bezeichnen könnte. Einzig den ersten vier Takten mit ihrem charakterischen, abwärts gerichteten, Schmerz ausdrückenden, *Saltus duriusculus*-ähnlichen Septimsprung begegnen wir nochmals in leicht variierter Gestalt am Ende des Liedes, wo sie den Text, nach einer längeren Pause, bei der Erklärung für das im Herzen nachzitternde Ungemach musikalisch unterstützen.

Weitaus weniger volksliedartig gibt sich der Instrumentalpart, der seine Harmonik diesmal ausschließlich in den Dienst der Gesangsbegleitung stellt. Oktavierende, lange Basstöne liefern das Fundament für jene synkopenartig, den Herzschlag imitierenden (?) Akkorde, die das farbige, durch vielfältige Chromatik abwechslungsreiche, harmonische Geschehen in

---

[933]) *Band 2, S. 27 f.*

Bewegung halten. Dabei bedient sich der Komponist zahlreicher, vorhaltiger Dissonanzen, modulatorischer Wendungen und in den Takten 21/22 einer besonders eigenwilligen und überraschenden Akkordkombination: *E-Dur-Dreiklang, Cis-Dur-Septakkord, G-Dur-Terzquart-akkord, G-Dur-Septakkord, aufsteigender Bass-Quart-Sekundgang: G + F-Dur-Sextnonen-akkord, A + e-Moll-Sextakkord, H + G-Dur-Sekundakkord -> C-Dur.*

Hinsichtlich des inneren Aufbaus und der äußeren Gestaltung betrachtet der Komponist das dreistrophige Gedicht als Einheit, worauf nicht nur die durchkomponierte Liedform hinweist, sondern auch das Fehlen kleinerer prägnanter Motiveinheiten als Bausteine größerer, struktur-bildender Melodieabschnitte. Wohl lassen längere Pausen die textliche Vorlage erkennen, aber ein sinnvolles Formschema ist daraus nicht ableitbar. Einem derartigen Versuch stünde auch die bereits erwähnte, längste Pause im Lied (Takt 23) entgegen, die in Verbindung mit dem, den Gedanken- und Melodiefluss verzögernden längsten Ton des Liedes (Takt 21/22) und der folgenden variativen Eingangsmelodie eine inhaltlich-interpretierende Funktion erfüllt. Es sind nämlich jene insgesamt drei Takte Stillstand, die es dem lyrischen Ich ermöglichten, die in der Schlusspassage angeführten wahren Ursachen für das, aus dem nächtlichen Traumerlebnis im Herzen nachschwingende *"Zittern"* zu ergründen.

Wie in den vorangehenden Ausführungen bereits mehrfach hervorgehoben, verstand es Kriner immer wieder, innerhalb seiner Lied-Kompositionen für überraschend stimmige Textinter-pretationen zu sorgen. Dank seiner literarischen Bildung, seines umfassenden künstlerischen Verständnisses und seines kompositorischen Könnens gelang es ihm nämlich, individuelle musikalische Ideen und spezifische Gestaltungskomponenten zur vertiefenden Deutung der Dichter-Worte nachhaltig einzusetzen.

In Anbetracht dieser Tatsache sei eine hypothetisch-hermeneutische Interpretation des Liedschlusses versucht. Wenn Kriner für die letzten zwei Verse, wo es um die Ursache für des Dichters leidvoll-nachzitterndes Herz geht, nochmals jene einleitende Kennmelodie des *'Verges-sens'* wiederholt, könnte das ein musikalisch formulierter Ratschlag sein: 'Willst du das dir zugefügte Leid, die erduldeten Schmerzen und das verlorene Glück einigermaßen bewältigen, bleibt dir als einzige Möglichkeit, die Geliebte zu *vergessen*!'

8.15. Verschwiegene Liebe (1906?, Text: Josef Fr. v. Eichendorff)

8.15.1 Der Dichter[934]

Josef Fr. von Eichendorff (10. 3. 1788 - 26. 11. 1857) als Sohn eines preußischen Offiziers auf Schloß Lubowitz in Oberschlesien geboren, genoss er durch verschiedene geistliche Hauslehrer eine aristokratisch-katholische Erziehung.

So begänne eine traditionelle Biographie. Doch lassen wir diesmal mit Emil Staiger (1908-1987) einen der in den 40er und 50er Jahren meistbeachteten deutschsprachigen Germanisten, der sich auch in der musikalischen Fachwelt durch seine Laudationes, Fachvorträge oder Programmeinführungen zu Liederabenden einen gewissen Namen machen konnte, zu Wort kommen:

> *"Die Lebensgeschichte Eichendorffs ist nicht interessant. Mit der cronique scandaleuse Clemens Brentanos läßt sie sich nicht vergleichen, freilich auch nicht mit Ludwig Uhlands trockener Gelehrtenexistenz. Die Jugend auf Schloß Lubowitz in den schlesischen Wäldern bleibt in Eichendorffs Erinnerung immer lebendig. Lubowitz ist im Bewußsein des deutschen Volkes lange der Inbegriff einer romantischen Szenerie geblieben.*
>
> *Der Dichter selbst folgt in den späteren Jahren den Bahnen, die dem preußischen Adel, sofern er sich nicht dem Kriegsdienst widmet, vorgezeichnet sind, studiert in Halle und Heidelberg ius, tritt während der Befreiungskriege in Lützows Freikorps ein, doch ohne dabei, wie Körner, einen heroischen Nimbus in Anspruch zu nehmen, vermählt sich früh und lebt mit seiner Gattin lange in glücklicher Ehe, findet ein Amt, das ihm, da es denn doch ein Amt sein soll, gemäß ist, nämlich im preußischen Kultusministerium als Referent für katholische Fragen, und erfüllt seine täglichen Pflichten, ohne zu klagen, aber auch ohne ganz auf Poesie zu verzichten.*
>
> *Es gibt da nirgends eine Lücke, durch die man in dunkle Hintergründe oder fragwürdige Abenteuer der Seele vorzudringen vermöchte. [...] Ein Dichter von der unverwechselbarsten individuellen Prägung, aber ganz ohne Bizarrerie, kein genialischer Sonderling, ein ruhig pflichtbewußter Beamter, aber mit Jugendschwingen der Seele, die auch im Alter nicht erlahmen."*[935]

Er gilt als bedeutendster Dichter der deutschen Hochromantik. Seine von zahlreichen Komponisten vertonte volkstümliche Lyrik weist einen geringen Vorrat von Motiven auf und ist geprägt von

> *"meist betont einfachen Formen von großer Musikalität der Sprache, Leichtigkeit des andeutenden Ausdrucks und völliger Übereinstimmung von Form und Gehalt. Vom Volkslied beeinflußte individuelle Seelenlieder aus romant. Stimmung, hingebungsvoller, naturbeseelender Weltfreude und schlichter Innigkeit, doch ohne romant. Zerrissenheit, da das Naturgefühl zur Gewissheit der Gottnähe führt."* [936]

---

[934]) *Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 124 f.*

[935]) *Staiger, Emil: Liedertexte. In: Staiger, Emil: Musik und Dichtung, Zürich 1980, 4. Auflage, S. 218f.*

[936]) *Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 125*

Bedeutende Werke: Zahlreiche Gedichtsammlungen (1837, 1888, 1906), Aus dem Leben eines Taugenichts und Das Marmorbild (Novellen 1826), Ahnung und Gegenwart (Roman 1815) Dichter und ihre Gesellen (Roman 1834), Julian (Epos 1853), Robert und Guiskard (Epos 1855), Lucius (Epos 1857), Krieg den Philistern (Drama 1824), Der letzte Held von Marienburg (Drama 1830), Die Freier (Drama 1833), Das Incognito (Drama 1901), Der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts (Abhandlung 1851), Zur Geschichte des Dramas (Abhandlung 1854) Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands II (Abhandlung 1857). [937]

8.15.2 Das Gedicht[938]

Das vorliegende Gedicht ist im Bereich der weiter oben erwähnten Themenkreise unter der Nummer 4 *„Frühling und Liebe“* zu finden und wurde erstmals 1855 in Eichendorffs Versepos *“Robert und Guiscard”* unter dem (wahrscheinlich provisorischen) Titel *“Gruss”* veröffentlicht.[939] Es zählt innerhalb der Vertonungen Erich Kriners zu jenen seltenen Texten mit lebensbejahendem, optimistischem Inhalt, der so recht *“ein schlichtes Wesen, aufrichtige und abgründige Einfalt - Einfalt im höchsten Sinn des Wortes - zumal die Einfalt eines mächtigen Dichtergeists”*[940] ausdrückt.

Verschwiegene Liebe

Über Wipfel und Saaten
In den Glanz hinein -
Wer mag sie erraten,
Wer holte sie ein? -
Gedanken sich wiegen,
Die Nacht ist verschwiegen,
Gedanken sind frei.

Errät’ es nur eine,
Wer an sie gedacht,
Beim Rauschen der Haine,
Wenn niemand mehr wacht,
Als die Wolken, die fliegen,
Mein Lieb ist verschwiegen
Und schön wie die Nacht.

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑	(2x Anapäst + unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
– ⏑ – ⏑ –	(2x Trochäus + unvollständiger Trochäus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑ ⏑ –	(Jambus + Anapäst)	2 Hebungen
⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑ ⏑ –	(Jambus + Anapäst)	2 Hebungen

---

[937]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 125

[938]) Eichendorff, Josef von: Gedichte, eine Auswahl, Stuttgart 1966, S. 99

[939]) Siehe: Schiwy, Günther: Eichendorff. Eine Biographie, München 2007, 2. Auflage, S. 125

[940]) Staiger, Emil: Liedertexte. In: Staiger, Emil: Musik und Dichtung, Zürich 1980, 4. Auflage, S. 219

⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
– ⏑ – ⏑ –	(2x Trochäus + unvollständiger Trochäus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ –	(Jambus + Anapäst)	2 Hebungen
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(2x Anapäst + unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ –	(Jambus + Anapäst)	2 Hebungen

Wir haben es hier mit einem siebenzeiligen Strophenbau und ähnlichen formalen Gestaltungsmerkmalen zu tun, wie sie zum Beispiel auch bei Luthers volkstümlich-geistlichen Liedern anzutreffen sind[941]. Beide Strophen entsprechen demselben Reimschema und sind derart strukturiert, dass ein abwechselnd weiblich bzw. männlich kadenzierendes, überschlagend reimendes Quartett kombiniert ist mit einem Terzett, das aus zwei paarig reimenden, weiblich-klingenden Versen und einer, in der ersten Strophe dem männlich-stumpfen Versende der vierten Zeile assonant-ähnlichen *Waise,* bzw. in der zweiten Strophe einem rein reimenden *Körner,* auch *"unterbrochener Reim"* genannt, besteht[942]. Daraus ergibt sich folgendes, schematisch dargestelltes Endreim-Schema: aw, bm, aw, bm, cw, cw, Waise/Körner(a)w/k.

Das Versmaß ist zwar durch die sechsmalige Wiederkehr von zwei und das einmalige Vorkommen von drei Hebungen konkretisiert, strahlt aber, wie bei Eichendorff oft der Fall, durch die unterschiedlichen Füllungen eine breitgefächerte rhythmische Vielfalt aus, wie auch aus dem obigen graphischen Schema ersichtlich ist. Ein besonders erwähnenswertes Detail stellt die sprachliche Parallelität in den jeweils vorletzten Verszeilen dar, in denen die *'verschwiegene'* Nacht ein Analogon bildet zur *'verschwiegenen'* Geliebten.

Die Überschrift des Gedichtes, das mit dem ursprünglichen Titel *"Gruss"* wahrscheinlich an Eichendorffs erste Liebe gerichtet war,[943] wurde nach dem Tod des Dichters 'erfunden' und geht, nach dem Vorbild zahlreicher authentischer Titel, auf die vorletzte Verszeile zurück[944], was weder eine sinnvoll-korrekte Formulierung darstellt - mein *"Lieb"* ist nämlich nicht die *"Liebe"*, sondern die *Geliebte* - noch für den Inhalt hilfreich ist. Denn in dem Gedicht geht es

---

[941]) Zum Beispiel: Martin Luthers "Aus tiefer Not schrei ich zu dir"

[942]) Braak, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, Kiel 1974, 5. Auflage, S. 74 f.

[943]) Siehe: Schiwy, Günther: Eichendorff. Eine Biographie, München 2007, 2. Auflage, S. 125

[944]) Siehe auch:
http://www.archive.org/stream/zeitschriftfrdph47berluoft/zeitschriftfrdph47berluoft_djvu.txt, abgerufen am 20. März 2014

vorwiegend um jene, *'sich wiegenden',* geheimen, *persönlich-freien* Gedanken des *'liebenden Ich'*, die um die ferne Geliebte kreisen und weder zu erraten sind, noch eingeholt werden können; aber auch um das einzige Mädchen[945], das erraten könnte, *"wer an sie gedacht"* hat. Die vokalreiche, klangvoll-musikalische Sprache wird nicht nur geprägt durch den üblichen Vorrat an lyrischen Motiven, wie Wipfel, Glanz, Rauschen, Haine, Wolken oder die metaphorische Nacht, sondern ist auch von rätselhaft-enigmatischer, poetischer Brillanz. Was in syntaktisch freier Bauweise[946] wie eine romantische Naturschilderung beginnt, erhält bereits in der dritten Verszeile eine, durch Anaphorik - *"Wer mag..."* und *"Wer holte..."* - pointierte, vieldeutige, geheimnisvolle Wendung, von deren überraschender Lösung wir erst im nächsten Vers Kenntnis erhalten. Bei dem *"Sie"* handelt es sich nämlich weder um die *Liebe*[947] an sich, noch um die *Angebetete*, sondern um jene Gedanken des lyrischen Ich, die in einer *späten, verschwiegenen Frühlings-Nacht*[948]*, wo niemand mehr wacht, über die rauschenden Wipfel, Haine und Saaten in den glänzenden, durch dahinfliegende Wolken belebten Sternenhimmel hinein* zum geliebten Mädchen eilen.

Dass bei der Textgestaltung das, um 1780 erstmals veröffentlichte, um ca. 1815 herum vertonte und in zahlreichen Liedbüchern aufgenommene Studentenlied *"Die Gedanken sind frei, wer kann sie erraten?"* im Hinterkopf des Dichters Pate gestanden sein könnte, ist ob dessen Vertrautheit mit der Heidelberger Kommilitonen-Szene, seiner Kenntnis volkstümlicher Gedichtsammlungen, wie z. B. *"Des Knaben Wunderhorn",* in die das Lied ebenfalls aufgenommen worden war, und einiger begrifflicher Übereinstimmungen[949] nicht von der Hand zu weisen.

Doch im inhaltlichen Zusammenhang mit dem vorliegenden Gedicht umgibt dieses bekannte, *geflügelte Wort* auch eine gewisse mysteriös-rätselhafte Aura. Drückt der Hinweis auf die Freiheit der Gedanken nun aus, dass sich das lyrische Ich seines Mädchens noch gar nicht

---

[945]) In der Urfassung des Gedichtes auf Seite 15 der Erstausgabe des Versepos "Robert und Guiscard" ist dieser Eingangsvers der zweiten Strophe besser verständlich: "Es räth es nur eine..."

[946]) Die in der Literaturwissenschaft als "Anakoluth" bezeichnete Figur wird in der Lyrik oft als bewusstes Stilmittel eingesetzt, um die "Emphase der Rede und Schwere der Gedanken [zu] charakterisieren. Siehe: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 23

[947]) Im Zusammenhang mit den folgenden Ausführungen siehe auch: Huber, Herbert: Verschwiegene Liebe. Auf: http://www.lesekost.de/HHL214.htm, abgerufen am 20. März 2014

[948]) Der Hinweis auf die Saaten deutet auf den Frühling hin, weil die Saat erst um diese Zeit ausgebracht wird.

[949]) Siehe auch: http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Gedanken_sind_frei, abgerufen am 21. Mai 2014

sicher sein kann und die Liebe bisher unerwidert blieb, sodass die liebende Verehrung der Angebeteten, die schön wie die Nacht ist, nur in Gedanken passiert? Und bedeutet infolgedessen die *Verschwiegenheit* des Liebchens, dass dem Dichter bis jetzt verheimlicht wurde, wie es um die Liebe zu ihm steht?

8.15.3 Das Lied[950]

Auch Erich Kriners Vertonung des Eichendorff-Textes dürfte, so lassen zumindest die Beschaffenheit des verwendeten, beidseitig mit Bleistrift beschriebenen, 18zeiligen Notenblattes der Firma *"J. E. & Co, Protokoll. Schutzmarke, No.5"* und die identische Handschrift vermuten, im sozusagen zweiten 'Liederjahr' 1906 entstanden sein. Das Autograph weist nur geringfügige Korrekturen auf (vorletzter Takt) und enthält überraschender Weise eine mit Tinte nachgezogene Passage. Die Skizzenhaftigkeit wird unterstrichen durch die Tatsache, dass genaue Angaben über Titel, Textautor, Tempo, Agogik und Kompostionsdatum fehlen. Einzig Dynamik und Artikulation sind genau ausgeführt. Auch nach der Signatur sucht man vergeblich. Gesonderte Erwähnung verdient die Rückseite: Es handelt sich dabei um die Skizze eines titellosen, 22-taktigen Klavierfragments, in dem der Komponist offenkundig mit wechselnden, chromatisch sich wandelnden Harmonien experimentiert, wobei eine kantable, molltonale Melodie in verschiedensten Varianten das liedartige Geschehen beherrscht.

An der Wiege dieser Liedkomposition stand mit größter Wahrscheinlichkeit Hugo Wolfs, am 31. August 1888 entstandene Eichendorff-Vertonung[951], was bei der umfangreichen Lehr- und Korrepititor-Tätigkeit Kriners nicht weiter verwunderlich ist. Unübersehbar sind die Komparabilitäten: 12/8-Takt; Moll-Tonalität; fließende, auf Grund des Taktes triolenartige, das *"Rauschen der Haine"* symbolisierende Achtelbewegung, in der sich das harmonisch Geschehen abspielt; Hochtöne für inhaltlich wichtige Schlüsselwörter, wie *"Glanz", "verschwiegen", "Gedanken", "sie", "verschwiegen"* (2. Strophe), *"schön", "Nacht"*; Modulationen an entscheidenden Versenden, wie *"wer holte sie ein?", "Gedanken sind frei","wenn niemand mehr wacht"* oder *"schön wie die Nacht"*; im Pianissimo verklingender, durch Dreiklangszerlegungen geprägter Instrumentalschluss.

Und doch ist Kriners Lied eine völlig eigenständige, durch charakteristische Gestaltungselemente glänzende, den Text adäquat deutende und durch die Musik vertiefende Komposition. Wollte man, in ähnlicher Weise wie bei Richard Strauss, versuchen, die Lieder verschiede-

---

[950]) Band 2, S. 29 f.

[951]) Wolf, Hugo: Eichendorff-Lieder, Band 1, Nr. 3, Verschwiegene Liebe, Leipzig o. J., S. 8-10

nen Kategorien zuzuordnen, könnte man Kriners *"Verschwiegene Liebe"* als *'Melodie-'*, oder noch besser, als *'Stimmungslied'* bezeichnen, was nicht nur an der empfindsamen Melodik oder den agogischen Anweisungen, wie z. B. *"Leise und träumerisch"* (Takt 6), sondern insbesondere auch an der durchgehenden, dynamisch differenzierten, die wechselnden Harmonien realisierenden, klangmalerisch-empfindsamen Achtelbewegung liegt. In diesem Zusammenhang eröffnen sich, neben den bereits erwähnten, noch einige weitere musikalisch-relevante, teilweise zu hinterfragende Aspekte.

Da wäre zum Beispiel die Wahl der Anfangstonart c-Moll. Informieren wir uns bei den Liedern von Schumann, Brahms oder Richard Strauss, so erfahren wir, dass diese Tonart meist im Zusammenhang steht mit *"Bitterkeit, mit etwas 'Affekt', weniger melancholisch als dramatisch..."* (Schumann)[952], *"Ausmalen düsterer Bilder"* (Brahms) [953], *"...drückt vor allem Naturgewalten, unheimliche Nachtstimmungen, Angst und Todesgedanken aus"* (Strauss)[954].
Auch in der älteren Literatur findet man ähnliche Hinweise für c-Moll: *"Undeutlich und traurig"* (Charpentier), *"Für Klagen und andere klagende Themen"* (Rousseau), *"ist ein überausliebli-cher* [sic!] *dabey auch TRISTER Thon"* (Mattheson), *"... um so wohl den Affect der Liebe, Zärtlichkeit, Schmeicheley, Traurigkeit* [...] *desto lebhafter auszudrücken..."* (Quantz) oder *"Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe."* (Schubart)[955]
Selbst wenn man bedenkt, dass die Tonart c-Moll in Kriners Lied verhältnismäßig rasch wieder verlassen wird - bereits in Takt 6 befinden wir uns in gefestigtem Es-Dur, in Takt 9 in G-Dur und in Takt 15 (analog zu 6) Es-Dur, mit der das Lied auch ausklingt - müsste man, zieht man all die mit Traurigkeit, Wehmut, unglücklicher Liebe oder sonstigen schmerzlichen Tristessen besetzten Charakteristika in Betracht, doch der Überlegung nähertreten, ob Kriner nicht zur inhaltlichen Interpretation einer möglicher Weise unerwiderten Liebe tendiert.

Vom, gegenüber Wolf unterschiedlichen, eher volksliedartigen Duktus des Kriner-Liedes zeugt, neben der, den Ambitus einer Undezime ausfüllenden, diatonischen, durmolltonalen, eingängigen, kantablen, syllabischen und rhythmisch dem sprachlichen Vorbild nachempfundenen Melodik, insbesondere die äußere Form des Liedes.

---

[952]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 310

[953]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 365

[954]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 395

[955]) Ältere Literatur, alle zit. nach: http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/moll.html, S. 3, abgerufen am 24. Juli 2013

Diese orientiert sich an den zwei Strophen des Gedichtes, die in der Vertonung jeweils eine, durch Zweitaktgruppen strukturierte, achttaktige Periode verkörpern, und lässt anfangs eine große zweiteilige *Strophenform* mit dem Schema A - A vermuten. Erst jene allerletzte Verszeile, die durch den Dichter eine gewisse enthusiastische Note erhält, erfährt auch durch den Komponisten eine, gegenüber der ersten Strophe derart unterschiedliche musikalische Gestaltung, was die melodische, rhythmische und harmonische Komponente betrifft, dass man von einem *'variierten Strophenlied'* (A - A') sprechen muss.
Und auch in diesem Zusammenhang sei eine interpretatorisch ausgerichtete Frage gestattet: Drückt nun dieser höchste Spitzenton in der Singstimme nur die innere Begeisterung des lyrischen Ich für die Schönheit seiner Geliebten aus, oder symbolisiert er etwa gar die Verzweiflung, die den Dichter ob der Tatsache erfüllt, dass ihm seine Auserwählte ihre liebende Zuneigung noch immer nicht kundgetan hat?

Jedenfalls, was zuletzt bleibt, ist auch für das *'liebende Ich'* die Hoffnung: Der versöhnliche, in das höchste Klangregister des Klaviers führende, durch einen chromatischen Wechsel-Sextakkord[956]gefärbte, im Pianissimo verklingende, instrumentale Es-Dur-Schluss verweist auf eine zumindest nicht ganz aussichtslose, vielleicht aber doch noch verheißungsvolle Zukunft.

8.16. Vergiftet sind meine Lieder (1906?, Text: Heinrich Heine)

8.16.1 Das Gedicht[957]

Erstveröffentlichung 1827 im *"Buch der Lieder"* unter *"Lyrisches Intermezzo"*, *"Gedichte II"*, versehen mit der Nummer LII.

Vergiftet sind meine Lieder (Lyrisches Intermezzo LII)

Vergiftet sind meine Lieder; -
Wie könnt es anders sein?
Du hast mir ja Gift gegossen
Ins blühende Leben hinein.

Vergiftet sind meine Lieder; -
Wie könnt es anders sein?
Ich trage im Herzen viel Schlangen,
Und dich, Geliebte mein.

◡ – ◡ – ◡◡ – ◡	(2x Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)
◡ – ◡ – ◡ –	(3x Jambus)
◡ – ◡◡ – ◡ – ◡	(Jambus + Anapäst + Jambus + unvollständiger Jambus)
◡ – ◡◡ – ◡◡ –	(Jambus + 2x Anapäst)

---

[956]) Es handelt sich dabei um den Sextakkord des Molltonika-Gegenklangs auf der VI. Stufe von 'es-Moll'. Siehe auch Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005, S. 82

[957]) Heine, Heinrich: Buch der Lieder, Hamburg, 1827, S. 155

⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ (2x Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – (3x Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ (Jambus + 2x Anapäst + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – (3x Jambus)

Wieder handelt es sich um eines jener kurzen, volksliedartig gebauten Heine'schen Gedichte aus dem "Lyrischen Intermezzo", in denen der Dichter seinem Schmerz über eine unerfüllte Liebe Ausdruck verleiht. Die lyrisch-sprachliche Struktur ist klar: Durchgehend drei auftaktige, unterschiedlich gefüllte Hebungen, abwechselnd klingend-weibliche und männlich-stumpfe Kadenzen und eine Endreimkonzeption, die das gesamte Gedicht umfasst und durch das folgende Schema verdeutlicht werden soll: aw, bm, cw, bm - aw, bm, cw, bm. Es handelt sich also um eine strophenübergreifende Kombination von gekreuzten und geschweiften Reimen.

Diese eigenartige Konstruktion, die auch für die Vertonung Relevanz haben wird, ergibt sich aus der gegenrefrainartigen Wiederholung der jeweils zwei ersten Verse jeder Strophe und den zumindest auf der letzten, unbetonten Silbe gereimten, dritten Verszeilen - eine Auslegung, die auf Grund der inhaltlichen Parallelität - das *'ins Leben gegossene Gift'* und die *'im Herzen wohnenden Schlangen'* - gerechtfertigt scheint.

Dieses Spezifikum der Form findet seine Entsprechung im sprachlichen Ausdruck, der in diesem Heine-Gedicht geprägt ist durch ungewöhnlich expressive Dramatik, durch Personifizierung abstrakter Begriffe und exzessiv-unerbittliche Wortwahl - *vergiftete Lieder, Gift ins blühende Leben gießen, im Herzen wohnende Schlangen* -, was eine schwer gekränkte Seele vermuten lässt.

Und tatsächlich weist auch dieser Text auf autobiographische Wurzeln hin, die durch metaphorische Wendungen verschleiert - oder zynisch-ironisch akzentuiert? - werden sollen. Das *"Gift"* der Geliebten - Ablehnung, Liebesentzug, Schmähungen -, welches sie ihm in sein *"blühendes Leben hinein gegossen"* hat, verletzten den Dichter und bereiteten ihm derartigen Herzenskummer, dass auch seine *"Lieder",* zu lebenden Subjekten personifiziert und als solche *"vergiftet"*, nachhaltigen Schaden davontrugen. Diese Tatsache wird durch die Wiederholung nochmals bekräftigend betont, besonders hervorgehoben und im Anschluss daran begründet: Im Herzen des lyrischen Ich hausen infolgedessen viele *"Schlangen"*, welche, metaphorisch-personifiziert, die giftig-bösen Worte verkörpern, aber auch die *"Geliebte",* die er nicht vergessen kann und auf deren Zuneigung er sich noch immer gewisse Hoffnungen macht.

8.16.2 Das Lied[958]

Das Autograph der Kriner'schen Vertonung des Heine-Textes ist ein beidseitig mit Bleistift beschriebenes, *"12zeiliges"* Notenblatt der Firma *"J. E. & Co, Protokoll. Schutzmarke, No. 2",* das etwas lückenhafte Angaben enthält. Während Tempo, Takt, Dynamik, Phrasierung, der komplette, mit Tinte verfasste Text und die beinahe fehlerfrei ausgeführte Komposition sowie die Signation sehr gut leserlich dokumentiert sind und bei der Übertragung in die gedruckte Version keinerlei Probleme bereitete, fehlen, wie verhältnismäßig oft, die Überschrift, der Dichter und das Kompositionsdatum. Jedoch lassen die Beschaffenheit des verwendeten Papiers, die stilistische Ausführung des mit Tinte in deutscher Kurrentschrift verfassten Textes und die Art der Notenschrift darauf schließen, dass es sich bei diesem Manuskript ebenfalls um eine Komposition - übrigens die letzte - aus dem Jahr 1906 handelt, das bereits als eine Art zweites 'Liederjahr' offeriert worden war.

Das ziemlich leidenschaftliche Lied ist, worauf auch der verhältnismäßig weite Ambitus vom kleinen g bis d' hindeutet, für mittlere bis tiefe Stimme geschrieben. Da der Umfang von einer Duodezime selbst für ein dramatisches Lied relativ groß ist, gibt es für die, den Text *"...gegossen ins blühende Leben hinein"* tonmalerisch unterstreichende, extrem in die Tiefe hinab führende Passage am Ende der ersten Strophe (Takt 8/9) eine alternative Ausführungs-Modalität, die aber wahrscheinlich nicht im Sinne des Komponisten, sondern nur für einen Sänger mit geringer Tiefe gedacht ist, weil sie dann den Worten des Dichters nicht mehr gerecht wird.

Die aufgezeigten Probleme ergeben sich auf Grund der Tonartwahl 'c-Moll'. Ähnlich wie bei Richard Strauss, der diese Tonart in Verbidnung mit *"Heroischer Leidenschaft"* und *"Heroischer Auflehnung"*[959] sah, oder E. T. A. Hoffmann, der sich zu dem dramatisch-metaphorischen Vergleich hinreißen ließ *"Kennt ihr ihn nicht?- Seht, er greift mit glühender Kralle nach meinem Herzen!"*[960], dürfte Kriners Wahl ebenfalls auf der Assoziation zu tragischer Dramatik und schicksalhaftem Liebesleid basiert haben.

Der betont leise, dennoch durch die Achtelrepetitionen im Klavier verhaltene Leidenschaft signalisierende Beginn des Liedes, deutet, in Verbindung mit der Tempoangabe *"Nicht zu*

---

[958]) Band 2, S. 31 f.

[959]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 389

[960]) Zit. nach: http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, S. 3, abgerufen am 24. Juli 2013

langsam", eine ungewöhnliche Expressivität der musikalischen Gestaltung an, die bemüht ist, jenen von Bitterkeit geprägten Inhalt zu illustrieren und zu vertiefen, in dessen Mittelpunkt die verzweifelte, empfindsam-leidende Seele des lyrischen Ich steht.

Trotz aller erregten Dramatik des Geschehens wählte Kriner aus dem vielfältigen Formenarsenal der Romantik eine einfache, dem Volkslied ähnelnden Bauweise und strukturierte das Lied, gemäß den Verszeilen der Textvorlage, nach Zweitaktgruppen, woraus sich letztendlich zwei, den Strophen entsprechende, periodisch gebaute Formteile ergeben. Von diesen sind jeweils die ersten vier Takte identisch - nicht nur in ihrer textlich-sprachlichen, sondern auch hinsichtlich ihrer rhythmisch-melodischen Konzeption.

Und dann ist es wieder, wie im Lied vorher (*"Verschwiegene Liebe"*) die jeweils zweite Strophenhälfte, die durch ihre unterschiedliche Vertonung dafür verantwortlich zeichnet, dass sich die Komposition nicht als einfaches sondern als variiertes Strophenlied darstellt.

Die rhythmische Gestaltung der eingängigen, kantablen, eine vorwiegend syllabische Deklamation unterstützenden, zwischen Dur und Moll changierenden Melodie, die teilweise durch die Klavierbegleitung bedeutungsschwer oktaviert wird, orientiert sich, unterstützt durch den Viervierteltakt, an den jambisch dominierten Versmaßen des Textes. Dabei werden die betonten Silben weniger durch Verlängerung der Notenwerte als vielmehr durch ihre Positionierung auf schwerem Taktteil akzentuiert, was zur Folge hat, dass auch die weiblichen und männlichen Kadenzen Beachtung finden.

Einzig die letzte Verszeile der zweiten Strophe erhält auch in diesem Lied eine zusätzliche Dimension: Die inhaltlich entscheidenden Worte *"Schlangen"* und *"dich [Geliebte...]"* werden zusätzlich noch durch einen 'Hochton' besonders pointiert.

Unweigerlich muss auch ein Wort bezüglich der tonmalerischen Aspekte verloren werden. Neben dem bereits erwähnten Hinweis auf den, das *Einfließen des Giftes* nachzeichnenden Abstieg der Singstimme gibt es noch weitere klangsymbolische Passagen.

Da wäre einmal die melismatische Zweiunddreißigstel-Figur in der Singstimme (Takt 4 und 12), die den Text *"wie könnt es anders sein"* auf gleichsam sarkastische Weise ins Zynisch-Spöttische transferiert.

Oder die modifizierte Klavierbegleitung, ausgehend vom Beginn der zweiten Strophe (Takt 9/10), welche durch die gesteigerte Dynamik, durch die Häufung von Dissonanzen und die Verlagerung der Akkord-Repetitionen in ein höheres Klangregister des Instruments dazu beiträgt, die deutliche Emotionalisierung in der seelischen Befindlichkeit des lyrischen Ich zu unterstreichen.

Schließlich kann auch der Schluss inhaltsrelevant gedeutet werden.

Da wäre vorerst jener dramatische Höhepunkt, der durch das Bild der im Herzen wohnenden *"Schlangen"* markiert und in expressiver Weise durch den, im Quintsprung erreichten, hart-dissonanten Vorhalt der Singstimme akzentuiert wird, was die packende Anschaulichkeit des Heine'schen Textes noch zusätzlich unterstreicht.

Weiters kann die letzte Verszeile, wie bereits in der Text-Analyse hervorgehoben, auch dahingehend gedeutet werden, dass das Bildnis der *'Geliebten'* im *'Herzen'* des Dichters immer noch rosige Erinnerungen und letztlich wohl auch erwartungsvolle Hoffnungen weckt. Diese Interpretation dürfte auch Kriner im Sinn gehabt haben, als er den letzten Vers in strahlendes C-Dur tauchte, obwohl auch bei ihm gewisse Zweifel mit im Spiel gewesen sein dürften: Die *"Geliebte"* ist nicht in den jubelnden Höhen der Singstimme angesiedelt, sondern eher in deren tieferer Lage, und ein kritischer Blick auf den Instrumentalpart macht deutlich, dass dieses durtonale Strahlen durch einen, in der Mittelstimme der Begleitung angesiedelten, - wichtig für den Pianisten! - *Katabasis*-ähnlichen, teilweise schmerzlich-chromatisch gefärbten, melodischen Abstieg getrübt wird (Takt 15-17).

Dennoch signalisiert das in der Tonart verbleibende, von Dur-Dreiklängen beherrschte, viertaktige Klaviernachspiel einen gewissen Hoffnungsschimmer für die Zukunft, der noch zusätzlich verstärkt wird durch das dreimalige Wiederholen des charakteristisch punktierten, melodisch variierten *'Motivs der Geliebten'* (Takt17, 18, 19), das jedes Mal aus einem des-illusionierenden, akkordisch-dissonanten Anfangsklang in eine erlösende, verklärt-konsonante Harmonie mündet.

8.17. Ave Maria (1914, Lateinischer Text)

Das „Ave Maria“[961] ist die einzige Textvertonung, die durch die Orgel begleitet wird, wobei das Instrument aber nicht wie üblich, auf drei Systemen (re, li Hand, Pedal) sondern wie eine Klavierstimme notiert ist. Textur, Frasierung und Beschriftung (z. B. *“Pedal”* in den Takten 31 und 41) freilich weisen eindeutig auf die Begleitung durch eine Orgel hin.

Ave Maria, gratia plena
Dominus tecum, benedicta tu
In mulieribus et benedictus
Fructus ventris tui Jesus.

Sancta Maria, Sancta Maria,
Ora pro nobis,
Nobis peccatoribus,
Nunc et in hora mortis nostrae.
Amen.

Gegrüßet seist Du, Maria,
du bist voll der Gnade,
Der Herr ist mit dir,
Du Gesegnete unter den Frauen,
Gesegnet ist die Frucht deines Leibes,
Jesus.
Heilige Maria, bitte für uns!
Bitte für uns Sünder!
Jetzt und in der Stunde unseres Todes!
Amen.

“Ave Maria” ist sowohl der Beginn des lateinischen Textes als auch der Titel eines der wichtigsten Gebete der Christenheit zur Anrufung Marias, der Mutter Jesu Christi. Es besteht inhaltlich aus drei Teilen. Der erste Teil geht auf den Gruß des Engels Gabriel bei der Verkündigung des Herrn im Lukasevangelium 1,28 zurück (*“Der Englische Gruß”*), im zweiten Teil kommt Elisabeth mit ihrem Lobpreis beim Besuch Marias (Luk 1,42) zu Wort, während im letzten Teil die Kirche um den Beistand Marias in der Todesstunde bittet.

Der historische Ursprung[962] des *‘Ave Maria’* harrt noch seiner Erforschung. Die ersten Zeugnisse der Verwendung des Englischen Grußes und des Lobpreises der Elisabeth finden sich in der syrischen Taufliturgie im 6. Jahrhundert. Im ägyptischen Luxor wurde eine Tonscherbe aus dem 7. Jahrhundert gefunden, auf der folgendes, dem *‘Ave Maria’* ähnliches Gebet eingraviert ist: *“Gegrüßet seist du Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir. Du bist gebenedeit unter den Frauen, und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes. Denn du hast Christus empfangen, den Sohn des Herrn, den Erlöser unserer Seelen.”*[963]

---

[961]) Band 2, S. 33 f., Band 3, Abb. 3.44, S. 44

[962]) Siehe auch: Nielsen, Eva Maria: Die Entstehung des “Gegrüsset seist du Maria” http://suite101.de/article/die-entstehung-des-gegruessest-seist-du-maria-a57203#axzz2EdmDYdSt, abgerufen am 9. Dezember 2012 und
“Ave Maria” aus Wikipedia, die freie Enzyklopädie, http://de.wikipedia.org/wiki/Ave_Maria, abgerufen am 10. Dezember 2012

[963]) Nielsen, Eva Maria: a. a. O.

Ein weiteres Zeugnis stellt eine griechische Inschrift aus der Zeit um 650 dar, die in der Santa Maria Kirche Antiqua in Rom mit den beiden ersten Teile der *„Ave Marias“* gefunden wurde. Zahlreiche Versionen, kürzere oder längere, sind überliefert und waren lange Zeit in Verwendung.

Erst seitdem Bernhardin von Siena (1380-1444) in einer Predigt auf das *‘Ave Maria’* einging, hat sich der heutige, auf Pius V. (1504-1572) zurückgehende Wortlaut unter den Gläubigen verbreitete und wurde 1551 vom Konzil von Narbonne im Zuge der Liturgiereform offiziell festgelegt. Von der Verwendung im liturgischen Gottedienst fand das Gebet alsbald Eingang in die Volksfrömmigkeit und ist heute Allgemeingut der christlichen Glaubensgemeinschaft.

Erich Kriner befindet sich mit seiner Komposition im Kreise zahlreicher, auch sehr berühmter Tondichter aus allen Epochen, wie z. B. Nicolas Gombert (1539), Josquin Desprez, Johannes Ockeghem, Heinrich Schütz (SWV 334), Felix Mendelssohn Bartholdy (op. 23 für 8-stimmigen Chor, Soli und Orgel), Johannes Brahms (op. 12 von 1860), Anton Bruckner, Luigi Cherubini, Georges Bizet, Marcel Dupré, Antonín Dvorák, Sergei Rachmaninow (op. 37 Nr. 6), Igor Strawinski, Cesar Franck, Franz Liszt, Josef Rheinberger, Camille Saint-Saens, Hermann Schroeder oder Ferruccio Busoni.

Die berühmtesten Vertonungen freilich stammen von Charles Gounod, der seine *“Ave Maria-Melodie”* (unter Hinzufügen einiger Takte) über die Dreiklangszerlegungen des ersten Präludiums (C-Dur) aus dem *“Wohltemperierten Klavier”* von Johann Sebastian Bach legte - deshalb auch *„Ave Maria von Bach/Gounod“* - bzw. Franz Schubert, dessen 1825 komponiertes Lied *“Ellens dritter Gesang*” [Hymne an die Jungfrau] (D 839, op. 52 Nr. 6) aus *“Das Fräulein vom See”* von Sir Walter Scott erst später mit dem lateinischen *“Ave Maria”* ergänzt wurde. Obwohl also beide Tondichter nicht völlig eigenständig agierten, wurden ihre Kompositionen zu *‘Quoten-Hits’*, die aus den kirchlichen Hochzeitsfeierlichkeiten und Weihnachtskonzerten nicht mehr wegzudenken sind.

Formal gesehen besteht der Text aus zwei deutlich erkennbaren und auch inhaltlich definierten Abschnitten: Jenem, dessen Worte der Bibel entnommen sind und bereits seit dem 11. Jahrhundert, auf Veranlassung von Papst Gregor dem Großen (590-605), im Stundengebet der Mönche sowie in Andachten Verwendung fand, und jenem, der im 13. Jahrhundert das Gebet zur Mutter Gottes komplettierte.

8.17.1 Das “Ave Maria” in der Vertonung Erich Kriners

Vom äußeren Aufbau her betrachtet, kommt die eben angesprochene Zweiteilung auch in der Vertonung[964] von Erich Kriner deutlich zum Tragen, nicht nur musikalisch sondern auch äußerlich-formal, durch Einfügen eines viertaktigen Orgel-Zwischenspiels. Dieses entspricht zwar in seiner melodisch-harmonischen Gestalt dem ebenso langen Vorspiel, hat jedoch im vorliegenden Fall, neben der formal-gestalterischen, noch eine weitere - harmonische - Funktion zu erfüllen: eine organisch klingende, kadenziell vorbereitete Überleitung vom G-Dur-Schluss des *“Ave Maria”* zum g-Moll-Beginn des *“Sancta Maria”*.

Womit wir uns nun den weiteren, wesentlichen Gestaltungskomponenten der vorliegenden Komposition zuwenden wollen.

Zur Wahl von Es-Dur bei Kriner wurden bereits ausführliche Überlegungen[965] angestellt. Hier sei nur wiederholend festgehalten, dass diese traditionell *“weiche, feierliche”* Tonart geradezu dafür prädestiniert erscheint, als tonartcharakteristisch geeignetes, klangliches Fundament für ein sakral-festliches Marienlied zu dienen. Die an einen Lutherischen Choral erinnernde, sowohl syllabisch als auch geringfügig neumatisch gestaltete Melodie hält sich in ihrer äußeren Formung vorbildlich an die Zweiteilung des volkstümlichen Gebets: Lobpreisende Begrüßung Mariens mit den Worten aus der Bibel - betende Anrufung der Gottesmutter mit der Bitte um Hilfe.

Die innere Struktur der Melodie lässt in beiden Teilen eine deutliche Gliederung nach Zweitaktgruppen erkennen, wobei der musikalische Rhythmus nicht immer mit dem Sprachrhythmus in Einklang steht. Was die Konzeption der Melodie betrifft, so geht sie nicht über den maximalen Ambitus einer Dezime hinaus (d’ bis f‘) und verwendet vorwiegend diatonische, leicht zu treffende Intervalle. Dabei sind die Worte *“Ave Maria”* durch ein markantes Motiv (b, g, as, c, b - Takt 5/6) vertont, das sich an verschiedenen Stellen, melodisch vorwiegend in der ersten Strophe, rhythmisch (𝅗𝅥 ♩ ♩ / 𝅗𝅥 ♩) auch in der zweiten, wiederfindet (melodisch: Takt 1/2, 9/10, 13/14, 15/16, 21/22, 41/42, 43/44; rhythmisch: Takt 9/10, 25/26, 27/28, 29/30, 31/32, 35/36).

Freilich hat man den Eindruck, dass Kriner mit den Gebetsworten des Volkes mehr anzufangen wusste, als mit dem Lobpreis des Erzengel Gabriel bzw. Elisabeths. Während in der ersten

---

[964]) *Siehe Reindruck in Band 2, S. 33 f.*

[965]) *Siehe Kapitel 5.3.2.3.1 Überlegungen zur Wahl der Tonart Es-Dur*

Strophe, die ausschließlich durtonal geprägt ist, einzig die Passage bei den Worten *"fructus ventris tui Jesus"* (Takt 16 bis 21, chromatische Modulation von Es nach G) aufhorchen lässt, gibt es im zweiten Teil deren mehrere. So sorgen bereits der Beginn in g-Moll und der im Folgenden schnelle Harmoniewechsel für erste Abwechslung; diese setzt sich fort in der, als Sequenz (siehe auch das folgende Harmonie-Schema) komponierten, mehrmaligen Wiederholung der Bitte *"Ora pro nobis",* wobei die rhythmische Identität mit dem *"Ave Maria-Motiv"* unverkennbar ist, und findet ihren Höhepunkt in der, durch einen ganztaktigen Hochton exponierten Akzentuierung des Wortes *"Mortis"*, von dem weg die Singstimme in einem *Katabasis*-ähnlichen Abstieg den Schmerz der Todesstunde zum Ausdruck bringt.

Begleitete man die Kriner'sche Melodie mit einfachen Akkorden, ergäbe sich das, im Folgenden wiedergegebene, einfache, am Bass-Ton orientierte Schema:

Vorspiel Ave Maria... Dominus... benedicta - tu - in - mulieribus... fructus ventris tui...
Es - B - Es - As - Es - B - Es - f^{7} - B^{7} - Es - B - Es - Es$_{6}^{4}$ - Es - des^{2} - C$_{3}^{4}$ - Cis - D$_{6}^{4}$
Chrom. Modulation ->

Jesus. Zwisp. Sancta Maria Ora pro... Ora pro... nobis pecca...
D^{7} - G - G - D^{7} - g - d - Es - B - c - A$_{3}^{4}$ - B^{8-7b}- Es - As^{8-7b} Ges - F - B^{8-7b} - As - G - c - As -
Rückkehr -> "Harmonische Quintschrittsequenz" [966]

Nunc... mortis... Nachspiel
B - Es - B^{7} - c - g^{7} - As - B$_{3}^{6-b-5}$ - Es - Es$_{4}^{6}$ - Es$_{3}^{5}$ - Es$_{4}^{6}$ - Es$_{3}^{5}$

Dass die Begleitung der Singstimme dennoch einen orgelgerechten, abwechslungsreichen und dennoch feierlich-sakralen Gesamteindruck vermittelt, liegt an den zahlreichen Liegeklängen, dissonanten Vorhalten, harmoniefremden Durchgängen und chromatischen Wendungen, die das harmonische Geschehen in jeder Hinsicht bereichern.

Das viertaktige Nachspiel nützt nochmals in vollem Umfang die Klangmöglichkeiten der Orgel: Über einem Orgelpunkt auf Es klingt neuerlich das Kopfmotiv an und leitet eine Schlusssequenz ein, die stilgerecht über einen sakral klingenden, plagalen Wechselnoten-Quartsextakkord zu einem feierlichen Abschluss geführt wird.

Anknüpfend an die Position des Nachspiels sei abschließend der äußere Aufbau des Werkes in seiner Gesamtheit dargestellt, um auch die proportional-periodisch gebaute, einer christlich-

---

[966]) *Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005, S. 238*

volksliedartigen Liedkantate nachempfundene Konstruktion gebührend würdigen zu können: Vorspiel (4 Takte) “A” - 1. Strophe (16 Takte) “B” - Zwischenspiel (4 Takte) “A’” - 2. Strophe (16 Takte) “C” - Nachspiel (6 Takte) “Coda” (“A^{var}”).

Nach den bisherigen Ausführungen kann man mit Recht die Meinung vertreten, dass Erich Kriner mit der Vertonung dieses berühmten, religiös-populären Textes eine Komposition gelungen ist, die sich durchaus mit jenen von Kodally, Saint-Saëns oder Schreker messen kann und eine brauchbare Alternative zu den gängigen Werken von Gounod, Schubert, Cornelius oder Bruckner darstellt.

8.18. Nachtblume (Duett, 1915, Text: Josef Fr. v. Eichendorff)

8.18.1 Das Gedicht[967]

Auch dieses dreistrophige Gedicht Eichendorffs, das 1834 entstanden und erstmals 1837 in *“Gedichte von Joseph Freiherr von Eichendorff, Berlin 1837"* auf Seite 263 veröffentlicht worden war, gehört in die Gruppe *„Frühling und Liebe“.* Es beinhaltet neben dem bereits im Titel aufscheinenden *‘Motiv der Nacht’*[968] die typischen Ingredienzien der Romantik - *‘Lust’, ‘Leid, ‘stille Räume’, ‘Träume’, ‘Sterne’* und bietet eine besondere inhaltliche Feinheit: Das *”Ich des Erlebenden”* [969] betritt erst gegen Schluss die Szene des poetischen Geschehens.

Die Nachtblume

Nacht ist wie ein stilles Meer,
Lust und Leid und Liebesklagen
Kommen so verworren her
In dem linden Wellenschlagen.

Wünsche wie die Wolken sind,
Schiffen durch die stillen Räume,
Wer erkennt im lauen Wind,
Obs Gedanken oder Träume? -

Schließ ich nun auch Herz und Mund,
Die so gern den Sternen klagen:
Leise doch im Herzensgrund
Bleibt das linde Wellenschlagen.

1. - 3. Strophe:

–⏑ –⏑ –⏑ –	(3x Trochäus + unvollständiger Trochäus)	4 Hebungen
–⏑ –⏑ –⏑ –⏑	(4x Trochäus)	4 Hebungen
–⏑ –⏑ –⏑ –	(3x Trochäus + unvollständiger Trochäus)	4 Hebungen
–⏑ –⏑ –⏑ –⏑	(4x Trochäus)	4 Hebungen

---

[967]) *Eichendorff, Josef von: Gedichte, eine Auswahl, Stuttgart 1966, S. 89*

[968]) *Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1967 (12. Auflage), S. 64*

[969]) *Kayser, Wolfgang: a. a. O., S. 69*

Aus poetisch-sprachlicher Perspektive ist dieses Gedicht ein ungewöhnlich bedeutsamer Beleg für lyrisch-romantische Gestaltungsvielfalt. Eingebettet[970] in einen volksliedartigen Text, der seine diesbezügliche Eigenart den in vierfüßigen Trochäen abgefassten, durch kreuzweise Reimfolge und abwechselnd männlich-stumpfe bzw. weibliche-klingende Kadenzen geprägten Versen verdankt, finden sich unter anderen die folgenden spezifischen, form-, klang- und sprachbildenden Phänomene.

- Während jedes Versende durch eine kleinere oder größere Pause markiert ist, bilden die Verse zwei bis vier durch ihr unvermitteltes ineinander Übergehen eine, durch *Enjambement* gebildete, semantisch-inhaltliche Einheit.
- Bereits die erste Verszeile weist den Weg zu jener, das gesamte Gedicht prägenden, eigenwilligen syntaktisch-grammatikalischen Behandlung von Satzgliedern und Wortfolgen, die sich mit Vorliebe *elliptischer*[971] und *hypotaktischer*[972] Konstruktionen oder der rhetorischen Figur des *Hyperbaton*[973] bedient, wie z. B. *"Wünsche wie die Wolken sind"*.
- Ein besonderes Profil erhält dieses Gedicht durch die Häufung weicher (l, w), anlautender *Alliterationen*, die auch über die Verszeilen hinweg zur Schaffung von Sinnzusammenhängen in Anwendung kommen, wie z. B. *'Lust, Leid und Liebesklagen im linden Wellenschlagen' oder 'Wünsche wie Wolken' im 'Wind'* (Vers 5 und 7).
- Die vorwiegend idyllische, innig-träumerische, seelenvoll-poetische Stimmung wird nicht nur durch das einleitende Wort *"Nacht"* oder die spezielle Wortwahl hervorgerufen, sondern basiert auch auf der zahlenmäßig überproportionalen Verwendung der hellen Vokale *'e'* und *'i'* und auf den zahlreichen klangvollen Assonanzen, die in nahezu jeder Verszeile anzutreffen sind, wie z. B. *'In dem linden Wellenschlagen.'*
- Als abschließend-eindrucksvolles Beispiel für die schöpferische Erscheinungsvielfalt dieses sprachlichen Kunstwerkes sei noch auf zwei inhaltlich-konstruktive Gestaltungsmerkmale hingewiesen. Zum einen drücken bisweilen *versschmückend-reimende Gleichklänge* auch über die Gedichtzeilen hinweg direkte inhaltliche Entsprechungen aus, wie zum Beispiel *'schließ ich Herz und Mund'* und *'leise im Herzensgrund'*. Und zum anderen bildet die epische Wiederholung des *'linden Wellenschlagens'* nicht nur einen bildlichen Rahmen für die poetischen Äußerungen, sondern deutet auch eine inhaltliche Parallelität zwischen der, die allgemeine Situation in anonymer Form schildernden ersten Strophe und der dritten an, in der

---

970) Siehe auch: http://norberto42.wordpress.com/2013/02/18/eichendorff-die-nachtblume-analyse/, abgerufen am 20. März 2014

971) Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 203

972) Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 344

973) Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 343

erst das *lyrisch-erlebende Ich* konkret in das nächtliche Geschehen eingebunden wird:

1 Nacht - wie ein stilles Meer	-	*Herz und Mund werden geschlossen, ergibt Stille*
2 Lust, Leid und Liebesklagen	-	*werden den Sternen geklagt*
3 diese kommen verworren daher	-	*verbleiben im Herzensgrund gleich den Wellen*

Am Beginn des inhaltlich gemütsvoll-romantischen Gedichtes, das durch zahlreiche stimmungsintensive Adjektiva der sanften Art, wie *still, lind, lau* oder *leise,* geprägt wird, steht das *Motiv der Nacht*. Die Nacht als Garant der geheimnisvollen Einsamkeit, als dunkler Zufluchtsort, der gleich dem *'stillen Meer'* mit seinem *'linden Wellenschlagen'* dem lyrischen Ich die Möglichkeit bietet, zur Ruhe zu kommen, über sein Innerstes zu meditieren und sein Alltagsleben zu hinterfragen. *'Lust', 'Leid',* Liebe und *'Liebesklagen'* kommen in *'wirrer'* Formation daher, gleich dem menschlichen Leben; sie stürzen aber nicht auf das *erlebende Subjekt* nieder, sondern gleiten an ihm vorüber, gleich den sanften Meereswellen.
Die Metapher des Meeres bleibt latent stimmungs- und ausdrucksbeherrschend: Die Wünsche an das Leben, verbunden mit *'Lust'* und Liebe, ziehen wie die *'Wolken',* gleich *'Schiffen'* auf dem weiten Meer, durch die unendlich-*'stillen Räume'* dahin. Und das lyrische Ich weiß nicht, ob es *'Gedanken oder Träume'* sind und woher diese kommen. Die Frage danach steht im Raum! Ein Gedankenstrich signalisiert die Nachdenkpause. Das *'erlebende Ich'* besinnt sich seines Daseins, seiner Worte, seines Denkens und entschließt sich, nicht weiter zu sprechen, zu wünschen, zu fragen, sein *'Herz'* zu öffnen oder den *'Sternen'* zu *'klagen'.* Aber dennoch bleiben, im *'lauen Wind'* dahin treibend, die *'verworrenen'* Gefühle, *'Gedanken'* und *'Träume'*, gleich dem *'linden Wellenschlagen'*, *'leise doch im Herzensgrund'* zurück. Die Nacht hat ihre beruhigende Wirkung nicht verfehlt - das lyrische Ich hat sein schmerzliches Klagen eingestellt, auch wenn das Herz noch nicht wirklich zur Ruhe gekommen ist.

Eine letzte zu hinterfragende Unklarheit: Woher kommt der Titel "*Nachtblume*"? Da im Gedicht selbst keinerlei Anhaltspunkte dazu vorhanden sind, sei ein Blick in lexikalische Unterlagen getan. Dort finden wir über die *'Nachtblume',* unter ihrer korrekten Bezeichnung *"Nachtkerze" ("Oenothera biennis")*[974]: *Synonyme: Abendblume, Eierblume, Gelbe Rapunzel, Gelber Nachtschatten, [...], Nachtblume, ...;* die zweijährige Pflanze werde bis zu 1m hoch, habe *"leuchtend gelbe, aber kurzlebige Blüten, welche sich erst in der Abenddämmerung öffnen, meist aber bis zum nächsten Mittag wieder verblüht sind."* Das Öffnen des sternförmigen Blütenkranzes solle derart rasch vor sich gehen, dass man die Bewegung mitverfolgen könne. Ältere Quellen berichten davon, dass die am Morgen abfallenden Blüten der *'Nachtblume'* honigartig, wohlrie-

---

[974]) *Siehe auch. http://gesund.co.at/nachtkerze-heilpflanzenlexikon-23216/,abgerufen am 25. Mai 2014*

chend seien, aber einen bitteren Geschmack hätten.[975] Obwohl zwischen den bisherigen Ausführungen und dem Gedicht auf den ersten Blick nicht leicht eine sinnvolle Verbindung herzustellen ist, sei dennoch der Versuch gewagt, die Qualitäten der *"Nachtblume"* in einen *metaphorischen Konnex* mit dem nächtlichen Erleben des lyrischen zu bringen. Das rasche, nächtliche Aufblühen, der honigartige, wohlriechende, zahlreiche Insekten anlockende Duft und der bittere Geschmack: Könnten es vielleicht jene Assoziationen sein, die das lyrische Ich verbindet mit seinem Nacht-Erlebnis, in dem das durch Lust, Leid, Liebe oder Wehklagen geprägte Leben, seine Wünsche, Gedanken und Träume in angenehm-wohliger Verklärtheit an ihm vorüberziehen, des Morgens aber doch ein leiser, bitterer, schmerzvoller Nachgeschmack im Herzensgrund zu spüren ist? Der Dichter hat es uns nicht dezidiert wissen lassen, und der Autor kann es deshalb auch nur vermuten.

8.18.2 Das Lied[976]

Zur Vertonung dieses Eichendorff-Textes bediente sich der Komponist der musikalischen Gestalt des lyrischen Duetts[977] und setzte dabei auf stimmungsvollen Schönklang; doch davon später. Vorerst zu den dokumentarischen Fakten:

Die Komposition *"Nachtblume"* existiert in Form von zwei Manuskripten. Einmal als Skizze[978], die gemeinsam mit dem ersten Entwurf der *"Waldseligkeit"* auf einem *20linigen* Doppelbogen der Firma *"J. E. & Co, Protokoll. Schutzmarke, No. 6"* notiert ist und in der, den kompletten Notentext ausgenommen, nahezu sämtliche sonstigen Angaben bezüglich Titel, Dichter, Tempo, Kompositionsdatum oder Signation fehlen, ja sogar die Textworte sind ab der Mitte des Liedes nicht mehr vorhanden. Dafür glänzt die Reinschrift[979], auf zwei, diesmal *12linigen* Doppelbögen derselben Firma gemeinsam mit dem zweiten Duett nach einem Heine-Text notiert, durch, ob der Tintenschrift, perfekte Leserlich- und Vollständigkeit, auch wenn in manchen Systemen die Vorzeichen nicht vermerkt sind. Allein das fehlende Kompositionsdatum konnte nur auf Grund der Skizze, sowie des zweiten Duetts mit 1915 festgelegt werden. Und der nicht vorhandene Titel des Gedichtes fand sich in der Gesamtausgabe der Eichendorff-Werke.

---

[975]) Siehe auch: Pierers Universal-Lexikon, Band 12, Altenburg 1861, S. 165. Auf: http://www.zeno.org/Pierer-1857/A/Nyctanthes, abgerufen am 25. Mai 2014

[976]) Band 2, S. 35-38

[977]) Siehe auch: Riemann, Hugo: Handbuch der Gesangskomposition, Leipzig 1912, 2. Auflage, S. 167-222

[978]) Band 3, Abb. 3.47 und 48, S. 47 f.

[979]) Band 3, Abb. 3.49-51, S. 49 ff.

Das für diesen Text gewählte Arrangement für zwei *gleiche Stimmen* unterschiedlicher Höhe steht in der Fortsetzung jener Tradition, die Mendelssohn, Schumann oder Brahms mit ihren Duett-Kompositionen initiierten, und die in der Zeit um 1900 eine durchaus gängige Form der musikalischen Präsentation darstellten. Kriner brachte dabei jene zwei Techniken zur Anwendung, die auch seine prominenten Vorgänger ihrer Duett-Gestaltung zugrunde legten: Zum einen das Zusammenführen beider Singstimmen mit gleichem Rhythmus und gleichem Text, in der Art Note gegen Note, wobei der Abstand der Stimmen meist durch Terzen oder Sexten mit zeitweiligen Vorhalten gegeben war; zum anderen eine gewisse Verselbständigung der beiden Stimmen, was in Richtung Abwechslung oder imitatorisches Nacheinander führt. Dass Kriner dabei nicht auf fortschrittliche, *'neue, moderne Klänge'* setzte, sondern im romantischen Duktus seiner Vorbilder blieb, ist ihm insofern nicht als Mangel anzulasten, als man bedenken muss, für welches Publikum er komponierte. Deshalb ist dieses Duett geprägt von melodischem Wohlklang, der noch durch teils chromatisch gefärbte, teils dissonant vorhaltsreiche, teils modulatorisch durchsetzte harmonische Subtilität unterstrichen wird.

Diesem Wesenszug dient auch die Wahl der weichen Tonart Des - Dur, mit der mehr beabsichtigt wurde, als das in der Romantik übliche Komponieren mit vielen Vorzeichen. Wie in Kapitel 8.22.4.4.2 (Des-Dur bei Reger) noch ausführlicher beschrieben, verbinden sich damit bei Brahms *'das Zarte an sich'* bzw. *'Schmerzlichkeit und Sentimentalität'* oder bei Richard Strauss *'feierlich-erhabene Abend- und Nachtstimmungen'*[980], also für den vorliegenden Text durchaus zutreffenden Charakteristika.
Die Notation der beinahe strophenabhängigen, unterschiedlichen Taktarten deutet auf eine äußere Dreiteiligkeit hin, die sich letztlich als eine, dem Gedichtaufbau nicht unähnliche *variierte Strophenform* darstellt. Dabei sei auf eine inhaltliche Besonderheit hingewiesen: Die Rückkehr zum 9/8-Takt findet bereits eine Verszeile vor Ende der zweiten Strophe statt (Takt 23), was der weiter unten beschriebenen, musikalischen Textausgestaltung noch mehr an Gewicht verleiht. Im Übrigen deutet der formale Aufbau des Liedes darauf hin, dass sich der Komponist der weiter oben besprochenen Parallelität der beiden Rahmenstrophen durchaus bewusst war.

Die melodische Gestaltung entspricht in ihrer rhythmischen Struktur dem syntaktisch-metrischen Bau der einzelnen Verszeilen, wobei selbst dem grammatikalischen Satzbau durch den Einsatz von Pausen Rechnung getragen wird. Die diatonische, durtonale, empfindsam-kan-

---

[980]) *Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 365 f. bzw. 394 f.*

table Melodie ist vorwiegend syllabisch, bisweilen neumatisch konzipiert und entspricht in ihrem Ambitus der jeweiligen Stimmlage der Sänger. Als besonders erwähnenswert erscheint die Tatsache, dass die mittlere, im 6/8-Takt stehende Strophe durch eine vorwiegend kontrapunktisch-polyphone Textur geprägt ist, was sich wohl auf die Textverständlichkeit auswirkt, dem Mittelteil aber eine, dem Inhalt entsprechende Ausnahmestellung verleiht.

Die Klavierbegleitung, die durch die permanente, triolenähnliche Achtelbewegung in klangmalerischer Weise dem *'linden Wellenschlagen'* nachempfunden ist, agiert nur an wenigen Stellen melodisch selbständig, gewinnt aber in diesen Fällen durch die tonsymbolisch-illustrierenden rhetorischen Figuren an inhaltlicher Bedeutung. Dabei sind es vor allem die *Katabasis*-ähnlichen, teilweise chromatisch-schmerzlich absteigenden Tonfolgen, die manchmal als Gegenstimme zum Gesang (Takt 1, 16-19, 19-22, 27) beinahe leitmotivisch präsent sind und manchmal in den Achtelbewegungen verborgen (Takt 9/10, 23-25, 33-37) klangfärbende Aufgaben erfüllen. Dabei wird besonders in den Takten 16 bis 22 die textvertiefende Bedeutung deutlich: Die *'im lauen Wind'* gleich Schiffen *'durch die stillen Räume'* in die Ferne gleitenden *'Wünsche'*, von denen man nicht weiß, ob es *'Gedanken'* oder *'Träume'* sind.

Auf zwei weitere, gesanglich präsentierte Stellen sei hingewiesen, weil durch die kompositorische Gestaltung die inhaltliche Komponente an Expressivität gewinnt. Der von Eichendorff in seinem Gedicht als Nachdenkpause gesetzte Gedankenstrich erhält in der Vertonung Kriners eine ganz besondere musikalische Ausdeutung. Aufgeteilt auf die beiden Singstimmen wird die Frage *"Ob's Gedanken oder Träume?"* zweimal gestellt, gleichsam als ob das *'überlegende Ich'* nachdenklich in sich ginge. Während die höhere Stimme in einer Art schmerzlichem, *'Saltus duriusculus'*-ähnlichem Septimsprung bei dem Wort *"Gedanken"* ihren höchsten Ton erreicht, überlegt die tiefere Stimme in einem, die Umkehrung darstellenden, ähnlich traurigen kleinen Sekundschritt, tut dies aber in der dunkel-tiefen Lage ihres Registers. Und noch ein zweites Mal bedient sich der Komponist der Imitations-Technik. Der in das Geschehen eingreifende Dichter hat sich entschlossen, zu schweigen. Und dennoch tritt bei ihm nicht die absolute Stille ein, denn: *"Leise doch im Herzensgrund..."* - wieder wendet Kriner das musikalische Mittel der imitatorisch-variierten Wiederholung an. Gleichsam, als ob es einer Bestätigung bedürfte, wiederholt die zweite Stimme sequenzartig die Passage, bis beide gemeinsam bestätigen, dass Gedanken, Wünsche und Träume als *'lindes Wellenschlagen*' im Herzen weiterleben.
Wenn *'Schönheit'* eine Kategorie der analytischen Betrachtung darstellt, so zählt Kriners Duett *"Nachtblume"* nach Ansicht des Autors zu den schönsten, berührendsten und stimmungsvollsten Liedvertonungen, die der Komponist geschaffen hat.

8.19. In der Fremde III (Zwei Versionen, 1915, Text: Heinrich Heine)

8.19.1 Das Gedicht[981]

Heines Gedicht *"Ich hatte einst ein schönes Vaterland"* entstand um 1831/32, als Heine in Paris weilte, und wurde erstmals 1844 in dem Band *"Neue Gedichte"* unter dem Sammelbegriff *'Verschiedenes'* und dem Untertitel *'In der Fremde'* als Nummer III vom Verlag *'Hoffmann und Campe, Hamburg'* in gedruckter Form veröffentlicht.

In der Fremde III

Ich hatte einst ein schönes Vaterland.		*Das küßte mich auf deutsch, und sprach auf deutsch.*	
Der Eichenbaum		*(Man glaubt es kaum,*	
Wuchs dort so hoch, die Veilchen nickten sanft.		*wie gut es klang) das Wort:„Ich liebe dich!"*	
Es war ein Traum.		*Es war ein Traum.*	
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(5x Jambus)	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(5x Jambus)
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)	⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(5x Jambus)	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(5x Jambus)
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)	⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)

Der Form des kurzen Gedichtes, das in jener Zeit entstand, als Heine in Paris als Zeitungskorrespondent tätig war und somit ebenfalls autobiographische Züge trägt, kann eine gewisse Eigenwilligkeit nicht abgesprochen werden. Die acht, abwechselnd aus fünf bzw. zwei Jamben bestehenden Verse sind in zwei Strophen gegliedert und weisen auch hinsichtlich der Reimpaare ein nicht alltägliches Profil auf, denn es reimen immer nur die zweihebig-männlichen Verse, dafür aber alle vier gleichlautend auf *'a-u-m'* - *"Eichenbaum"* - *"Traum", "kaum"* - *"Traum"*. Womit wir bei einer weiteren Besonderheit wären, nämlich der refrainartig-epischen Wiederholung der jeweiligen letzten Zeile, die damit ein besonderes Gewicht erhält: Die traumhaft-reflektierende Erinnerung des im Ausland lebenden lyrischen Ich an sein geliebtes, deutsches Heimatland, das es aus politischen Gründen verlassen musste[982]

Sehnsuchtsvoll-wehmütig schaut das innere Auge die landschaftlichen Schönheiten des *"Vaterlandes"*, die hohen, knorrigen, 'deutschen' Eichen und - ein für Heine typisch korrespondierendes Gegensatzpaar - die kleinen, lieblich-*"sanften*" Veilchen, die Blumen der Liebe. Diese Idylle lebt nur mehr in der Erinnerung, ist nicht mehr wirklich, ist schöne, verlorene

---

[981]) Heine, Heinrich: Neue Gedichte, Verschiedenes, In der Fremde, Hamburg 1844, S. 159

[982]) Siehe auch: http://norberto42.wordpress.com/2013/05/26/heine-ich-hatte-einst-ein-schones-vaterland-analyse/, abgerufen am 20. März 2014

Vergangenheit: *"Es w a r ein Traum."* Und dieser Traum wandelt sich zum illusionistischen Erleben: Das verlorene Vaterland wird zur verlebendigten, personifizierten Individualität (Geliebten?), *"küßt"* den im Exil lebenden Dichter *"auf deutsch"*[983] und versichert ihn seiner unverbrüchlichen Liebe. Dennoch bleibt alles, so schön und unglaublich *"gut"* es auch *"klang, das Wort 'Ich liebe dich'"*, nur ein wehmütiger *"Traum"*.

8.19.2 Das Lied[984]

Wieder ist der Autor dieser Arbeit nur auf Vermutungen angewiesen: Da das Lied *„In der Fremde"*, nach dem eben besprochenen, patriotischen Text von Heinrich Heine, in zwei Fassungen existiert, nämlich als einstimmiges Klavierlied und als Duett mit Klavierbegleitung, liegt die Frage auf der Hand, welche von beiden die erste gewesen sei. Die Skizzenhaftigkeit der Soloversion[985], in der nicht einmal die Dichterworte ausgeführt und, ausgenommen den Notentext, auch sonst nur wenige Informationen vorhanden sind, legt die Vermutung nahe, dass es sich dabei um die Erstfassung handelt. Der Unterschied in der Melodieführung zwischen den beiden Varianten ist minimal: In der Soloversion gibt es in den Takten 17 und 18 zwei alternative Ausführungsmöglichkeiten.

Dieses Duett, das wieder für *gleiche Stimmen* unterschiedlicher Höhe komponiert ist, unterscheidet sich in der Gestaltung wesentlich von der Eichendorff-Vertonung, wobei vor allem die Einfachheit der doppelten Stimmführung auffällt: Kriner bedient sich nämlich vorwiegend jener Technik, die beide Singstimmen in parallelen Terz- und Sextabständen führt, sodass in einer Art Note gegen Note sowohl Rhythmus als auch Text im Gleichklang präsentiert werden. Einzig in den Takten 5 bzw. 16 hat die tiefere Stimme auf einen langen Ton der Oberstimme eine imitatorisch anmutende Passage.

Die Tonart A-Dur deutet sowohl in der älteren Literatur als auch für Werke der Romantik mit *"freudig und ländlich"* Charpentier, 1690), *"für demutsvolle Stücke"* (Rousseau, 1691), *"ist mehr zu klagenden und traurigen PASSIONEN [...] geeignet"* (Mattheson, 1713), *"um so wohl den Affect der Liebe, Zärtlichkeit, Schmeicheley, Traurigkeit [...] auszudrücken"* (Quantz, 1752), *"Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zu-*

---

983) Man muss diese ungewöhnliche Formulierung im Zusammenhang mit "sprach auf deutsch" sehen und als rhetorische Figur der 'Epanalepse' deuten.

984) Band 2, S. 39 f. und als Duett S. 41 f

985) Band 3, Abb. 3.53 f., S. 53 f.

stand; Hoffnung des Wiedersehens beym Scheiden des Geliebten;" (Schubart, 1784/85)[986], bzw. *"Sehr hell, glänzend, blühende, schwellende Natur..."* (bei Schumann)[987], *"Schilderungen von Naturbildern verschiedener Art"; "[...] lieblicher, heiterer, graziöser Charakter mit schönem Gefühlsinhalt"* (bei Brahms)[988], *"[...] bevorzugt bei Liebesthematik verwendet"* (bei R. Strauss)[989] auf eher positiv besetzte, freudige, naturverbundene und gefühlsbetonte Charakteristika hin, womit wir zumindest hypothetisch annehmen können, dass Kriner bei der Wahl dieser Tonart in eine ähnliche Richtung dachte.

Die Form beider Versionen entspricht, strukturiert nach Zweitaktgruppen, der volkstümlichen Einfachheit des zweistrophigen Gedichtes und präsentiert sich, ob der speziellen musikalischen Ausgestaltung der entscheidenden Worte *"Ich liebe dich"* (Takt 18/19) als variiertes Strophenlied in der Form A - A'.

Der Rhythmus orientiert sich an den sprachlich-syntaktischen Gegebenheiten, die bedeutungsvollen Schlussworte jedes männlich kadenzierenden Verses werden durch lange Töne auf schwerem Taktteil besonders pointiert. Zusätzlich erhält das Lied, in Verbindung mit der durtonal-volksliedartigen Melodie, durch Triolen, Achtel und Punktierte doch eine gewisse Dramatik, die der Komposition, entsprechend dem patriotischen Inhalt, einen kämpferisch-leidenschaftlichen Duktus verleiht.

Die Harmonien pendeln, entsprechend dem tendenziell periodischen Aufbau, zwischen gefestigtem A-Dur und der modulatorisch erreichten, mediantischen Cis-Dur, fallweise Vorhalte und sparsam vertretene Chromatik dienen der farblichen Ausgestaltung des begleitenden Klaviersatzes.

Auch wenn sich also das zweite Duett, schon auf Grund des frühen Heine'schen Textes, keineswegs mit der Eichendorff-Vertonung messen kann, handelt es sich dennoch um ein nettes Liedchen, bei dem der Komponist zu den vorgegebenen Worten '*die rechte Weise'* gefunden hat.

---

[986]) Alle zit nach: http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, S. 10, abgerufen am 24. Juli 2013

[987]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 310

[988]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 364 und 366

[989]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 394

8.20. Ein Traum vom Tode (1915, Otto Erich Hartleben)

8.20.1 Der Dichter[990]

Otto Erich Hartleben (* 3. Juni 1864 in Clausthal, Harz; † 11. Februar 1905 in Salò, Gardasee), war jener deutsche Dramatiker, Lyriker und Erzähler, der zu Lebzeiten als einer der meistaufgeführten Dramatiker im Umfeld des Naturalismus galt.

Früh verwaist, wuchs er bei seinem Großvater Senator Eduard Angerstein in Hannover auf. 1885 bestand er in Celle das Abitur, studierte ab 1886 in Leipzig und Berlin Rechtswissenschaften und wurde 1889 Gerichtsreferendar in Stolberg (Harz) und Magdeburg.

Nachdem er seine Juristenlaufbahn aufgegeben hatte, lebte er seit 1890 als freier Schriftsteller zuerst in Berlin und dann in München bzw. aus Gesundheitsgründen in seiner Villa Halkyone in Salò am Gardasee.

Neben seinen Gründungen und Mitgliedschaften in diversen Künstler-Gruppierungen hinterließ er in der Wochenzeitschrift *'Die Jugend'*, deren Mitherausgeber er war, seine literarischen Spuren, indem er in geistreich-witziger, humoristisch-satirischer Weise die *"Philistermoral"* der damaligen Gesellschaft anprangerte. *"Unter seinen humorvollen, gelegentlich satirisch-zynischen Novellen und burlesken erotischen Schwänken* [befinden sich] *Meisterwerke von graziös-liebenswürdiger Form. Die Lyrik bevorzugt die klare Formstrenge und klassische Ruhe antiker Oden und musikalischer Sonette, erlesene Bilder und klangvolle Worte."*[991]

Einige Werke: Studententagebuch (Gedichte 1886), Die Serényi (Erzählungen 1887), Henrik Ipse, Der Frosch (Parodie 1889), Angele (Komödie 1891), Hanna Jagert (Komödie 1893), Die Geschichte vom abgerissenen Knopfe (Erzählungen 1893), Ein Ehrenwort (Schauspiel 1894), Meine Verse (Gedichte, Gesamtausgabe 1905), Vom gastfreien Pastor (Erzählungen 1895), Der römische Maler (Novelle 1898), Ein wahrhaft guter Mensch (Komödie 1899), Die Befreiten (Einakterzyklus 1899), Von reifen Früchten. Meiner Verse zweiter Teil (Gedichte 1902), Liebe kleine Mama (Erzählungen 1904), Im grünen Baum zur Nachtigall (Studentenstück 1905), Das Ehefest (Novellen 1906), Tagebuch (1906), Aphorismen (1920); zahlreiche Briefsammlungen: an seine Frau, an Freunde, an seine Freundin und an Heinrich Rickert.

---

[990]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 225

http://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Erich_Hartleben, abgerufen am 14. März 2014

http://gedichte.xbib.de/gedicht_Hartleben.htm, abgerufen am 14. März 2014

[991]) Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 225

8.20.2 Das Gedicht[992]

Hartlebens *"Ein Traum vom Tode"* entstand im Jänner 1888 und erschien erstmals in der Ausgabe *'Meine Verse'* von 1895 als eines von 157 Gedichten. In der zweiten, veränderten und auf 173 Gedichte erweiterten Auflage wurde es auf Seite 138 abgedruckt. Da Hartlebens Werke in der damaligen Zeit verhältnismäßig weit verbreitet waren und auch das Entstehungsjahr der Komposition mit 1915 diese Vermutung zuließe, besteht durchaus die Möglichkeit, dass Erich Kriner den Text für eines seiner, zumindest für den Autor, schönsten und bewegendsten Lieder aus diesem Gedichtband entnommen haben könnte.

Ein Traum vom Tode

Ich stehe tief in deiner Schuld,
und weiß es wohl und fühl' es schwer,
doch habe Mitleid, hab Geduld,
bald trag ich keine Wunden mehr.

Das Herz wird leichter jeden Tag
und immer freier wird der Blick.

Bald bin ich ledig jeder Schmach,
erfüllt, versöhnt ist mein Geschick.

Es kommt der Tod und alle Schuld
an dir und andern sühnet er.
O habe Mitleid, hab Geduld,
bald trag ich keine Wunden mehr.

1. - 3. Strophe

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)	4 Hebungen

Wie die graphische Darstellung der rhythmischen Struktur deutlich vor Augen führt, ist das Gedicht, zumindest was die, durch vierfüßige Jamben dominierten Verszeilen und die männlich-stumpfen Kadenzen betrifft, völlig einheitlich gebaut. Geht man auf den Reim ein, zeigt sich auch dort eine gewisse Übereinstimmung, weil alle Strophen die Kriterien eines gekreuzten oder *überschlagenden* Endreimes erfüllen, auch wenn die Verse fünf und sieben (*"Tag" - "Schmach"*) dies nur in *unreiner* Qualität bewerkstelligen.

Sprachlich-poetisch und vertonungsrelevant fallen noch in besonderer Weise ins Gewicht: die vokalreiche Sprache, die zahlreichen Assonanzen (Vers 3, 4, 6, 9, 10, 11, 12), die fallweise wortwiederholende Klangfigur der *Anapher* (Vers 4, 7 und 12), das zeilenüberschreitende *Enjambement* in Vers neun und zehn, sowie die bedeutungsschwere, geringfügig veränderte, *Refrain*-artige Wiederholung der Verse drei und vier am Ende des Gedichtes.

---

[992]) *Hartleben, Otto Erich: Meine Verse, Gesammtausgabe* [sic!]*, Berlin 1905, 2. Auflage, S. 138*

Siehe auch: http://gedichte.xbib.de/gedicht_Hartleben.htm, abgerufen am 14. März 2014

Die zentrale inhalts-analytische Frage ist: *‘An wen wendet sich das lyrische Ich mit seinen Ausführungen?’* Ist es ein geliebter Mensch, in dessen Schuld der Dichter zu stehen vermeint und den er im Verständnis, Mitleid und Geduld bittet? Oder ist es Gott, der Sorge dafür tragen möge, dass der Tod *“alle Schuld”* tilgt? Eine genauere Betrachtung des Titels und einzelner Passagen könnte, auch im Hinblick auf Kriners Vertonung, eine zumindest hypothetisch-nachvollziehbare Antwort liefern.

Bereits die Überschrift und noch vielmehr die ersten Verse senden, trotz ihrer Gedankentiefe und Inhaltsschwere, in gewisser Weise positive Wellen aus. Obgleich sowohl der *‘Traum’* als auch der *‘Tod’* als bipolar-ambivalente Zentralbegriffe und Schlüsselmotive romantischer Dichtung vielfach vertreten und erprobt sind, schließt deren Kombination, nämlich das *‘Träumen vom Tod’* im vorliegenden Fall Angst, Wut, Selbstzerstörung oder, wie Freud optional andeutete, den Wunsch auf Vernichtung eines Rivalen aus, sondern kann nur im Kontext von Hoffen auf Ruhe und Frieden, auf Erlösung und Befreiung oder als Sehnsucht nach Vergebung von Schuld gesehen werden.

“Es kommt der Tod” und *‘sühnet’* alle *‘Schuld - an dir’*, den ich um Mitleid und Geduld bitte, bis ich *‘keine Wunden mehr trage’.* Spricht man so zu einem geliebten Menschen, zu einer Freundin, zu einem Freund? Oder ist es nicht doch der Unendliche, der Allwissende, der Barmherzige, der im Unterbewusstsein des Dichters die Hoffnung auf Vergebung aller Schuld durch den Tod weckt?

“Das Herz wird leichter jeden Tag” - das Herz als Sitz des Lebens, als Metapher für die Gesundheit, für die Seele, für die Liebe... *“und immer freier wird der Blick” - w*eg von den Äußerlichkeiten und unbedeutenden Nebensächlichkeiten, hin zu den wichtigen Dingen der menschlichen Existenz, zum Sinn des Daseins, zum Ziel des Lebens... *“Bald bin ich ledig jeder Schmach”* - ich werde mit meiner Umwelt, mit meinen Mitmenschen, mit meinen Nächsten, mit meinen Liebsten, mit meinem Gott ins Reine kommen, um befriedet feststellen zu dürfen, *“erfüllt, versöhnt ist mein Geschick.”* Eine letztmalige Wiederholung der Eingangsbitte nimmt geradezu spirituellen Charakter an und versetzt uns damit in die Lage, den dichterischen Disput als Zwiegespräch mit einem ungenannten, imaginären, höheren Wesen zu bewerten.

Auch Kriner dürfte bei seiner Vertonung hinter den Dichterworten einen eher religiös-geistlichen Aspekt angenommen haben, wie die Gesamtkonzeption und einzelne melodisch-harmonische Gestaltungselemente vermuten lassen.

8.20.3 Das Lied[993]

Die Vertonung dieses Textes, die für den analysierenden und interpretierenden Autor, wie bereits erwähnt, zu den schönsten Kompositionen Kriners zählt, bereitete im Hinblick auf eine korrekte Veröffentlichung einige Probleme, da drei, teilweise unterschiedliche Autographe existieren: Ein zweiseitiges, mit Bleistift auf einem 16zeiligen Einzelblatt notiertes, nahezu korrekturfreies in E-Dur, eine in bestens leserlicher Tintenschrift verfasste Version für *hohe* Stimme in Fis-Dur, sowie eine Reinschrift, die auf Grund der schriftlichen Ausführung deutlich als solche erkennbar ist und wiederum in E-Dur steht.

Zahlreiche Ungereimtheiten traten in diesem Zusammenhang zutage und erforderten nachvollziehbare Erörterungen, spekulative Überlegungen und korrekt-schlüssige Behandlung:

- Ein skizzenartiges Manuskript[994] mit sämtlichen Angaben, inclusive Titel, Dichter, Tempovorgabe, Vorzeichen, Text, Dynamik, Phrasierungen, Kompositionsdatum *3.6.15.* und Namens-Signum in Form einer Art Unterschrift *"E. Kriner"*. Aber nach den Textworten *"ist mein Geschick"* gibt es den handschriftlichen, mit Tinte verfassten Zusatz *"2 Takte Zwischenspiel"* und am Ende eine eigenartige, in der damals üblichen, heute nur mehr von Spezialisten zu entziffernden, Gabelsberger-Kurzschrift verfasste, metrisch-rhythmisierte Bemerkung mit dem Wortlaut:

> *"Das Transp.*[onieren] *macht viel Müh' / und Arbeit hat man, wie ein Vieh. / Darum die Moral von der Geschicht', / verschmeisse keine Noten nicht."*

Soll und kann dieses Sprüchlein nun tatsächlich als Zeugnis dafür herangezogen werden, dass es sich hierbei um die Transposition einer vorher entstandenen Originalfassung handelt oder haben wir es hier mit der handschriftlich-skizzenhaften Erstfassung zu tun?

- Das zweite existierende Autograph[995] steht in Fis-Dur, wurde, was auf dem Titelblatt dezidiert vermerkt wurde, für *hohe Stimme* konzipiert (transponiert?), ist fein säuberlich mit Tinte ausgeführt, enthält die Tempoangabe, den kompletten Text samt Phrasierungen, die korrekten Vorzeichen, etwas differierende dynamische und agogische Angaben und die beiden Takte Zwischenspiel, von denen im skizzenhaften Bleistift-Manuskript die Rede war. Freilich fehlen sowohl die Überschrift als auch der Dichter, während dasselbe Entstehungsdatum mit *3.6.1915* sowie der Name des Komponisten aufscheinen, wobei aber der Namenszug *"Kriner"* weniger der üblichen Unterschrift als vielmehr einer reinen Namensangabe ähnelt.

---

[993]) Band 2, S. 43 ff.

[994]) Band 3, Abb. 3.57 u. 3. 58, S. 57 f.

[995]) Band 3, Abb. 3.59 u. 3.60, S. 59 f.

- Die dritte und, für den Autor, letzte Version[996], dank der schriftlichen Ausführung (Titelblatt, Schrift, Vollständigkeit, Leserlichkeit) eindeutig als *'Reinschrift'* erkennbar, zwang hinsichtlich der kompositorischen Gestaltung zu einigen Überlegungen, die aber schließlich zu einem, zumindest für den Herausgeber stringent-befriedigenden Ergebnis führten.

+ Die Fassung steht wieder in E-Dur, was den tatsächlichen Vorstellungen des Komponisten als gewünschte Originaltonart entsprochen haben dürfte, wofür unter anderem folgende Gesichtspunkte sprechen: betrachtet man die Lage der Gesangspartie in der E-Dur-Version, ergibt sich ein (alternativer) Spitzenton von fis'', was im Vergleich zu den bisherigen Liedkompositionen für *'mittlere bis hohe Singstimme'* als durchaus adäquat zu bewerten ist; gesteht man Erich Kriner zu, was bisher zumindest nicht dezidiert ausgeschlossen worden war, dass bei der Auswahl seiner Tonarten bisweilen deren traditionelle Charaktereigenschaften in Betracht gezogen wurden, würde E-Dur den inhaltlichen Aspekten des Gedichtes durchaus entgegenkommen; letztlich ist es immerhin eine Reinschrift, die in dieser Tonart verfasst wurde.
+ Eine diffizilere Reflexion verlangen die *"2 Takte Zwischenspiel"*. Im *Bleistift-Manuskript* durch ein *Fehlendzeichen* als einzufügend vermerkt, berechtigen sowohl die unterschiedliche Schrift, als auch die dafür verwendete Tinte (gegenüber den sonstigen Bleistiftzeichen) zu der Annahme, dass diese Anweisung erst im Nachhinein erfolgt sein könnte - also, nachdem die Fis-Dur-Version fertig war. Dass diese zwei Takte in der Letztfassung - berechtigter Weise (siehe unten!) - fehlen, sei hier seitens des Autors aus kompositionstechnisch-analytischer Sicht thesenhaft begründet:

  Das Gedicht erreicht, poetisch-inhaltlich betrachtet, bei den Worten *"Erfüllt, versöhnt ist mein Geschick"* einen emotionalen Höhepunkt, dessen Begründung für das schließliche Freisein von Schuld in der Erwartung des *'Todes'* liegt. Die wahrscheinlich anfangs verfolgte Absicht des Komponisten, der äußeren Strophenform durch ein Zwischenspiel gerecht zu werden, wurde, wie der Autor spekulativ meint, in einfühlsamem, verständnisvoll-nachvollziehendem Begreifen der Erkenntnis geopfert, dass der seelisch-transzendente Spannungsbogen durch diese zwei Takte in sträflichster Weise unterbrochen würde und daher eliminiert werden muss: *'Mein Geschick ist erfüllt* - denn - *es kommt der Tod*' - die Unmittelbarkeit der Worte in Verbindung mit der kurzen *'dramaturgischen Nachdenkpause*', dem punktierten *'Todesmotiv'*[997] und dem verminderten Quartsprung sind von ergreifend-tröstlicher Wirkung.

---

[996]) *3. Band, Abb. 3.61 - 3.63, S. 61 ff.*

[997]) *Siehe auch die, weiter unten folgenden, diesbezüglichen Erörterungen.*

+ Wenn also sowohl die Wahl der Tonart E-Dur als auch die Streichung der zwei, als Zwischenspiel vorgesehenen Takte als ausreichend begründet und sinnvoll gelten, kann auch die noch offene Frage nach dem ersten Manuskript einigermaßen stichhaltig beantwortet werden. Als einziges Argument gegen die *Bleistiftfassung* müsste das *"Transpositions-Sprüchlein"* am Seitenende ins Treffen geführt werden. Doch, mittlerweile ein wenig vertraut mit der teilweise chaotisch-spontanen Arbeitsweise Erich Kriners, sei die, nicht beweisbare aber nachvollziehbare, Hypothese gewagt, dass dem Komponisten, nach Beendigung der Erstfassung, das Gedichtchen im Zusammenhang mit der, ihm noch bevorstehenden Arbeit des *"Transponierens"* in den Sinn kam, er dieses sofort niederschrieb - die Stenographie spricht für die Spontaneität - und erst dann ein frisches Notenblatt zur Hand nahm, um in Eile die *Fis-Dur-Version* für eine seiner Schülerinnen zu Papier zu bringen.

Auf Grund all dieser Überlegungen scheint es nachvollziehbar, dass das *Bleistiftmanuskript* als *Erstfassung* und die *Fis-Dur-Version* als *Transposition* gehandelt werden. Außerdem dürfte der Entschluss ausreichend begründet sein, die Kriner'sche Reinschrift in E-Dur als quasi *'Ausgabe letzter Hand'* zu betrachten und diese Fassung in die Erstausgabe seiner Lieder aufzunehmen, womit sie als Grundlage für die Analyse dienen wird.

Wie bereits angedeutet, lässt die Wahl von E-Dur mutmaßen, dass der Komponist mit Hartlebens Text spirituell-religiöse Inhalte verband und diese in Verbindung brachte mit Charakteristika wie *'scheiden, leiden, Trennung des Leibes und der Seele' (*Mattheson)[998], '*das Große und Erhabene'* (Rameau)[999] *oder 'himmlisch', 'glanzvoll', 'edel', 'Andacht', Fröhlichkeit'* und *'Freude in Gott*'[1000]. Weitere, von den Interpreten zu beachtende, wichtige Voraussetzungen für den kontemplativ-dramatischen Duktus des Liedes stellen, neben dem *'langsam, getragenen'* Tempo und der durchdachten, inhaltsadäquaten Dynamik, die durchgehend synkopisch pulsierenden, farbigen, sich permanent wandelnden und damit einen schnellen, abwechslungsreichen, harmonischen Rhythmus vorgebenden Begleitakkorde, sowie die deutlich zu artikulierende, dezent-chromatisch durchsetzte, sekundgängige, einen Quintraum durchmessende, auf- und absteigende, durch fallweise Quart- oder Sextsprünge vielgestaltige, stimmungsvolle Gegenstimme im Klavierpart dar.

---

[998]) Siehe auch: Mattheson, Johann: Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739, S. 250; und http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, abgerufen am 24. Juli 2013

[999]) Zit. in: http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, S. 4, abgerufen am 24. Juli 2013

[1000]) Alle zit. in: http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, S. 4f., abgerufen am 24. Juli 2013

Ein spezielles Augenmerk wurde seitens des Komponisten der formalen Gestalt des Liedes gewidmet. Ausgehend von der dreistrophigen Beschaffenheit des Gedichtes schuf Kriner eine Liedgestalt, die sowohl strukturelle als auch inhaltliche Komponenten berücksichtigte. Nehmen wir vorerst die strophische Gliederung des Textes her und vergleichen diese mit jener des Liedes: Zwar wird jedes Strophenende durch eine Fermate markiert, die Harmonie freilich drängt, durch die deutliche Halbschluss-Wirkung, in Richtung *'Fortsetzung des Geschehens'* und *'Beibehalten der Spannung'*; die melodische Komponente in Singstimme oder Klavierbegleitung trägt durch die chromatische, durchgangsartige Stimmführung in Richtung Tonikabeginn das Ihrige zur angesprochenen Wirkung bei. Zusätzlich bietet auch die periodisch in Zweitaktgruppen strukturierte Melodik nur wenige unmaßgebliche Belege, die im Hinblick auf formale Gesichtspunkte - also gestaltungsrelevantes, in Richtung Strophenform weisendes, motivisch-thematisches Material - Auskunft gäben, sodass man mit Recht von einem *'durchkomponierten Lied'* sprechen könnte. Zieht man jedoch die Harmonik zu Rate, fällt auf, dass besonders die mittlere Strophe durch die zahlreichen Modulationen ihre eigene Kontur erhält, während die beiden Rahmen-Strophen doch gewisse, wenn auch nur spärliche Ähnlichkeiten aufweisen. Deshalb wäre auch der Hinweis auf eine mögliche Formgebung, korrespondierend zum *'Variierten Strophenlied'* mit dem Schema A - B - A', vertretbar. Diese mögliche Gliederung würde auch durch die fallweisen, kurzen melodischen Parallelen und Varianten (Takt 3/4 und 11/12, bzw. Takt 7/8 und 23/24) unterstützt. Jedenfalls verschaffen diese, auch strukturell (zweimalliger Strophenbeginn) und textrelevant (Satz-Repetition *"habe Mitleid, hab Geduld"*) wesentlichen Melodiepassagen der Komposition jenen inneren Zusammenhalt, der dem Lied seine musikalisch-präsente, beeindruckende Geschlossenheit verleiht.

Ein Blick auf die rhythmisch-melodische, sehr kantable Gestaltung der Singstimme belehrt uns zum einen, dass der Komponist dieser Komponente eine besonders erfindungsreich-einfühlsame Beachtung geschenkt hat, zum anderen aber auch, dass die romantisch-stimmungsvolle Melodik ihre spezielle Effizienz erst in Verbindung mit der einfallsreich-farbigen Harmonik entfaltet. Obwohl die vorwiegend syllabisch konzipierte Melodie in auffälliger Weise durch chromatische Kantilenen beherrscht wird, stechen einzelne Textstellen durch die Verwendung besonders ausdrucksstarker Intervalle hervor. Neben dem an anderer Stelle ausführlich behandelten *'Saltus duriusculus'* im Zusammenhang mit dem Wort *"Tod"*, ist es vor allem die volkstümlich-vertraute, aufsteigende Quarte, die auftaktig und beinahe motiv-symbolisch an inhaltlichen Schlüsselstellen anzutreffen ist: *"Ich stehe tief..."* (Takt 3), *"Dies Herz wird leichter..."* (Takt 11), *"...alle Schuld an dir..."* (Takt 20) und zum abschließenden, dramatischen Höhepunkt *"trag ich keine Wunden..."* (Takt 25). Aber auch abwärts gerichtete Intervallsprünge unterbrechen die vorherrschende Chromatik und sorgen für inhaltliche Vertiefung: die ab-

steigende Quint in Takt 6 bei den Worten *"...und fühl es schwer"* illustriert die Last der Schuld, jene in Takt 10 symbolisiert die *"Wunden"* des Lebens, und in Takt 22 ist die Rede von *'Sühne'* durch den Tod; die beiden fallenden Quarten konnotieren etwas positiver: in Takt 15 besteht die Hoffnung auf *'baldiges Freisein von Schuld'*, während zwei Takte später von der *'Versöhnung'* mit dem Schicksal die Rede ist. Und letztlich erfüllt auch der aufwärts gerichtete Sextsprung bei den Worten *"doch habe Mitleid"* (Takt 7) eine wichtige Funktion, weil er durch seinen sehnsuchtsvoll-bittenden Charakter dazu beiträgt, dass jene spirituell-religiöse Stimmung aufkommt, die schließlich dem gesamten Lied sein emotional-empfindsames Profil verleiht.

Was die harmonische Konzeption anbelangt, sticht vor allem die Tatsache ins Auge, dass besonders die zweite Strophe durch die, auf Terzverwandtschaft basierende Modulationskette - *'E-As-C-E'* - eine exponierte Position einnimmt. Diese inhaltlich begründbare, bedeutungsschwere Sonderstellung wird noch zusätzlich unterstrichen durch vollgriffige Akkordik, kurzfristiges Ersetzen der synkopisch-pulsierenden Begleitung durch breite Achtel-Akkordrepetitionen und dynamisch-agogische Steigerung. Dagegen zeichnen sich die beiden, aufgrund der durchgehenden ostinaten Synkopen-Begleitung ähnlich erscheinenden Randstrophen durch die Tatsache aus, dass sie sich durch Varianten- und Erfindungsreichtum nicht nur deutlich unterscheiden, sondern insbesondere für spannende, textadäquate Abwechslung sorgen. Schließlich findet die Singstimme, trotz der Fortissimo-Passage in der zweiten Strophe, erst in den letzten Takten der dritten Strophe zu ihrem absoluten, im Zusammenhang mit der *Hoffnung auf Erlösung* stehenden, überraschend-dramatischen Höhepunkt, der sich durch den höchsten (alternativen) Spitzenton des Liedes manifestiert. Der Instrumentalbegleitung dagegen obliegt es, der hoffnungsfrohen, von *Schuld befreiten*, spirituell-transzendent geprägten Zukunft durch die, sich in den hohen Klangsphären des Klaviers verflüchtigenden, durtonalen Pianissimo-Klänge Ausdruck zu verleihen.

Ein letztes Wort sei dem bemerkenswerten, in diesem Lied präsenten, rhythmisch symbolisierten *"Topos des Todes"*[1001] gewidmet. Bei der Textstelle *"(Es) kommt der Tod"* vernehmen wir folgenden punktierten Rhythmus: ♪. 𝅘𝅥𝅮 𝅗𝅥 |[1002]. Dieses, im inhaltlichen Kontext mit dem Wort *"Tod"* stehende rhythmische Motiv wurde zum *"Bedeutungsträger* [eines] *außermusikalischen Inhalts und damit als Tonsymbol*" wahrgenommen, das über *"Epochen und Landesgrenzen*

[1001]) *Zu den folgenden Ausführungen siehe auch: Riedlbauer, Jörg: Welchem Rhythmus folgt der Tod? Zur Diskussion eines rhythmischen Todes-Topos'. In: Die Musikforschung 49(1996)3, S. 234-252*

[1002]) *Das Wesentliche am punktierten 'Todesmotiv' ist die Rhythmisierung eines dreitönigen Motivs im Verhältnis 3:1:längerer Notenwert (am Ende der Tönekette). Siehe auch Riedlbauer, Jörg: a. a. O., S.236, Fn 6*

hinweg" zum *"musikalischen Zeichen für den Tod"*[1003] geworden war. Ausgehend von den traditionellen *"Kyrie-Rufen"* der katholischen Messfeier (*Kyrie eleison - Herr erbarme Dich)*, über das *'Majestätische'* und, auf Grund der Identität zwischen himmlischem und weltlichem Regententum, das *'Königliche'* an sich, führte der Weg alsbald zum trauermarschartigen Rhythmus der herrschaftlichen *'Begräbnis-Kondukte'* und infolge dessen zum musikalischen Konnotat zu Vergänglichkeit und Tod. Damit war der Zusammenhang hergestellt von der *'Bitte um Erbarmen'* (*'Kyrie'*), bei der auch der Toten gedacht wurde, über das göttliche *'Domine'* (Herr), über die langsam-festliche Einleitung der französischen Ouvertüre, über die repräsentativen Trauermusiken für den *toten* König, über die Verknüpfung mit *"Negativa, wie Geißel*[-schlägen]*, Schwerthieben, Kampf, Streit oder Schrecken"*[1004], über den inhaltlichen Kontext zu Leiden, Qual, Schmerzen, Vergänglichkeit und Endzeitstimmung in Volksmusik, Kunstliedern, Symphonien, Opern, Oratorien, Kantaten oder Passionen, bis hin zum Beginn der Totenmesse *"Requiem aeternam"*, sodass der dreitönige, punktierte Rhythmus als *'konstitutives Element'* der Todes-Symbolik ob seiner nachhaltigen Verbreitung auch um 1900 noch zum, bewussten oder unbewussten, musikalischen Allgemeingut für Komponisten und Rezipienten zählte.

Und, wie meistens üblich, wurde die Wirkung dieses symbolträchtigen Motivs auch im vorliegenden Fall durch weitere musikalisch *'sprechende'* Spezifika unterstützt: durch die Fermate auf dem, zum Meditieren einladenden Sept-Nonen-Akkord auf dem Wort *"Geschick"*, durch die darauf folgende, an *'Suspiratio'* oder *'Aposiopesis'*[1005] erinnernde Pause in der Singstimme, durch die, aus dem dramatischen *'Fortissimo'* in die zarten Klangfarben der höheren Oktaven wechselnde Instrumentalbegleitung und durch das, einem schmerzlichen *'Saltus duriusculus'* entsprechende Intervall der aufwärts gerichteten, verminderten Quart, mit dem das, durch eine harte Dissonanz symbolträchtig akzentuierte Wort *"Tod"* in friedenverheißendem *'Pianissimo'* erreicht wird.

Resümierend sei aufgrund der Analyse und zahlreicher konzertanter Aufführungen durch den Autor festgehalten, dass Erich Kriner mit dieser Komposition ein Lied gelungen ist, das die letzten Dinge des Lebens in erhabener, tröstlich-ergreifender Weise zum Klingen bringt und dabei sowohl Interpreten als auch das zuhörende Publikum in emotional-bewegte Bereiche zu entführen imstande ist.

[1003]) Riedlbauer, Jörg: Welchem Rhythmus folgt der Tod? Zur Diskussion eines rhythmischen Todes-Topos'. In: Die Musikforschung 49(1996)3, S. 235

[1004]) Riedlbauer, Jörg: a. a. O., S. 240

[1005]) Rhetorische Pausen-Figuren, die durch Schweigen oder Leere auf Wesentliches, hier auf das Kommen des Todes, vorbereiten.

8.21. Sängerfahrt (1915, Josef Fr. v. Eichendorff)

8.21.1 Das Gedicht[1006]

Die *„Sänger-Fahrt“*, der Gruppe *„3. Zeitlieder“* zuzuordnen, entstanden zwischen 1810 und 1812 und erstmals gedruckt 1837[1007], ist genau genommen eine kleine patriotische Ballade und atmet die positive, lebensbejahende Luft des *„Taugenichts“*. Dennoch schwingt auch jene Stimmung mit, die auf der Tatsache beruht, dass Eichendorff - in der Meinung, Napoleons *„Machtherrschaft* [sei] *der sichtbare Ausdruck menschlicher Vermessenheit“*[1008] - bereits 1809 bei der Erhebung der Tiroler und dann, 1813 - 1815, als freiwilliger Kämpfer für die gerechte Sache des Volkes eintrat.

Sänger-Fahrt[1009]

Kühl rauschend unter'm hellen
Tiefblauen Himmelsdom
Treibt seine klaren Wellen
Der ew'gen Jugend Strom.

Viel rüstige Gesellen,
Den Argonauten gleich,
Sie fahren auf den Wellen
In's duft'ge Frühlingsreich.

Ich aber fass' den Becher,
Daß es durch's Schiff erklingt,
Am Mast steh' ich als Sprecher,
Der für euch alle singt.

Wie stehn wir hier so helle!
Wird mancher bald schlafen gehn,
O Leben, wie bist du schnelle,
O Leben, wie bist du schön!

Gegrüßt, du weite Runde,
Burg auf der Felsenwand,
Du Land voll großer Kunde,
Mein grünes Vaterland!

Euch möcht' ich alles geben,
Und ich bin fürstlich reich,
Mein Herzblut und mein Leben,
Ihr Brüder, alles für euch!

So fahr't im Morgenschimmer!
Sei's Donau oder Rhein,
Ein rechter Strom bricht immer
In's ew'ge Meer hinein.

1. - 3. , 5. und 7. Strophe identisch:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)	3 Hebungen

[1006]) *Eichendorff, Josef von: Gedichte, eine Auswahl, Stuttgart 1966, S. 59*

[1007]) *Eichendorff, Josef von: Gedichte von Joseph Freiherr von Eichendorff, Berlin 1837, S. 135f., in der Originalschreibweise “Sänger-Fahrt”*

[1008] *Nußbächer, Konrad: Nachwort in: Eichendorff, Josef von: Gedichte, eine Auswahl, Stuttgart 1966, S. 162*

[1009]) *Schreibweise nach dem Erstdruck Berlin 1837, S. 135 f.*

4. Strophe:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(Jambus + Anapäst + Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + Jambus + unvollst. Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(Jambus + Anapäst + Jambus)	3 Hebungen

6. Strophe:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –	(2x Jambus + Anapäst)	3 Hebungen

Die sprachlich-dichterische, auch für die Vertonung relevante Gestaltung dieses Textes ist wieder ein Beispiel für Eichendorffs Beherrschung des vielfältigen lyrischen Vokabulars der Romantik. Trotz des balladesken Duktus und der Länge des Gedichtes sind die volksliedartigen Elemente unverkennbar: Vierzeilige Strophen, auftaktige, dreihebige, durch differenzierte Füllungen rhythmisch variantenreiche Verse, abwechselnd klingend-weibliche und stumpf-männliche Kadenzen und durchgehend kreuzweise (teils auch unreine) Reimfolge.

Zusätzlich zeichnet sich der Text durch weitere spezielle form- und sprachbildende Fakten aus: Beinahe jede Strophe glänzt durch eine oder mehrere spezifische poetische Feinheiten und rhetorische Figuren.

Da wäre zum Beispiel die Bildung semantischer Einheiten durch *Enjambement*s (Strophe 1 und 2); oder die nahezu identische Reimung und Wortwiederholung in den Strophen eins, zwei und vier auf die weichen Doppel-Konsonanten *"ll"* - *Wellen, schnelle* oder *Geselle*; weiters die bei Eichendorff beliebte, syntaktisch-eigenwillige Anordnung einzelner Satzglieder und Wortfolgen, wie sie als *Ellipse*[1010], *Hypotaxe*[1011] oder *Hyperbaton*[1012] bekannt und nahezu in allen Strophen präsent sind; oder - als Einzelerscheinungen anzutreffen - die, über Versgrenzen hinweg Sinnzusammenhang stiftende Alliteration *"hellen"* - *"Himmelsdom"* (Vers 1 u. 2), die fallweisen klangvollen *Assonanzen* (Verse 2, 3, 4, 9, 10, 11, 13 (!), 14 (!), 18, 19, 22, 25, 26, 27, 28) oder die in den Versen 15 und 16 besonders auffällige, weil speziell gewichtende, *anaphorische* Wiederholung zweier Ausrufsätze.

[1010]) *Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 203*

[1011]) *Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 344*

[1012]) *Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 343*

Zuletzt sei noch auf die stilistisch raffiniert-niveauvolle, *Epitheton*-artige[1013] Verwendung der zahlreichen, als Attribute dienenden, bildhaft-schmückenden Adjektiva - z. B. *'heller, tiefblauer Himmelsdom', 'klare Wellen', 'ew'ge Jugend', 'rüstige Gesellen'* - verwiesen, die dem Gedicht einerseits ein idyllisch-poetisches Profil, andererseits aber auch die, bereits angesprochene, patriotisch-kämpferische Stimmung verleihen.

Diese vaterländisch-wagemutige, lebensbejahend-draufgängerische Gestimmtheit kommt bereits in den ersten Strophen deutlich zum Ausdruck und erfährt seinen ersten Kulminationspunkt im Vergleich der *"rüstigen Gesellen"* mit den kampfstarken, weitgereisten *"Argonauten"* der Antike[1014], deren *'Sprecher'*, der Sänger *Orpheus*, auch hier in der Person des Dichters am Mast steht und das Geschehen kommentiert.

Bei dieser Ansprache zur und für die Gruppe kommen zahlreiche Metaphern zum Einsatz: Die *"klaren Wellen der e'wgen Jugend"*, die eine Fahrt *"in's duft'ge Frühlingsreich"* ermöglichen - der Anfang einer Art *Lebensfahrt von Anbeginn unbeschwerten Daseins in Richtung Jenseits*? Den Becher in Händen und seinen Kameraden zuprostend empfindet er, wie *"schön"* das Leben sei, aber auch wie *"schnelle"* es vorbei sein könnte, und so mancher, der jetzt noch *"so helle"* hier stünde, *"bald schlafen gehn"* würde. *'Memento moriendum esse! Gedenke, o Mensch, an deinen Tod!'*

Noch aber herrschen Begeisterung und Lebensfreude vor: Freude an der Schönheit der Landschaft, Leidenschaft für die heldenhafte Geschichte der Heimat, Begeisterung für das Sicherheit, Freude und Geborgenheit garantierende, *"grüne Vaterland"*. Und die Kamerad- und Freundschaft für die *"Brüder"*, denen *"Herzblut"* und *"Leben"* zu opfern nicht nur keine in Frage zu stellende Selbstverständlichkeit, sondern den Gipfelpunkt des *"fürstlich reich"*-Seins bedeutet.

Die Lebensfahrt im *"Morgenschimmer"* auf *"Donau oder Rhein"* strebt ihrem Ziel entgegen und öffnet sich dem *Transzendenten*: *"Ein rechter Strom"* des Schaffens, des Daseins, des Lebens, *"bricht immer in's ew'ge Meer hinein"*; das Ziel aller Erdentage muss und wird das Erreichen des Paradieses, die Heimkehr in die Ewigkeit sein.

[1013]) Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 222

[1014]) Siehe auch: Perels, Christoph: Lebensfahrten. Sängerfahrten. In: Christophersen, Claudia / Wiedenmann, Ursula (Hrsg.): Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt, Würzburg 2004, S.299-301

8.21.2 Das Lied[1015]

Das Autograph von Kriners Liedvertonung umfasst fünf Seiten des üblichen 12linigen Notenpapiers und ist als gut leserliches, korrekturfreies Manuskript erhalten, in dem zwar Titel, Dichter und Tempobezeichnung fehlen, dafür aber sowohl das Entstehungsdatum mit *"8. August 1915"* als auch das Signum des Komponisten genauestens ausgeführt sind.

Bei erstem, informativ-aufmerksamem Hören der beigelegten CD-Aufnahme erwecken zu allererst die beiden, stereotyp durchgehaltenen rhythmisch-melodischen Gestaltungs-Modelle in der Instrumentalbegleitung die Aufmerksamkeit des Rezipienten: Zum einen die, im Bass angesiedelte, ungewöhnliche Triolen-Figur auf jeweils starkem Taktteil, ergänzt durch eine darauf folgende Viertel - (♪ ♪ ♪ ♩ ♪ ♪ ♪ ♩), während in der rechten Hand das harmonische Geschehen durch großteils synkopisch-gegliederte Akkordik in Gang gehalten wird, und zum anderen die inhaltlich bedingten, choralartig-festlichen, teils vollgriffigen Akkorde in beiden Systemen des Klavierparts (𝅗𝅥 𝅗𝅥 / 𝅗𝅥 𝅗𝅥) (Takt 32 ff., Takt 40 ff., Takt 62 ff.), die in den letzten Takten zur hymnischen Fortissimo-Apotheose anschwellen.

Was die Wahl der Tonart E-Dur betrifft, soll diesmal, auch wenn in der älteren Literatur manche Charakteristika auf Zustimmung[1016] stießen, bei Schubert, Schumann, Brahms und Strauss Nachschau gehalten werden. Dort finden wir in besagtem Zusammenhang zutreffende Eigenschaften, wie *"...für lichte Naturbilder, Frühling, Sonne und frohe Stimmungen..."* (Schubert)[1017] *"Glänzende Naturbilder, Liebestonart, mitunter auch das Zart-Duftige...."* (Schumann)[1018], *"mannigfaltigste Stufungen der Sehnsucht,...", "Schilderung von Naturbildern"* (Brahms)[1019] oder *"Lieder mit Liebesthematik"* (R. Strauss)[1020], was die Annahme zuließe, dass Kriners Tonartwahl auch in diesem Lied auf der Basis diesbezüglicher Überlegungen vonstatten ging.

[1015]) Band 2, S. 46-49

[1016]) Siehe auch die Ausführungen in Kap. 8.20.3 auf S. 365

[1017]) Böhm, Richard: Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert. Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Band 3, Wien u. a. 2006, S. 59

[1018]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 310

[1019]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 364 und 368

[1020]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 394

Im Hinblick auf die Form des Liedes fällt auf, dass sowohl Text-strukturelle Gesichtspunkte als auch inhaltliche Aspekte Berücksichtigung fanden, obwohl der erste Eindruck ein durchkomponiertes Lied vermuten lässt. Gerade das mehrmalige Wiederkehren einzelner Melodie-Passagen und die uneinheitlich Verwendung der bereits vorgestellten Begleit-Modelle erfordern ein genaueres Hinterfragen des Formaufbaus. Ausgehend von den sieben vierzeiligen Strophen des Gedichtes kann man festellen, dass diese Gliederung in der Struktur des Liedes durchaus abgebildet wird:

+ 2 Takte Vorspiel - Takt 4-11: 1. Strophe - 2 Takte Zwischenspiel - Takt 14-21: 2. Strophe, wobei sich sowohl Vor- und Zwischenspiel als auch die beiden Strophen als musikalisch nahezu identisch erweisen.

+ Takt 22-29: 3. Strophe - 2 Takte Zwischenspiel - Takt 32-39: 4. Strophe. Auffällig ist, dass die 3. Strophe zwar, inhaltsbedingt, nach einer neuen, rezitationsähnlichen Melodie gesungen wird, die Instrumentalbegleitung aber noch dem Triolenmodell verhaftet ist. Die nächste Szene - Strophe Numero vier - zeigt uns den am Mast stehenden Sänger, wie er in eher melancholischer Weise an den Tod erinnert - *"wird mancher bald schlafen gehn"* - Melodie und Klavierbegleitung reagieren adäquat - eine volkstümliche, choralartige begleitete Tonfolge *erscheint auf der Notenfläche* und wird quasi als eine Art *'Schlüssel-Melos'* auch in den weiteren Mittel-Strophen präsent sein. Aber vorerst, nämlich in Vers 15/16, schlägt die Stimmung nochmals um - *"... o Leben wie bist du schön!"* - Singstimme und Instrument kehren in Takt 36-39 zur *'Kennmelodie'* der Anfangsstrophen zurück.

+ Takt 40-47: 5. Strophe - Takt 48-57: 6. Strophe. Die aufgezeigte, dem Prinzip der Ähnlichkeit folgende Tendenz setzt sich fort: Die Strophe Nummer fünf kehrt zum melodisch-rhythmischen *'Schlüssel-Melos'* des vorhergehenden Textes (Vers 13/14) zurück, indem die ersten beiden Verszeilen (Takt 40-43) *"Gegrüßt du weite Runde..."* mit nahezu derselben Melodie unterlegt werden, und lässt Singstimme sowie Instrument auch in den nächsten Takten in ähnlicher Weise fortfahren wie in der vierten Strophe. Ein ähnliches Verfahren wird in der sechsten Strophe wiederholt: Die geringfügige Variante der *'Schlüssel-Melodie'* geht in eine melodisch neue, durch lange Noten dramatisch gesteigerte Tonfolge über, die aber - dem Prinzip der Ähnlichkeit entsprechend - durch das *Triolen-Viertel-Modell* in der Instrumentalbegleitung an die Beginntakte erinnert.

+ Takt 58-67: 7. Strophe - 5 Takte Nachspiel. Beide anfangs besprochenen, rhythmisch-melodischen Gestaltungs-Modelle finden in der siebenten Strophe ihre logisch-folgerichtige Synthese. Während die Takte 58-61 in jeder Hinsicht (Melodie+Begleitung) ein nahezu identisches Abbild des Beginns darstellen, nützt die Singstimme ihre letzten Takte zu einem dramatischen Aufschwung in die höchste Register-Lage, während die Begleitung ihre choralartige Akkordfolge zu vollgriffigen Fortissimo-Klängen ausweitet, um schließlich im Nachspiel die

gesamte Klaviatur vom Kontra-E bis zur dreigestrichenen Oktav zu einem vielstimmigen fff-Abschluss zu nützen.
+ Sämtliche soeben aufgezeigten, strophenabhängigen Melodie-Passagen beginnen in der Singstimme auftaktig, basieren auf Zweitaktgruppen und können auf eine periodische Struktur verweisen, die in Ansätzen einer traditionellen achttaktigen Periode nicht unähnlich ist.

Da die Musikwissenschaften und insbesondere die Formenlehre immer wieder nach illustrierender Veranschaulichung durch schematische Modelle streben, sei aufgrund der vorigen Detail-Analyse ein derartiger, etwas eigenwillig-modifizierter Versuch gewagt:
Vorsp, (a+a') A, Zwisp, (a+a') A, B, Zwisp, (c+a') C [A'], (c'+d) C', (c'+e) C', (a+e) A', Nachsp

Die Darstellung des formalen Aufbaus in der eben dargelegten, traditionell-bekannten Symbolik ergibt das Bild einer ziemlich heterogenen Reihung und lässt am ehesten an die Form eines unregelmäßig gebauten Rondos denken. Dennoch ist das Modell nicht derart stringent, dass man guten Gewissens eine der üblichen, standardisierten Formmodelle anwenden dürfte, womit wir zur Anfangserkenntnis zurückkehren und die Kriner'sche Vertonung des Eichendorff-Textes als *'Durchkomponiertes Lied'* klassifizieren können.

Der harmonische Rhythmus ist zwar vielfältig und, dank der zahlreichen synkopisch auftretenden, teilweise auch farbig-dissonanten Akkorde ziemlich abwechslungsreich, dennoch dominiert am Perioden- bzw. Melodiebeginn vorwiegend E-Dur, während die Schlüsse meistens durch kadenziert vorbereitetes H-Dur (Halbschluss oder modulierter Ganzschluss) konzipiert werden. Nur in den choralartigen Passagen der Mittelstrophen und im Nachspiel treten bisweilen Akkorde auf, die an Terzverwandtschaften, Modulationen oder chromatische Rückungen erinnern.

Warum das Lied bei den öffentlichen Aufführungen nicht derart Furore machte, wie so manches andere Kriner-Lied, liegt vielleicht daran, dass nicht nur die, anfangs erklingende, ostinate, neuartig-originelle Instrumentalbegleitung, sondern insbesondere der melodische Duktus der Singstimme sowohl an den Sänger als auch an die Zuhörer neuartige Ansprüche stellen. Denn der Gesangspart ist geprägt durch ungewöhnliche Intervalle (z. B. Takt 50 - unerwarteter Quartsprung aufwärts), durch überraschende Wendungen (z. B. Takt 6/7 - kirchentonale Kadenzwendung über einen Ganztonschritt) und durch unkonventionelle Richtungswechsel (z. B. Takt 24ff. - ständiges Auf und Ab der Melodielinie). Selbst der traditionell-festliche Fortissimo-Abschluss konnte diese, für ein breites Publikum ungewohnt-subtilen künstlerischen Vorgaben nicht ganz sublimieren.

8.22. Waldseligkeit (1915, Richard Dehmel)

8.22.1 Der Dichter[1021]

Richard Fedor Leopold Dehmel (18. November 1863 in Wendisch-Hermsdorf - 8. Februar 1920 Blankenese b. Hamburg), obwohl als Sohn eines Försters im Spreewald geboren, erhielt er dennoch die Möglichkeit, an einem Gymnasium in Berlin das Abitur zu machen, Naturwissenschaften, Nationalökonomie, Soziologie und Philosophie zu studieren und 1887 in Leipzig mit einem Thema aus der Versicherungswirtschaft zu promovieren. Neben dem bürgerlichen Beruf als Sekretär beim Zentralverband Deutscher Privater Feuerversicherungen in Berlin verkehrte er in Kreisen des Berliner Naturalismus (Brüder Hart, O. E. Hartleben, A. Strindberg und A. Holz) und schrieb seine ersten Gedichte („Erlösungen“ 1891). Nach seiner Heirat mit der Märchendichterin Paula Oppenheimer (1889) versuchte er als Mitbegründer der Berliner Volksbühne (1890), der Arbeiterschaft durch qualitätsvolle Aufführung moderner Theaterstücke eine gewisse kulturelle Betreuung zukommen zu lassen. 1891 machte er die Bekanntschaft mit Detlev von Liliencron, woraus eine lebenslange Freundschaft werden sollte. Nach der 1895 getroffenen Entscheidung, als freier Schriftsteller zu leben, begab er sich mit seiner zweiten Frau Ida drei Jahre lang auf Reisen nach Italien, Griechenland, Schweiz, Holland und England. 1914, bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs, meldete sich Dehmel trotz seines Alters freiwillig zum Militär und diente als Leutnant bis 1916. VierJahre später starb er an einer Thrombose, die sich infolge einer im Krieg zugezogenen Venenentzündung ausgebildet hatte.

Dehmel war Förderer vieler junger Talente, wie Hofmannsthal, Rilke, Thomas Mann oder Hesse, und gilt als *„bedeutender revolutionärer Lyriker zwischen sozialem Naturalismus, dem vitalen Impressionismus Liliencrons und geistbetontem Expressionismus“*, dessen Gedichte

---

[1021]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 106

Stokes, Richard: Erwartung - Lieder der Spätromantik, in Booklet zur CD Erwartung; Schönberg, Strauss, Wagner, Wolf, Reger; Solveigh Kringelborn, Malcolm Martineau, NMA 5, NOBZV0502001, Oslo 2005

Eckle, Georg-Albrecht: Zemlinsky-Lieder, in: Booklet zur CD Alexander ZEMLINSKY, Frühe Klavierwerke und Lieder auf Gedichte von Richard Dehmel, Kurt Widmer, Jean-Jacques Dünki, Jecklin disco, Zürich 1988

Köpping, Walter: Zum 100. Geburtstag von Richard Dehmel. Auf: library.fes.de/gmh/main/pdf-files/gmh/1963/1963-11-a-674.pdf., abgerufen am 20. März 2014

http://www.deutsche-biographie.de/sfz69629.html, abgerufen am 20. März 2014
http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Dehmel, abgerufen am 20. März 2014
http://gutenberg.spiegel.de/autor/122, abgerufen am 20. März 2014
http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/DehmelRichard/, abgerufen am 20. März 2014
http://www.richard-dehmel.de/rdehmel/richard%20dehmel/rdehmel.html, abgerufen am 20. März 2014
http://gedichte.xbib.de/biographie_Dehmel,+Richard.htm, abgerufen am 20. März 2014

charakterisiert sind durch *„eine Mischung von bohrender Geistigkeit und leidenschaftlicher Triebseligkeit, Ablehnung klassisch-romantischer Tradition, meist gereimte oder ungereimte freie Rhythmen, starke Melodie und Bildhaftigkeit von liedhaft schlichter Lyrik bis metaphysischer Spekulation.“*[1022]

Berühmte Komponisten wie Richard Strauss, Alma Schindler-Mahler, Max Reger, Arnold Schönberg, Hans Pfitzner, Alban Berg oder Kurt Weill vertonten seine Gedichte oder wurden durch diese zu Kompositionen angeregt, wie z. B. Schönberg zu seinem Streichsextett *„Verklärte Nacht“*, op.4 nach dem gleichnamigen Gedicht aus *„Weib und Welt“*. Auch in diesem Text zeigen sich Dehmels Hauptthemen, die Macht von Eros, Liebe und Sexualität, *„Widerstreit von Trieb und Vernunft,* [sowie] *Liebe als kosmisches Geheimnis und Erhöhung des Menschen“*[1023] Damit galt er als antibürgerlicher Sozialreformer und Vorkämpfer gegen die verlogene Sexualmoral. Dieses Eintreten für sexuelle Emanzipation und seine Angriffe auf das puritanische Establishment machten ihn zur Kultfigur der jungen Generation seiner Zeit.

8.22.2 Das Gedicht

Das Gedicht entstammt der Sammlung *‘Erlösungen’* aus dem Jahre 1891, war 1898 in Berlin in der *“durchweg veränderten Zweiten Ausgabe”*[1024] auf S. 69 erschienen und wurde 1920 im *‘Verlag S. Fischer’* nochmals einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Hinsichtlich der inhaltlich-formalen und volksliedartig-sprachlichen Gestaltung erinnert es an *Joseph Fr. v. Eichendorff.* Dass Dehmels Gedicht allein zwischen 1900 und 1906 laut E. Challiers *‘Großem Liederkatalog’* sechs Mal vertont wurde, darunter von C. Ansorge, J. Marx, R. Strauss oder M. Reger (Erich Kriner ist, wie erwartet, nicht aufgelistet!), spricht für die Aktualität des Textes[1025].

Waldseligkeit

Der Wald beginnt zu rauschen,
den Bäumen naht die Nacht;
als ob sie selig lauschen,
berühren sie sich sacht.

Und unter ihren Zweigen,
da bin ich ganz allein,
da bin ich ganz mein eigen:
ganz nur Dein.

[1022]) Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 106

[1023]) Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 106

[1024]) Lodes, Birgit: Zarathustra im Dunkel. Zu Strauss’ Dehmel-Vertonung “Notturno”, op. 44, Nr. 1. In: Edelmann, Bernd / Lodes, Birgit / Schlötterer, Reinhold (Hrsg.): Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das internationale Symposium München 1999, Berlin 2001, S. 254, Fn 8

[1025]) Popp, Susanne: Wald und Träume in Regers Liedern. In: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.): Der Wald als romantischer Topos, Bern 2008, S. 220

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
– ⏑ –	(1x Trochäus + unvollständiger Trochäus)	2 Hebungen !

Das Gedicht, das sich durch eine warm tönende, vokalreiche Sprache auszeichnet, ist von seiner Form her zweistrophig; jede Strophe besteht aus je vier Zeilen im auftaktigen jambischen Versmaß mit jeweils drei Hebungen, ausgenommen der letzte Vers *"ganz nur dein"*, wobei die Reimfolge einem *'Kreuzreim'* - jeweils die 1. und 3. bzw. die 2. und 4. Zeile erfüllen die Erfordernisse eines Endreimes - entspricht. Auf Grund des regelmäßigen Wechsels von weiblich-klingenden und männlich-stumpfen Kadenzen ergibt sich folgendes Reimschema: aw, bm, aw, bm.

Hinsichtlich des Versmaßes sei nochmals auf die letzte Zeile eingegangen. Ihre Kürze überrascht und ist dem Inhalt geschuldet: Der Höhepunkt ist erreicht - *„ganz nur dein!"* Diese drei einsilbigen Worte haben auch, wie später gezeigt wird, Einfluss auf Melodie und Rhythmus.

Inhaltlich ist es eines jener nicht alltäglichen Dehmel'schen Gedichte, das weniger durch *"glühende Erotik oder sozialkritische Untertöne"*[1026] besticht, sondern vielmehr den Rezipienten in seinen Bann zieht durch lyrisch-romantische Bilder einer personifizierten Natur, in der vor Einbruch der Nacht die Blätter in den Zweigen zu rauschen beginnen und die Bäume sich ob dieser Bewegung sanft zu berühren scheinen. Diese irreal-unwirkliche, träumerische *"als-ob"* Situation ergreift auch das, in der zweiten Strophe auftauchende lyrische Ich. Bezaubert von der überirdisch-wunderbaren Sphäre, löst es sich von der realen Welt, ist *"ganz sein Eigen"* und vereinigt sich in visionärem, sehnsuchtsvoll-*"seligem"*, *"innerem Erleben"*[1027] mit seiner Geliebten. In höchster Emotion, ausgelöst durch die *"im Seelenleben verwurzelte Traumwelt"*[1028] geht das Ich auf in einem, seine Individualität verzehrenden Du.

[1026]) http://kammermusikkammer.blogspot.co.at/2008_12_01_archive.html, abgerufen am 25. Mai 2014

[1027]) Siehe auch: Popp, Susanne: Wald und Träume in Regers Liedern. In: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.): Der Wald als romantischer Topos, Bern 2008, S. 221

[1028]) Popp, Susanne: a. a. O., S. 222

8.22.3 “Waldseligkeit” in der Vertonung von Erich Kriner[1029]

Dehmels *“Waldseligkeit”*, das ob seiner klangvoll-vokalreichen Sprache als eine der schönsten und meistvertonten Schöpfungen des Dichters gilt, diente Erich Kriner als Vorlage für das einzige Lied, dessen Singstimme im Bass-Schlüssel notiert ist. Es wurde am 9. Dezember 1915 komponiert und existiert sowohl als, teilweise schwierig zu entziffernde Skizze, wie auch als bestens leserliche Reinschrift.[1030]

8.22.3.1 Tonartcharakteristik

Wohl wird es um 1900, wie bereits erwähnt, als eher ungewiss angesehen, ob die in den Jahrhunderten davor geradezu blühende Praxis der Tonartcharakteristik ihre Fortsetzung fand, noch dazu, wo es sich um jenen Zeitabschnitt handelte, in dem *“sich die vollständige Auflösung der traditionellen tonalen Harmonik vollzieht (Wiener Schule)”.*[1031] Dennoch scheint es interessant, an der Komposition von Kriner und, im Anschluss daran, an den Parallelvertonungen des Dehmel’schen Textes diese Hypothese zu untersuchen. Zusätzlich gerechtfertigt werden die dahingehenden Überlegungen durch die Tatsache, dass keiner der fraglichen Komponisten dem Prozess in Richtung Atonalität Folge leistete, und deshalb durchaus *“die Voraussetzung für eine mögliche Tonartensymbolik gegeben”*[1032] sein könnte.

Erich Kriners Vertonung, komponiert für Bass-Bariton, steht in der Originaltonart E-Dur. Bei näherem Durchforschen der diesbezüglichen Autoren zwischen 1700 und 1800 findet man dafür folgende Charakteristika[1033]:

- Mattheson (1713): *“drucket verzweiflungsvolle oder gantz tödliche Traurigkeit [...] aus; ist vor EXTREM-verliebten Hülf= und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten / und hat bei gewissen Umständen so was schneidendes / scheidendes / leidendes und durchdringendes [...]”*
- Rameau (1722)*: “geeignet für freudige Gesänge”*
- Quantz (1752)*: “[...]um sowohl den Affect der Liebe, Zärtlichkeit, Schmeicheley, Traurigkeit [...] desto lebhafter auszudrücken”*

[1029]) Band 2, S. 50 f.

[1030]) Siehe Faksimile in Band 3, Abb. 3.69 - 3.72, S. 69 ff.

[1031]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 388

[1032]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 389

[1033]) Siehe auch: Scholz, Gottfried: Haydns Oratorien, München 2008, S. 118 und http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, abgerufen am 24. Juli 2013, S. 4 f.

- Kellner (1786)*: "hervorstechender abstoßender Stolz"*

- Schubart (1784/85)*: "Lautes Aufjauchzen, lachende Freude und noch nicht ganzer voller Genuss [...]"*

Da diese Charakteristika für den vorliegenden Fall nur in geringfügigem Maße zutreffen und es sich bei Kriners Lied um eine, dem romantischen Duktus in der Nachfolge Schuberts, Schumanns oder Brahms' verpflichtete Komposition handelt, seien auch diesbezügliche Untersuchungen herangezogen. Für Schuberts Lieder werden bei Richard Böhm[1034] folgende Autoren angeführt:

- Felicitas von Kraus (1928)*: "E-Dur wird in ähnlicher Weise für lichte Naturbilder, Frühling, Sonne und frohe Stimmungen verwendet [...]*[1035]

- Wolfgang Auhagen (1983)*: "Gottestonart", "Tonart der Liebe"*[1036]

Bei Auhagen[1037] finden sich auch weitere, spezielle Untersuchungen bezüglich der Tonartenwahl für die Lieder romantischer Komponisten, von Schubert, über Schumann, Brahms und Wolf bis Richard Strauss, wobei diesmal auch den Ergebnissen hinsichtlich Wagners Kompositionen besondere Beachtung geschenkt werden soll, da es sich bei Kriner offenkundige um einen Wagner-Kenner handelte, wie einige, in verschiedenen Liedern aufgefundene Zitate bestätigen.

- Auhagen: [bei Schumann]: *"Glänzende Naturbilder, Liebestonart, mitunter auch das Zart-Duftige [...]"*[1038]

- Auhagen: [bei Brahms] *"mannigfaltigste Stufungen der Sehnsucht", duftig-zarter Gefühlsbereich;"*[1039] *"wird für den Ausdruck verschiedener Formen von Sehnsucht verwendet, weiterhin für die Schilderung von Naturbildern"*[1040]

[1034]) Böhm, Richard: Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert. Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Band 3, Wien u. a. 2006, S. 59

[1035]) Kraus, Felicitas von: Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Schuberts Liedern, III. Teil: Die Tonarten in Schuberts Liedern, Mainz 1928, S.203 ff.

[1036]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 301

[1037])Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 310-397

[1038]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 310

[1039]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 364

[1040]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 367 f.; die Charakterisierung basiert auf einer Neubewertung des "Vokalschaffens (unter Einbeziehung der mehrstimmigen Werke)" durch den Autor.

- Auhagen: [bei Strauss] *A-, E-Dur: "werden bevorzugt für Lieder mit Liebesthematik verwendet, wobei eine feine Differenzierung darin gegeben ist, daß in A-Dur bei langsamem Zeitmaß häufiger Sehnsucht ausgedrückt wird, in E-Dur hingegen bei schnellem Zeitmaß die 'feurige' Liebe."*[1041]

Nun noch die bereits angekündigte, etwas ausführlichere Betrachtung einer möglichen Tonartensymbolik in den Bühnenwerken Richard Wagners:

- Auhagen: [bei Wagner]: [nach Franz Dubitzky] *"Feuerfarbe", "inneres Gluten, Liebesfeuer, Liebesgluten", "hell"* [1042]
- Auhagen: [bei Wagner]: [nach Hermann Beckh] *"die wärmste aller Tonarten", "tiefste innerlichste Herzenswärme", "die Schlummertonart", "das Göttliche berührend"*[1043]
- Auhagen: [bei Wagner]: [nach Hans Blümer] *"sowohl tiefste Ruhe, wie höchste Erregung", "Idee der Liebe im platonischen Sinne", "etwas Träumendes", "Erotisch im sexuellen Sinne"* [1044]
- Auhagen: [bei Wagner]: ["Die Feen"] *"repräsentiert die glückliche, schöne Feen- und Elfenwelt und den Himmel. Dies ist ein unmittelbares Anknüpfen an die uns bekannte Bedeutung einer überirdischen, 'transzendenten' Tonart*[1045]
- Auhagen: [bei Wagner]: ["Rienzi"] *"wird als Tonart des des heiligen Friedens und des Dankes an Gott eingesetzt. [...] Somit bleibt die Verwendung von E-Dur auch im 'Rienzi' in der Tradition der Bedeutung einer 'transzendenten' Tonart."*[1046]
- Auhagen: [bei Wagner]: ["Der fliegende Holländer"] Die Szene zwischen Senta und dem Holländer (2. Akt) steht in E-Dur, wobei *"die Idee der Erlösung durch Aufopferung aus Liebe eine entscheidende Rolle spielt."*[1047]

[1041]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 394

[1042]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 318, wobei die Ergebnisse eher als "willkürlich" gewertet werden.

[1043]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 330, wobei die Ergebnissen, zumindest in Ansätzen als "richtig" bestätigt, in ihrer Gesamtheit jedoch, aufgrund zahlreicher "gewagter" Deutungen und ihrer, auf Rudolf Steiners Lehre basierenden anthroposophisch-mystischen Tendenzen, in Zweifel gezogen werden.

[1044]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 337, wobei die Ergebnisse nicht abgelehnt, aber aufgrund zahlreicher Fehler die Empfehlung ausgesprochen wird, "eine vollständige Überprüfung der Arbeit" vorzunehmen. (S. 343).

[1045]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 344, wobei die Ergebnisse auf eigenen Untersuchungen basieren.

[1046]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 346, wobei die Ergebnisse auf eigenen Untersuchungen basieren.

[1047]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 349, wobei die Ergebnisse auf eigenen Untersuchungen basieren.

Aufgrund der in der Literatur uneinheitlichen Behandlung der Tonartensymbolik hält Auhagen resümierend fest, dass man zum einen die *"Übernahme traditioneller Tonartensymbole ohne Bindung an Leitmotive und spezifische Instrumentationsweisen"* finde und zum anderen sowohl *"Verknüpfung einzelner Tonarten [...] mit bestimmten Leitmotiven"* als auch die *"Zuordnung des zentralen Themas zu einer Tonart [...], die den tonalen Rahmen für die Handlung bildet"*[1048] möglich seien.

Vergleicht man die zentrale Essenz der umfangreichen, eine mögliche E-Dur-Tonartsymbolik betreffenden Ausführungen, vor allem, was das romantische Lied sowie Wagner betrifft, mit dem Text, dem Inhalt und der Stimmung des Dehmel-Gedichtes, lässt sich eine diesbezügliche Relevanz hinsichtlich einer bewussten Wahl dieser Tonart durch Erich Kriner nicht mehr gänzlich von der Hand weisen. Dabei sind, nach Meinung des Autors, weniger die Kenntnis und die Anwendung der einschlägigen Literatur ausschlaggebend, als vielmehr die assoziative Verknüpfung mit, dem Komponisten bekannten, in die inhaltliche Richtung des Dehmel'schen Textes weisenden Musikwerken.

Man kann mit größter Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass Kriner auf Grund seiner vielseitigen, langjährigen musikalischen Erfahrungen, seiner immensen Werkkenntnis und dank seines absoluten Gehörs Tonarten, die für ihn in ihrer Substanz realisierbar waren, assoziativ mit der bestimmten Charakteristik einer, ihm inhaltlich geläufigen Komposition verband und sich dann bei der Tonartwahl seines Werkes davon leiten ließ.[1049]

Noch ein kleines Beispiel zur Stützung der vorgebrachten These:
Betrachten wir den in Fachkreisen allseits bekannten und Kriner mit Sicherheit geläufigen Schluss zu Richard Wagners *"Walküre"*. Wotan hat Abschied von seiner geliebten Tochter Brünnhilde genommen und die Gottheit von ihren Augen geküsst.[1050] Nach chromatisch absteigender, durch terzverwandte Akkorde begleiteter Melodie erklingt, über dem festlich-feierlichen, durch Trompetenfanfaren unterstützten E-Dur der Wagnertuben, in den Streichern

---

[1048]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 352

[1049]) Siehe auch die umfangreichen Ausführungen im Hinblick auf die Tonartwahl in Kapitel 5.3.2.3.1 auf den Seiten 216-220 in dieser Arbeit.

[1050]) Wagner, Richard: Die Walküre. Der Ring des Nibelungen. Erster Tag: Die Walküre. Vollständiger Klavierauszug von K. Klindworth. Copyright Mainz 1908, S. 306-315

das Frieden verheißende, die naturnahe Stimmung[1051] unterstützende, durtonale *"Waberlohe-Motiv"*[1052]. Wie versprochen, schlägt er mit Hilfe des herbeigerufenen Gottes Loge das schützende Feuer aus dem Stein, und die Flammen beginnen, den Fels in Flöten-unterstütztem E-Dur zu umzüngeln. Und dieses E-Dur bleibt präsent, vom Bannspruch Wotans bis zum Pianissimo-Ende des durch Klangsymbolik illustrierten *'Feuerzaubers'*.

Wer könnte es Kriner verdenken, hätte zum Beispiel gerade dieses grandiose Wagner'sche E-Dur-Finale in ihm jene Assoziationen zu klangsymbolischer Ausdeutung, zu überirdisch-wunderbarer Natur, zu zauberhaft-unwirklichem Geschehen, zu sehnsuchtsvoll-seligem Liebeserleben, zu schmerzlichem sich Lösen von der realen Welt oder zu ekstatisch-entrücktem Ausdruck geweckt, die ihn dazu veranlassten, für *s e i n e* Vertonung des Liedes *"Waldseligkeit"* die Tonart E-Dur zu wählen.

8.22.3.2 Form

Der Aufbau des Liedes wird zwar durch die Struktur des Gedichtes bestimmt - ein knappes, zweitaktiges Zwischenspiel unterstützt das Erkennen der beiden Strophen - dennoch wählte der Komponist die durchkomponierte Form. Damit war es ihm möglich, die beiden getrennten Ebenen des dichterischen Geschehens zu berücksichtigen: Hier das poetisch-romantische Naturerleben, dort die visionär-irreale Welt des sich leidenschaftlich entäußernden Dichters.

Dennoch gibt es auch hierbei, wie später bei Ansorge gezeigt werden wird, eine inhaltlich-musikalische Bezogenheit zwischen dem *'seligen Lauschen der Bäume'* der ersten und der inneren Gestimmtheit des sich mit der Geliebten virtuell vereinenden lyrischen Ich der zweiten Strophe: man beachte die rhythmische und die, in der Singstimme um eine Oktav höher angesiedelte melodische Ähnlichkeit zwischen den Takten 6/7 und 16/17. Ein, dem bisherigen Duktus des Instrumentalparts unähnliches, das Gesagte in Art einer Coda zusammenfassendes[1053], kurzes Nachspiel symbolisiert abschließend mit zwei Takten im Pianissimo das vollzogene Aufgehen des entrückten Ich im geliebten Du.

[1051]) Wagners Regie-Anweisungen: "Er geleitet sie zart auf einen niedrigen Mooshügel zuliegen, über den sich eine breitästige Tanne ausbreitet". In: Wagner, Richard: Die Walküre. Der Ring des Nibelungen. Erster Tag: Die Walküre. Vollständiger Klavierauszug von K. Klindworth. Copyright Mainz 1908, S. 307

[1052]) Wagner, Richard: Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive-Herausgegeben von Julius Burghold, Mainz 1980, nach S. 164 (ohne Seitenzahl)

[1053]) Amon, Reinhard / Gruber, Gerold: Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 2011, S. 251

8.22.3.3 Melodie und Rhythmus:

Nach einem kurzen, in der Art eines *"Vorspanntaktes"*[1054] den Beginn des dunklen Waldesrauschens symbolisierenden, Instrumental-Vorspiel hebt die Singstimme an, analog zum tiefen Klavierklang in der unteren bis mittleren Lage des Bassregisters angesiedelt. Strukturell durch die Syntax und den Sprachrhythmus des Textes bestimmt, lassen sich in der, den Ambitus einer Undezime erreichenden Melodie beider Strophen Zweitaktgruppen erkennen, die, sogar durch Pausen getrennt, den einzelnen Verszeilen des Gedichtes entsprechen und in der Gesamtheit ihrer äußeren Gestalt jeweils einer modifizierten achttaktigen Periode gleichkommen.

Die mit einem Auftakt beginnende, gleichsam symbolisch aufsteigende, kantable Tonfolge schildert im ersten Teil des Liedes das im Bewusstsein des lyrischen Ich allmählich entstehende, romantisch-wunderbare Naturbild des in der heraufdämmernden Nacht rauschenden Waldes. Ein zweitaktiges Zwischenspiel leitet über zum zweiten Teil des Liedes, der, trotz einiger inhaltlich bedingter Melodieabweichungen und rhythmischen Varianten, keinen absoluten Kontrast zur ersten Strophe bildet. Dennoch ist ein wesentlicher Unterschied bemerkenswert: Entsprechend dem, ausschließlich das lyrische Ich betreffenden Geschehen schwingt sich die Singstimme kontinuierlich in die höchsten Regionen des Bassregisters, um die emotional im Bewusstsein des erlebenden Ich vollzogene Vereinigung mit der Geliebten auch klanglich zu realisieren.

Betrachtet man die metrische Struktur, so werden beide Strophen durchgehend von punktierter Rhythmik beherrscht, wobei auffällt, dass die auf Grund des Versmaßes betonten Silben durchwegs durch lange Töne auf schwerem Taktteil pointiert werden. Auch der inhaltliche, durch seine aus dem jambischen Schema fallende Akzentuierung besonders exponierte Höhepunkt des Gedichtes erfährt seine adäquate Vertonung. Nach dem diatonischen, *'emphatischen', Anabasis*-artigen, in einen Spitzenton mündenden Quartaufstieg über den Worten *"Da bin ich ganz mein eigen"* tritt eine unerwartete, gegenüber dem bisherigen Gestaltungsprinzip (Achtelpause zwischen den Phrasen) um ein Viertel verlängerte Pause ein, sodass die wichtige Aussage *"ganz nur dein"* auf einem unbetont-schwachen Taktteil zu liegen kommt und durch die sich daraus ergebende synkopische Gewichtung (Takt 18/19) an Bedeutung gewinnt.

[1054]) Amon, Reinhard / Gruber, Gerold: Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 2011, S. 420

8.22.3.4 Harmonik:

Das Lied steht, wie bereits ausführlichst dargelegt, in der für Natur, Liebe und Transzendenz stehenden Tonart E-Dur. Die Harmonik ist, vergleicht man dazu andere Lieder von Erich Kriner, verhältnismäßig einfach, ja geradezu „volksliedartig“-kadenziell gestaltet, was aus dem folgenden, auf den Basstönen basierenden, Harmonieschema ersichtlich ist:

E-Dur: E - / Lamento-Bass: E- Dis-Cis-C-H / - H - E - e - H_4^6 *-* Fis^7 *-> H-Dur*

H-Dur: Fis_4^6 *-* Fis^7 *- H -* h_4^6 *-* h^{verm} *- H -* H^7 *-> E-Dur*

E-Dur: E - / Lamento-Bass: E- Dis-Cis-C-H / - H_4^6 *-* H^7 - E - E^{7verm}*- E -* H^9 - E

Also ein, sowohl stufen- als auch funktionstheoretisch betrachtet, eher einfaches Harmonieschema, das seine besonderen Qualitäten erst durch zahlreiche alterierte Nebennoten, chromatische Durchgänge und mehrfache Vorhalte erhält, sodass man den Instrumentalpart als abwechslungsreich, farbig, ja bisweilen impressionistisch empfindet.

8.22.3.5 Klavierbegleitung

Die sich der Gesangsstimme unterordnende Klavierbegleitung wird durch die, Triolen nachempfundenen und im tieferen Klangregister des Instruments angesiedelten 12/8 Figuren als fließend bewegt registriert. Klanglich inspiriert durch das *„nächtlich-dunkle Rauschen des Waldes“,* wird diese, durch Tonsymbolik illustrierte Grundstimmung das gesamte Lied hindurch beibehalten. Anfangs weist der Instrumentalpart, sich seiner begleitenden und die Naturstimmung vermittelnden Funktion bewusst, keinerlei melodische oder rhythmische Selbständigkeiten auf. Erst bei Takt 10 in der linken Hand, sowie in der Schlusspassage in beiden Händen kommt so etwas wie ein bescheidenes Aufbäumen gegen die ostinate Achtel-Begleitung auf, wobei ein Anflug motivischer Arbeit zu erkennen ist: der musikalische Höhepunkt des Liedes zur Textstelle *„ganz dein eigen“* bildet, einmal melodisch alteriert (Takt 19), einmal identisch (Takt 20), gleichsam als Erinnerungsmotiv, den, durch harfenähnliche, doppelvorhaltige Akkordzerlegung unterstützten, beinahe mystisch-weihevollen Abschluss.

Nach den bisherigen Ausführungen lässt sich ohne besondere Einschränkungen behaupten, dass Kriner eine, nehmt Alles nur in Allem, stimmungsvolle, adäquate Vertonung des Dehmel’schen Textes gelang, die sowohl dem Sänger dankenswerte, der Stimme entgegenkommende Gestaltungsmöglichkeiten bietet, als auch dem Publikum, wie praktische Erfahrungen zeigten, ein stimmungsvoll-musikalisches Nachvollziehen des poetisch-romantischen Gedichtes ermöglicht.

8.22.4 Richard Dehmels Text in Parallelvertonungen um 1900

8.22.4.1 Ein Überblick[1055]

Richard Dehmels Lyrik *"wurde um die Jahrhundertwende von den meisten Zeitgenossen als sensationell und revolutionär empfunden und war damit ähnlich skandalumwoben und umstritten [...] wie die 'moderne' Musik".*[1056]

Wie groß das Interesse an Richard Dehmels Gedicht *"Waldseligkeit"* war, möge eine, keineswegs vollzählige Auflistung einiger mehr oder weniger bekannter Tonsetzer und Komponistinnen, geordnet nach dem Geburtsdatum, vermitteln:

Ernst Paul Flügel (1844-1912), Conrad Ansorge (1862-1930), Richard Strauss (1864-1949), Alexander Zemlinsky (1871-1942), Max Reger (1873-1916), Alma Mahler (1879-1964), Joseph Marx (1882-1964), Oskar Ulmer (1883-1966), Leo Ornstein (1892-2002), Lise Maria Mayer (1894-1968) - alle mehr oder weniger Zeitgenossen von Erich Kriner.

Um auch einen gewissen Einblick zu ermöglichen, wie Dehmels wahrscheinlich bekanntester Text auf unterschiedlichste Weise in Musik gesetzt wurde, sollen die Vertonungen von Conrad Ansorge, Richard Strauss, Max Reger, Alma Mahler, Josef Marx und zuletzt Alexander Zemlinskys Klavierfantasie nach Dehmels *"Waldseligkeit"* einer kurzen, analytischen Betrachtung unterzogen werden, um eine vergleichende Reflexion hinsichtlich der Komposition von Erich Kriner zu ermöglichen.

[1055]) Siehe auch "The Lied, Art Song, and Choral Texts Archive" http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=4401, abgerufen am 14. August 2008

[1056]) Lodes, Birgit: Zarathustra im Dunkel. Zu Strauss' Dehmel-Vertonung "Notturno", op. 44, Nr. 1. In: Edelmann, Bernd / Lodes, Birgit / Schlötterer, Reinhold (Hrsg.): Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das internationale Symposium München 1999, Berlin 2001, S. 253

8.22.4.2 “Waldseligkeit” von Conrad Ansorge

8.22.4.2.1 Der Komponist[1057]

Conrad Ansorge, (*15.10.1862 Buchwald, Schlesien - †13.2.1930 Berlin), heute weitgehend unbekannt[1058], galt um 1900 herum als einer der führenden Liedkomponisten und war gleichzeitig als begnadeter Pianist und bedeutender Lehrer, u. a. von Wilhelm Furtwängler oder Eta Harich-Schneider bekannt.

Nach seiner Ausbildung am Konservatorium in Leipzig (1880 bis 1882), lebte er von 1883 bis 1885 in Weimar, wo er Schüler von Franz Liszt war. Nach ausgedehnten Konzerttourneen in Nordamerika und Europa ließ er sich 1893 in Weimar nieder und wohnte ab 1895 in Berlin, wo er mit den Kreisen der Wissenschaft und Kunst sowie insbesondere der literarischen Welt in regem Verkehr stand. 1898-1904 sowie von 1916 bis zu seinem Lebensende lehrte er am Berliner Klindworth Scharwenka-Konservatorium, wurde 1918 zum königlichen Professor ernannt und leitete ab 1920 die Meisterklasse für Klavier an der deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag.

Ansorge galt nicht nur als bedeutender Interpret der Werke Beethovens, Schuberts, Schumanns, Chopins und Liszts, sondern zeichnete sich insbesondere durch seine vergeistigte, werkgetreue Wiedergabe aus. Seine einzigartige Anschlagskunst kann noch heute bewundert werden, da von ihm nicht nur sieben Klavierstücke für das Reproduktionsklavier Welte-Mignon in Leipzig eingespielt wurden (April 1905), sondern aus den Jahren 1927 und 1928 auch Schallplattenaufnahmen existieren.

Neben zahlreichen Orchester- und Kammermusikwerken, Sonaten, Klavierstücken und Bearbeitungen galt sein bevorzugtes Interesse dem Lied, wo er sich bei der Vertonung zeitgenössischer Lyrik speziell um einen *“gesteigert-verinnerlichten”*[1059] Ausdruck bemühte.

[1057]) Siehe auch:
Schmierer, Elisabeth: Ansorge, Conrad Eduard Reinhold. In: MGG Personenteil 1, Sp. 762-764

http://de.wikipedia.org/wiki/Conrad_Ansorge, abgerufen am 25. Mai 2014

http://www.deutsche-biographie.de/sfz1079.html, abgerufen am 25. Mai 2014

http://temporati.de/Conrad_Ansorge.html, abgerufen am 25. Mai 2014

CD-ROM: Metzler: Komponistenlexikon, Komponisten und ihre Werke, Net World Vision, Systhema in der United Soft Media Verlag GmbH, München 2001, basierend auf: Auszug der Komponisten aus „Das neue Lexikon der Musik“, Stuttgart 1996

[1058]) Siehe auch: Schmierer, Elisabeth: Conrad Ansorge. Ein Liedkomponist der Jahrhundertwende. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referate, Kassel (u. a.) 1998, S.418

[1059]) Siehe auch. Schmierer, Elisabeth: a. a. O., S. 418 f.

8.22.4.2.2 Das Lied[1060]

Ansorges *"Waldseligkeit"*, eines unter mehr als 200 Liedern, zählt zu jenen Dehmel-Vertonungen, von denen der Dichter meinte, der Komponist hätte das ursprünglich ausgedrückt, *"was an neuen, nur durch musikalische Mittel ausdrückbaren Empfindungen in uns lebt,"*[1061] und wurde 1902 als Op. 17, No. 2, im Berliner Verlag Deneke veröffentlicht.

Dabei könnte die Komposition nach Ansicht E. Schmierers Zweifel am Können Ansorges aufkommen lassen, weil "*der auf Dreiklangsbrechungen reduzierte Begleitsatz, die unsangliche Melodik und Härten in den Modulationen"* [1062] eine eher unspektakuläre und der nötigen Klanglichkeit entbehrende musikalische Verwirklichung der Dehmel'schen Worte darstellen. Dieser scheinbare Mangel freilich ist der Absicht geschuldet, *"dem visionär-mystischen Gehalt des Textes gerecht zu werden."* [1063]

Da die beiden Strophen, wie Schmierer meint, inhaltlich insofern aufeinander bezogen seien, *"als das Naturbild der ersten in der zweiten zum Ausdruck seelischer Stimmung wird, zu einer gesteigerten, im Subjekt des Künstlers befindlichen Sphäre"*[1064], komme dies auch in der Komposition zum Ausdruck. Die dem Schlüsselwort *"selig"* geschuldete Bedeutung wird nicht nur durch Dehnung in der Singstimme und Beschleunigung des harmonischen Rhythmus bewerkstelligt, sondern insbesondere durch eine, von der bisherigen Quartenmelodik (Takt 2 u. 4) abweichende, chromatische Melodielinie (Takt 6).

Nun beachte man die Takte 14-16: Über den Worten *"mein eigen: ganz..."* dieselbe chromatisch aufsteigende Tonfolge, nur einen Ganzton höher, womit der Bezug zwischen den beiden Strophen hergestellt ist.

> *"So verdeutlicht Ansorge in seiner Vertonung, was bei Dehmel eigentlich erst in der zweiten Strophe offensichtlich wird. Nicht die Beschreibung eines Naturbildes, einer nächtlichen Waldstimmung ist intendiert, sondern Ziel ist der Gehalt des letzten Ver-*

[1060]) Siehe: Ansorge, Conrad: Waldseligkeit Op. 17, No. 2, Verlag Deneke, Berlin 1902, Anhang 1, Abb. 1.165 und 1.166, S. LXXXIX f.

[1061]) Zit. in: Schmierer, Elisabeth: Konrad Ansorge. Ein Liedkomponist der Jahrhundertwende. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S.418, Fn 4

[1062]) Schmierer, Elisabeth: a. a. O., S. 419

[1063]) Schmierer, Elisabeth: a. a. O., S. 419

[1064]) Schmierer, Elisabeth: a. a. O., S. 419

ses, der in der ersten Strophe nur subtil durch die eigentlich wirklichkeitsfremde Vorstellung der 'selig lauschenden' und 'sich sacht berührenden Bäume' angedeutet wird."[1065]

Auch in Bezug auf die Wahl der Tonart und den harmonischen Duktus gibt es textbezogene Charakteristika. Ansorge wählte als Grundtonart für sein Lied H-Dur, der Tonart, die, neben Eigenschaften, *wie "das Ätherische, Erdentrückte, Verlangen nach Aufgehen in dem geliebten Gegenstand"*[1066] oder *"besonders ausdrucksvoll, [...] überschwänglich"*[1067], ebenso wie E-Dur *"häufig im Zusammenhang mit der Traumthematik Verwendung fand."*[1068]

Die in diesem Lied angedeutete *'Traumlogik'*, die Schmierer auch durch die Tatsache, dass in der ersten Strophe *"die Fortschreitungen der schwebenden Tonalität durch Zwischendominanten funktional vermittelt* [werden, während] *in der zweiten Strophe die Aufeinanderfolge mediantischer Klänge* [vorherrscht], *deren klangliche Wirkung den funktionalen Zusammenhang überlagert,* [also] *Fortschreitungen am Rande der funktionalen Logik"*[1069] verwirklicht sieht, wird noch erhärtet durch Ansorges programmatische Vortragsanweisung *"träumerisch"* am Beginn der zweiten Strophe, also dort, wo der *"Übergang vom Naturbild in die Innerlichkeit des Ich"*[1070] stattfindet.
Dass dieser Takt zusätzlich noch, nicht nur melodisch - durch den E-Dur-Dreiklang - sondern auch harmonisch, deutlich nach E-Dur tendiert, kann als Bestätigung für die These gelten, dass Ansorge den Schwerpunkt seiner Vertonung weniger auf die Naturschilderung als vielmehr auf die inhaltlichen Zusammenhänge legte[1071].

[1065]) Schmierer, Elisabeth: Konrad Ansorge. Ein Liedkomponist der Jahrhundertwende. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 420

[1066]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 364

[1067]) Hennig, Richard: Die Charakteristik der Tonarten, Berlin 1897, S. 72

[1068]) Schmierer, Elisabeth: a. a. O., S. 420

[1069]) Schmierer, Elisabeth: a. a. O., S. 420

[1070]) Schmierer, Elisabeth: a. a. O., S. 420

[1071]) Siehe auch: Schmierer, Elisabeth: a. a. O., S. 420

8.22.4.3 “Waldseligkeit” von Richard Strauss

8.22.4.3.1 Der Komponist[1072]

Da Leben und Wirken eines der bekanntesten Komponisten um 1900 vielfältig, umfangreich und ausführlich dokumentiert sind, möge hier ein kurzer Überblick als Orientierungshilfe genügen.

Richard Strauss (1864 - 1949), Komponist, Dirigent, Pianist und Operndirektor, war eine der bekanntesten und bedeutendsten Musikerpersönlichkeiten um 1900.

1864 in München geboren, erhielt er bereits 1869 Violin- und Theorieunterricht, besuchte 1870 bis 1874 die Münchner Domschule und 1874 bis 1882 das Ludwigs-Gymnasium in München. 1880 begann er zu komponieren, und im Winter 1880/81 wurde seine erste Komposition öffentlich aufgeführt. Nach dem Abitur 1882 studierte er Philosophie, Ästhetik und Kulturgeschichte an der Universität München. Ab 1885 war er als Kapellmeister in Meiningen, an der Münchner Oper, an der Hofoper in Weimar, 1894 nochmals in München und dann in Berlin tätig. 1894 heiratete er die Sängerin Pauline de Ahna, für die er einen Großteil seiner Klavierlieder komponierte.

[1072]) Siehe auch: Webseite der Richard Strauss-Gesellschaft, abgerufen am 13. März 2009

Breunlich, Ewald: Grundzüge des Richard Strauss‘schen Liedschaffens bis 1900, Dipl. Arb., MDW, Wien 1971

Brosche, Günter: Im Überblick: Richard Strauss. In: ÖMZ 54(1999)7-8, S. 4-9

Dobretsberger, Barbara: Ästhetik des Klavierliedes zwischen Tonalität und Atonalität. Ausgewählte Lieder von Strauss, Pfitzner, Schönberg, Berg und Webern, Dipl. Arb. Univ. Salzburg 1996

Grafl, Elfriede: Zur Typologie des Liedes bei Richard Strauss, Dipl. Arb. Hochschule f. Musik u. darstellende Kunst Wien, 1978

Jungheinrich, Hans-Klaus: Unser Musikjahrhundert. Von Richard Strauss zu Wolfgang Riehm, Salzburg u. Wien 1999

Kralik, Heinrich: Genie in unserer Welt. Die Feiern zur 100. Wiederkehr des Geburtstages von Richard Strauss stehen im Mittelpunkt des Wiener Festwochenprogramms. In: ÖMZ 19(1964)5/6, S. 217-220

Petersen, Barbara, A.: Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss. Deutsche Bearbeitung von Ulrike Steinhauser, Pfaffenhofen 1986

Tenschert, Roland: Erinnerungen an Richard Strauss. In: ÖMZ 19(1964)5/6, S. 243-247

Wagner-Trenkwitz, Christoph: Durch die Hand der Schönheit. Richard Strauss und Wien, Wien 1999

http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Richard_Strauss.html, abgerufen am 25. Mai 2014
http://www.richardstrauss.at/biographie.html, abgerufen am 25. Mai 2014
http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Strauss, abgerufen am 25. Mai 2014

1918 übersiedelte Richard Strauss mit seiner Gattin nach Wien. Von 1919-1924 leitete er mit F. Schalk die Wiener Oper und war Mitbegründer der Salzburger Festspiele (1920). Die letzten 25 Jahre seines arbeitete er vorwiegend als freischaffender Komponist, Klavierbegleiter und berühmter Gastdirigent in aller Welt.

Als Opernkomponist arbeitete er ab 1908 (*"Elektra"*) viele Jahre mit Hugo von Hofmannsthal, den er bereits 1900 kennen gelernt hatte, und mit Joseph Gregor zusammen, die zu den meisten seiner Bühnenwerke die Texte schrieben (Hofmannsthal: *Elektra, Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos, Die Frau ohne Schatten, Die ägyptische Helena, Arabella*; Gregor: *Friedenstag, Daphne, Die Liebe der Danae*).

Im November 1933 übernahm er den Posten des Präsidenten der Reichsmusikkammer. Ein politischer Eklat im Juli 1935 setzte dieser Tätigkeit als Beamter des Dritten Reiches ein abruptes Ende, als er sich für den jüdischen Schriftsteller Stefan Zweig (1881-1942) als Librettisten (*"Die schweigsame Frau"*) einsetzte. Seit 1947 österreichischer Staatsbürger, wurde Strauss im Entnazifizierungsverfahren 1948 durch die Amerikaner als *"Entlasteter"* eingestuft. 1949 kehrte er nach Garmisch-Patenkirchen zurück, wo er am 8. September starb.

Neben den bereits angeführten Opern machten ihn seine Orchesterwerke (*"Don Juan"* 1889, *"Macbeth"* 1890, *"Tod und Verklärung"* 1890, *"Till Eulenspiegel"* 1895, *"Also sprach Zarathustra'"* 1896, *"Don Quixote"* 1898, *"Sinfonia domestica"* 1904, *"Alpensymphonie"* 1915) bzw. seine Lieder (Klavier- u. Orchesterlieder) bekannt.

R. Strauss schrieb neben seinen Orchesterliedern, darunter die *„Vier letzten Lieder"*, mehr als 200 Kunstlieder mit Klavierbegleitung, von denen viele, oft entsprechend den Opus-Zahlen bisweilen auch nach Dichtern, in Zyklen zusammen gefasst sind, wie z. B. *"Acht Gedichte, op. 10, aus 'Letzte Blätter' nach Texten von Hermann v. Gilm,"* (darunter *"Zueignung"*, *"Die Nacht"* oder *"Allerseelen"*), *"Schlichte Weisen, op. 21, nach Texten von Felix Dahn"* (u. a. *"Du meines Herzens Krönelein"*), *"Mädchenblumen, op. 22, nach Texten von Felix Dahn"* (vier Lieder), *"Vier Lieder, op. 27, nach Texten verschiedener Dichter"* (die berühmten Lieder *"Ruhe meine Seele" , "Cäcilie", "Heimliche Aufforderung"* und *"Morgen"*), *"Fünf Lieder, op. 32"* oder der bekannte *"Krämerspiegel, op. 66, nach Texten von Alfred Kerr"*.

8.22.4.3.2 Das Lied[1073]

Richard Strauss‘ am 21. September 1901 entstandene[1074] Vertonung des Dehmel‘schen Textes, die auch in einer Orchesterfassung vom 24. Juni 1918 existiert, findet sich als erstes Lied in der Sammlung *„Acht Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 49"*, die erstmals 1902 bei Fürstner in Berlin veröffentlicht[1075] wurde und seiner *‘lieben Frau gewidmet’* war:

1. Waldseligkeit (Text: Richard Fedor Leopold Dehmel) 21. Sept. 1901
2. In goldener Fülle (Text: Paul Remer) 13. September 1901
3. Wiegenliedchen (Text: Richard Fedor Leopold Dehmel) 20. September 1901
4. Das Lied des Steinklopfers (Text: Karl Friedrich Henckell) 24. September 1901
5. Sie wissen's nicht (Text: Oscar Panizza) 14. September 1901
6. Junggesellenschwur (Text: Des Knaben Wunderhorn) 11. Mai 1900
7. Wer lieben will, muß leiden (Text: elsässisches Volkslied) 23. September 1901
8. Ach, was Kummer, Qual und Schmerzen (Text: elsässisches Volkslied) 23. 9. 1901

Dehmels Gedicht, das in sensibel-romantischen Worten die, sich in einem nächtlichen Wald allmählich steigernde sexuelle Verzückung eines lyrischen Ich schildert, wurde von Strauss auf derart sinnlich-intensive Weise vertont, dass man vermeint, eine in Musik gesetzte, an seine Gattin gerichtete Liebesbotschaft zu vernehmen.

Richard Strauss komponierte das Lied in Ges-Dur, eine Tonart, mit der man zuallererst, wahrscheinlich auf Grund des allseits bekannten, berühmten, liedartigen Impromptus von Schubert, melodische Weich- und romantische Verträumtheit verbindet. Was findet man in der einschlägigen Literatur sonst noch über Ges-Dur?

- Schubart: *“Triumph in der Schwierigkeit, freyes Aufatmen [...]; Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat.”*[1076]
- Kraus: *“Es wird nur in langsamem Zeitmaß verwendet, und zwar der Ausdruck zehrender Sehnsucht, [...] Lieder in Ges-Dur* [sind] *sämtlich feierlichen Charakters.”*[1077]

[1073]) Siehe: Strauss, Richard: Acht Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 49, Verlag Adolph Fürstner, Berlin - Paris, o. J., Copyright 1902 by Adolph Fürstner, Nr. 1, Anhang 1, Abb. 1.167 - 1.170, S. LXXXI - LXXXIV

[1074]) Petersen, Barbara, A.: Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss. Deutsche Bearbeitung von Ulrike Steinhauser, Pfaffenhofen 1986, S. 244

[1075]) Strauss, Richard: Acht Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 49, Verlag Adolph Fürstner, Berlin - Paris, o. J., Copyright 1902 by Adolph Fürstner

[1076]) Böhm, Richard: Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert. Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Band 3, Wien u. a. 2006, S. 73

[1077]) Böhm, Richard: a. a. O., S. 73

- Auhagen: [bei Brahms] *"Schwärmerei", "trostsprechend", "Ausdruck der tiefsten Versunkenheit"*[1078]

- Auhagen: [bei Strauss] *"As-, Des-, Ges-dur: werden in Verbindung mit langsamem Grundtempo bevorzugt für die Darstellung von feierlich-erhabenen Stimmungen, insbesondere Abend- bzw. Nachtstimmungen verwendet. Eine Differenzierung innerhalb der Gruppe ist nicht möglich."*[1079]

Wie immer man bei der Analysen eines, um die vorige Jahrhundertwende entstandenen Werkes zur Wahl einer *'charakteristischen'* Tonart auch stehen mag, im Fall von Richard Strauss' *"Waldseligkeit"* dürften dahingehende Überlegungen, zumindest unbewusst, durchaus eine Rolle gespielt haben.

Die Strophenform des Gedichtes bleibt als architektonischer Grundriss des Liedes durch das Einfügen des kurzen, dem Vorspiel ähnlichen Zwischenspieles erhalten, ein durch Zweitaktgruppen strukturiertes, periodenähnliches Modell, das anfänglich sowohl eine syntaktisch vorgegebene Phrasenbildung als auch eine Übereinstimmung zwischen Satz- und Melodierhythmik ermöglicht, ist ansatzweise erkennbar, verliert aber mit der Fortdauer des Liedes seine formbildende Kompetenz. Denn das extrem langsame Tempo und die, durch die Verwendung langgedehnter Töne auf wichtigen Worten (*Wald, rauschen, naht, Nacht, berühren...*), gegenüber den vergleichbaren Vertonungen nahezu verdoppelte Anzahl der Takte beeinträchtigen in hohem Maße das auditive Differenzierungsvermögen des Hörers. Sind es nämlich bei Reger, trotz Wortwiederholung, 18 Takte, bei Kriner bzw. Ansorge 22 und bei Marx 26 Takte, komponierte Strauss 45 Takte, wobei natürlich auch Instrumentalteile und Textwiederholungen zu bedenken sind.

Das Lied beginnt mit einem viertaktigen *'zart ausdrucksvollen'* Vorspiel, das mehrere Funktionen erfüllt: So symbolisiert es durch die begleitenden, tonmalerischen Sechzehntel-Triolen das Rauschen des Waldes und vermittelt durch das fein gesponnene, in den tiefen Klangregionen des Klaviers angesiedelte Klanggeflecht zwischen den beständigen Akkordbrechungen der rechten und der Achtel-Motivik in der linken Hand die dichterisch geschaffene, unheimlich-dunkle, zauberhaft-stimmungsvolle Atmosphäre der heraufdämmernden Nacht. Es exponiert aber auch jenen dreitönigen fallenden Sekundgang *"C-B-As"*, der sowohl Singstimme als auch Begleitpart, gleichsam leitmotivisch, durchzieht und in verschiedensten Konstellationen, seien

---

[1078]) *Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 365*

[1079]) *Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 394 f.*

es nun Motiverweiterung (z. B. Takt 17/18), parallel laufende, konsonante Intervalle (z. B. Takt 2, 6) oder das Auftreten als führende Stimme (z. B. Takt 2, 4, 6, 8 oder 12), in Erscheinung tritt.

Ein weiteres, erst später im Klavierpart auftauchendes Motiv verdient Erwähnung, weil es in der Begleitung strukturierende Funktion ausübt: In Takt 9 taucht in der linken Hand erstmals eine kurzes, durch rhythmische Punktierung charakterisiertes, aus vier Dreiklangstönen bestehendes, gleichsam *"sprechendes"*[1080] Motiv auf, das den langen Gesangston auf *"Bäumen"* gleichsam durch eine agogisch unterschiedliche Phrase kontrapunktiert und so, neben der Triolenbegleitung, zusätzliche melodische Bewegung in das klangliche Geschehen bringt. Und diese Aufgabe erfüllt das *'Funktionsmotiv'* nicht zufällig, sondern findet sich, im Stimmengefüge des Instrumentalparts quasi *'emanzipiert'*[1081], noch weitere fünf Mal und dies in ähnlichem Kontext: Takt 13 - halbe Note über *"Nacht"*, zweimal in Takt 31/32 - zwei halbe Noten über *"(al-)lein"*, Takt 35 - halbe Note über *"ganz"* und Takt 36 - halbe Note über *"mein"*. Letztendlich ist das Motiv dazu ausersehen, das Lied, nach zweimaligem, über vier Oktaven anberaumtem Ertönen, im höchsten Register verklingen zu lassen. Damit geht der Instrumentalpart über seine Begleitfunktion hinaus und erwirbt eine gewisse Eigenständigkeit, die über Vor- und Zwischenspiele hinausgeht.[1082]

Die Harmonik steht ganz im Dienste von lyrisch-illustrierender Deutung und die poetische Essenz des Textes unterstreichender Expressivität, wobei es Strauss aber weniger um inhaltliche Zusammenhänge, als vielmehr um die Akzentuierung einzelner bedeutungsvoller Begriffe[1083] geht, wie zum Beispiel das Wort *"selig"* in Takt 15 durch Es^7, *"lauschen"* in Takt 17 (As) oder *"berühren"* in Takt 19 (D_4^6). Je weiter das Lied dem poetischen Höhepunkt zustrebt, desto beschleunigter entwickelt sich das harmonische Geschehen, sodass in den Takten 35 - 38 (*"ganz"* - E-Dur, *"mein"* - E^7, *"eigen"* - a-Moll) die Grundtonart Ges-Dur für kurze Zeit in Vergessenheit gerät. Erst die zweimalige Wiederholung *"ganz nur, ganz nur dein."* lässt die Harmonik zu ihren kadenziellen Wurzeln *'Tonika-Dominante-Tonika'* zurückkehren.

[1080]) Schilhawsky, Paul von: Wege zur Liedinterpretation. Bearbeitet u. herausgegeben von Robert H. Pflanzl, Wien (u. a.) 2004, S. 230

[1081]) Siehe auch: Lienenlüke, Ursula: Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik, Regensburg 1976, S. 117

[1082]) Siehe auch: Petersen, Barbara A.: Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss. Deutsche Bearbeitung von Ulrike Steinhauser, Pfaffenhofen 1986, S. 71

[1083]) Siehe auch: Schmierer, Elisabeth: Konrad Ansorge. Ein Liedkomponist der Jahrhundertwende. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S.420

Die Gestaltung des Gesangsparts stellt eine technisch anspruchsvolle, immense Herausforderung für die Sängerin dar. Extrem langsames Tempo, Wechsel zwischen sekundstrukturierter (z. B. Takt 12-18) bzw. von Tonrepetitionen (z. B. Takt 26-30) durchsetzter Melodik[1084] und gedehnten Tönen, lyrisch-ausdrucksvolle Kantilenen, extensive Melodiebögen und zum emotionalen Höhepunkt, dem durch Wiederholung der letzten Worte auskomponierten Ende des Liedes - *"... ganz nur, ganz nur dein."* - ein langer Spitzenton im *Piano* sowie ein abschließendes, den seelisch-gefühlsbetonten Gehalt des Textes illustrierendes, chromatisch durchsetztes Melisma[1085]. Gerade im Zusammenhang mit diesem Liedschluss sei noch eine besondere Facette in der Singstimmenbehandlung bei Richard Strauss erwähnt. *"Ich schreibe einen hohen Ton nicht immer, damit ihr mit euren Stimmen brillieren sollt! Ich will auch einen bestimmten Ausdruck erzielen"* meinte der Komponist bei einer Probe zu dem berühmten Bariton Hans Hotter.[1086] In diesem Zitat wird deutlich, dass Strauss seine Spitzentöne und überraschend großen, bisweilen dissonanten Intervallsprünge, wie im vorliegenden Fall die, durch eine chromatische Rückung harmonisch unterstützte, verminderte Septime *"a'-ges"*, in den Dienst eines, den Text ausdeutenden, emotional gesteigerten Ausdrucks stellte.

Bei nochmaligem Hören des ca. drei Minuten dauernden Liedes bestätigte sich die, in den bisherigen Ausführungen bereits angedeutete Annahme, Richard Strauss gehe es bei der Vertonung des Dehmel'schen Gedichtes in erster Linie um das musikalische Erfassen der romantischen Abendstimmung, um das durch *'schöne Klänge'* verwirklichte idyllische Naturerleben und um eine lyrisch-melodiöse, weit ausschwingende Gesangslinie, die nicht nur den poetischen Worten gerecht werden, sondern auch den sängerischen Qualitäten seiner Gattin entgegenkommen sollte.

Der Instrumentalpart spielt dabei eine besondere Rolle. Nicht absolut selbständig, also kein *'Klavierstück mit darüber gelegter Gesangsmelodie'*[1087], und doch weitgehend unabhängig[1088] von der Singstimme. Obwohl der Begleitsatz eine ostinate, durchgehende, die naturhafte

---

[1084]) Siehe auch: Lienenlüke, Ursula: Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik, Regensburg 1976, S. 5

[1085]) Siehe auch: Petersen, Barbara, A.: Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss. Deutsche Bearbeitung von Ulrike Steinhauser, Pfaffenhofen 1986, S. 89

[1086]) Richard Strauss, zit. in: Grafl, Elfriede: Zur Typologie des Liedes bei Richard Strauss, Dipl. Arb. Hochschule f. Musik u. darstellende Kunst Wien, 1978, S. 112 f

[1087]) Sinngemäß wiedergegeben nach Richard Specht, zit. in: Lienenlüke, Ursula: a. a. O., S. 121

[1088]) Siehe auch: Lienenlüke, Ursula: a. a. O., S. 104 ff.

Stimmung illustrierende Begleitung aufweist, konturiert sich dennoch, anfangs im Bass, eine kurze eigenständige, durchgehend erkennbare Melodie - in den obigen Ausführungen als *'Funktionsmotiv'* bezeichnet - und gewinnt gegenüber der Singstimme eigenes Profil, weil sie in deren thematischem Duktus nicht präsent ist. Sie verschafft damit dem Klaviersatz, zumindest fallweise *"Unabhängigkeit der thematischen Substanz* [...]*, eigene Melodieführung ohne Rücksicht auf die Singstimme* [und] *eigene Phrasierung."*[1089] Damit werden die konstitutiv-melodischen Elemente dieses Liedes - Vortrag des Textes und liedhafte Melodik - auf beide interpretierenden Partner verteilt.

Abschließend, quasi als historischen Aspekt, noch eine besondere, die Rezeption und Akzeptanz beim Publikum betreffende Feinheit: Richard Strauss' *"Waldseligkeit"* zählt, will man sich einer der versuchten Kategorisierungen[1090] seiner Lieder anschließen, zu den *"Melodieliedern"*, die sich durch *"langgesponnene, sanft wogende Melodielinien"*[1091] auszeichnen, weshalb sie auch bei den Hörern äußerst erfolgreich waren und für diese die legitime Fortsetzung des *"deutschen romantischen Kunstliedes"* in der Tradition von Schubert, Schumann und Brahms darstellen[1092].

Will man eine resümierende Zusammenfassung - kürzer und prägnanter kann man das Lied nicht charakterisieren, als es der berühmte Pianist und Liedbegleiter Paul von Schilhawsky, gleichsam als Interpretationshilfe für die ausführenden Künstler, mit wenigen Worten tut:

> *"Über dem zarten, ausdrucksvollen Rauschen des Waldes, der in der Linie der Unterstimme des Klavierparts zu sprechen scheint, erhebt sich dann die in Worte gekleidete Gefühlsreaktion des Menschen. Die Gesangslinie ist ruhig und edel, die Modulationen bleiben im Hintergrund, als wollten sie die Hingabe an das eine Bild nicht stören. Erst in der zweiten Strophe, deren Aufbau der ersten entnommen ist, kommt es zu persönlicher, intimer Aussage. Der Höhepunkt bleibt im 'piano' (nicht 'pianissimo' wie bei Marx) und klingt langsam ab."*[1093]

[1089]) Lienenlüke, Ursula: Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik, Regensburg 1976, S. 118 f.

[1090]) Siehe z. B. Grafl, Elfriede: Zur Typologie des Liedes bei Richard Strauss, Dipl. Arb. Hochschule f. Musik u. darstellende Kunst Wien, 1978, S. 23 (nach Richard Specht) oder Lienenlüke, Ursula: Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik, Regensburg 1976, S. 2

[1091]) Petersen, Barbara, A.: Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss. Deutsche Bearbeitung von Ulrike Steinhauser, Pfaffenhofen 1986, S. 77

[1092]) Petersen, Barbara, A.: a. a. O., S. 77

[1093]) Schilhawsky, Paul von: Wege zur Liedinterpretation. Bearbeitet u. herausgegeben von Robert H. Pflanzl, Wien (u. a.) 2004, S. 230

8.22.4.4 “Waldseligkeit” von Max Reger

8.22.4.4.1 Der Komponist[1094]

Max (Johann Baptist Joseph Maximilian) Reger (*19.3.1873 Brand bei Kemnath - † 11.5.1916 Leipzig), ein wichtiger Komponist der Übergangsphase von der Romantik zur Moderne, zählte zu jenen bedeutenden Tondichtern, die, wie Hans Pfitzner, Ferruccio Busoni, Ermanno Wolf-Ferrari, Franz Schmidt oder Alexander von Zemlinsky, um 1900 herum vorübergehend in Vergessenheit geraten waren.

Geboren in der bayrischen Oberpfalz und wohnhaft in der, nahe dem Geburtsort Brand gelegenen Stadt Weiden, genoss er bereits in frühen Jahren erste musikalische Unterweisungen durch seine Mutter. Da seine Eltern für ihn den Lehrerberuf vorsahen, besuchte er 1886-89 die Weidener Präparandenschule, an der sein Vater als Mathematik- und Musiklehrer tätig war. Seine besondere Liebe freilich galt der Musik, weshalb er beschloss, Musiker zu werden. Als Schüler des berühmten Musiktheoretikers Hugo Riemann erwarb er durch das intensive Studium der Werke von J.S. Bach, L. van Beethoven und J. Brahms die Grundlagen für sein außerordentliches kompositionstechnisches Können.

[1094]) Siehe auch:

Becker, Alexander (Hrsg.): Musikalische Moderne und Tradition. Reger-Studien 6, Reger-Kongress Karlsruhe 1998, Karlsruhe 2000

Berger, Julius / Velten, Klaus (Hrsg.): Max Reger. Studien zur Interpretation und Analyse seines Werkes, Saarbrücken 1993

Heller, Werner: Pfitzners Dehmel- und Liliencron-Vertonungen und die textgleichen Lieder von Strauss und Reger. In: Osthoff, Wolfgang (Hrsg.): Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit. Bericht über das Symposion Hamburg 1989, Tutzing 1994, S. 48-67

Karpath, Ludwig: Begegnung mit dem Genius. Denkwürdige Erlebnisse mit Johannes Brahms, Gustav Mahler, Hans Richter, Max Reger, Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Fürstin Marie Hohelohe, Fürstin Pauline Metternich, Franz Lehár und vielen anderen bedeutenden Menschen, Wien u.a. 1934, 2. Auflage

Müller, Hans Herbert: Max Reger und seine Zeit. In: ÖMZ 21(1966)5/6, S. 276-280

Popp, Susanne: Max Reger. In: CD-ROM: Metzler: Komponistenlexikon, Komponisten und ihre Werke, Net World Vision, Systhema in der United Soft Media Verlag GmbH, München 2001, basierend auf: Auszug der Komponisten aus „Das neue Lexikon der Musik“, Stuttgart 1996

Popp, Susanne: Reger, Max, eigentlich Johann Joseph Maximilian Reger. In: MGG Personenteil 13, Sp. 1402-1433

Popp, Susanne: Wald und Träume in Regers Liedern. In: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.): Der Wald als romantischer Topos, Bern 2008, S. 213-231

Waldstein, Wilhelm: Max Reger. In: ÖMZ 18(1963)3, S. 115-119

http://www.max-reger-institut.de/de/bio.php, abgerufen am 25. Mai 2014
http://de.wikipedia.org/wiki/Max_Reger, abgerufen am 25. Mai 2014
http://www.klassikakzente.de/max-reger/biografie, abgerufen am 25. Mai 2014

Verbittert über den ausbleibenden Durchbruch als Komponist geriet Reger nach seinem Militärdienst (1896/97) in eine schwere Depression, trank, machte Schulden und erlitt einen nervlichen und physischen Zusammenbruch, was ihn dazu veranlasste, 1898 in sein Elternhaus nach Weiden zurückzukehren. Die heimatliche Umgebung wirkte sich positiv auf seinen Kompositionsprozess aus, und es gelangen ihm die ersten großen Orgelwerke, die deutlich von einem unverkennbaren Personalstil geprägt waren.

1901 zog er nach München, wo er im Jahr darauf Elsa von Bercken heiratete. Nachdem er sowohl mit seinen, vorwiegend einfach konzipierten Klavierstücken und Liedern, als auch als konzertierender Pianist erfolgreich war, wurde er 1905 als Nachfolger Rheinbergers an die Akademie der Tonkunst berufen, wo aber wegen Unstimmigkeiten mit seinen vorwiegend konservativen Lehrkollegen nur ein Jahr tätig war. 1907 erhielt er eine Berufung nach Leipzig, wo er nicht nur als Professor am Königlichen Konservatorium sondern auch, nach kurzer Tätigkeit als Universitätsmusikdirektor, für mehrere Jahre die Meininger Hofkapelle übernahm. Das große Arbeitspensum, die umfangreiche Reisetätigkeit, die intensive Kompositions-, Lehr- und Konzertiertätigkeit forderten ihren Tribut: Trotz Kuraufenthalts in Meran und Erholungsurlaubs in Berchtesgaden brach Reger auf einer dieser Reisen zusammen und erlag aufgrund seines kräfteverzehrenden künstlerischen Lebenswandels im Mai 1916 einem Herzversagen.

Als Pianist, Organist und Dirigent international erfolgreich, als Komponist ob seiner satztechnischen und harmonischen Kühnheiten von der Fachwelt schließlich doch als führender deutscher Komponist neben Richard Strauss anerkannt, wurde er noch zu Lebzeiten durch Titel und Orden sowie mehrtägige Reger-Feste geehrt. Mit seinen, der *'absoluten Musik'* verhafteten und an der Barockmusik orientierten Variations- und Orgelwerken erlangte der Komponist bleibende Berühmtheit.

8.22.4.4.2 Das Lied[1095]

Max Regers Vertonung des Dehmel'schen Gedichtes, datiert vom 18. Nov 1901, wurde 1902 im Zyklus von 16 Gesängen op. 62 als Nr. 2 veröffentlicht, ist eines der knapp 300 Klavierlieder des Komponisten und im Original *'für hohe Stimme'* geschrieben.

Obwohl ein Großteil seiner Lieder dem Publikum bis heute eher versagt blieb, weil sie nur selten den Weg in den Konzertsaal oder ins Aufnahmestudio fanden, gab es dennoch zwei, die eine gewisse Bekanntheit erlangten: *"Neben dem 'Hit' 'Mariä Wiegenlied' ist es das Lied*

[1095]) Siehe: Reger, Max: Sechzehn Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 62, Leipzig, Jos. Aibl Verlag, No. 3015, Leipzig 1902, Nr. 2, Anhang 1, Abb. 1.171 f., S. LXXXV f.

'Waldeinsamkeit', das im Sommer auf Grund eines Preisausschreibens entstand, welches die Zeitschrift 'Die Woche' für Lieder im Volkston ausgelobt hatte."[1096]

Wohl konnte das Lied *"Waldseligkeit"* die Popularität des vorgenannten nicht erreichen, dennoch ist es durchaus lohnend, die in der Nachfolge von Schumann, Brahms, sowie, zieht man die dichte, intensiv-farbige Chromatik in Betracht, Wagner und Wolf[1097] stehende Komposition etwas genauer in Augenschein zu nehmen.

Bei erster Betrachtung des Notenbildes fallen die durchgehend arpeggierten Akkorde, die zahlreichen Vor- und Versetzungszeichen, die differenzierte rhythmische Vielfalt und die beachtliche Anzahl von agogischen und dynamischen Anweisungen ins Auge.

Regers Wahl der Tonart fiel auf Des-Dur. Stellt man Überlegungen in Richtung Tonartcharakteristik an, findet man unter anderem folgende Möglichkeiten:

- Schubart: *"Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne..."*
- Kraus: [bei Schubert] *"Die charakteristischen Kennzeichen für Des Dur sind wieder wie bei As Dur der weiche Ton (im langsamen Zeitmaß)..."*[1098]
- Auhagen: [bei Schumann] *"Religiöser Dank, religiöse Weihestimmung..."*[1099]
- Auhagen: [bei Brahms] *"Das Zarte an sich", "Traum",* [...] *"bei mittlerem und langsamem Zeitmaß: lieblich, graziös; kann etwas schmerzlich oder sogar sentimental werden;"*[1100]
- Auhagen: [bei Strauss] *"As-, Des-, Ges-dur: werden in Verbindung mit langsamem Grundtempo bevorzugt für die Darstellung von feierlich-erhabenen Stimmungen, insbesondere Abend- bzw. Nachtstimmungen verwendet. Eine Differenzierung innerhalb der Gruppe ist nicht möglich."*[1101]

[1096]) Popp, Susanne: Wald und Träume in Regers Liedern. In: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.): Der Wald als romantischer Topos, Bern 2008, S. 215

[1097]) Siehe auch: Stokes, Richard: Erwartung - Lieder der Spätromantik, in Booklet zur CD Erwartung; Schönberg, Strauss, Wagner, Wolf, Reger; Solveigh Kringelborn, Malcolm Martineau, NMA 5, NOBZV0502001, Oslo 2005

[1098]) Zit. in: Böhm, Richard: Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert. Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Band 3, Wien u. a. 2006, S. 72

[1099]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 311

[1100]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 365 f.

[1101]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 394 f.

Folgt man den vorausgegangenen Ausführungen, kann die gezielte Charakterisierung des lyrischen Gehalts durch die, bewusste oder unbewusste, Wahl einer bestimmten Tonart - in diesem Fall Des-Dur - zumindest nicht ausgeschlossen werden.

Obwohl der Komponist dem Gedicht in den meisten Einzelheiten folgt und die Melodie des Liedes durch die Struktur, durch die Syntax und großteils auch durch den Sprachrhythmus des Textes bestimmt wird, entspricht die äußere Form des Liedes nur mehr undeutlich dem strophischen Aufbau, auch wenn innerhalb der durchkomponierten Textur ein knappes Zwischenspiel die Trennung der beiden Teile andeutet.
Die deutlichsten Divergenzen bestehen mit Fortschreiten des Liedes im Bereich der Melodiegestaltung und des eigenwilligen Rhythmus, wovon besonders die Wortbetonungen des dichterischen Originals betroffen sind.

Die im zweitaktigen, das unbestimmte Rauschen symbolisierenden, Instrumental-Vorspiel[1102] durch die harfenartig-gebrochenen Akkorde fixierte Grundstimmung wird das gesamte Lied hindurch beibehalten und die *"melodisch kaum durch Spitzentöne konturierten"*[1103] Arpeggien schaffen mit *"weichen Modulationen einen geheimnisvollen Klangteppich, der dem Rauschen der Bäume, aber auch dem träumerischen Schwebezustand von Naturgeschehen und individuellem Empfinden entspricht und dessen Farbpalette in allen Registern leuchtet."*[1104]
Und genau über diesem Klangteppich verwirklicht die Singstimme ihre Melodie, die zwar dem Text wortwörtlich und ohne Wiederholungen folgt, aber gerade durch die teilweise dissonanten, außerhalb der Tonart liegenden Intervalle ihren ausdrucksstarken Duktus erhält. Dabei fällt auf, dass Schlüsselwörter, wie *"selig lauschen", "berühren", "da"* oder *"mein eigen"* zwar bisweilen an unbetonten Taktteilen stehen, dafür aber durch kurze Melismen, lange Kantilenen oder Hochtöne hervorgehoben werden.

Die anfangs mittels einer Zweitaktgruppe angedeutete und durch die Kongruenz zwischen Sprach- und Melodierhythmus unterstützte Phrasenbildung wird bereits im fünften Takt durch Verkürzung und rhythmische Beschleunigung gestört. Die offensichtliche Divergenz zwischen dichterischem Versmaß und musikalischer Rhythmik sowie die variablen Phrasenlängen unterstützen eine, durch freie Rhythmik geprägte, ausdrucksstarke Textdeklamation. Der

---

[1102]) Siehe auch: Popp, Susanne: Wald und Träume in Regers Liedern. In: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.): Der Wald als romantischer Topos, Bern 2008, S. 225

[1103]) Popp, Susanne: a. a. O., S. 225

[1104]) Popp, Susanne: a. a. O., S. 225

volltaktige Einsatz des Schlüsselverses *"ganz nur dein"* markiert mit seinem hohen b'' den musikalischen Höhepunkt des Liedes. Während die Singstimme *"molto espressivo"* die äußerste Emotion des lyrischen Ich ausdrückt, wird in der, eine Oktav tiefer erklingenden, veränderten Wiederholung der Phrase gleichsam das Versinken des, ob seines visionären Erlebens seligen Ich im ersehnten Du versinnbildlicht.

Ähnlich wie Kriner und Ansorge verzichtete auch Reger *"auf die naheliegende Möglichkeit musikalischer Kontrastbildung zwischen den beiden Strophen"*[1105]. Mit diesem Kunstgriff verstärkte er den tieferen Sinngehalt des Gedichtes: *"Das Individuum fügt sich - auch musikalisch - aktionslos in das Naturgeschehen."*[1106] Innen und Außenwelt des dichterischen Handlungsraumes sind aufgehoben, Innen- und Außenwelt des lyrischen Ich gehen wie in einem visionären Traum ineinander über. Dieser emotionale Zustand wird musikalisch durch *'zauberische'*, *"funktionell kaum analysierbare"*[1107] Modulationen und farbenreich-irisierende, schwebende Akkorde umgesetzt.

Mit der Komposition dieses ausdrucksstarken und, trotz der formal volksliedartigen Vorlage, keineswegs den *"Schlichten Weisen"* zuordenbaren Liedes wird Reger seinem Ruf als handwerklich perfekter, einfallsreicher und sensibler romantischer Liedkomponist gerecht, der, angesiedelt zwischen Tradition und Innovation, mit Recht als Wegbereiter für die *'Neue Musik'* gelten kann, wobei er einen Spezialweg beschritt, der es ihm ermöglichte, *"seine Eigenart und künstlerische Individualität zu wahren. In diesem Spezialweg bildet die Tradition ein unersetzbares Koordinatensystem: Im Gegenüber, in der Auseinandersetzung und in der Abweichung von der Tradition definiert sich sein Stil und seine Neuheit"*.[1108]

> *"Seine Musik zielt auf unmittelbaren Ausdruck, auf Erschütterung des Hörers. Die Zerrissenheit seiner eigenen Empfindungen zwischen nervöser Sensibilität und pathetischem Auftrumpfen, zwischen Melancholie und oft derbem Humor, die vielem seiner Persönlichkeit eigene Unmäßigkeit finden hier ihren Niederschlag."*[1109]

[1105]) Popp, Susanne: Wald und Träume in Regers Liedern. In: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.): Der Wald als romantischer Topos, Bern 2008, S. 226

[1106]) Popp, Susanne: a. a. O., S. 226

[1107]) Popp, Susanne: a. a. O., S. 230

[1108]) Popp, Susanne: Reger, Max, eigentlich Johann Joseph Maximilian Reger. In: MGG Personenteil 13, Sp. 1426

[1109]) Popp, Susanne: Max Reger. In: CD-ROM: Metzler: Komponistenlexikon, Komponisten und ihre Werke, Net World Vision, Systhema in der United Soft Media Verlag GmbH, München 2001, basierend auf: Auszug der Komponisten aus „Das neue Lexikon der Musik", Stuttgart 1996

8.22.4.5 “Waldseligkeit” von Alma Schindler-Mahler

8.22.4.5.1 Die Komponistin[1110]

Alma Maria Mahler-Werfel, geb. Schindler (31. August 1879, Wien - 11. Dezember 1964, New York), geboren als Tochter des damals überaus bekannten Landschaftmalers Emil Jakob Josef Schindler und der Sängerin Anna Sofie (geb. Bergen), einer Adeligen, wuchs sie in großbürgerlichen Verhältnissen auf, was ihr die künstlerischen Kreise der gehobenen Gesellschaft Wiens zugänglich machte. Erzogen ausschließlich von Privatlehrern, wurde alsbald auch ihre außerordentliche musikalische Begabung erkannt, was eine entsprechende Förderung, z. B. durch Klavierunterricht, zur Folge hatte. Da sie Interesse für die Malerei zeigte, unterhielt Alma auch Verbindung zu den Künstlern der Wiener Secession, was 1898/99 in einer engen Freundschaft und intimen Beziehung mit Gustav Klimt mündete.

In diese Zeit fällt auch ihr erster, bei dem blinden Organisten Josef Labor absolvierter Kompositionsunterricht, der schließlich ab 1900 bei dem renommierten Kompositionslehrer Alexander von Zemlinsky, als Kollegin von so prominenten Mitschülern wie Korngold, Hoffmann oder Schönberg[1111], fortgesetzt wurde, was aber ebenfalls zu einer intimen, unglücklichen Liebesbeziehung führen sollte, die erst 1902 durch die Ehe mit dem Komponisten und Hofoperndirektor Gustav Mahler, den sie im Salon von Berta Zuckerkandl kennen gelernt hatte, ihr Ende fand. Mit der Heirat musste Alma aber auch ihre kompositorischen Ambitionen beenden, weil Mahler von ihr die Aufgabe *“ihrer”* Musik verlangte.

[1110]) Siehe auch:
Blaukopf, Herta: Alma Mahler als Komponistin, Vorwort zu: Sämtliche Lieder von Alma Maria Schindler, Universal-Edition 18016, Wien o. J.

Unseld, Melanie: Lexikalische Grundseite „Alma Mahler", Musik und Gender im Internet, Forschungsprojekt an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, mugi.hfmt-hamburg.de, abgerufen am 31. Mai 2009

Wender, Julius: Alma Mahler, in: Booklet zur CD Clara Schumann, Fanny Mendelssohn, Alma Mahler - Lieder, Christina Högman, Roland Pöntinen, Grammofon AB BIS, Djursholm 1995

Riss, Heide: Alma Mahler-Werfel. Auf: http://de.encarta.msn.com © 1997-2009 Microsoft Corporation, abgerufen am 25. Mai 2009

“Musik und Gender im Internet”. Auf:
http://www.mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=mahl1879,
abgerufen am 13. März 2009

http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/alma-mahler-werfel/, abgerufen am 13. März 2009
http://www.alma-mahler.com/deutsch/almas_life/almas_life.html, abgerufen am 13. März 2009
http://www.mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/mehrzu.php?id=mahl1879&text=Biografie, abgerufen am 13. März 2009

[1111]) Ebeling, Christiane: Alma Mahler-Werfel. Einige Aspekte zu Leben und Werk, Hausarb. Univ. Berlin 2000, S. 58

Der Ehe mit Gustav entstammten zwei Töchter, Maria Anna (1902), die aber bereits mit vier Jahren starb und Anna Justine (1904). Als Gustav Mahler 1907, dem antisemitischen und kulturpolitischen Druck nachgebend, seinen Vertrag mit der Wiener Hofoper löste, kam ein Angebot der Metropolitan Opera New York, das er trotz seines schweren Herzleidens annahm, was dazu führte, dass die Mahlers in den kommenden Jahren den Winter in Amerika und den Sommer in Europa verbrachten.

Obwohl Alma musikalisch tätig sein konnte, indem sie ihren Gatten bei der kompositorischen Arbeit unterstützte - so verfasste sie z. B. Klavierauszüge zu mehreren seiner Werke -, litt sie dennoch unter der Einschränkung ihrer eigenen kreativen Verwirklichung. Das trug dazu bei, dass sie sich 1910 in den Architekten Walter Gropius verliebte, was wiederum Gustav in eine tiefgehende existentielle Schaffenskrise stürzte. Bei dem Bemühen, sie zurückzugewinnen, kam er nicht nur zur Einsicht, dass sein Verlangen nach musikalischer Selbstaufgabe zur Krise beigetragen haben dürfte, sondern lernte auch einige ihrer Lieder kennen, was ihn dazu veranlasste, deren Veröffentlichung bei der 'Universal Edition' zu initiieren.

Als Gustav Mahler 1911 starb, zog Alma Mahler wieder nach Wien und begann 1912 eine dreijährige intensiv-intime Beziehung zu dem Maler Oskar Kokoschka, von der nicht nur das berühmte Ölgemälde *"Die Windsbraut"* aus dem Jahre 1913[1112] ein beredtes Zeugnis ablegt. Vier Jahre nach Gustavs Tod heiratete sie Walter Gropius, den sie im Frühjahr 1915 erneut getroffen hatte. 1916 wurde die gemeinsame Tochter Manon geboren, 1917 begann Alma mit Franz Werfel eine Affäre, 1918 kam deren gemeinsames Kind zur Welt, das aber bereits neun Monate später starb, 1920 wurde Walter Gropius von Alma geschieden, 1929 heiratete sie Franz Werfel und nannte sich in Zukunft Alma Mahler-Werfel. 1935 starb die Tochter Manon an Kinderlähmung - Alban Berg widmete ihr zu diesem traurigen Anlass sein Violinkonzert „Dem Andenken eines Engels".

1938, nach dem *'Anschluss'* Österreichs, floh das Ehepaar Mahler-Werfel über Paris, Amsterdam, London und Sanary-sur-Mer in die USA, wo sie sich 1940 in Los Angeles niederließen und Alma 1946, ein Jahr nach dem Tod ihres Mannes, die amerikanische Staatsbürgerschaft annahm. Nachdem sie, nach Europa zurückgekehrt, vergeblich versucht hatte, den bei der Emigration zurückgelassen Besitz wiederzuerlangen, übersiedelte Alma Mahler-Werfel 1952 nach New York, wo sie, nach unstetem Leben, am 11. Dezember 1964 starb. Am 8.

[1112]) Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 146

Februar 1965 wurde sie am Grinzinger Friedhof (Wien - Döbling) neben ihrer Tochter Manon beigesetzt. Als ihr Vermächtnis hinterließ sie die Publikation *„Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe"*, sowie die im Jahr 1958 veröffentlichte Autobiografie *„And the Bridge is Love"*, die 1960 unter dem Titel *„Mein Leben"* in der Übersetzung von Willy Haas erschien[1113].

8.22.4.5.1 Das Lied[1114]

Alma Mahler veröffentlichte im Jahre 1915 einen Zyklus von vier Liedern - *„Licht der Nacht"* (Otto Julius Bierbaum), *„Waldseligkeit"* (Richard Dehmel), *„Ansturm"* (Richard Dehmel), *„Erntelied"* (Gustav Falke) -, wobei über das genaue Kompositionsdatum nur unsichere Indizien existieren. So könnte die Tatsache, dass sie *"ihr Lied 'Lobgesang' nach einem Text von Richard Dehmel nach der Sommerpause am 25. September 1900* [ihrem Lehrer] *Josef Labor"*[1115] vorspielte und dabei die Rede von mehreren Dehmel-Vertonungen war, darauf hinweisen, dass sich darunter die *"Waldseligkeit"* befand, womit ein Entstehungsdatum um 1900 anzunehmen wäre.

Andere Quellen deuten darauf hin, dass das Kompositionsdatum in die Jahre 1910 oder 11 fallen dürfte, weil Alma in einem Brief vom 23. 11. 1910 festhielt, sie arbeite an dem neuen Lied *'Licht in der Nacht'* und in diesem Zusammenhang auch den Namen *'Dehmel'* erwähnte, womit nur die Lieder *'Waldseligkeit'* und *'Ansturm'* gemeint sein konnten.[1116]

Eine letzte Version findet sich im Vorwort zur Gesamtausgabe *"Sämtliche Lieder von Alma Maria Schindler-Mahler":*

> *"Noch während seiner letzten Lebensmonate förderte Mahler die schöpferische Tätigkeit seiner Frau. [...] Anfang 1911* [schrieb er] *aus New York: 'Fleißig ist sie und hat ein paar neue reizende Lieder gemacht, die von einem großen Fortschritt zeugen.' Zwei dieser neuen Lieder* [*'Waldseligkeit'* und *'Ansturm'*] *und zwei von 1901* [*'Licht in der Nacht'* und *'Erntelied'*] *wurden von Mahler selbst in dieser Zeit umgeschrieben, aber erst vier Jahre nach seinem Tod veröffentlicht."*[1117]

[1113]) http://www.dieterwunderlich.de/Alma_Mahler_Werfel.htm, abgerufen am 13. März 2009

[1114]) Siehe Schindler-Mahler, Alma Maria: Sämtliche Lieder, Universal-Edition 18016, Wien o. J., Copyright 1910 by Universal-Edition Wien, Nr. 2; Anhang 1, Abb. 1.173 und 1.174, S. LXXXVII f.

[1115]) Ebeling, Christiane: Alma Mahler-Werfel. Einige Aspekte zu Leben und Werk, Hausarb. Univ. Berlin 2000, S. 72

[1116]) Rothkamm, Jörg: Wer komponierte die unter Alma Mahlers Namen veröffentlichten Lieder? Unbekannte Briefe der Komponistin zur Revision ihrer Werke im Jahre 1910. In: Die Musikforschung 53(2000)4, S. 436

[1117]) Blaukopf, Herta: Alma Mahler als Komponistin. Vorwort zu: Sämtliche Lieder von Alma Maria Schindler-Mahler, Universal-Edition 18016, Wien 1910, S. 1
Siehe auch: Rothkamm, Jörg: a. a. O., S. 436, Fn 36

Damit wird auch eine weitere wichtige Erkenntnis angesprochen, die bei der Analyse durchaus bedacht, zumindest erwähnt werden muss: Als nämlich Alma 1910, im Jahr ihrer Ehekrise, ihre Kompositionstätigkeit auf Betreiben ihres Gatten wieder aufnahm, fand sich dieser bereit, ihr dabei unterstützend unter die Arme zu greifen. Daraus ergibt sich im Falle des Liedes *"Waldseligkeit"* die Frage, inwieweit Gustav Mahler in die Komposition seiner Gattin korrigierend eingriff. Auch wenn der Druck des Liedes *"in manchem von Mahlers Manuskript"*[1118] abwich, also seine Ausbesserungen nicht in gesamtem Umfang Verwirklichung fanden, bleibt dennoch dahingestellt, inwiefern die vorliegende Ausgabe dem Original Almas entsprach.
Wohl finden wir in den Aufzeichnungen Almas Belege dafür, dass *sie* die Verbesserungen vornahm - *"Eines der Lieder arbeite ich so vollständig um, dass es fast neu wird. Gestern haben wir 3 [Lieder] ausgesucht, an denen nicht ein Ton zu ändern ist."*[1119] oder *"Ich mußte mich sofort hinsetzen und daran arbeiten, woran es fehlte [...]!"*[1120], dennoch ist es gesicherter Wissensstand, *"d a s s Mahler überhaupt Almas frühe Lieder verbesserte."*[1121] Wieweit dies auch auf die Komposition *"Waldseligkeit"* zutraf, ist nicht belegt, kann aber insofern für die folgende Analyse unberücksichtigt bleiben, als Mahler seine Revisionen oft nur auf Dynamik und Phrasierung beschränkte und als Lehrer insofern sensibel agierte, als er *"Alma seinen Stil nicht aufzwang"*[1122], was in vorliegendem Fall durchaus zutreffen dürfte.
"Wer Gustav Mahlers Lieder im Ohr hat, wird bei der Begegnung mit Almas Liedern vielleicht staunen, wie wenig mahlerisch sie sind."[1123] Dies ist insofern nicht verwunderlich, als man bedenken muss, dass Almas kompositorische Unterweisungen bei Zemlinsky nicht spurlos an ihr vorübergegangen sein können.

Alma Mahlers *„Waldseligkeit",* für hohe Stimme geschrieben, steht in einer nicht genau bestimmbaren Tonart: Dem Vorzeichen (1b) und dem Beginn nach könnte es d-Moll sein, der Schluss dagegen strebt nach Des-Dur mit einem beigefügten c', also ein übermäßiger Septimenakkord.

[1118]) Blaukopf, Herta: Alma Mahler als Komponistin. Vorwort zu: Sämtliche Lieder von Alma Maria Schindler-Mahler, Universal-Edition 18016, Wien 1910, S. 1

[1119]) Zit. in: Rothkamm, Jörg: Wer komponierte die unter Alma Mahlers Namen veröffentlichten Lieder? Unbekannte Briefe der Komponistin zur Revision ihrer Werke im Jahre 1910. In: Die Musikforschung 53(2000)4, S. 434

[1120]) Zit. in: Rothkamm, Jörg: a. a. O., S. 434, Fn 20

[1121]) Rothkamm, Jörg: a. a. O., S. 434

[1122]) Rothkamm, Jörg: a. a. O., S. 441

[1123]) Blaukopf, Herta: a. a. O., S. 1

Die Harmonik des gesamten Liedes ist derart von Chromatik durchsetzt, dass die traditionelle Harmonielehre, egal ob Funktions- od. Stufentheorie, auf der Strecke bleiben muss. Selbst bei peniblem Durchforsten nach herkömmlichen Akkorden gibt es nur spärliche Erfolge, wie z. B. am Ende der ersten Strophe beim Taktwechsel (E-Dur), drei Takte danach (H-Dur) oder bei der Silbe (*"al-)lein"* (E-Dur) bzw. im Takt darauf bei dem Wort *„bin"* (A-Dur - Quartsextakkord). Es setzt sich vielmehr die Gewissheit durch, dass das harmonische Profil vorwiegend durch *'schwebende Tonalität'* und *'Bitonalität'* - als exemplarisches Beispiel möge die Akkordik innerhalb der Takte 22-25[1124] dienen -, unterbrochen von einigen *'Standard-Akkorden'* charakterisiert ist, was zwar Überlegungen hinsichtlich der Tonartcharakteristik ausschließt, dafür aber ein Wesensmerkmal von Almas, an der Schwelle des Expressionismus stehenden Kompositionsweise offenbart: Obwohl sie sich nie ganz von der Tonalität entfernte, bewegte sie sich dennoch, wie Schollum meinte, *"am Rande der Atonikalität"*[1125]

Die dafür verantwortlichen, exzessiv verwendeten chromatischen Fortschreitungen - siehe z. B. den Beginn in der Bass-Linie *'d - des - c - h - b - a - as - g'* oder die Klavierbegleitung zu den Worten *"bin ich ganz mein eigen" 'cis - d - dis - e - f- fis'*, die sich im nächsten Takt fortsetzt als *'f - fis - g - gis - a - ais - h - cis'* und durch einen Ganzton-Sekund-Quartenabstieg - *'Fis - E - D - C"* fortgesetzt wird - sowie die von Dissonanzen geprägte Akkordik prägen damit einen ziemlich *'modern'* beinahe *'avantgardistisch'* anmutenden Stil, der, hat man die Werke Gustav Mahlers im Ohr, durchaus überrascht und daran zweifeln lässt, dass dieser revidierend in die Komposition eingegriffen habe. *"Was sofort ins Auge sticht, ist, daß Almas Tonsprache völlig anders als die ihres Mannes ist. Sie kommt naturgemäß von Zemlinsky. [...] Vergleicht man Zemlinskys Lieder mit denen seiner Schülerin, so findet sich die gleiche tonal gebundene, aber harmonisch doch oft stark irisierende Klangwelt: man merkt das Ringen um Überwindung der Tonalität."*[1126]

Noch einer gewissen Brahms'schen Tradition folgend, orientiert sich die musikalische Form vorerst an jener des Gedichtes: Zweitakt-Gruppen sind deutlich erkennbar und die Strophenform bleibt, trotz Durchkomposition, aber dank des, das Lied konturierenden, viertaktigen Zwischenspiels erhalten; freilich lösen sich im zweiten Abschnitt, also jenem, der das individuelle Erleben des lyrischen Ich zum Inhalt hat, sowohl die Übereinstimmung zwischen sprach-

---

[1124]) Siehe Alma Mahler: "Waldseligkeit", Anhang 1, Abb. 1.174, S. LXXXVIII

[1125]) Schollum, Robert: Die Lieder von Alma Maria Schindler-Mahler. In: ÖMZ 34(1979)11, S. 549

[1126]) Schollum, Robert: a. a. O., S. 547 f.

licher und musikalischer Rhythmik als auch die erwartete Struktur auf: die letzte Verszeile *„ganz nur dein“*, schon bei Dehmel durch den Versmaß-Wechsel eine gewisse Individualität demonstrierend, betont ihr Eigenleben und wird drei Mal wiederholt, wobei der, durch eine dreitaktige Klavierpassage vorbereitete, expressive Höhepunkt auf dem letzten, höchsten Ton der Singstimme liegt, akzentuiert durch ein Instrumentalglissando. Ein siebentaktiges Nachspiel unterstreicht die Instabilität der Form.

Was die Melodie betrifft, kann man durchaus von einer lyrisch-empfindsamen Gestaltung sprechen, was der Ansicht Almas entspricht, die von ihren Liedern meint, sie seien *“voll Melodik - ich fürchte mich nämlich nicht vor der Melodie”*[1127] und auch in der Einschätzung der Fachleute unbestritten ist: *“Almas melodische Begabung springt sofort ins Auge und macht die Lieder selbst dann noch sanglich, wenn* [...] *oft eine erstaunlich* [...] *originelle Harmonik* [...] *die Singstimme in ihren Bann zieht”*[1128].

Freilich sind in diesem Zusammenhang, neben den tonsymbolischen und rhythmischen Feinheiten, die keineswegs zu unterschätzenden Anforderungen im Hinblick auf den Gesangspart erwähnenswert:

- der Ambitus der Melodie erreicht den Tonraum einer verminderten Undezime (d’ bis ges‘‘);
- obwohl das Wort-Tonverhältnis nicht sofort evident wird und, trotz der anfänglichen Kongruenz zwischen sprachlichem und musikalischem Rhythmus, als eher widersprüchlich zu beurteilen ist, lässt sich dennoch ein Charakteristikum erkennen: alle textlich wichtigen Begriffe[1129] - *rauschen - Nacht - lauschen - Zweigen - ganz (allein) - (ganz nur) dein!* - werden durch einen Hochton hervorgehoben, wobei die Bedeutung des finalen Höhepunktes sogar mit einer ganzen Note unterstrichen wird;
- dieser letzte, gleichzeitig höchste Ton des intensiven Gesangsparts findet zwar in der Instrumentalbegleitung seine Entsprechung, wird aber vom Klavier nur im Piano untermalt, was für die Vokalsolistin eine gewisse Erschwernis bedeutet, noch dazu, wo dieser Hochton abschwellend zu verwirklichen ist, während das Instrument erst später, sozusagen phasenverschoben, seinem klanglich-dynamischen Höhepunkt (Takt 29) zustrebt;

[1127]) Zit. in: Rothkamm, Jörg: Wer komponierte die unter Alma Mahlers Namen veröffentlichten Lieder? Unbekannte Briefe der Komponistin zur Revision ihrer Werke im Jahre 1910. In: Die Musikforschung 53(2000)4, S. 436

[1128]) Schollum, Robert: Die Lieder von Alma Maria Schindler-Mahler. In: ÖMZ 34(1979)11, S. 548

[1129]) Siehe: Alma Mahler: “Waldseligkeit”, Anhang 1, Abb. 1.174 und 1.175, S. LXXXVIII f.

- die rhythmisch differenziert-syllabisch agierende Singstimme ist eingebettet in einen selbständigen, auf kühner Harmonik basierenden Klaviersatz, der meist in dissonantem Verhältnis zum Gesangspart steht und diesen nur in den seltensten Fällen harmonisch stützt;
- die Sangbarkeit der Melodie ist nicht nur auf Grund einzelner, außerhalb des diatonischen Systems angesiedelter, verminderter und übermäßiger Intervalle äußerst anspruchsvoll, sondern insbesondere durch deren extrem weite, sprungartige, oftmals dissonante Beschaffenheit, womit sich Vergleiche mit Zemlinsky, Schreker oder Bergs *'Frühe Lieder'* aus dem Jahre 1907 anbieten.

Abschließend auf den Klavierpart eingehend, sei festgehalten, dass dieser drei Charakteristika aufweist: fallweise, das Rauschen der Bäume oder die *"innige"* Stimmung illustrierende, tonmalerische Passagen, dissonant-chromatisch orientierte, beinahe den gesamten Klangraum des Klaviers (5 Oktaven!) ausnützende, vollgriffige, bisweilen weit angelegte Akkordik, sowie, durch differenzierte Dynamik, Arpeggien und ein *'Glissando auf den schwarzen Tasten'* geprägte, orchestrale Effekte.

Resümierend lässt sich feststellen, dass Alma Schindler-Mahlers Lied *"Waldseligkeit"* - vergleicht man es mit den anderen hier besprochenen - jedenfalls als die bei weitem *'modernste'* Vertonung des Dehmel'schen Textes gelten kann und eines jener kompositorischen Dokumente der Wiener Jahrhundertwende darstellt, in dem der *"Aufbruch von Tradition (Tonalität) zur Moderne (Atonalität)"* [1130] vermittelt wird.

[1130] *) Ebeling, Christiane: Alma Mahler-Werfel. Einige Aspekte zu Leben und Werk, Hausarb. Univ. Berlin 2000, S. 84*

8.22.4.6 “Waldseligkeit” von Joseph Marx

8.22.4.6.1 Der Komponist[1131]

Joseph Marx (11. Mai 1882, Graz - 3. Sept. 1964, Graz), Komponist, Interpret, Lehrer, Wissenschaftler, Publizist und Leiter kultureller Gesellschaften, war jener bedeutende österreichische Musiker, Pädagoge und Kritiker um 1900, der durch seine omnipräsente Persönlichkeit nicht nur eine Schlüsselposition in der Wiener Musikszene innehatte, sondern das kulturelle Leben einer Generation auch dadurch beeinflusste, dass er sich insbesondere in seinen lyrischen Kompositionen eines, gegen die *‘Neue Wiener Schule’* gerichteten Stils befleißigte, dessen tiefste Intention es war, *“dass [...] die Melodie nicht auf der Strecke bleibt, sondern als höchstes Gut der abendländischen Musik voll intakt bleibt und oberste Priorität genießt*.”[1132]

[1131]) Siehe auch: Webseite der Josef-Marx-Gesellschaft, www.joseph-marx-gesellschaft.org, abgerufen am 13. März 2009

Berkant Haydin, www.joseph-marx.org/de/current.htm, abgerufen am 13. März 2009

Brosche, Günter (Red.): Zum 100. Geburtstag von Josef Marx, Festschrift, Wien 1982

Candillari, Daniela: Josef Marx, romantische Ästhetik, Diss. MDW, Wien 2007

Jancik, Hans: Marx, Joseph, S. 1 ff. Digitale Bibliothek Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 49582 (vgl. MGG Bd. 08, Sp. 1740 ff. Kassel u.a. 1960]

Leibnitz, Thomas: Österreichische Spätromantiker. Studien zu Emil Nikolaus von Reznicek, Joseph Marx, Franz Schmidt und Egon Kornauth, Tutzing 1986

Liess Andreas: Joseph Marx, Graz 1943

Marx, Josef: Ehrenpromotion und ihr Widerhall; Festschrift für Josef Marx, Wien 1948

Marx Josef: Weltsprache Musik, Bedeutung und Deutung tausendjähriger Tonkunst, Wien 1964

Marx, Josef / Ortner, Oswald (Hrsg.): Betrachtungen eines romantischen Realisten; gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik, Wien 1947

Racek, Fritz: Josef Marx zum 80. Geburtstag, Wien 1962

Schenk, Erich: Josef Marx, Nachruf, Graz, Wien u.a. 1967

Werba, Erik: Joseph Marx, Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts, Band 1, Wien o.J.

Internetseite der Josef-Marx-Gesellschaft: “www.joseph-marx-gesellschaft.org”, abgerufen am 30. Mai 2009
www.joseph-marx.org/de/current.html, abgerufen am 30. Mai 2009
http://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Marx, abgerufen am 30. Mai 2009
http://www.deutsche-biographie.de/sfz58832.html, abgerufen am 30. Mai 2009
http://www.joseph-marx.org/de/biography.html#biography, abgerufen am 30. Mai 2009

[1132]) Prammer, Heinz: Jugendstil, in: Booklet zur CD Jugendstil-Lieder, Brigitte Prammer, Manfred Schiebel, Preiser Records 2005

Aufgewachsen in Graz als Sohn eines Arztes und einer Pianistin, erhielt er eine erste, äußerst umfangreiche musikalische Ausbildung zuerst in seinem Elternhaus und dann in der Musikschule des bekannten Pianisten Johann Buwa, wo er sich zu einem absoluten Klavier-Virtuosen entwickelte. Bereits während seiner Gymnasialzeit, die eher turbulent verlief, sammelte er erste Erfahrungen im Komponieren und nutzte jede sich bietende Gelegenheit zu musizieren, indem er zum Beispiel aus vorhandenen Themen Klavierstücke und kleinere Werke für Trio- und Quartettbesetzung arrangierte und diese mit Freunden in Wirtshäusern aufführte, oder als Pianist und Klavierbegleiter bei diversen Konzerten auftrat.

Obwohl er nach der Matura auf Wunsch seines Vaters mit dem Studium der Rechtswissenschaften begonnen hatte, wechselte er alsbald zu Philosophie, Kunstgeschichte, Germanistik und Archäologie, was schließlich zum Bruch mit seiner Familie führte. Mit 26 Jahren nahm er seine Kompositionstätigkeit wieder auf und schuf bis 1912, neben anderen erfolgreich erprobten musikalischen Gattungen, den Großteil seiner rund 150 Lieder, die noch zu seiner Zeit von weltbekannten Gesangskünstlern interpretiert wurden.

Nachdem er 1909 sein Studium in Graz mit einer musikwissenschaftlichen Dissertation[1133] abgeschlossen und weitere musiktheoretische Arbeiten publiziert hatte, nahm Marx 1914, als er bereits zu einem der meistgesungenen Liederkomponisten Österreichs zählte, die ihm angebotene Stelle eines Professors für Musiktheorie an der Wiener Musikakademie an.
1922 wurde er als Nachfolger von Ferdinand Löw Direktor dieser Lehranstalt, und bekleidete von 1924 bis 1927 das Amt des Rektors des auf sein Betreiben hin zur ersten Hochschule für Musik umgewandelten Instituts. Im Jahre 1932 erhielt Marx seitens der türkischen Regierung die ehrenvolle Aufgabe, für einige Zeit beim Aufbau des Konservatoriums in Ankara und des türkischen Musikschulsystems als Berater behilflich zu sein. Als er nach 43 Jahren seine Tätigkeit an der Wiener Musikakademie am 30. September 1952 beendet hatte, konnte er allein in Wien eine Musikergeneration von mehr als 1.250 Studenten zu seinen Schülern zählen.

Dank seiner schriftstellerischen Arbeiten, seiner journalistisch-essayistischen Tätigkeit, seines pädagogisch-wissenschaftlichen Wirkens, seines Vertretermandates in Gremien der UNESCO, seiner Ämter als Vorsitzender und Ehrenvorsitzender der wichtigsten Musikinstitutio-

---

[1133]) Marx, Joseph: "Über die Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie beim Erfassen von Tonkomplexen", Phil. Diss. Graz 1909; für seine Studie "Welche psychologischen Gesetzmäßigkeiten begreift die Musiktheorie unter dem Namen der Tonalität?" wurde Marx mit dem ersten "Wartinger"-Preis der philosophischen Fakultät der Univ. Graz. ausgezeichnet.

nen Österreichs, darunter die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM), der Staatsrat für Kultur, die Mozartgemeinde oder der Österreichische Komponistenbund und nicht zuletzt des umfangreichen, nahezu allen musikalischen Gattungen gerecht werdenden, kompositorischen Œuvres blieb Joseph Marx bis zu seinem Tod am 3. September 1964 eine der einflussreichsten Persönlichkeiten des österreichischen Musiklebens und wurde zeitlebens *"als führender Repräsentant der tonalen Musik Österreichs"*[1134] durch Ehrungen jeglicher Art gefeiert. Dass er auf Grund seiner herausragenden Verdienste als Komponist, Musikkritiker, Pädagoge und Kulturpolitiker einen bedeutenden Platz in der mitteleuropäischen Musikgeschichte des Zwanzigsten Jahrhunderts verdient, wird auch in der neueren musikwissenschaftlichen Forschung nicht mehr in Zweifel gezogen.

> *"Primär vom Naturerleben, vor allem Hugo Wolfs inspiriert, sind die Werke von Marx Stimmungsmusik reinster Prägung und Ausdruck eines ungewöhnlichen Schönheitsempfindens. Südländische Melodienfreude, roman. Impressionismus und das Klangerleben der jungruss. Schule, vor allem Skrjabins, verbinden sich in ihnen zu charakteristischer Synthese." [...] Als Ausgleich gegen die stets überquellende Phantasie ist dem wiss. hochgebildeten Musiker ein scharfes Denken zu eigen, das Inh. und Form in Übereinstimmung zu bringen sucht; Mittelpunkt des Schaffens sind die Lieder, deren Haupttl. 1908-1912 entstand; sie haben dem Komp. bald weltweite Anerkennung gebracht."* [1135]

8.22.4.6.2 Das Lied[1136]

Schon sehr früh befasste sich der junge Marx mit der Kunstform des Gedichtes - die über 150 Lieder legen ein beredtes Zeugnis dafür ab -, wobei im Fokus seines Interesses, inspiriert durch seine steirische Heimat, auch jene Dichtungen standen, die das bewusste Naturerleben zum Mittelpunkt ihrer Gestaltungsraumes machen. Deshalb war es nicht verwunderlich, dass auch den Dreißigjährigen noch Gedichte ansprachen, die durch das typisch romantische Vokabular, wie *"Wandern", "Wald", "Nacht", "Einsamkeit", "Mondschein","sacht" "still", "heimlich", "lauschen" oder "rauschen*", geprägt waren.

Dieser Vorgabe entsprach auch das Dehmel'sche Gedicht *"Waldseligkeit"*, dessen Vertonung durch Josef Marx 1911, sowohl als Klavierlied als auch mit Orchesterbegleitung, entstand, wobei letztere durch einen besonders reizvollen Gegensatz zwischen den raffinierten, das

---

[1134]) Haydin, Berkant: Joseph Marx. Rückkehr eines "romantischen Realisten". In: ÖMZ 61(2006)3, S. 32

[1135]) Jancik, Hans: Marx, Joseph, S. 1 ff. Digitale Bibliothek Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 49582 (vgl. MGG Bd. 08, Kassel u.a. 1960, Sp. 1738 ff.)

[1136]) Marx, Josef: Lieder für hohe Stimme und Klavier, Universal-Edition No. 17187, Wien o. J., Copyright 1912 by Schuberthaus-Verlag, assigned to Universal-Edition Wien, S. 48, siehe Anhang 1, Abb. 1.175 und 1.176, S. LXXXIX f.

Waldesrauschen schildernden Streicherbewegungen und dem volksliedhaften Gesangsduktus glänzt. Da beide Versionen in D-Dur stehen, sei trotz aller vorgebrachten Einwände, auch ein Blick auf die Tonartencharakteristik geworfen. Hier einige, für die Romantik angeführte Wesensmerkmale des in der Barockzeit als *'königlich-kriegerisch'* beschriebenen D-Dur:

- Kraus: [bei Schubert] *"...die Tonart der befreiten Stimmungen..."*[1137]
- Auhagen: [bei Schumann] *"Frisch, fröhlich, 'grüne Farbe', jugendlich, [...]"*[1138]
- Auhagen: [bei Brahms] *"pastorale Grundhaltung;"*[1139]
- Auhagen: [bei Strauss] *"schwungvolle, kriegerische Lieder"*[1140]

Bei genauerer Betrachtung kann man zwischen diesen Charaktereigenschaften und Marx' *"Waldseligkeit"* nur einen, sieht man von der *"pastoralen Grundhaltung"* ab, äußerst peripheren Zusammenhang feststellen und eher bezweifeln, dass sich der Komponist bei der Wahl von D-Dur von deren historisch belegten Symboleigenschaften leiten ließ.

Die Klavierliedversion wird, wie fast alle bisher besprochenen Vertonungen, mit einem kurzen Vorspiel eröffnet, das, überraschender Weise mit einem Quartsextakkord auf *'A'* beginnend, durch eine charakteristische Triolenbewegung klangmalerisch das Rauschen der Bäume symbolisiert. Dabei fällt auf, dass die Ansiedlung im mittleren bis höheren Klangregister des Instrumentes eine geradezu helle, freundliche Naturstimmung vermittelt und dass nicht nur der doppelgriffige Satz, sondern insbesondere auch das harmonische Geschehen eine überraschende Parallele zu Erich Kriners Klavierpart darstellen.

Dieses ist zwar, betrachtet man das strukturelle Grundgerüst vor allem der ersten Strophe, durch die Akkordik einer erweiterten Kadenz mit vorübergehender, inhaltlich und formal bedingter Modulation erklärbar, stellt sich aber dennoch, vor allem in der zweiten Strophe, durch Vorhalte, Wechselnoten, chromatische Alterationen und modulatorische Ausweichungen als ziemlich farbreich fluktuierend dar, womit Joseph Marx seinen Ruf als brillanter Beherrscher von Harmonie und Modulation bestätigt.

[1137]) Zit. in: Böhm, Richard: Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert. Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Band 3, Wien u. a. 2006, S. 54

[1138]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 310

[1139]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 364

[1140]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 393

Was die Melodik betrifft, müssen zwei Aspekte ins Auge gefasst werden. Zum einen steht fest, dass die Vertonung der Dehmel'schen Worte nicht nur dem Zeilenaufbau und dem Stimmungsgehalt folgt, sondern sich auch, zumindest in der ersten Strophe, dessen Sprachrhythmus zu eigen macht. Dies hat zur Folge, dass die Melodie in ihrem zweitaktigen Aufbau den Regeln der Periodik gerecht wird, womit sie, auch dank der tonalen Intervalle und der durchwegs syllabischen Textbehandlung, ihren volksliedartigen Duktus bestätigt. Zum anderen aber manifestiert sich im Klavierpart eine selbständige, zur Singstimme teilweise kontrapunktisch geführte, meist in einer der Mittelstimmen auftauchende, durch ein aufsteigendes Quartmotiv und Triolenbewegung charakterisierte Tonfolge, der zusätzlich ein, in Takt zwei erstmals auftretender, charakteristisch-fallender, beinahe leitmotivisch-schmerzlicher Halbtonschritt - *"h-b"* - zu eigen ist, der dem Begleitpart durch mehrmaliges Erklingen (Takt 4, 6, 7/8, 8, 11, 13, 14, 15, 18/19, 19, 24) seinen gleichsam mystisch-verträumten, melancholisch-romantischen Klang verleiht.

Wie aus den bisherigen Ausführungen bereits hervorgegangen, ist zwar in der strukturellen Gestaltung des Liedes der äußere Aufbau des Gedichtes erkennbar, wobei sowohl den Verszeilen durch Zweitaktgruppen als auch der Strophen-Form durch ein längeres, stimmungsvolles Zwischenspiel Rechnung getragen wird. Aber der Komponist sah es, wahrscheinlich auf Grund der inhaltlich unterschiedlichen Erlebnisebenen, als unumgänglich an, für seine Vertonung die durchkomponierte Formvariante zu wählen. Deshalb ist es Marx auch möglich, der zweiten Strophe sowohl melodisch (verstärkte Chromatik) als auch rhythmisch (Divergenz zwischen Sprach- und Melodierhythmus) ein etwas anderes Aussehen zu geben. Dabei macht er sich vor allem kühne, durch enharmonisch unterschiedliche Notation verschleierte, auf Terzverwandtschaft basierende Modulationen zu Nutze, die in meisterlicher Weise die Singstimme bei ihrem dramatischen Aufschwung zum Höhepunkt *"Ganz nur dein!"* durch chromatischen Farbenreichtum unterstützen. Hier das harmonisch interessante Grundschema: *D - H - As - D - H - Dis/Es - G - A^7 - D*. Damit unterscheidet Marx in seiner musikalischen Gestaltung zwischen dem lyrisch-romantischen Bild der personifizierten Natur sowie der irreal-unwirklichen, überirdisch-träumerischen Welt des lyrischen Ich, und gewährleistet so eine, nicht nur äußerliche Übereinstimmung von Inhalt und Form.

Bei nochmaligem, resümierendem Hören wird man gewahr, dass das Lied *"Stimmungsmusik reinster Prägung und Ausdruck eines ungewöhnlichen Schönheitsempfindens"*[1141] darstellt,

---

[1141]) Jancik, Hans: Marx, Joseph, S. 1 ff. Digitale Bibliothek Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 49582 [vgl. MGG Bd. 08, Sp. 1738 ff. Kassel u.a. 1960]

und man stimmt uneingeschränkt jenen, teils hymnischen Beurteilungen zu, die in der umfangreichen Fachliteratur über die Lieder von Joseph Marx zu finden sind:

Da werden die außerordentliche Sensibilität der Text-Deklamation, die *"in bewundernswerter Weise zur an- und ergreifenden Melodie gestaltet"*[1142] wird, sowie der kunstvolle Klaviersatz hervorgehoben, der immer als *"ein Mittel zu optimaler Stimmungs- oder Situationsdarstellung"*[1143] gilt.
Da wird eine durchaus stringente Verbindung zum damals in der bildenden Kunst gängigen *'Jugendstil'* hergestellt, weil Joseph Marx *"dessen Farbigkeit und dessen Ornamentik [...] als seine persönliche und letztlich nicht nachahmbare Klangwelt in die österreichische Musikgeschichte unseres [Anm.: des 20.] Jahrhunderts einbrachte."*[1144] Oder wie es Hartmut Krones ausdrückt: *"Zahlreiche Ornamente und Arabesken im Verein mit einer zauberhaft schwebenden Stimmung von romantischer, ja manchmal unwirklicher Farbgebung entsprechen den Charakterzügen des 'Musikalischen Jugendstils'."*[1145]

Weshalb auch der Musikwissenschaftler Erich Schenk zusammenfassend festhalten kann: *"Das Marx-Liedwerk bildet die Krönung des von Schubert, Schumann und Hugo Wolf entwickelten Typus, in dem Singstimme und Begleitpart gleichberechtigt zur Interpretation, Verdeutlichung, Unterstreichung der im Text enthaltenen Gefühlsinhalte und Begriffsvorstellungen zusammenwirken."*[1146]

Dass sich Joseph Marx' volkstümlich-romantische *"Waldseligkeit"* bei Künstlern und Publikum äußerster Beliebtheit erfreute, begründete Erik Werba mit folgenden treffenden Worten: *"Wieder ist es die lapidare Einfachheit, die hier zum Siege führt, der Glaube des Zuhörers, das Lied müsse einfach so sein."*[1147]

[1142]) Schollum, Robert: Joseph Marx. In: Brosche, Günter (Red.): Joseph Marx. Zum 100. Geburtstag. Konzertabend und Ausstellung, Wien 1982, S. 6

[1143]) Schollum, Robert: a. a. O., S. 6

[1144]) Schollum, Robert: a. a. O., S. 6

[1145]) Hartmut Krones, zit. in: Werba, Erik: Joseph Marx in Vergangenheit und Gegenwart. Zum 100. Geburtstag am 11. Mai 1982. In: ÖMZ 37(1982)5, S. 251, Fn 9

[1146]) Erich Schenk, zit. in: Werba, Erik: Joseph Marx in Vergangenheit und Gegenwart. Zum 100. Geburtstag am 11. Mai 1982. In: ÖMZ 37(1982)5, S. 251

[1147]) Werba, Erich: Joseph Marx, Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts, Band 1, Wien o.J., S. 19

8.22.4.7 “Waldseligkeit”, Fantasie von Alexander Zemlinsky

Abschließend noch ein instrumentales Charakterstück, dessen dichterische Vorlage von Richard Dehmel in der kompositorischen Realisierung eindeutig nachweisbar ist.

8.22.4.7.1 Der Komponist[1148]

Alexander von Zemlinsky (14.10.1871 Wien - 15.3.1942 Larchmont, New York/USA) zählte zu jenen Komponisten, die zwar seinerzeit keinen großen Namen trugen, aber dennoch zwischen den Stilen eine wichtige Stellung einnahmen, aber “*in diesem ‘Zwischen’* [...] *eine reiche und unverwechselbare musikalische Sprache gefunden”*[1149] haben. Geboren in Wien, studierte er, dank seiner Begabung, bereits als 13jähriger am dortigen Konservatorium der *‘Gesellschaft der Musikfreunde’* Klavier und Komposition. Als Dirigent des Amateurorchesters *‘Polyhymnia’* machte er 1895 die Bekanntschaft mit Arnold Schönberg und zählte ihn bald, ebenso wie Alma Schindler, zu seinen Schülern. Nach Kapellmeisterstätigkeit am Carltheater (1899-1903) und am Theater an der Wien (1903) erhielt er 1904 die Stelle eines ersten Kapellmeisters an der Wiener Volksoper (1904-07, 1908-11) und gründete im selben Jahr gemeinsam mit Schönberg, dem er seit 1901 als Schwager auch familiär verbunden war, die *‘Vereinigung schaffender Tonkünstler zur Förderung zeitgenössischer Musik’*.

1911 wechselte Zemlinsky an das Deutsche Landestheater in Prag, wo er auch eine Meisterklasse für Komposition an der dortigen Musikakademie übernahm. Nach 16 äußerst erfolgreichen Jahren als Dirigent, wobei er vor allem für das Dirigat der Werke Mozarts, Wagners,

---

[1148]) Siehe auch:
Webseite des Alexander Zemlinsky Fonds bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, http://www.zemlinsky.at, abgerufen am 13. März 2009

Beaumont, Antony / Brinkmann, Dorothea (Übers.): Alexander Zemlinsky, Biographie, Wien 2005

Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Zemlinsky, Tradition im Umkreis der Wiener Schule, Wien 1976

Krones, Hartmut (Hrsg.): Alexander Zemlinsky; Ästhetik, Stil und Umfeld, Wien u.a. 1995

Krones, Hartmut: Zemlinsky, Alexander (von). In: MGG Personenteil 17, Sp. 1413-1423

Österreichisches Musiklexikon, Kommission für Musikforschung, Online-Version, Wien 2002, auf: http://epub.oeaw.ac.at/ml/musik_Z/Zemlinsky_Alexander.xml, abgerufen am 13. März 2009

Vanhoefer, Markus: Alexander von Zemlinsky, in: Microsoft Encarta Online-Enzyklopädie 2009, auf http://de.encarta.msn.com © 1997-2009 Microsoft Corporation, abgerufen am 16.Juli 2009

http://de.encarta.msn.com/encyclopedia_761594758/Alexander_von_Zemlinsky.html, abgerufen am 16. Juli 2009

[1149]) www.zemlinsky.at, abgerufen am 22. Juni 2009

Mahlers aber auch Schönbergs gefeiert wurde, übernahm er ab 1927 auf Einladung Otto Klemperers die Kapellmeisterstelle an der Berliner Kroll-Oper und wurde Lehrer an der dortigen Musikhochschule. Als die Nationalsozialisten 1933 in Deutschland die Macht übernahmen, floh er zuerst nach Wien, und ging 1938 nach dem *'Anschluß'* ins Exil in die USA, wo er aber beruflich nicht mehr reüssieren konnte und am 15. März 1942 verarmt und verbittert in Larchmont, Bundesstaat New York, starb.

Als Komponist von zahlreichen Liedern, Instrumentalwerken und immerhin neun Opern nahm er *"eine wichtige Stellung zwischen der auslaufenden Spätromantik und der sich konstituierenden Zweiten Wiener Schule ein. Besonders sein subtiler Umgang mit der Tradition der motivisch-thematischen Arbeit, die sog. Variantentechnik (entwickelnde Variation), wurde vom Schönberg-Kreis, aber auch von Z.s Schüler E. W. Korngold nachhaltig rezipiert. Die Zwölftontechnik lehnte Z. seinerseits entschieden ab."*[1150]

8.22.4.7.2 Die Klavierfantasie über Richard Dehmels "Waldseligkeit"

Neben Zemlinskys zahlreichen Liedern auf Texte von Richard Dehmel existiert auch ein Zyklus von vier Klavier-Phantasien, die nicht nur gleichsam inhaltlich-programmatisch nach Dehmel-Gedichten komponiert wurden, sondern deren Melodik man im Fall des Charakterstücks *"Waldseligkeit"*[1151] taktweise dem Dehmel'schen Text unterlegen kann.[1152]

Alexander Zemlinskys *"Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel für Klavier, op. 9"*, erstmals veröffentlicht 1908, verarbeiten folgende Texte: *1. "Stimme des Abends", 2. "Waldseligkeit", 3. "Liebe", 4. "Käferlied"*. Die Stücke entstanden um ca. 1900[1153] herum, zählen damit zu den früheren, auch beim Publikum erfolgreichen Werken und sind wahrscheinlich *"seine*

[1150]) Österreichisches Musiklexikon, Kommission für Musikforschung, Online-Version, Wien 2002, auf: http://epub.oeaw.ac.at/ml/musik_Z/Zemlinsky_Alexander.xml, abgerufen am 13. März 2009

[1151]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.177 und 1.178, S. XCI f.

[1152]) Zu den folgenden Ausführungen siehe auch:
Andraschke, Peter: Alexander Zemlinskys Dehmel-Kompositionen. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u. a.) 1995, S. 145-161

Eckle, Georg-Albrecht: Zemlinsky-Lieder, in: Booklet zur CD Alexander Zemlinsky, Frühe Klavierwerke und Lieder auf Gedichte von Richard Dehmel, Kurt Widmer, Jean-Jacques Dünki, Jecklin disco, Zürich 1988

Whitehouse, Richard / Posslac, Cris (Deutsche Fassung): Klaviermusik. In: Booklet zur CD Zemlinsky, Piano Music. Rustic Dances / Four Fantasies / A Ray of Light, Naxos 2005

[1153]) Andraschke, Peter: Alexander Zemlinskys Dehmel-Kompositionen. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u. a.) 1995, S. 145

imposanteste Komposition für Klavier",[1154] zumindest von jenen verhältnismäßig wenigen, für dieses Instrument im Druck erschienenen Kompositionen. Von Traditionsbewusstsein getragen, erinnern sie an die *'romantische'* Vergangenheit und vereinen jene stilistischen Merkmale in sich, die Horst Weber in trefflicher Weise folgendermaßen charakterisiert: *"Rückwärts gewandt ist diese Musik sowohl in sich, in ihrer Formkonzeption, als auch in ihrem Verhältnis zur musikalischen Tradition."*[1155] Dabei ist das musikalische Erbe von Brahms und Mahler deutlich erkennbar, das von Zemlinsky behutsam weiter entwickelt wird, wobei aber zum Beispiel die tonale Bindung oder die kantable Melodiebildung erhalten bleiben.

Wenn wir uns nun vorwiegend auf das zweite Fantasiestück *"Waldseligkeit"* konzentrieren, sei vorerst erwähnt, dass in Zemlinskys Nachlass, neben anderen Versuchen, ein ca. 1898, über den selben Text begonnenes, unveröffentlichtes Liedfragment existiert, dessen melodische Spuren im Klaviersatz von op. 9[1156] nachweisbar sind. Deshalb ist die Kenntnis der Dehmel-Verse insbesondere für das Verständnis der *"Waldseligkeit"*, einer Art modernes *'Lied ohne Worte'*, unerlässlich.

So fällt beim Hören zu allererst auf, dass es Zemlinsky in besonderer Weise gelungen ist, nicht nur den lyrisch-träumerischen Ton der Dehmel'schen Naturschilderung einzufangen und die, durch den Übergang vom Tag zur Nacht geprägte, abendlich-dämmrige Atmosphäre instrumental auszudeuten, sondern auch durch die, in Art der *'Lieder ohne Worte'* konzipierte, empfindsam-kantable Melodie auf die mögliche Affinität zum Text hinzuweisen. Und tatsächlich ist es innerhalb der, den Eindruck eines Liedes - mit Gesang und Begleitung - assoziierenden musikalischen Satzstruktur über zahlreiche Takte hinweg möglich, der Klaviermelodie die Verse des Dehmel-Gedichtes zu unterlegen.

Doch nicht nur das, auch die inhaltliche Komponente ist, zumindest in den ersten beiden Abschnitten der Komposition nachvollziehbar, denn die einzelnen Strophen des Gedichtes hinterlassen sowohl formbildende als auch programmatische Spuren.

[1154]) Whitehouse, Richard / Posslac, Cris (Deutsche Fassung): Klaviermusik. In: Booklet zur CD Zemlinsky, Piano Music. Rustic Dances / Four Fantasies / A Ray of Light, Naxos 2005, S. 6

[1155]) Weber, Horst: Der retrospektive Komponist: Alexander Zemlinsky. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule. Studien zur Werteforschung 7, Graz 1976, S. 10

[1156]) Andraschke, Peter: Alexander Zemlinskys Dehmel-Kompositionen. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u. a.) 1995, S. 146

Vorweg: Die äußere Form der Fantasie[1157] basiert auf einer traditionellen Dreiteiligkeit A - B - A', in seiner Ausgestaltung nicht unähnlich der klassisch-romantischen *'Sonatenhauptsatzform'* (bzw. *'Liedform'*?), wobei sich der Mittelteil deutlich durch Tonartwechsel (terzverwandte D-Dur), volksliedartig-periodische Melodiegestaltung und homophon-akkordische Satzstruktur abhebt. Und gerade den ersten acht Takten (mit Auftakt) dieser durtonalen, lyrisch-romantischen Melodie, *'mit tiefer Empfindung'* zu verwirklichen, lässt sich ohne Problem die zweite, der sensiblen Selbstveräußerung des lyrischen Ich gewidmete Strophe unterlegen.[1158] Dabei fällt auf, dass sowohl die dichterische Satzrhythmik, der syllabische Versbau, als auch die Besonderheit der Worte *"Ganz nur Dein"* durch deutlichen Bewegungswechsel (Takt 21-23) Berücksichtigung finden.
Der Teil "A" dagegen, in an Vorzeichen reichem, *"vorzugsweise träumerisch-verklärtem, glückliche Liebe"*[1159] ausdrückendem Fis-Dur, beginnt mit einer zarten Melodie, die an Schumanns Lied *"Dein Bildnis wunderselig"*[1160] erinnert und durch, das sanfte Rauschen des Waldes klanglich symbolisierende, vielfach verschränkte Klavierfigurationen begleitet wird. Charakterisiert wird diese absteigende Tonfolge durch einen punktierten Rhythmus, der übrigens, gleichsam *'gestaltbildend'* das gesamte Stück dominiert.

Auch im Fall der ersten Strophe ist eine textliche Unterlegung der Dehmel'schen Worte möglich, wenn auch bisweilen einige Melodietöne textfrei bleiben, sodass der Eindruck entsteht, das Lied klinge gleichsam eigenständig und fantasieartig weiter.[1161] *"Deswegen wäre noch besser vorstellbar die Vortragsweise eines Melodrams"*[1162], dem eine gewisse Freiheit der Deklamation über eine vorgegebene Musik eigen ist. Im Anschluss an diese beiden Strophen *"entfaltet sich nun ein harmonisch-figurativer Variationsprozeß, der zu einer großen,*

[1157]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.177 - 1.180, S. XCI - XCIV

[1158]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.177 und 1.178, S. XCI f.

[1159]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 394

[1160]) Robert Schumann: 'Intermezzo', Liederkreis op. 39, Nr. 2, nach einem Text von J. v. Eichendorff

[1161]) Siehe den Versuch der Text-Unterlegung durch Peter Andraschke, in: Andraschke, Peter: Alexander Zemlinskys Dehmel-Kompositionen. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u. a.) 1995, S. 155 u. 157, siehe Anhang 1, Abb. 1.177 u. 1.17, S. XCI f.
Um die Möglichkeit der Textunterlegung noch zu verdeutlichen, wurde eine solche in der, bei Doblinger verlegten Bearbeitung (James Breed) für Klarinette und Klavier, Wien 1989, vorgenommen. Siehe: Siehe Anhang 1, Abb. 1.181 und 1.182, S. Xcv f.

[1162]) Andraschke, Peter: Alexander Zemlinskys Dehmel-Kompositionen. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u. a.) 1995, S. 154

instrumental entwickelten Steigerung führt."[1163] Diese *'instrumental entwickelte Steigerung'* mündet auf ihrem Höhepunkt in eine Passage (Takt 40, *"mit grossem Ausdruck"*), deren, wie Andraschke entdeckte, *"Assoziation an eine Melodiezeile aus Johann Friedrich Reichardts bekanntem Herbstlied 'Bunt sind schon die Wälder', dessen Worte von J. G. v. Salis-Seewis (1762-1834) in üppigen Bildern die Freuden des Herbstes feiern"*[1164], unverkennbar ist, wodurch eine weitere inhaltliche Facette zur *"Waldseligkeit"* beleuchtet wird.

Der weiter oben angesprochene *'Variationsprozeß'*, der anfangs nur dem B-Thema gegolten hat, nimmt sich nun auch des A-Themas an und lässt den Mittelteil *"schließlich in eine variierte Reprise* [Anm.: A'] *der kompositorisch umgesetzten, ersten Strophe"*[1165] münden, wobei die für Zemlinsky typischen rhythmischen, melodischen und harmonischen *Motiv-Varianten* durch virtuoses Sechzehntel-Laufwerk umspielt werden. Nach einer *Coda*-artigen, viertaktigen Wiederkehr der lyrisch-volksliedhaften Melodie des Mittelteiles verklingt das Stück mit einer kurzen Variante des Themenkopfes.
Daraus ergibt sich *"eine dreiteilige Formkonzeption in der Tradition des lyrischen Klavierstücks Brahmsscher Prägung"*[1166], womit, durch den programmusikalischen Nachvollzug des Gedichtinhalts, herkömmliche Elemente der reinen

> *"... Instrumentalmusik mit deskriptiven Kompositionsverfahren verknüpft werden. Diese Vermittlungstendenz zeigt sich darüber hinaus bis in Details der musikalischen Entwicklungen, da diese tendenziell die Technik von Motivvarianten mit Vorhalt- und Dissonanztechniken des durchchromatisierten Satzes zu verbinden suchen. Vor allem die dramatisch-emphatische Steigerung im Anschluß an die zweite Gedichtsstrophe, die zu einer leidenschaftlichen Apotheose führt und sich erst danach in die ruhige Innigkeit der ersten Gedichtstrophe löst, zeigt, wie sehr Zemlinsky über das im Gedicht fixierte Naturbild hinausgehend dieses als Chiffre psychologischer Vorgänge zu erfassen trachtet.*
> *Zemlinskys Intention, innerhalb der Abhängigkeit vom lyrischen Vorwurf eine autonome Verlaufsbildung zu erreichen, zeichnet diese Fantasie*[...] *aus.* [...] *Der sicherlich zu Recht festgestellte stilistische Eklektizismus erweist sich zugleich als ein Integrationsstreben, das darauf aus ist, die Errungenschaften des späten 19. Jahrhunderts auf sinnvolle Weise zueinander finden zu lassen, womit nicht zuletzt auch eine wichtige Basis für die daran sich anschließende Neue Musik der Wiener Schule gelegt wurde."*[1167]

[1163]) Mauser, Siegfried: Anmerkungen zu Alexander Zemlinskys Klaviermusik. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u. a.) 1995, S. 341

[1164]) Andraschke, Peter: Alexander Zemlinskys Dehmel-Kompositionen. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u. a.) 1995, S. 156

[1165]) Mauser, Siegfried: a. a. O., S. 341

[1166]) Mauser, Siegfried: a. a. O., S. 341

[1167]) Mauser, Siegfried: a. a. O., S. 341/344

8.23. Der erste Schnee (1916, Ludwig Thoma)

8.23.1 Der Dichter[1168]

Ludwig Thoma (* 2. 21. Januar 1867 in Oberammergau - † 26. August 1921 in Rottach am Tegernsee) war ein deutscher Schriftsteller, der durch seine realistisch-satirischen Schilderungen des bayerischen Alltags und der politischen Geschehnisse seiner Zeit populär wurde. Als fünftes von acht Kindern eines Försters in Oberammergau geboren, verbrachte er die ersten Jahre seines Lebens im Forsthaus Vorderriß an der Isar nahe der Tiroler Grenze. Kurz nach der Übersiedlung der Familie nach Forstenried bei München starb der Vater und die Mutter musste die sieben Kinder alleine großziehen. Seine turbulente Gymnasialzeit in Landstuhl/Pfalz, Neuburg an der Donau, Burghausen, München und Landshut, wo er 1886 das Abitur bestand, verewigte er in den Lausbubengeschichten, einem seiner populärsten Werke. Nach dem abgebrochenen Studium der Forstwissenschaften sowie der mit dem Dr. jur. abgeschlossenen Jurisprudenz wurde er Rechtsanwalt in Dachau und nebenbei Mitarbeiter in der Zeitschrift die *'Jugend'* bzw. in der satirischen Wochenschrift *'Simplicissimus'*, wo er unter dem Pseudonym *'Peter Schlemihl'* erste literarische Beiträge veröffentlichte. Nachdem er 1899 seine Tätigkeit als Rechtsanwalt aufgegeben hatte, wurde er fester Mitarbeiter des *'Simplicissimus'* und ein Jahr später dessen Chefredakteur. Nach zahlreichen Reisen durch Europa und reger schriftstellerischer Tätigkeit meldete er sich im Ersten Weltkrieg freiwillig als Krankenpfleger an die Front, wo er aber alsbald schwer an der Ruhr erkrankte und für felddienstuntauglich erklärt wurde. 1919 schloss er sich der Deutschen Vaterlandspartei an, sprach wiederholt auf Veranstaltungen der Partei und veröffentlichte im *'Miesenbacher Anzeiger'* zahlreiche politischer Artikel. Nach seinem allzu frühen Tod im Jahre 1921 fand er auf dem Gemeindefriedhof von Rottach-Egern am Tegernsee neben Ludwig Ganghofer seine letzte Ruhe. Im oberbayerischen Raum genießt er noch heute eine hohe Popularität, was beispielsweise durch die Produktbezeichnung *'Ludwig-Thoma-Bier'* des Hofbräuhauses Berchtesgaden dokumentiert wird. In seinen volkstümlichen, kraftvoll-bodenständigen Erzählungen, Dramen und Gedichten, die zwischen Naturalismus und Heimatkunst[1169] angesiedelt sind, bemühte sich Ludwig Thoma, durch *"Satire, Ironie und Polemik"* gegen *"Scheinmoral, Spießertum, Preußentum und besonders Klerikalismus"*[1170] aufzutreten.

[1168]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 580 f.
http://www.zeno.org/Literatur/M/Thoma,+Ludwig/Biographie, abgerufen am 14. März 2014
https://www.zvab.com/pages/ludwigThoma.jsp, abgerufen am 14. März 2014
http://www.literaturportal-bayern.de/autorenlexikon?task=lpbauthor.default&pnd=118622072, abgerufen am 14. März 2014

[1169]) Siehe auch Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 580

[1170]) Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 580

Einige Werke: Agricola (Bauerngeschichte 1897), Die Witwen (Lustspiel 1899), Die Lokalbahn (Komödie 1901), Lausbubengeschichten (1905), Tante Frieda (deren Fortsetzung 1907), Kleinstadtgeschichten (1907), Moral (Komödie 1909), Erster Klasse (Komödie 1910), Der Wittiber (Roman 1911), Lottchens Geburtstag (Lustspiel 1911), Ein Münchner im Himmel (Lustspiel 1911), Magdalena (Volksstück 1912), Jozef Filsers Briefwexel (Satire 1912), Heilige Nacht (Legende 1916), Altaich (Roman 1918), Die Jagerloisl (Roman 1921), Der Ruepp (Roman 1921), Münchnerinnen (Roman 1923), Stadelheimer Tagebuch (1923)

8.23.2 Das Gedicht[1171]

Ludwig Thomas 1914 entstandenes Gedicht wurde von Erich Kriner in jener Fassung vertont, wie sie erstmals in den *"Gesammelten Werken, Erster Band, Autobiographisches und ausgewählte Gedichte, München 1922"* auf Seite 545 unter dem Titel *"Der erste Schnee"* durch den *'Verlag Albert Langen'* veröffentlicht wurde. In der sechsbändigen Neuausgabe, München 1968, sind die Gedichte in einem eigenen Band (Nr. 6) in sechs Gruppen aufgegliedert - *Schnadahüpfl, Im Lauf des Jahres, Moritaten und Balladen, Politisch Lied, So war's einmal* und *Krieg und Soldaten* -, wobei *"Der erste Schnee"* in der letzten Gruppe auf Seite 194 aufscheint.

Der erste Schnee

Das letzte Lied hat ausgeklungen,
das dir der Seewind noch gesungen,
und lind und sacht
hat dir der Schnee dein Bett gemacht
und dich in tiefste Ruh gewiegt.

Mein Kamerad nun magst du träumen,
wie unter den verschneiten Bäumen
so fern und weit,
zur stillen Zeit
dein deutsches Haus in Frieden liegt.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(4x Jambus + unvollständiger Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(4x Jambus + unvollständiger Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(4x Jambus + unvollständiger Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(4x Jambus + unvollständiger Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)	4 Hebungen

[1171]) *Thoma, Ludwig: Gesammelte Werke, Band 1, München 1922, S. 545*

Der Titel täuscht! Nicht die Freuden der ersten weißen Winterpracht erwarten uns, sondern Ludwig Thomas Gedicht setzt sich, wie das Wort *"Kamerad"* letztlich bestätigt, mit den schmerzlichen Folgen des Krieges auseinander. Bereits der Beginn signalisiert Traurigkeit, auch wenn Wortwahl und direkte Ansprache versuchen, trostvolle Stimmung aufkommen zu lassen: Wohl ist *"das letzte Lied"* verklungen, doch der erstmals gefallene *"Schnee"* hat *"dir"*, mein gefallener Freund, *"lind und sacht" "dein Bett gemacht und dich in tiefste Ruh gewiegt."* Und die unabwendbare, schicksalsergebene, auf Trost hoffende Seelenlage findet ihre Fortsetzung in Ausdrücken wie *"träumen", "verschneite Bäume", "fern und weit"* oder das *"in Frieden"* liegende *"deutsche Haus"*.

Das Gedicht weist sowohl eine ungewöhnliche, äußere Bauweise als auch eine überraschende innersprachliche Struktur auf. Schon die beiden Strophen, obwohl im Hinblick auf den Endreim ziemlich ähnlich - aw, aw, bm, bm, cm / a'w, a'w, dm, dm, cm - unterscheiden sich, was eher selten vorkommt, durch die Länge ihrer Verse: Während vorerst vier auftaktige, vierhebige, Langzeilen genau in der Mitte unterbrochen werden durch eine einzelne zweihebige Kurzzeile, sind es in der zweiten Strophe bereits zwei kurze, zweihebige Verszeilen, die sich vor dem letzten vierhebigen Vers hineinschieben. Eine kleines rechnerisches Experiment zur Angleichung der Zeilenlänge ergäbe einmal neun und dann acht zweihebige Verse - die beiden Strophen blieben also weiterhin unsymmetrisch, was uns vermuten lassen sollte, dass der Dichter eine besondere, wahrscheinlich weniger formale als vielmehr inhaltliche Absicht verband, die zu ergründen hier versucht werden soll. Betrachtet man die drei Kurzverse genauer, fällt sofort auf, dass in jedem Fall diese es sind, die dem Gedicht zu seinem tröstlichen Kontext verhelfen, ja einen solchen besonders betonen, auch wenn mögliche Enjambements (Vers 3/4 und 7/8 bzw. 9/10) beim Rezitieren oder Vertonen der Thoma'schen Worte einen auditiv wahrnehmbaren, inhaltlich begründbaren Sinnzusammenhang ergäben. Damit wären wir bei der 'innersprachlichen Struktur' des Textes: Jede Strophe besteht, grammatikalisch gesehen, aus einem einzigen Satz, was jeweils ein ca. 25 Worte langes Satzgefüge ergibt, dessen komplizierte inhaltlich-formale Konstruktion dem Leser auch durch die eben besprochene Zeilen-Konzeption erleichtert wird. Der auditiv rezipierende Konsument freilich ist entweder auf eine sinnhafte Rezitation oder auf eine Komposition angewiesen, die dieses komplizierte inhaltlich-sprachliche Gefüge durch melodisch-formale Gestaltung und musikalische Ausdeutung verständlich macht, womit wir nicht umhinkönnen der Frage nachzugehen, inwieweit Erich Kriner diesen Forderungen im Rahmen seiner Vertonung gerecht zu werden vermochte.

8.23.3 Das Lied[1172]

Das zweiseitige, 12zeilige, in gut leserlicher Bleistiftschrift verfasste Autograph[1173] ist wieder eines jener Manuskripte, das durch Unvollständigkeit Probleme bereitet. Wohl erfahren wir, dass das Lied am *"16.II.1916"* von *"E. Kriner"* vollendet worden war, aber: Wie lautet der Titel, welches Anfangstempo sieht der Komponist vor oder wer ist der Autor des Textes? Ach ja, den findet man, wenn man ihn bereits kennt, auf der Rückseite, rechts oben, in blasser, mit Bleistift verfasster Schrift: *"Lud. Thoma."* Die Komposition selbst dagegen zeichnet sich durch Vollständigkeit aus, wobei, was ja in den bisherigen Handschriften nicht immer die Regel war, selbst Text, Vorzeichen, Phrasierungen, Dynamik, ja sogar zahlreiche agogische Instruktionen komplett ausgeführt sind.

Bereits die Wahl der *'finsteren', 'melancholischen', 'ernsten', 'tragischen'*[1174] Tonart fis-Moll straft die, Freude über den *'ersten Schnee'* verheißende Überschrift Lügen, was noch deutlicher wird, wenn man jene Charaktereigenschaften in Betracht zieht, wie sie bei Schumann, Brahms oder R. Strauss anzutreffen sind: *"halb abgedunkelt, schmerzlich-helle Stimmung"* (Schumann), *"Verlassenheits- und Einsamkeitsimpressionen"* (Brahms) oder *"Schmerz"*[1175] (Strauss).

Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch den Beginn des Liedes, in dem die zwei Takte des Vorspiels durch die extrem tiefe Lage des Klavierparts die schreckensvolle Stimmung des Krieges heraufbeschwören. Das ostinatoartige, klanglich einem Orgelpunkt ähnliche Begleitmodell - Sechzehntel-Sextole / Viertel - das zusätzlich noch charakterisiert wird durch die permanent auf- und absteigende Sekunden-Melodik der Nebentöne (2., 4., 6. Sechzehntel), trägt ein Übriges dazu bei, das schaurige Szenarium der im Kampf gefallenen Soldaten krass 'vor Ohren zu führen'. Die empfindsam-kantablen, bisweilen die melodische Linie des Gesangsparts verdoppelnden Sext-Parallelen, im Rhythmus Halbe - Viertel - Viertel (𝅗𝅥 ♩ ♩), in der rechten Hand dagegen versuchen, den tröstlichen Textworten gerecht zu werden. Und diese werden von der Singstimme in molltonaler Melodik und rezitativartigem Duktus präsen-

---

[1172]) Band 2, S. 52 ff.

[1173]) Band 3, Abb. 3.73 und 3.74, S. 73 f.

[1174]) Siehe auch:
http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/moll.html, abgerufen am 24. Juli 2013, S. 7

[1175]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 311, 365, 390

tiert, wobei der Deklamationsstil bis zu den Worten *"und dich in tiefste Ruh' gewiegt"* durchgehalten wird. Die Imagination der *'Totenruhe'* aber führt in allen musikalischen Parametern zu einer tiefgreifenden, die gesamte zweite Strophe beherrschenden Wandlung: Eine Kadenz weist den Weg, überraschender Weise nicht zur parallelen A-Dur, sondern nach *'träumerischem'* (R. Strauss)[1176], *"Entfernung von der Erdenschwere"* (Brahms)[1177] ausdrückendem Fis-Dur, der auf die Sechzehntel-Sextolen verzichtende Instrumentalpart verbreitet mit seinen durchwegs konsonanten, durch *Katabasis*-ähnliche, oktavierende Basslinien unterstützten Akkorden - wobei aber auch immer wieder jene beinahe leitmotivischen, *"die melodische Linie des Gesangsparts verdoppelnden Sext-Parallelen"* (S. 424) der ersten Strophe anklingen - schmerzlich-friedliche, beinahe sakrale Stimmung, und die Singstimme wechselt zu einer empfindsam-kantablen, dem poetischen Gehalt der Worte gerecht werdenden Melodik. Ein letzter, der patriotischen Aussage geschuldeter Höhepunkt, der noch zusätzlich durch die unerwartet-überraschende Text-Wiederholung an Bedeutung gewinnt, verklingt in *'träumerischem',* durch einen absteigenden Bassgang vorbereitetem Fis-Dur, womit eine, die anspruchsvolle, "komplizierte inhaltlich-sprachliche" Textvorlage des Dichters adäquat ausdeutende Liedvertonung ihren *'friedlichen',* tröstlich-versöhnlichen Abschluss findet.

8.24. Nun steh'n die Rosen in Blüte (1917, Paul Heyse)

8.24.1 Der Dichter[1178]

Paul Johann Ludwig [von] (geadelt 1910) Heyses (15. März 1830 in Berlin - 2. April 1914 in München), nach eigenem, auf der so genannten *'Falkentheorie'*[1179] basierendem Modell gestalteten, oftmals in seiner späteren Wahlheimat Italien angesiedelten Novellen machten ihn bekannt und verhalfen ihm 1910, als erstem deutschen Dichter, zum Nobelpreis für Literatur. Hineingeboren in ein Elternhaus, *"in dem kultivierte Geselligkeit, geistig-literarischer Austausch, die Anteilnahme an Musik und bildender Kunst Selbstverständlichkeiten waren"*[1180],

---

[1176]) Siehe auch: Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 390

[1177]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 364

[1178]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 256 f.
http://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Heyse, abgerufen am 20. März 2014
http://www.deutsche-biographie.de/sfz45809.html, abgerufen am 20. März 2014

[1179]) Diese, nach der Falkennovelle von Boccaccio benannte Theorie, wurde von Paul Heyse entwickelt, um einer gewissen Formauflösung entgegenzuwirken. Das zentrale Anliegen dieser These besagt, dass in jeder Geschichte eine Besonderheit zu finden sein müsse, aus der sich eine effektvolle Handlung entwickeln lässt.

[1180]) http://www.deutsche-biographie.de/sfz45809.html, abgerufen am 20. März 2014

weil seine Mutter mit der Familie Mendelssohn-Bartholdy verwandt war, nahm die kulturelle Förderung schon in frühester Jugendzeit einen hohen Stellenwert ein. Durch seine, bereits während der Gymnasialzeit entstandenen, ersten literarischen Versuche wurde Emanuel Geibel auf den jungen Mann aufmerksam, woraus sich eine lebenslange Freundschaft entwickelte, die zu zahlreichen gemeinsamen Literaturprojekten führen sollte.

Nach einem viersemestrigen Studium der klassischen Philologie in Berlin ging Heyse nach Bonn, um dort Kunstgeschichte und Romanistik zu studieren und, nach Berlin zurückgekehrt, mit einer Arbeit über die Lyrik der Troubadours 1852 zum Dr. phil. zu promovieren. Nach längerem Italienaufenthalt, während dem er sich in Rom, Florenz, Modena und Venedig dem Studium provenzalischer Handschriften widmete, sowie einer kurzfristigen Tätigkeit als Privatgelehrter in Berlin, übersiedelte Heyse 1854, einem Ruf des bayerischen Königs Maximilian II. folgend, nach München, wo er gemeinsam mit Geibel zum Mittelpunkt des *'Münchner Kreises'* avancierte. Die daraus resultierenden, vielfältigen gesellschaftlichen Verbindungen nützte er, um sich in Anbetracht seiner literarischen Qualitäten allmählich, aber dafür nachhaltig, *"als Hofpoet und Dichterfürst in der Nachfolge Goethes"*[1181] zu etablieren. Zahlreiche Orden, Preise und Auszeichnungen, sowie die 1910, anlässlich des Nobelpreises verliehene Ehrenbürgerschaft der Stadt München unterstreichen seine bereits zu Lebzeiten erlangte Ausnahmestellung im literarischen Leben Deutschlands.
Am bedeutendsten freilich *"sind seine rund 160 Novellen von strengem Bau um psychologische Probleme der Liebe, vorwiegend aus italienischem Milieu oder Künstlerkreisen.* [...] *Durch seine Frontstellung gegen Realismus, Naturalismus und Impressionismus im Alter überholt, zwar vom zeitgenössischen gebildeten Bürgertum hochgeschätzt, von der naturalistischen Generation aber verspottet."*[1182]

Einige Werke: Jungbrunnen (Märchen 1850), Spanisches Liederbuch (gem. mit E. Geibel 1852), L'Arrabbiata (Novelle, 1853), Das Mädchen von Treppi (Novelle 1855) , Neue Novellen (1858), Italienisches Liederbuch (Übersetzung 1860), Ludwig der Bayer (Drama 1862), Gesammelte Novellen in Versen (1864), Colberg (Drama 1868), Moralische Novellen (1869), Ein neues Novellenbuch (1871), Kinder der Welt (Roman 1873), Neue Novellen (1875), Im Paradiese (Novelle 1875), Merlin (Roman 1892), Über allen Gipfeln (Roman 1895), Maria von Magdala (Drama 1899), Jugenderinnerungen und Bekenntnisse (1900), Gegen den Strom (Roman 1907), Die Geburt der Venus (Roman 1909).

[1181]) http://www.deutsche-biographie.de/sfz45809.html, abgerufen am 20. März 2014

[1182]) Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 257

8.24.2 Das Gedicht[1183]

Das Gedicht findet sich in Heyses Sammlung *"Neue Märchen von einem fahrenden Schüler*", die unter dem Titel *"Der Jungbrunnen"* im Verlag von Alexander Duncker, dem *"Königlichen Hofbuchhändler"* in Berlin im Jahre 1850 veröffentlich wurde, und zwar innerhalb des ersten Märchens - *"Das Märchen von der guten Seele"*.

Nun stehn die Rosen in Blüte

Nun stehn die Rosen in Blüte,
Da wirft die Lieb ein Netzlein aus,
Du schwanker, loser Falter,
Du hilfst dir nimmer heraus!

Und wenn ich wäre gefangen
In dieser jungen Rosenzeit,
Und wär's die Haft der Liebe,
Ich müßte vergehen vor Leid.

Ich mag nicht sehnen und sorgen;
Durch blühende Wälder schweift mein Lauf.
Die luft'gen (luftigen) Lieder fliegen
Bis in die Wipfel hinauf.

1. und 2. Strophe:

⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(2x Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –	(2x Jambus + Anapäst)
2. Strophe, 4. Vers	
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –	(1x Jambus + 2x Anpäst)

3. Strophe:

⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(2x Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –	(Jambus + Anapäst + 2x Jambus)
3. Vers - Original:	
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)
3. Vers - Kriner:	
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –	(2x Jambus + Anapäst)

Vorerst eine Feststellung zur Wahl der Gedicht-Version durch den Komponisten und damit zur rhythmischen Struktur: Erich Kriner wählte als Vorlage zu seiner Vertonung im Wesentlichen die Originalversion Heyses von 1850. Eine geringfügige Textvariante schuf er im dritten Vers der 3. Strophe, wodurch aber ein deutlicher, um nicht zu sagen abwertender Eingriff in die Rhythmus-Struktur des Gedichtes stattfand: die jeweils dritten Verszeilen (siehe schematische Darstellung) sind dadurch nicht mehr in allen Strophen identisch.

[1183]) Heyse, Paul: Der Jungbrunnen. Neue Märchen von einem fahrenden Schüler. Das Märchen von der guten Seele, Berlin 1850, S. 6

Aus sprachanalytischer Sicht ist Heyses Text eine Fundgrube für die poetisch-lyrische Gestaltungsvielfalt romantischer Dichtung.
Schon das zur Verwendung gelangende Vokabular lenkt den Leser/Hörer in eine bestimmte Richtung: Begriffe wie *"schwank", "lose", "nimmer", "Rosenzeit", "Haft der Liebe", "schweifen", "sehnen und sorgen"*, die Verkleinerungsform *"Netzlein"* oder die Wahl des von Blume zu Blume flatternden, freiheitsliebenden, schmucken, das flotte Leben verkörpernden *'Falters'* als Metapher für das lyrische Ich erinnern an die alten Hausbücher mit ihrer gotisch-verschnörkelten Schrift sowie den kindgerechten Zeichnungen und verleihen dem Gedicht jene lockere, unbeschwert-fröhliche, frühlingshaft-naturnahe Atmosphäre, wie sie dem Rezipienten auch in anderen inhaltlich-bildhaften Details entgegentreten. Da wäre zum Beispiel gleich zu Beginn der stimmungsgenerierende Hinweis auf die *"in Blüte"* stehenden *"Rosen"*, wodurch sofort Assoziationen zum Wiedererwachen der Natur, zum Wonnemonat Mai oder zur Liebe geweckt werden. Und diese wirft auch bereits in der zweiten Verszeile *"ein Netzlein aus",* aus dem sich der *"schwanke, lose Falter",* einmal eingefangen, wohl *"nimmer"* würde befreien können. Doch - der Konjunktiv führt es klar vor Augen - das lyrische Ich denkt nicht daran, sich einfangen zu lassen. Denn käme es soweit, dann wäre ihm, sogar in der *"Haft der Liebe",* großes *"Leid"* beschieden. Vielmehr strebt sein Sinn nach den Freiheiten eines Wanderburschen, der in den blühenden Wäldern seine *"luftigen Lieder"* bis in die *"Wipfel"* der höchsten Bäume *"fliegen"* lassen möchte. Und dafür lohnt es sich sogar - zumindest vorübergehend - auf die Liebe zu verzichten, die ja im Augenblick nur als Einschränkung und *"Haft"*-artiger Freiheitsentzug ins Gewicht fiele.

Gleichwohl tut sich ein weites Feld an lyrisch-sprachlichen Wesenszügen und Nuancen auf, wenn man die elementaren, systemischen Sachverhalte der dichterischen Konzeption näher unter die Lupe nimmt. Dies beginnt bereits bei der dreistrophigen Gliederung, die sich an den inhaltlichen Gegebenheiten orientiert.

Während in der ersten Strophe die frühlingshaft-aufblühende Natursituation geschildert wird, in deren Ambiente die Liebe ihr *"Netzlein"* auswirft, damit sich der lockere Bursche darin verfangen möge, erfahren wir in der zweiten, dass ihm dieses Gefangensein in *"der Haft der Liebe"* gar nicht behagen würde, ja dass er es als großes Leid empfände. Vielmehr sehnt er sich nach einem freien Wanderleben, sieht sich in die blühenden Wälder hinauseilen und will in Freiheit, gleich dem Eichendorff'schen Taugenichts, seine fröhlichen Lieder gen Himmel schicken. Irgendwie erinnern sowohl der äußere formale als auch der innere inhaltliche Aufbau entfernt an die barform'sche Dreiteiligkeit der alten Meistersinger, ein Gedanke, auf den innerhalb der Liedinterpretation nochmals zurückzukommen sein wird.

Auch die metrisch-rhythmische sowie die sprach- und lautsymbolische Konzeption verdienen besondere Beachtung. Neben dem Wechsel zwischen Drei- und Vierhebigkeit mit verschiedenen auftaktigen Versfüßen lassen bereits die unterschiedlich kadenzierenden Endreime aufhorchen: Innerhalb der einzelnen Strophe ergibt sich als Schema aw, bm, cw, bm; beobachtet man jedoch ausschließlich die Endsilben im Hinblick auf ihre assonanten Vokale, finden sich auch Äquivalente zwischen den einzelnen Strophen: so führen zum Beispiel sämtliche ersten und dritten Verse ein *"e"* und die zweiten und vierten Zeilen der ersten und letzten Strophe ein *"au"* in der letzten Silbe. Damit würde sich folgendes, die Binnen-Verflechtungen verdeutlichendes Gesamt-Reimschema ergeben: aw, bm, aw, bm; / aw, cm, aw, cm; / aw, bm, aw, bm. Zugegeben, eine kleine, belanglose Bagatelle für 'literarische Feinschmecker', nach Ansicht des Autors aber zumindest erwähnenswert.

Aber noch weitere derartige Kunstgriffe und 'Kleinigkeiten' positionieren das Gedicht, zumindest in sprachlicher und rhetorisch-phonetischer Hinsicht, unter die Prominenz seiner Gattung. Da wären zum Beispiel die dezente Anwendung des *anaphorischen* Zeilenbeginns (Vers 3/4 und 5/7), die zahlreichen *Assonanzen* (Verse 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12), die offenen oder verdeckten (z. B. *"Lieb" und "Netzlein"* oder *"loser Falter")*, auch versübergreifenden *(Binnen)-Alliterationen* (Verse 2/3, V 5, V 7/8, V 9, V10, V 11) oder die permanenten, das gesamte Gedicht beherrschenden syntaktisch-grammatikalischen Eigenwilligkeiten, wie sie als *Hyperbaton*[1184] und *Inversion*[1185] (*"Und wenn ich wäre gefangen")* bekannt sind.

Ein letztes Augenmerk warf der analysierende Autor auf die *vokale Lautung*[1186] und entdeckte im Hinblick auf deren *klangliche Musikalität* eine auffallend bevorzugte Verwendung der hellen Vokale *"i", "ü"* und *"e"*, die besonders der letzten Strophe durch ihre Häufung (12x "i/ü" und 10x "e" gegenüber 10x "a, o, u, ei oder au") einen, dem Inhalt entsprechenden fröhlichen, unbeschwert-glücklichen Duktus verleihen.

Diese, dem gesamten Gedicht innewohnende heitere Gelassenheit dürfte auch den Komponisten in ihren Bann gezogen haben, wie die folgende hermeneutisch-auslegende Analyse des Liedes zu vermitteln versuchen wird.

[1184]) Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 343

[1185]) Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 360

[1186]) Siehe auch: Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1967 (12. Auflage), S. 101 f.

8.24.3 Das Lied[1187]

Vorerst jedoch zu den dokumentarischen Fakten: Das Manuskript[1188] mit Kriners Heyse-Vertonung ist das erste jener letzten Autographen, die mit einer Ausnahme (*"Meine Jugend",* siehe Kap. 8.30.3) den Herausgeber durch perfekte Vollständigkeit erfreuen. Auf 12zeiligem Notenpapier der hinlänglich bekannten Firma *"J. E. & Co, Protokoll. Schutzmarke, No. 12"* finden sich, in bestens leserlicher Manier, sämtliche, für eine einwandfreie, komplette und aufführungsgerechte Veröffentlichung notwendigen Daten: Titel, Dichter, Text in lateinischer Schreibschrift, kompletter Notentext samt Vorzeichen, Phrasierungen sowie dynamischen und agogischen Vorgaben. Und das alles ohne jegliche Korrekturen, was nur zwei Schlüsse zulässt: Entweder es handelt sich um eine, nach vorangegangenen Skizzen verfertigte Reinschrift, oder, was auch zahlreiche andere Autographe vermuten lassen, Kriner hatte die gesamte Komposition im Kopf und musste sie nur zu Papier bringen. Einziger kleiner Wermutstropfen: Bei manchen Liedern verzichtet der Komponist auf eine genaue Tempoangabe, was wahrscheinlich damit zusammenhängt, dass die Manuskripte weniger für eine Veröffentlichung sondern vielmehr als Vorlage für die eigene Konzerttätigkeit gedacht waren.

Und nun zur musikalischen Analyse der Komposition, die auf der Basis sowohl auditiver als auch visueller Rezeption erfolgen soll. Schon die Wahl der für *Natur, Frühling, frohe Stimmung und Liebe* stehenden Tonart E-Dur[1189], die klanglich in der oberen Hälfte des Klaviers angesiedelten ersten Takte des Liedes und die, das Flattern des Falters symbolisierende Sechzehntelbewegung der Instrumentalbegleitung erzeugen jene heiter-unbeschwerte Stimmung, die in Folge dem gesamten Lied seine charakteristische Eigenart verleihen wird.

Außerdem ertönt in der rechten Hand jenes zentrale, viertönige, eine Quart umfassende, den Gesangspart kontrapunktierende Schlüssel-Motiv, das der Komposition sowohl durch seine permanente melodische (h - gis - gis - fis) als auch rhythmische (♩.♪♩♩) Präsenz eine gewisse Geschlossenheit verleiht, wobei im Instrumentalpart die variantenreiche motivische Verarbeitung desselben (siehe z. B. die Takte 4, 5, 6, 7, 8 oder 11) zum vorrangigen Gestaltungsprinzip erhoben ist.

[1187]) Band 2, S. 55-58

[1188]) Band 3, Abb. 3.75-78, S. 75 ff.

[1189]) Zur Charakteristik der Tonart E-Dur siehe die umfangreichen Ausführungen in Kap. 8.22.3.1 auf den Seiten 380 ff.

Ein Blick auf die Singstimme, die bereits im ersten Takt mit einem tonleiterfremden, aufgrund der Begleitharmonie an Neapolitanik erinnernden Auftakt einsetzt, verweist auf ein reiches Repertoire an textausdeutenden und tonsymbolischen Details, wobei sich nicht nur die entscheidenden Schlüsselwörter sondern auch wesentliche inhaltliche Passagen besonderer Beachtung erfreuen, was durch melodischen Duktus, spezielle Harmonik, rhetorische Figuren oder klangliche Illustration demonstriert wird. Hier einige dahingehende Beispiele, die, analog zu ihrer Manifestation innerhalb der Komposition gereiht, im Folgenden vorgestellt und erläutert werden sollen:

Bereits in Takt zwei wird die Bedeutung der *"Rosen"* durch einen Hochton hervorgehoben; das Auswerfen des *"Netzleins"* muß rasch erfolgen, was durch die *verkleinernde* Halbierung der vorangegangenen Notenwerte (Viertel -> Achtel) symbolisiert wird; das erwünschte Ergebnis - der eingefangene Geliebte - wird im Notenbild durch eine Art *"Circulatio"*[1190](oder *"Kyklosis")* demonstriert; der torkelnde Flug des fliehenden, *'schwanken, losen Falters'* findet seine Entsprechung in der Pausen-zerstückelten Melodielinie, der verzweifelt-vergebliche Fluchtversuch des Schmetterlings die seinige im durch eine Fermate verlängerten Hochton *fis"*; während der schmerzliche Gedanke des lyrischen Ich, durch das Joch der *"Liebe"* gefangen und der Freiheit beraubt zu sein, durch den plötzlichen Wechsel nach e-Moll signalisiert wird, sorgt die *"junge Rosenzeit"* für eine vorübergehende Aufhellung in der Klavierbegleitung; das *"Vergehen vor Leid"* schließlich bekunden vollgriffige, synkopische, teils scharf dissonante Akkorde und der Aufstieg der Singstimme zu dem Hochton *gis"*; das nun folgende, siebentaktige Zwischenspiel, anfangs durch kraftvolle Triolen-Begleitung charakterisiert und insgesamt vom zentralen Schlüssel-Motiv beherrscht, verschafft dem Wanderburschen Zeit, sich von der Geliebten loszureißen und in die Natur hinauszueilen; dort begeistert er sich, was auch in der Musik zum Ausdruck kommt, für die *"Wälder"* (Hochton *fis'"*) und das Singen seiner *"luftigen Lieder"* (sequenzierte, eine Terz höher liegende Wiederholung); und diese Lieder mögen bis *"in die Wipfel"* (lang angehaltener, durch einen Quartsprung erreichter, höchster Ton des Gesangsparts) *"hinauf"* (Wort-symbolisierender Quartsprung *h'-e"*) fliegen; das zehntaktige Nachspiel wird dominiert von zahlreichen, Übermut und Lebensfreude vermittelnden Rhythmus-Varianten des Zentral-Motivs und endet mit einem vollgriffigen, über fünf Oktaven reichenden E-Dur Akkord im dreifachen Fortissimo.

Nach diesen textinterpretatorischen und klanganalytischen Überlegungen gilt es noch, anhand des Gesangsparts und der ziemlich eigenständig agierenden Instrumentalbegleitung ein

---

[1190]) Siehe auch: Krones, Hartmut / Schollum, Robert: Vokale und allgemeine Aufführungspraxis, Wien 1983, S. 47

einigermaßen nachvollziehbares, stringent-gültiges Formmodell zu finden, das der Struktur dieser, aus der Sicht des Wort-Ton-Verhältnisses äußerst kunstvollen Komposition einigermaßen gerecht wird.

Betrachtet man ausschließlich die äußere Form des Liedes, ergibt sich folgende Konzeption: 1. Strophe (8 Takte, E-Dur) - 2. Strophe (8 Takte, e-Moll) - Zwischenspiel (7 Takte) - 3. Strophe (16 Takte, E-Dur) - Nachspiel (10 Takte), schematisch dargestellt A, A', Zsp, B, Nsp; ein Modell also, in dem sich die traditionelle Formenlehre nur sehr weitläufig-marginal widerspiegelt. Und diese, auf Affinität beruhende Beiläufigkeit möchte sich der Autor für die folgenden Gedanken zunutze machen.

Wie bereits bei der Textanalyse festgehalten, weisen einige inhaltlich-formale Indizien in Richtung mittelalterliche Barform. Wenn diese auch im Bereich der musikalischen Gestaltung nur latent vorhanden sind, wie zum Beispiel die mit acht Takten gleichlangen Strophen eins und zwei oder die ausladend komponierte dritte Strophe, liegt dennoch, schon aufgrund der nicht identischen - aber in gewisser Hinsicht doch Ähnlichkeiten aufweisenden - Melodik der beiden *Stollen (A / A')*, die Barform nicht klar auf der Hand. Und dennoch möge es gestattet sein, einen Analogieschluss zum Mittelalter herzustellen, und zwar rein hermeneutisch-erfahrungsbedingt und auditiv-gefühlsbetont. Dabei kommt dem Autor der erste Akt von Wagners *"Meistersingern"* in den Sinn, in dem ein genialer Musiker, nach erstem Kennenlernen des strengen, formalen Regelwerks seiner Zeitgenossen, vergeblich versucht, dieses mit seinen autodidaktisch erworbenen, künstlerischen Fähigkeit einigermaßen in Einklang zu bringen. Ein ähnlicher Eindruck bemächtigt sich des analysierenden Rezipienten beim Hören (und Lesen) dieses Liedes: Beeindruckt und hingerissen von den Dichterworten übernimmt der Komponist deren Dreiteiligkeit als äußeres Formgerüst und füllt es, dabei dem inhaltlichen Profil gerecht werdend, mit einer genialen, sowohl dem *'glorreichen'* Augenblick als auch seiner schöpferischen Musikalität entsprießenden Musik und schafft damit ein *'Meisterlied'*, das in seiner, alle Freiheiten ausschöpfenden Konzeption entfernt an die mittelalterliche Form *'Stollen - Stollen - Abgesang'* erinnert. Womit der Komponist Erich Kriner - quasi für sich und das aktuelle Lied - ein *'neues',* individuell gestaltetes Formmodell kreierte. Wie meinte doch Feruccio Busoni so treffend: *"Die Aufgabe des Schaffenden besteht darin, Gesetze aufzustellen, und nicht Gesetzen zu folgen. Wer gegebenen Gesetzen folgt, hört auf, ein Schaffender zu sein."*[1191]

[1191]) Müller, Hans-Peter (Hrsg.): Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum. Musikzitate von A - Z, Zürich (u. a.) 2003, 2. Auflage, S. 13

8.25. Laß das Fragen (1917, Text: Hans v. Hopfen)

8.25.1 Der Dichter[1192]

Hans von Hopfen (3. 1. 1835 München - 9. 11. 1904 Groß-Lichterfelde bei Berlin), wurde in München als Hans Mayer geboren und nahm 1845, nach der Adoption durch Simon Hopfen, den Namen seines Vaters an. Er studierte Jura und Geschichte in München, wo er 1854 Mitglied des *'Corps Franconia München'*, einer berühmten Studentenverbindung, wurde.

Seine Dichterlaufbahn begann er 1862 mit Versepik, Liedern und Balladen, die im *'Münchener Dichterbuch'* von Emanuel Geibel veröffentlicht wurden. Dieser war es auch, der Hans v. Hopfen bereits in den *'Münchner Dichterkreis'* eingeführt hatte. Nachdem Hopfen Venedig (1862) und Paris (1863) bereist hatte, wurde er 1864 für einige Zeit in Wien sesshaft, da er unter der Präsidentschaft von Paul Heyse zum Generalsekretär der deutschen *'Schillerstiftung'* ernannt worden war. Im selben Jahr promovierte er an der Universität Tübingen *"in absentia"* zum Doktor der Philosophie; 1866 zog es ihn wieder nach Deutschland, wo er sich in Groß-Lichterfelde, einem Vorort von Berlin, als freischaffender Schriftsteller niederließ.

1888, im Dreikaiserjahr, wurde Hans Hopfen von Prinzregent Luitpold von Bayern in den Adelsstand erhoben. In Dorfgeschichten, Novellen und Romanen galt seine Vorliebe Künstler- und Studentenschicksalen, als Dramatiker war er eher erfolglos[1193]. Obwohl er heute als wenig bedeutender Unterhaltungsschriftsteller gilt, hinterließ er ein umfangreiches Œuvre, in dem vor allem seine Gedichte und Romane erwähnenswert sind.

Einige Werke: Peregretta (Roman 1864), Verdorben zu Paris (Roman 1868), Arge Sitten (Roman 1869), Der graue Freund (Roman 1874), Juschu (Roman 1875), Bayrische Dorfgeschichten (Erzählungen 1878), Die Geschichten des Majors (Erzählungen 1879), Gedichte (1883), Tiroler Geschichten (Erzählungen 1884-1885), Robert Leichtfuß (Roman 1888), Neues Theater (Dramen 1892 f.).

[1192]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 273

Müller, Reinhard: Hans von Hopfen, Biographie.
Auf: http://agso.uni-graz.at/marienthal/biographien/hopfen_hans_von.htm, abgerufen am 12. Dezember 2012

http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_von_Hopfen, abgerufen am 14. März 2014

[1193]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 273

8.25.2 Das Gedicht[1194]

"Laß das Fragen", hier in der Originalversion wiedergegeben, findet sich in Hans von Hopfens Sammelband *"Gedichte"*, 1885 in der dritten Auflage herausgegeben von Hofmann in Berlin, unter der Sammelüberschrift *"Zwischenreich"*, auf Seite 109.

Laß das Fragen

Lieb Seelchen, laß das Fragen sein:
Was wird der Frühling bringen?
Lichtgrünes Gras, Waldmeisterlein
Und Veilchen vor allen Dingen.

Auch Herzeleid und Frauenhuld
Gedeiht in diesen Tagen,
ein bisschen Glück, ein bisschen
Schuld.
- Lieb Seelchen, laß das Fragen!

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)

Nicht nur die Biographie dokumentiert Hopfens Nähe zu Geibel und Heyse, sondern auch das in diesem Gedicht präsente Vokabular zeigt gewisse Ähnlichkeiten zu den ihn fördernden Dichterkollegen. Die Verwendung von Verkleinerungsformen - *"Seelchen", "Waldmeisterlein", "ein bisschen"* -, Begriffe wie *"Herzeleid", "Frauenhuld", "gedeihen"* oder das bereits bei Goethe für Zartheit, Unschuld und Lieblichkeit stehende *"Veilchen"* verleihen Hopfens Sprache einen gewissen *'altväterischen'* Anstrich, wie er für die um 1900 weitverbreiteten, aufwendig gestalteten *'Hausbücher'* und Gedichtsammlungen charakteristisch war.

Dennoch sind auch im vorliegenden Text einige erwähnenswerte sprachlich-poetische Wesenszüge zu finden: Da wären zum Beispiel die, in zwei vierzeilige Strophen gegliederten, regelmäßig wechselnden, männlich kadenzierenden, vierhebigen und die weiblich schließenden, dreihebigen Verse, die kreuzweise reimen und damit folgendem, einer Volksliedstrophe ähnlichen Schema gerecht werden: am, bw, am, bw. Oder die inhaltliche Differenzierung der, auf die Frage nach den Gaben des Frühlings erfolgenden Antworten: Sind es in der ersten Strophen ausschließlich die erfreuenden Geschenke in und von der Natur, wie grünes Gras,

---

[1194]) Hopfen, Hans: Gedichte, Berlin 1885, 3. Auflage, S. 109

Waldmeisterlein oder Veilchen, hält der Lenz für den Menschen Präsente gegensätzlicher Art bereit - *Freud und Leid*, *Glück und Schuld*. Oder die häufigen Assonanzen in beinahe jedem Vers bzw. die teilweise versübergreifenden, direkten oder verdeckten Alliterationen wie zum Beispiel *"Fragen"* - *"Frühling", "lichtgrünes Gras"* oder *"Herzeleid"* - *"Frauenhuld"*. Oder auch die, eine Art formalen Rahmen bildenden, nahezu gleich klingenden Beginn- und Schlusszeilen, die in ihrer Aussagekraft dennoch variativ gestaltet sind: einmal als Bitte, einmal als nachdrücklich geäußerte Aufforderung.

8.25.3 Das Lied[1195]

Der Text dieses Hopfen-Gedichtes dürfte dem Komponisten besonders zugesagt haben, denn er schuf eine, die unterschiedlichen Inhalte und Stimmungen der Dichterworte adäquat wiedergebende Vertonung, die durch einige spezielle Gestaltungskomponenten auffällt.

Bereits die durchkomponierte Form des Liedes, das wiederum in der für *Frühling, Natur, frohe Stimmung und Liebe* stehenden Tonart E-Dur[1196] notiert ist, dokumentiert, dass Kriner zwar der strophischen Struktur des Textes durchaus Beachtung schenkt - die vom Klavier ausgefüllten, überleitungsartigen Takte 21-24 legen Zeugnis dafür ab -, ihm aber die inhaltliche Komponente weitaus wesentlicher ist. So lassen sich, teilweise auch textabhängig, folgende Abschnitte erkennen:

- Takt 1-3: Instrumentale Einleitung durch vier Akkorde
- Takt 3-11: Frage-Dialog zwischen dem *"Seelchen"* und dem lyrischen Ich.
- Takt 12-20: Antwort bezüglich der durch die Natur gewährten Geschenke
- Takt 21-24: Instrumentale Überleitung zur zweiten Strophe
- Takt 24-36: Antwort bezüglich der durch die und den Menschen gewährten Geschenke
- Takt 36-41: Inständige Bitte des lyrischen Ich, *"das Fragen"* sein zu lassen.
- Takt 41-49: Instrumentales Nachspiel

Obwohl nun jeder dieser Teilabschnitte inhaltsabhängig eine eigenständige musikalische Ausgestaltung erfährt, lässt sich dennoch eine gewisse Geschlossenheit feststellen. Und dieser innere Zusammenhalt der Komposition wird bewerkstelligt durch jene vier Klavier-Akkorde, die dem Lied als eine Art *'Motto'* vorangestellt sind. Sie stellen das zentrale rhythmische, melodische und harmonische Motiv-Material dar, aus dem sich das weitere musikalische Geschehen entwickelt. Dabei sind es nicht nur die, sich im Verlauf des Liedes stetig wandelnde, ursprüngliche *rhythmische Gestalt* (♪ | ♩. ♩. | ♩.), sondern auch die in ihrer Grund-

---

[1195]) Band 2, S. 59-62

[1196]) Siehe auch die umfangreichen Ausführungen zu E-Dur in Kap. 8.22.3.1 auf den Seiten 380 ff.

konzeption vorwiegend stabil bleibende *harmonische Struktur* - K(onsonanz) / K / D(issonanz) / K -, die dem Lied durch ihre permanente Präsenz, insbesondere im Instrumentalpart, ihren Stempel aufdrücken. Schon die Melodik des Vokalparts bedient sich in ungewöhnlicher Weise dieses *Mottos*: Die in den Akkorden vorgestellte Tonfolge *gis"-e"-fis"-h'* bzw. die dabei essentiellen Intervalle *fallende Terz - steigende Sekund - fallende Quint* kommen nämlich in der originalen Konstellation nicht ein einziges Mal vor und sind dennoch durch Mutationen, Umkehrungen oder Motiv-Varianten permanent präsent.

Nun zu der bereits angesprochenen, eigenständig-musikalischen Ausgestaltung der einzelnen Formabschnitte. Dabei fällt auf, dass es vorwiegend klangliche bzw. harmonische Konzeptions-Parameter sind, deren sich der Komponist bedient, um seinen Vorstellungen für eine adäquate, sprachlich-inhaltliche Textausdeutung gerecht werden zu können.

Sind die ersten beiden Formteile (Takt 1-11) noch geprägt von der akkordischen Gestalt des *"Mottos"*, gesellt sich bei der Schilderung der frühlingserwachenden Natur eine trillerartige Ostinato-Figur hinzu, die den Klavierpart in immer lichtere Höhen treibt, bis er im Pianissimo der dreigestrichenen Oktav wie in luftigen Fernen verklingt. - War es das Schwirren der blütenbefruchtenden Insekten, die den Komponisten zu dieser Klangsymbolik animierte?

Eine weitere tonmalerisch-textvertiefende Passage verdient Erwähnung: Mit besonderer Sensibilität für seine Lieblichkeit wird das Veilchen bedacht: Es veranlasst nicht nur die Singstimme zu einem zarten Spitzenton, sondern auch das Klavier, sein harmonisches Gefüge durch eine chromatische Modulation in Richtung weiches As-Dur zu verlagern.

Doch die harte Wirklichkeit der Menschenwelt lässt nicht lange auf sich warten: enharmonisch umgedeutete Akkorde führen nach cis-Moll und verdeutlichen über einer, im Bassregister des Klaviers angesiedelten, orgelpunktartigen leeren Quint, dass der Frühling auch leidvolle Gaben bereithält. Verstärkt wird die, der Passage innewohnende Dramatik durch harte Dissonanzen, die nur eine kurze, der Erinnerung an die *"Frauenhuld"* geschuldete Aufhellung nach Gis-Dur gestatten, durch Fermaten auf den Schlüsselwörtern *"Glück"* und *"Schuld"*, durch *'Saltus duriusculi'*, durch *'Suspiratio'*-artige Pausen und durch rezitativähnliche *Hemiolen*, mit denen die Singstimme diese *"harten"* Aussagen kundtut.

Ohne lange Nachdenkpause setzt das lyrische Ich in wohlmeinendem E-Dur mit der Bitte fort, vom Fragen abzulassen, verschafft diesem Verlangen aber doch einen gewissen Aufforderungscharakter, indem es dieses wiederholt und ihm mit einem langen Hochton im Fortissimo Nachdruck verleiht. Der Instrumentalpart unterstützt dieses Vorhaben und bedient sich dabei einer rhythmisch-melodischen, zwischen Konsonanz, Dissonanz sowie terzverwandten Akkorden changierenden Variante des *'Einleitungs-Mottos'*, dessen überraschend heiterer, fröhlich-animierter Duktus auch dem achttaktigen Nachspiel erhalten bleibt, damit die abrupt endenden Worte des Dichters im Bewusstsein des *"Seelchens"* und des Hörers nachwirken können.

8.26. Ein schöner Stern (Katharina I) (1925, Heinrich Heine)

8.26.1 Das Gedicht[1197]

"Katharina I" ist das erste von neun *'Katharina-Gedichten'*, die nach 1832 entstanden waren, und findet sich in Heines *"Neue Gedichte"* unter *'Verschiedenes'*, erstmals durch den Hamburger Verlag *'Hofmann und Campe'* im Jahre 1844 veröffentlicht.

"Katharina" I

Ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht,
Ein Stern, der süßen Trost herniederlacht
Und neues Leben mir verspricht -
O, lüge nicht!

Gleichwie das Meer dem Mond entgegenschwillt,
So flutet meine Seele, froh und wild,
Empor zu deinem holden Licht -
O, lüge nicht!

1. und 2. Strophe:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(5x Jambus)	5 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(5x Jambus)	5 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)	2 Hebungen

Heines Gedicht *"Katharina I"* ist die einzige Kriner'sche Vertonung dieses Poeten, deren Text nicht der Sammlung *"Buch der Lieder"* entnommen ist. Dennoch zeigt auch dieses Gedicht autobiographische Züge und im Hinblick auf seine lyrisch-sprachliche Konzeption volksliedartige Tendenzen. Dies manifestiert sich bereits in den poetisch-formalen Gestaltungselementen: Zwei vierzeilige Strophen sind derart ähnlich gebaut, dass sie nicht nur in der Anzahl der Versfüße übereinstimmen - zwei Zeilen zu je fünf auftaktigen, männlich kadenzierenden Jamben, eine ebenfalls stumpf endende Zeile mit vier Hebungen und ein kurzer Vers mit zwei vollständigen Jamben, womit ebenfalls eine männlich-stumpfe Endung gegeben sein muss - sondern auch durch die refrainartige Wiederholung der letzten Zeile und zwei identische Reime, was gleichsam den inneren Zusammenhalt des Gedichtes gewährleistet. Die folgende schematische Darstellung der Strophenstruktur soll diese Feststellung verdeutlichen: am, am, bm, bm / cm, cm, bm, bm.

Den Stoff schöpft Heine aus persönlichem Erleben: Die Geliebte erscheint dem lyrischen Ich wie ein aufgehender *"schöner Stern"*, der seine trostlose *"Nacht"* erhellt und ihm gleichsam Hoffnung auf ein *"neues Leben"* macht. Doch Zweifel sind angebracht: *"O lüge nicht!"* Den-

---

[1197]) Heine, Heinrich: Neue Gedichte, Hamburg, 1844, S. 140

Heine, Heinrich: Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge. Herausgegeben von Klaus Briegleb, Frankfurt a. M. 2007, 9. Auflage, S. 417

noch wird der Dichter enthusiastisch und bemüht sogar die, dem *'Mond entgegenschwellenden Fluten des Meeres',* um die Euphorie zum Ausdruck zu bringen, mit der sich seine Seele nach dem *"holden Lichte"* der Geliebten sehnt. Aber, wie das wirkliche Leben nachhaltig demonstrierte, bleiben die Zweifel bestehen - *"O lüge nicht!"*

8.26.2 Das Lied[1198]

Kriners Vertonung ist Gesang, ist Melodie, ist Klang gewordene Poesie und kann ohne Einschränkung, will man sie, ähnlich wie die Strauss-Lieder[1199], einer bestimmten Kategorie zuordnen, als *'Melodielied'* bezeichnet werden. Nicht nur, dass sich das gesamte Geschehen vermittels ausdrucksstarker Intervalle, spezieller Motivik und handlungsrelevanter *'rhetorischer Figuren'* im Vokalpart abspielt, wird auch die Instrumentalbegleitung, die durch permanente, die Harmonien tragenden bildenden Triolenfiguren[1200] charakterisiert ist, von melodieartigen, zur Singstimme kontrapunktisch geführten Passagen durchdrungen, die in der Bass-Stimme des Klaviers teilweise eine verstärkende Verdopplung erfahren. Dabei fällt auf, dass es sich meistens um ein dreitöniges, vorwiegend sekundorientiertes Motiv handelt, das - auf- oder abwärts geführt - in einem größeren Intervallsprung endet und, in verschiedenen Mutationen und Varianten vorkommend, von unterschiedlichen Tonstufen aus agiert.

Eine weitere Besonderheit stellt Kriners Umgang mit Heines Text dar: In keinem anderen Lied vollzog der Komponist derartig gravierende Eingriffe in die Vorlage des Dichters. Nicht nur, dass die jeweilige letzte Zeile *"O lüge nicht!"* durch Wiederholung ein besonderes Gewicht erhält, wird die gesamte Formstruktur einschließlich der inhaltlichen Schwerpunktsetzung einer massiv einschneidenden Änderung unterzogen: Aus dem zweistrophigen Gedicht wird durch die Da capo-artige nochmalige Vertonung der ersten Strophe eine dreiteiliges Lied in der Form A, B, A', wobei die Variante der beiden A-Teile ausschließlich im Bereich der letzten Zeile zu suchen und zu finden ist.

Dies möge uns dazu veranlassen, diesen von Kriner durch seine Musik besonders bedachten Satz *"O, lüge nicht!"* einer speziellen Betrachtung zu unterziehen.

[1198]) Band 2, S. 63-68

[1199]) Siehe z. B. Grafl, Elfriede: Zur Typologie des Liedes bei Richard Strauss, Dipl. Arb. Hochschule f. Musik u. darstellende Kunst Wien, 1978, S. 23 (nach Richard Specht) oder
Lienenlüke, Ursula: Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik, Regensburg 1976, S. 2

[1200]) Da dieses Lied auch in einer Version für Harfen-Begleitung existiert (siehe Abb. 1.183, S.XCVII) wäre die Überlegung nicht ganz von der Hand zu weisen, dass die Triolenbegleitung der optionalen Harfen-Fassung geschuldet war.

Dabei eröffneten sich überraschend reizvolle Perspektiven. Nicht nur, dass diese Worte, wie bereits erwähnt, durch die jeweilige Repetition zusätzliches Gewicht erhalten, werden die Wiederholungen auch unterschiedlich in Musik gesetzt.

1. Strophe: Mit einem beinahe schüchternen, auftaktigen Halbtonschritt *c"-des*" (Takt 16 ff.) erklingt erstmals jene Bitte, die zwar in der Wiederholung durch den emphatischen Quartsprung aufwärts *(as'-des")* an Intensität gewinnt (Takt 19/20), sich aber dennoch in zweifelnder Zurückhaltung übt - das Pianissimo und die molltonale Kadenz deuten es an.
2. Strophe: Wohl bleiben die auftaktigen Ausruf-Intervalle mit kleiner Sekund und reiner Quart gleich, aber der Ausgangston liegt bereits eine kleine Terz höher (Takt 38). Und obwohl Dynamik (*'p', 'mezza voce'*) und Agogik (*'ritenuto'*) bittend-scheuen Respekt anzudeuten scheinen, kann dennoch eine gewisse, der enthusiastischen Gefühlslage des Dichters entsprechende Steigerung der Nachdrücklichkeit angenommen werden, was sich auch im durtonalen Schluss manifestiert.
3. Strophe: Das lyrische Ich hat sich in emphatische Begeisterung hineingesteigert, jegliche Zurückhaltung ist gewichen, die Bitte wird zur Aufforderung: die kleine Sekund wird durch einen aufwärts gerichteten Quartsprung ersetzt, der in einen, nochmals um einen Halbton höheren Zielton mündet (Takt 59) und eine unüberhörbare *'Exclamatio'*[1201] darstellt. Die Wiederholungs-Phrase schließlich wird zum machtvollen, befehlsartigen, dem höchsten Register der Singstimme anvertrauten, durch das Ritardando noch zusätzlich an Bedeutung gewinnenden Höhepunkt des Liedes.

Der analysierende Autor erinnert sich, bereits mit einer derartigen, der inneren Dramatik des Geschehens geschuldeten Vertonung konfrontiert worden zu sein: Das unerreichbare Vorbild dieser Art der musikalischen Darstellung spannend-bewegter Intensivierung stellt Schuberts *'Erlkönig-Vertonung'* dar, in der sich die Steigerung der Fiebervorstellungen des Kindes bis hin zu seinem Tod dadurch manifestiert, dass dessen verzweifelte Schilderungen jeweils einen Ganzton höher beginnen.

Um die Behauptung, Kriners Vertonung sei Gesang, Melodie und Klang gewordene Poesie, zu untermauern, mögen im Folgenden einige besondere Merkmale der musikalischen Konzeption im Bereich des Gesangsparts dargelegt werden.

[1201]) Siehe Anmerkung 19 zu: Krones, Hartmut: Das Wort-Ton-Verhältnis bei den Meistern der Wiener Klassik. In: Haselauer, Elisabeth (Hrsg.): Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum, Wien (u.a.) 1981, S. 146

Es wird vermutlich kein Zufall sein, dass der Komponist für sein empfindsam-kantables Lied die für *"Liebesglut"* (Schumann), *"Stimmungskomplexe des Lichtes"* und *"Klage, Sehnsucht"* (Brahms) bzw. *"feierlich, erhabene Stimmung, insbesondere Abend- bzw. Nachtstimmung"* (Strauss)[1202] stehende, weiche Tonart As-Dur wählte.

Dieser, durch den Tonartcharakter angedeutete, stimmungsvolle, aber auch intensiv-leidenschaftliche Duktus der Melodie, deren Rhythmusstruktur, das sei vorweggenommen, grundsätzlich jener der Textbetonungen entspricht, manifestiert sich nicht nur durch die umfangreiche, die Schlüsselwörter vertiefende *'Tonsymbolik',* sondern auch durch zahlreiche, auf möglichen *'rhetorischen Figuren'* basierende Phrasen.

Hier einige Beispiele:
-Takte 2-6: der einer *'Exclamatio'*[1203] entsprechende, aufwärts strebende Sextsprung deutet größte Leidenschaft an; der *'schöne Stern'* ist *'aufgegangen'* und steht nun, nach zwei konsonanten, aufwärts führenden *'Saltus'* eine Oktav höher als der Beginn; doch die *"Nacht"* in der Seele des Dichters lässt die Singstimme symbolisch eine Quint nach unten fallen;
-Takte 7-10: die Schlüsselworte *"Stern"* und *"Trost"* werden durch Hochtöne markiert, das vom Himmel trostvolle *'Herniederlachen'* erfreut sich einer kurzen, fallenden Tonfolge;
-Takte 11-15: das *'neue Leben'* wird mit einer nach oben schwingenden Quinte, einer Synkope und einem kurzen Ausflug in Richtung strahlendes *C-Dur* bedacht; das Wort *"verspricht"* wird zwar durch einen Hochton markiert, die harmonische Wendung zurück nach As-Dur lässt aber erste Zweifel aufkommen - *"O lüge nicht!"* (Siehe weiter oben.)
-Takte 23-37: der Beginn der zweiten Strophe verweilt nur kurzzeitig in *f-Moll*, was dem *"Meer"* den Hochton *f"* ermöglicht, denn bereits ab Takt 25 wird dem *"Mond"* mit einer überraschenden, *'chromatischen Rückung'* nach *fis-Moll 'entgegengeschwollen'*, aber auch nur flüchtig, weil bereits das, durch einen äußerst lang angehaltenen Ton symbolisierte, *'Fluten'* der *"Seele"* in Richtung B-Tonart zurückführt, damit sich diese in feierlichem Es-Dur *"froh und wild"* emporschwingen kann zum *"holden Licht"* der Geliebten. Wort-Tonsymbolik *'in extremis': "froh"* wird symbolisiert durch eine absteigende, von einem jubelnden Hochton ausgehende Phrase, die *'breit'* und im *Forte* vorzutragen ist; der Begriff *"empor"* wiederum manifestiert sich bildhaft

---

[1202]) Siehe Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 311, 365, 369 und 394.

[1203]) Siehe Anmerkung 19 zu: Krones, Hartmut: Das Wort-Ton-Verhältnis bei den Meistern der Wiener Klassik. In: Haselauer, Elisabeth (Hrsg.): Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum, Wien (u.a.) 1981, S. 146

durch einen *Sext-Sprung*, dessen Zielton das, über mehr als einen Takt im *Fortissimo* auszuhaltende *zweigestrichene As* darstellt, der absolut höchste Ton des Gesangsparts (Takt 34); das *"holde Licht"* letztlich wird hervorgehoben durch eine Synkope, durch den ganztaktigen Hochton *es"* und durch *'zärtliches, schmeichelndes, andachtsvoll-liebend sich hingebendes, mild-strahlendes'* Es-Dur;

- Takte 44-57: die letzte Strophe entspricht in diesem Abschnitt in jeder Hinsicht den dreizehn Takten der ersten Strophe und erfährt ihre differenzierende Gestaltung erst ab Takt 58, wo ein letztes Mal in der aktuell-unsicheren Beziehung die intensive Bitte um Ehrlichkeit erklingt. (Siehe die detaillierte Analyse weiter oben).

Ein abschließendes Wort möge der Instrumentalbegleitung gewidmet sein: Wie bei so manchem Lied der Romantik erweckt der Klavierpart auch im vorliegenden Fall den Eindruck, dass ihm ob seiner Melodieseligkeit und seiner abwechslungsreich-klangorientierten Harmonik ein gewisses Eigenleben nicht abgesprochen werden kann. Diese Selbständigkeit dokumentiert er auch in den letzten Takten: Die bis dahin ostinate Triolenbegleitung wird sistiert, und die, eine *'plagale', 'Sixte ajoutée'*-gefärbte Kadenz abschließenden *As-Dur-Akkorde* entführen den mitfühlenden Rezipienten in eine vermeintlich-hoffnungsfrohe Zukunft, hörbar repräsentiert durch zarte, im Pianissimo verklingende Töne in der dreigestrichenen Oktave.

8.27. Dereinst Gedanke mein (1925, Emanuel Geibel)

8.27.1 Der Dichter[1204]

Franz Emanuel August Geibel (*17. Oktober 1815 in Lübeck; † 6. April 1884 ebenda) war ein deutscher Lyriker der Spätromantik *"mit ästhetischer Formvirtuosität, musikalischem Wohllaut, gefälliger und korrekter klassizistischer Glätte und wirklichkeitsfernem Schönheitskult ohne gehaltliche Originalität oder unmittelbare Gefühlstiefe."*[1205]

Geboren als siebentes von acht Kindern, studierte er nach seiner Lübecker Gymnasialzeit Theologie sowie klassische Philologie in Bonn und Berlin, wo er mit *Chamisso, Bettina von Arnim* und *Eichendorff* freundschaftliche Kontakte pflegte. Auf Grund seiner ersten, nach Absolvieren der damals üblichen Italienreise, veröffentlichten Gedichte, die dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV gefielen, erhielt er von diesem eine jährliche, lebenslange Pension von 300 Talern. 1852 folgte er dem Ruf seines Bewunderers, Maximilian II, nach München

---

[1204]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 170 f. und http://de.wikipedia.org/wiki/Emanuel_Geibel, abgerufen am 4. März 2014

[1205]) Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 170 f.

und erhielt eine Ehrenprofessur für deutsche Literatur und Metrik an der dortigen Universität, die er bis 1868 inne hatte. Gesellschaftlich bildete er, gemeinsam mit Paul Heyse, den Mittelpunkt des *'Münchener Dichterkreises'* und der königlichen Tafelrunde. Nach dem Tod Maximilians II. musste er aus politischen Gründen wieder nach Lübeck zurückkehren, wo er am 6. April 1884 zwar vereinsamt starb, aber als hoch verehrter Stadtdichter zum Ehrenbürger ernannt wurde. Seine Erfolge begründete er *"mit volkstümlichen Liedern und Gedichten ('Der Mai ist gekommen') von sentimental-weichlichen Tönen, politisch patriotischer Lyrik,* [die einen scharfen Kontrast zu den Jungdeutschen bildete, und seinen] *Verdiensten als Übersetzer französischer und spanischer Lyrik."*[1206] Sein Gedicht "*Der Mai ist gekommen"* wird in der Vertonung von Justus Wilhelm Lyra[1207] (Theologe und Komponist aus Osnabrück) bis heute am Vorabend des 1. Mai in Lübeck, Osnabrück und anderen Orten öffentlich gesungen.
Einige Werke: Gedichte (1840), Zeitstimmen (Gedichte 1841), König Roderich (Tragödie 1844), Juniuslieder (1848), Spanisches Liederbuch - Übersetzungen, gemeinsam mit Paul Heyse (1852), Meister Andrea (Lustspiel 1855), Neue Gedichte (1856), Romanzero der Spanier und Portugiesen - Übersetzungen, gemeinsam mit Adolf Schack (1860), Fünf Bücher französischer Lyrik - Übersetzungen, gemeinsam mit Heinrich Leuthold (1862), Gedichte und Gedenkblätter (1864), Sophonisbe (Tragödie 1868), Heroldsrufe (Gedichte 1871), Classisches Liederbuch - Übersetzungen (1875), Spätherbstblätter (Gedichte 1877).

8.27.2 Das Gedicht[1208]

Die vorliegende Dichtung stellt eine Übersetzung des spanischen Liedes *"Alguna vez" ('Irgendwann einmal') von Cristobal de Castillejo (+1550)* und ist in zwei Sammelbänden aus der Entstehungszeit abgedruckt. Zum einen findet man es in den *"Ferdinand Freiligrath dem Dichter und Übersetzer gewidmeten - Volksliedern und Romanzen der Spanier im Versmasse des Originals verdeutscht von Emanuel Geibel, Berlin 1843",* unter dem Zwischentitel *"Lieder"* als Nr. III auf Seite 5, zum anderen ohne Titel als Nummer X. in *Emanuel Geibels* und *Paul Heyses 'Spanischem Liederbuch, Weltliche Lieder, Berlin 1852',* auf Seite 38. In den Vertonungen durch verschiedenste Komponisten trägt das Lied unterschiedliche Titel. Manche verwenden die gesamte erste Zeile *"Dereinst, dereinst Gedanke mein"*, die meisten, wie z. B. Edward Grieg, Adolf Jensen, Hugo Wolf oder auch Erich Kriner eliminieren das zweite *'Der-*

[1206]) Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 171

[1207]) Bär, Max: Lyra, Justus Wilhelm, in: Allgemeine Deutsche Biographie (1906), Onlinefassung, auf: http://www.deutsche-biographie.de/pnd118829106.html?anchor=adb, abgerufen am 10. März 2014

[1208]) Geibel, Emanuel: Volkslieder und Romanzen der Spanier im Versmasse des Originals verdeutscht von Emanuel Geibel, Berlin 1843, S, 5
Geibel, Emanuel / Heyse, Paul: Spanisches Liederbuch, Weltliche Lieder, Berlin 1852, S. 38

einst' - Kriner übrigens auch im Text - und Robert Schumann nennt es in seinem *"Spanischen Liederspiel"*, wo es als drittes Lied aufscheint, *"Liebesgram"*.

Dereinst Gedanke mein

Dereinst, (dereinst) Gedanke mein,
Wirst ruhig sein.
Läßt Liebesglut
Dich still nicht werden,
In kühler Erden,
Da schläfst du gut,
Dort ohne Lieb' und ohne Pein
Wirst ruhig sein.

Was du im Leben
Nicht hast gefunden,
Wenn es entschwunden,
Wird's dir gegeben,
Dann ohne Wunden
Und ohne Pein,
Dann ohne Wunden
Wirst ruhig sein.

⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑	(2x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑	(2x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)

⏑ – ⏑ – ⏑	(2x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑	(2x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑	(2x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑	(2x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑	(2x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑	(2x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)

Das Gedicht vermittelt beim erstmaligen Rezipieren, trotz des einheitlichen jambischen Versmaßes und der identischen Strophenlänge, besonders in formaler Hinsicht ein eher verwirrendes Bild: ungleich lange Verse, unterschiedliche Kadenzen, unkonventionelles Reimschema, freizügiger Umgang mit den grammatikalischen Satzkonstruktionen. Bei intensivem Studium jedoch zeigt sich eine Vielfalt an sprachliche Konzeptionsmerkmale, die der Übersetzung aus dem Spanischen eine kompakte innere und äußere Geschlossenheit sichern und der Nachdichtung, trotz oder gerade wegen des *'heterometrischen Strophenbaus'*[1209], ein außerordentliches, lyrisch-poetisches Niveau verleihen.

[1209]) *Siehe auch: Braak, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, Kiel 1974, 5. Auflage, S. 96*

Bereits das Konzept des Reimschemas eröffnet interessante Perspektiven. Hier vorerst eine schematisch-überschaubare Darstellung: am, am, bm, cw, cw, bm, am, am / c'w, cw, cw, c'w, cw, am, cw, am.
Mit einem gewissen Blick für bemerkenswerte Konturen kristallisieren sich insbesondere in der ersten Strophe folgende reizvolle Spezifika heraus: Betrachtet man ausschließlich die Lage der stumpfen bzw. klingenden Kadenzen, zeigt sich eine Art *'verschränkte Konstruktion'*[1210] - drei *'männliche'* Endungen *'umarmen'* zwei *'weibliche'.* Noch differenziertere Struktur-Merkmale zeigen die Reime: Zwei identische Endungen bilden die *'Umarmung'* für die vier Binnen-Verse, die wiederum in sich eine *'verschränkte'* Anordnung aufweisen.

Nicht so eindeutig offenbart sich die Textur der zweiten Strophe: Schon die Kadenzen weisen ein Übergewicht an klingenden Endungen auf, was sicherlich auch den *'anaphorischen'* bzw. *'refrainartigen'* Zeilenwiederholungen *"Dann ohne Wunden"* und *"Wirst ruhig sein"* zu danken ist. Den Abschluss des Gedichtes bilden in *'paariger'* Folge - c, a, c, a - zwei einsilbig-stumpfe Reime. Noch schwieriger ist die Reimstruktur zu kategorieseren, was auch daran liegen mag, dass sechs Verse auf der Silbe *'-en'* enden, wofür man die Möglichkeit unreiner Reime in Betracht ziehen müsste. Bei strenger Handhabe der Regeln finden wir bei den ersten vier Zeilen eine *'verschränkt-umarmende Folge',* während die restlichen Verse dem Schema des *'gekreuzt-überschlagenden Reimes'* entsprechen.

Die aufgezeigten strukturellen Kriterien lassen das italienische *"Madrigal"* als formale Wurzel für dieses Gedicht vermuten - in seiner deutschsprachigen Ausführung eine *"in sich geschlossene Gruppe von 3 bis etwa 20 Versen"*, deren *"meist jambische Zeilen von verschiedener Länge"* sich im Bereich der Reimordnung *"völlige*[r] *Freiheit*"[1211] erfreuen.

Was den Komponisten, neben der inhaltlichen Relevanz, zur Vertonung des vorliegenden Textes angeregt haben dürfte, waren mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit jene zahlreichen, wohldosiert eingesetzten, klanglich-sprachlichen Stil-Elemente, die dem Gedicht eine gewissermaßen unwiderstehliche Attraktivität für das *'In-Musik-Setzen'* verleihen.

Ein wesentliches Charakteristikum stellt dabei die durchgehend, den beiden vielgliedrig-langen Satzgefügen geschuldete, syntaktisch-eigenwillige Reihung einzelner Satzglieder und Wortfol-

---

[1210]) Siehe auch: Braak, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, Kiel 1974, 5. Auflage, S. 79

[1211]) Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule, Bern 1966, 12. Auflage, S. 55

gen dar, wie sie als *Hypotaxe*[1212] oder *Hyperbaton*[1213] bekannt sind und beide Strophen beherrschen. Als weitere, vertonungsrelevant ins Gewicht fallende lyrisch-poetische Details entdeckt man

- Binnen-Verflechtungen herstellende, versüberschreitende '*Enjambements'*, wie z. B. *"Läßt Liebesglut / Dich still nicht werden"* (Vers 3/4)
- *'Alliterationen'*, wie *"Läßt Liebesglut"* (Vers 3), oder solche, die über Versgrenzen hinweg oder als *'Binnen-Lautung'* Sinnzusammenhänge stiften, wie *"Wenn es entschwunden / wird's dir... / ...Wunden"* (Verse 11, 12, 13)
- häufige, dem Text einen vokalreichen Duktus verschaffende *'Assonanzen'*, wie *"Dich still nicht werden"* (Vers 4)
- fallweise *anaphorische*, inhaltliche Gewichtung setzende Wort- und Satzwiederholungen, wie *"ohne Lieb und ohne Pein"* (Vers 7 und 12/13/14) oder das bedeutungsschwere, (binnen-) kehrreimartige *"Wirst ruhig sein."* (Verse 2, 8, 16)

Schmerzlich-trostvoll der inhaltliche Fokus: Der Dichter führt als lyrisches Ich eine Art Zwiesprache mit seinen, ihn selbst personifizierenden unruhigen Gedanken: Leidenschaftlich nach Liebe verlangend vertröstet er sich auf jene ruhig-friedlichen Zeiten, da er *"in kühler Erden"* von den stürmischen Turbulenzen des Lebens ausruhen werde können. Alles, was er in seinem Leben nicht gefunden habe, würde ihm gegeben werden, wenn dieses *"entschwunden"* sei, wenn er *"ohne Wunden und ohne Pein"* seinen Frieden gefunden haben würde. Die tröstlich-melancholischen Worte vermitteln die sanft-friedliche Sicht auf einen Tod, der die ruhelose Seele mit dem geliebten Wesen vereinigen und die ewigen Ruhe bescheren wird.

Inwiefern nun der Komponist den Herausforderungen dieser nicht alltäglich konzipierten Gedicht-Struktur gewachsen und imstande war, die melancholisch-expressive Stimmung der Dichter-Worte und die differenzierte Vielfalt der sprachlich-lyrischen Details durch Musik zu vertiefen, soll den Schwerpunkt der folgenden Erörterungen bilden.

8.27.3 Das Lied[1214]

Da wir bereits im ersten Takt mit jenem zentralen, harmonisch-melodischen *'Schlüssel-Motiv'* konfrontiert werden, das der aufmerksame Leser dieser Arbeit schon als das rätselhaft-mysti-

---

[1212]) Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 344

[1213]) Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 343

[1214]) Band 2, S. 69 f.

sche *"Rose im Schnee-Motiv"* aus dem Melodram *"Die bleiche Königin"*[1215] kennen gelernt hat, sei daran erinnert, dass jenes Werk erst im März 1931, also sechs Jahre später als das vorliegende Lied, fertig gestellt worden war. Wenn sich der Komponist also noch Jahre später dieses charakteristisch-prägnanten Zitates erinnerte, muss die Ursache in gedanklich-inhaltlichen Beziehungen zwischen den beiden Texten zu suchen sein, was ja, wie sich sofort zeigen wird, tatsächlich der Fall ist: Trost, Friede, Stille, Ruhe, Erlösung und Tod sind sowohl für das *"Rose im Schnee-Motiv"* als auch für das Gedicht sinngebende Schlüsselbegriffe.

In ähnlich stimmungsvoller Konnotation stehen die schmerzlich-sentimentale, weihevoll-weiche Tonart Des-Dur, die Tempobezeichnung *"Largo"* und der, ausgleichend-versöhnliches Ebenmaß verströmende Alla Breve-Takt.

Was macht nun den Reiz dieser, im Lied formal als *'Rahmenmotiv'*, inhaltlich als eine Art *'Erlösungsmotiv'* fungierenden, viergliedrigen Phrase aus? Als essentielles Profil für die, entfernt an den Beginn des *'Tristan-Motivs'* erinnernde Einleitungsfigur kann Folgendes herausgearbeitet werden:
- das harmonische Konzept basiert auf drei Akkorden - zwei Durdreiklänge werden unterbrochen durch einen hart dissonanten, mehrfach vorhaltig konzipierten, vollgriffig dargebotenen Mehrklang -, die das prägnante *'Leitmotiv'* tragen;
- eine, durch zahlreiche Vorzeichen aufwendig notierte, melodische Folge von kleiner Terz / großer Sekund / großer Terz (*as'-ces''-heses'-des''*) wird konturiert durch ein charakteristisches, von einer Punktierten beherrschtes Rhythmus-Modell (𝅗𝅥 𝅘𝅥. 𝅘𝅥𝅮 ı 𝅗𝅥).

Diese musikalisch definierten Parameter beherrschen in überraschend präsenter, teilweise *'leitmotivisch'* dominierender Weise das kompositorische Geschehen der Liedvertonung: So präsentiert sich allein der punktierte Rhythmus, welcher der Wortfolge *'wirst r-u-hig sein'* nachempfunden ist und auch in *verkleinerter* Version existiert, an zwölf Stellen des Gesangsparts. Neben dem dreimaligen Erscheinen des, als Rahmen der Strophenstruktur dienenden, *"Erlösungsmotivs"* in seiner melodisch-harmonischen Urform, finden wir im Verlaufe der Vertonung einige, im Sinne der *'motivischen Arbeit'* modifizierte Varianten. So taucht es bereits ab Takt 5 in einer Art erweiterter, auf dem Prinzip der Ähnlichkeit basierenden, variativen Version auf, während es in Takt 21 bereichert wird durch eine synkopische Nuance.

[1215]) Siehe Kap. 6.2 auf S. 239 ff.

Die Gestaltung der strukturrelevanten, ungleich langen Zeilen in der Gedicht-Vorlage wird von Kriner dahingehend gelöst, dass sämtliche Verse - ausgenommen die durch ein *'Enjambement'* sinngemäß verbundenen Zeilen neun und zehn, in denen die Singstimme das melodische Motiv in seiner Originalversion bringt (Takt 21/22) - durch eine Pause getrennt werden, ganz nach dem Motto Stefan Zweigs *"Auch die Pause gehört zur Musik."*[1216]

Analog zur *'differenzierten Vielfalt der sprachlich-lyrischen Details'* in Geibels Gedicht finden wir in Kriners Vertonung eine umfangreiches Repertoire an harmonischer Komplexität, an motivverarbeitender, textvertiefender Differenziertheit und an melodisch-rhetorischer Subtilität. Das im *'Zentralmotiv'* beispielhaft vorgelegte Konzept der vorhaltorientierten, nach Auflösung strebenden Dissonanz wird nahezu permanent in zahlreichen Modifikationen verwertet, wobei die an der *'Halben'* orientierte *'Alla Breve-Rhythmik'* dem Instrumentalpart jenen geradezu religiös-spirituellen harmonischen Duktus verleiht, welcher der kirchlichen Orgeltradition nachempfunden scheint.

Die kantable, der melancholisch-friedlichen Stimmung der Dichter-Worte gerecht werdende Melodie, ist nicht nur, wie bereits angedeutet, charakterisiert durch punktierte Rhythmik, sondern lebt auch von der, im *'Ausgangs-Motiv'* erstmals anklingenden *'großen Sekunde'*, die sowohl in ihrer Urform, als auch in Gestalt eines sich auf- oder abwärts bewegenden *Halbtonschritts* Anwendung findet. Dabei wird sowohl der Wort-Rhythmik des Textes entsprochen, als auch, unterstützt durch die Klavierbegleitung, Rücksicht auf Schlüsselwörter oder inhaltsschwere, der musikalischen Vertiefung harrende Passagen genommen. So lässt die Textstelle *"Läßt Liebesglut dich still nicht werden"* (Takte 7/8) durch Motiv-verkleinernde Beschleunigung aufhorchen, während das *'entschwindende Leben'* durch aufsteigende Melodik, hohe Registerlage und eine terzverwandte Rückung in eine durtonale, imaginäre Tonart mit optional neun B-Vorzeichen symbolisiert wird.

Letztlich sind, sowohl im Gesangs- als auch im Instrumentalpart, noch einige, vermutlich der musikalischen Erfahrung zu verdankend, gefühlsmäßig eingesetzte, den textlich-inhaltlichen Bezug vertiefende *rhetorische Figuren* zu registrieren.

Dabei scheinen besonders erwähnenswert:

- die nicht nur strukturell sondern auch im Sinne einer *'Suspiratio'* eingesetzten Pausen (Takt 3, 8, 15);
- die zahlreichen, stufenweise, teils chromatischen auf- oder absteigenden Wendungen, die jeweils in inhaltlichem Kontext zu Ruhe (Takt 5), Stille (Takt 8), Tod (Takt 9/10), Schlaf (11) stehen;

[1216]) Müller, Hans-Peter (Hrsg.): Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum. Musikzitate von A - Z, Zürich (u. a.) 2003, 2. Auflage, S. 99

- die terzenweise nach oben strebende, das Entschwinden der Seele symbolisierende Tonfolge, die zwar im Hinblick auf ihre melodisch-harmonische Verwirklichung einer *'Emphasis'* gleicht, aber auch, dank der zahlreichen, an eine Art von *'Augenmusik'* erinnernden Vorzeichen, geradezu mystische Dimensionen erreicht;
- die mehrfach im Bass anzutreffenden, im Zusammenhang mit dem Hinweis auf ein *'schmerzfreies Existieren nach dem Tod'* stehenden '*Anabasis'*-ähnlichen Melodielinien (Takt 13/14, 27/28, 31/32), die interessanter und erwähnenswerter Weise durch einen gegenbewegungsartigen, *'fallenden Quartgang'* in der Singstimme kontrapunktiert werden.

Resümierend sei in den folgenden Zeilen der fachlichen Einschätzung des Autors bezüglich der künstlerischen Qualitäten der Liedkomposition explizit Ausdruck verliehen:
Erich Kriner ist es durchaus gelungen, der nicht *'alltäglich konzipierten Gedicht-Struktur'* eine adäquate musikalische Gestalt zu verleihen. Dabei wurde er in seiner Liedvertonung nicht nur der *'melancholisch-expressiven Stimmung der Dichter-Worte'* gerecht, sondern vermochte es auch, *'die differenzierte Vielfalt der sprachlich-lyrischen Details'* in seiner Musik wirksam werden zu lassen und durch tonsymbolische Vertiefung die berührende Expressivität des Textes zu unterstreichen.

Somit kann er für sich in Anspruch nehmen, den Forderungen Edward Griegs entsprochen zu haben, der da meinte, es handle sich *"beim Liedkomponieren nicht darum, Musik zu machen, sondern in erster Linie darum, den geheimsten Intentionen des Dichters gerecht zu werden."*

8.28. Das ist ein lichter Rosentag (1927, Text: Clarence A. Henning)
Trotz intensiver Bemühungen ist es nicht gelungen, genauere biographische Daten oder literarische Quellen bezüglich des Gedichtes ausfindig zu machen. Deshalb ist auch die Wahrscheinlichkeit sehr groß, dass Erich Kriner den Text für seine Liedvertonung in einem der damals weit verbreiteten Sammelbände oder in einer Anthologie deutscher Lyrik vorfand.

8.28.1 Das Gedicht

Das ist ein lichter Rosentag

Das ist ein lichter Rosentag,
so anders wie die andern,
an dem die Seele sinnend mag
in blaue Fernen wandern.

Sie geht wie eine Pilgerin,
die weit die Arme breitet
und sehnend ihres Weges hin
voll heißer Inbrunst schreitet.

Und mit sich trägt sie einen Strauß
verträumter Sonnenlieder,
den legt sie vor ein liebes Haus,
und lächelnd kehrt sie wieder.

1. - 3. Strophe:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (4x Jambus)

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ (3x Jambus + unvollständiger Jambus)

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (4x Jambus)

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ (3x Jambus + unvollständiger Jambus)

Obwohl sich das Gedicht weder von seiner lyrisch-sprachlichen Qualität noch von seiner poetisch-inhaltlichen Aussage her mit dem Niveau der bisherigen Texte messen kann, verdienen dennoch einige Details erwähnt zu werden.

Zum einen erkennt man deutlich eine volksliedartige Konzeption, gegeben durch drei identisch gebaute, vierzeilige Strophen, deren Verse kreuzweise reimen, abwechselnd männlich stumpf bzw. weiblich klingend kadenzieren, sowie rhythmisch durch vier Jamben - alternativ vollständig oder unvollständig - geprägt sind, was einen vertonungsrelevanten Wechsel zwischen drei und vier Betonungen bedeutet. Zum anderen lässt sich, neben der mehrmals eingesetzten Technik des *Enjambements,* konstatieren, dass das Gedicht insbesondere von jener vokalreichen Klanglichkeit lebt, die den unzähligen, nahezu in jeder Verszeile mehrfach präsenten *Assonanzen* zu danken ist.

An einem *besonders schönen,* frühlingshaften, sonnigen *"Rosentag"* lässt das lyrische Ich seine (personifizierte) *"Seele sinnend",* gleich einer "*Pilgerin"* mit ausgebreiteten Armen schreitend, in die *"blaue Ferne wandern"*. Beinahe weihevoll *"trägt"* sie *"einen Strauß verträumter Sonnenlieder"* mit sich, um ihn schließlich - in Gedanken - vor dem Haus der Geliebten abzulegen und dann, selig *"lächelnd"*, wieder zurückzukehren.

Wohl finden wir ein beträchtliches Repertoire an romantischem Vokabular - *Rosentag, Seele, blaue Ferne, sehnend, Strauß verträumter Sonnenlieder, lächelnde Wiederkehr* - und einige lyrisch interessante Details vor, aber wahrscheinlich waren es, ähnlich wie bei Schubert oder Brahms[1217], weniger die poetischen Qualitäten, als vielmehr die klangreiche Sprache und das beim Komponisten gewisse freudig-affirmative Assoziationen weckende Wort *"Rose"* im Titel - immerhin gibt es drei derartige *'Rosenlieder'* (Nr. 24, 28 und 29) - die Erich Kriner besonders ansprachen und ihn darin bestärkten, diesem Text seine musikalische Vertonung angedeihen zu lassen.

[1217]) Siehe auch: Baum, Günther: Wort und Ton im romantischen Kunstlied. In: Das Musikleben 3(1950)5, S. 136-140

8.28.3 Das Lied[1218]

Neben der *'zart-expressiven, schmeichelnden, gefühlvollen, mild-strahlenden, andachtsvoll-sehnsüchtige Liebe ausdrückenden'* [1219] Tonart Es-Dur vermitteln auch die ersten Takte des, teilweise ziemlich eigenständigen und von höchster Intensität geprägten Klavierparts jene unbeschwerte, heiter-fröhliche Stimmung, die das gesamte Lied prägen wird. Kurze, orgelpunktartige Achtel-Repetitionen in der linken Hand deuten das nicht explizit ausgewiesene Tempo an und geben einen *'lichtvoll'* pulsierenden Grundrhythmus vor, über dem die rechte Hand eine *'Anabasis'*-artig aufsteigende, mehrmals wiederholte, volkstümlich-kantable Melodie anstimmt, die ob ihrer konsonanten Zweistimmigkeit und, ab Takt 8, dank des mehrmaligen *'Terzfalls'* an *'Hornquintensatz-Motivik'* gemahnt.

Zwei Takte nach dem Klavier setzt die Singstimme mit einer ähnlichen, sich über den Tonraum einer Quinte in Sekunden emporschwingenden Tonfolge ein, um bereits acht Takte später mittels *'Saltus duriusculus'* und *Enharmonik* eine textbedingte *Modulation* in die weit entfernte Tonart H-Dur einzuleiten. Diese jedoch wird über der orgelpunktartigen Dominante lange hinausgezögert (Takte 11-17), wofür insbesondere der weiterhin selbständig agierende Instrumentalsatz verantwortlich zeichnet. Die veränderte melodisch-klangliche Dimension erhält er dabei durch die Dominanz des plötzlich wieder auftauchenden, prägnant rhythmisierten Motivs aus Takt acht (q r. x q q), das sowohl an die *terzfallartige "Lebewohl-Formel"*[1220] als auch an die Überleitung zum dritten Satz in Schumanns Klavierkonzert erinnert.

Formal betrachtet beginnt nun die zweite Strophe des Gedichtes, dessen beinahe religiöses Sujet sich in der Musik wiederspiegelt. Der Klaviersatz lässt ab von seiner Eigenständigkeit und ordnet sich begleitend, die ostinatoartig pulsierenden, vielstimmigen Akkorde durch Vergrößerung der Notenwerte (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥) dem *'Schreiten'* der *'Pilgerin'* anpassend, der Singstimme unter. Außerdem unterstützen mögliche rhetorische Figuren und tonmalerische Effekte das inhaltliche Geschehen: So könnte man in der Melodielinie zu den Worten *"die weit die*

[1218]) Band 2, S. 71-74

[1219]) Ausführliche Überlegungen zur Tonartencharakteristik von Es-Dur siehe auch: Kapitel 5.3.2.3.1, S. 217 f. und
Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, Tabelle 3

[1220]) Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005, S. 100

Arme breitet" (Takte 22-25) eine Art Umarmung in Form einer *'Hypotyposis'* oder in den wechselhaft auf- bzw. absteigenden Passagen zum Text *"und sehnend ihres Weges hin voll heißer Inbrunst schreitet"* (Takte 25-33) die, hoffnungsvolle Unruhe ausdrückenden Figuren der *'Anabasis'* bzw. der *'Katabasis'* erkennen; und die chromatische Modulation zurück in die *B-Regionen* sowie die dynamisch sukzessive gesteigerte Vollgriffigkeit der Begleit-Akkorde ließen sich als Ausdruck des *'heißen, inbrünstigen Sehnens'* deuten; zusätzlich finden wir, neben der Tatsache, dass der Melodie-Rhythmus in der Singstimme den Wortbetonungen des Textes entspricht, einige, durch längere Notenwerte gewichtete Hochtöne, die der Bedeutungstiefe ausgewählter Begriffe Nachdruck verleihen, wie z. B. *'Pilgerin'* (Takt 20), *'Arme'* (Takt 23) oder *'Inbrunst'* (Takt 31).

Die inhaltlich bedingte Wandlung von der feierlichen Ausdrucksweise der *'schreitenden Pilgerin'* zur unbeschwert-frohgemuten Diktion der *'verträumten Sonnenlieder'* erfährt ihre musikalische Vorbereitung im sich wieder seiner Eigenständigkeit erinnernden Instrumentalpart: Aus den ekstatischen Klängen der *"heißen Inbrunst"* kristallisieren sich durch rhythmische Verkleinerung jene bereits bekannten, orgelpunkartig wiederholten, ostinaten Achtel-Repetitionen heraus, die diesmal von der rechten Hand als Oktavenverdopplungen im oberen Bereich der Klaviatur verwirklicht werden, während die *'Hornquinten-Melodik'* für zehn Takte (35-44) in die linke Hand wandert. Im Rahmen dieses instrumentalen Geschehens geht die Singstimme ihre eigenen Wege: Der liebliche *"Strauß verträumter Sonnenlieder"* wird durch eine *Achtel-Triolen-Figur* und einen *Hochton* symbolisiert, vor das *'liebe Haus'* gelegt wird das Lieder-Bouquet langsam-feierlich, aber mit großer Entschlossenheit - verdeutlicht durch eine *Viertel-Triole* und eine *Fermate*-gekrönte halbe Note. Die *'lächelnde Wiederkehr der Seele'* schließlich erhält eine spezielle musikalische Verwirklichung: Die Singstimme glänzt durch lange, im Kopf-Register angesiedelte, höchste Ansprüche an den Interpreten stellende Pianissimo-Töne; das Klavier erinnert sich seiner prägnanten, wohlklingenden, charakteristischen Passage in den Takten 11-17 und symbolisiert die letztendliche Rückkehr der *'Seele'* durch eine Kurzversion des punktierten *'Lebewohl-Motivs'*, das allmählich, sich mehrmals wiederholend, aus der vierten Oktav des Klaviers in die Region des Bass-Registers hinab wandert. Heimgekehrt von ihrem virtuellen Ausflug zum Haus der Geliebten, sind die *'sinnenden'* Gedanken im Herzen des lyrischen Ich zur Ruhe gekommen.

Resümierend sei zum Ausdruck gebracht, dass es Erich Kriner nach Meinung des Autors nicht nur gelungen ist, dem Text durch seine volkstümlich-kantable, einfühlsam-klangintensive Vertonung zu besonderer poetischer Aussagekraft und vertiefender Bedeutung zu verhelfen, sondern dass der Komponist durch seine authentische, einfallsreiche Musik der Dichtung in gewisser Weise eine zusätzliche künstlerische Dimension verlieh und damit ein Lied von hoher künstlerischer Eigenständigkeit schuf.

8.29. Im Monat der Rosen (1927, Text: Fr. Volker)

Die Nachforschungen nach dem Autor und den Quellen dieses Gedichtes stellten sich als äußerst schwierig heraus und zeitigten schließlich nur Teilerfolge. Die erste Annahme, der angeführte Dichtername *"Volker"* auf dem Umschlagblatt[1221] beziehe sich auf *'Volker vom Knittelfeld'*, weshalb der Text nur aus dessen Sammlung *"Gedichte aller Art"*, erschienen im *Curd Wiegand Verlagsbureau Leipzig-Berlin*[1222], stammen könne, stellte sich als falsch heraus. Nach mühsamen Recherchen - der einzige greifbare Beleg befand sich in der Wiener Nationalbibliothek, und in diesem fehlten die Seiten 145-160 - konnte erst durch den käuflichen Erwerb eines Reprint-Exemplars aus Italien festgestellt werden, dass der Text des Gedichtes mit dem Titel *"Die Rosen"* auf Seite 149 einen völlig anderen Wortlaut hat. Damit war klar, dass Kriners Kenntnis des Textes höchstwahrscheinlich auf dem von Karl Abt komponierten und im Jahre 1884 vom New Yorker Verlag *'Edward Schuberth'* gedruckten Lied *"Im Monat der Rosen"* basieren konnte, wo als Textautor Fr. Volker aufscheint. Was den Dichter anbelangt, war es trotz intensiver Bemühungen nicht gelungen, genauere biographische Daten ausfindig zu machen - zu unbedeutend dürfte dessen poetisches Werk der Nachwelt erschienen sein.

8.29.1 Das Gedicht

Im Monat der Rosen

Im Monat der Rosen
ein Röslein am Hut,
ein Röslein im Herzen
da wandert's sich gut.

Das eine zum Tragen
als Zierde bunt,
das andre zum Lieben
aus Herzensgrund.

Das eine zum Welken
nach kurzer Zeit,
das andre zum Lieben
in Ewigkeit.

⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ –	(Jambus + Anapäst)	2 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ –	(Jambus + Anapäst)	2 Hebungen

2. und 3. Strophe

⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)	2 Hebungen

[1221]) *Band 3, Abb. 3.91, S. 91*

[1222]) *Knittelfeld, Volker vom: Gedichte aller Art, Leipzig-Berlin 1905, Reprint Nabu Press US 2011*

Auch dieses kleine, dreistrophige Gedichtchen weist sowohl von seinem sprachlichen Duktus als auch von seiner formalen Konzeption her einige Merkmale volksliedartiger Provenienz auf: Vier auftaktige, zweihebige Kurzverse mit unterschiedlich zwei- bzw. dreitaktiger Füllung aber *jambischer* Dominanz werden von gekreuzten, abwechselnd kadenzierenden Reimen (aw, bm, aw, bm) ergänzt, wobei die identischen Endungen der jeweils ersten und dritten Zeilen jeder Strophe nicht unerwähnt bleiben sollen; weiters finden sich fallweise *anaphorische*, inhaltliche Schwerpunkte setzende Wort- und Satzwiederholungen, wie zum Beispiel *"ein Röslein am Hut, ein Röslein im Herzen"* (Vers 2 und 3) oder das sinnstiftende *"das andre zum Lieben"* (Verse 7 und 11), was, in Verbindung mit den zahlreichen Assonanzen, dem Gedicht, trotz eines gewissen Mangels an lyrisch-sprachlicher Brillanz, fraglos ausreichendes poetisches Potential und damit reizvolle Voraussetzungen zur Vertonung verleiht.

Vom stofflichen Sujet her ist es, neben dem Melodram, Kriners drittes Gedicht, in dem das Motiv der Rose den Ausgangspunkt für das romantische Geschehen bildet, womit der Fokus auf das Erleben einer intensiven Liebesbeziehung gerichtet war. Ein junger Wanderbursche sinniert über das Wesen der frisch erblühten Rose, über ihre Sinnhaftigkeit als schmucke Zierde am Hut, wo sie nach kurzer Zeit dem Prozess des Welkens zum Opfer fallen wird, und als metaphorisches Sinnbild für die Liebe, die in Ewigkeit nicht verblühen möge.

8.29.3 Das Lied[1223]

Bei Kriners Vertonung handelt es sich um eines jener Lieder, in denen der Klavierpart aufgrund seiner Intensität und seiner einprägsam-charakteristischen kompositorischen Beschaffenheit auch als eine Art selbständiges instrumentales Charakterstück mit beigefügter Singstimme betrachtet werden könnte.

Drei rhythmische Figuren unterschiedlichster Gestalt tauchen bereits in den Einleitungstakten auf, um dem Klavier gleichsam den Weg für das weitere instrumentale Geschehen zu weisen.

Dabei stimmt die linke Hand eine prägnante Begleitfigur an - x x x x r 0 - die nicht nur ostinatoartig durch 22 Takte hindurch den Klavierpart beherrschen wird, sondern die auch in chromatisch farbenreicher, impressionistisch-affiner Klanglichkeit das von Terzverwandtschaften verschiedener Grade[1224] inspirierte harmonische Grundgerüst beisteuert. Als Gegenpol zu dieser sehr lebendig anmutenden Sechzehntel-Passage erklingen in der rechten Hand

---

[1223]) Band 2, S. 75 f.

[1224]) Siehe: Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005, S. 156 ff.

zweistimmige, konsonant-geschichtete Viertel - ♩♩♩♩ - die im Verein mit dem Ostinato-Motiv den Kontrast bilden zu jenem, im zweiten Takt erklingenden, markant-rhythmischen, beinahe tänzerisch-marschartigen Motiv (r . x r), dessen schwungvoll-punktierte, vitale Frische dem Lied seinen schwungvollen, unbeschwert-fröhlichen Wanderlied-Charakter verleiht.

Aber auch die Singstimme erfährt eine einprägsam-eigenständige Gestaltung, die auf einer prägnant-expressiven, sich an der Sprachrhythmik der Textvorlage orientierenden und durch dur-moll-tonale Wendungen charakterisierten Melodie basiert. Dabei lassen sich mehrere besonders beachtenswerte Merkmale registrieren:

- Die einzelnen, periodisch in Zweitaktgruppen gegliederten Strophen sind nicht nur äußerlich durch eingefügte Pausen erkennbar (Takte 7, 8 / 13, 14), sondern erfreuen sich auch einer unterschiedlichen Thementextur. Herrscht im ersten Abschnitt Dreiklangsmotivik vor (z. B. Takte 3, 4, 5), sind es in den Strophen zwei und drei vorwiegend Sekund-Fortschreitungen (z. B. Takte 9, 10, 11), die den jeweiligen Tonfolgen ihr spezifisches Profil verleihen.
- Diese Erkenntnis weist den Weg zur Bestimmung des formalen Aufbaus: Ob der Eigenständigkeit der ersten Strophe sowie der auf *Varianten* (z. B. Takt 9 und 15) und *vergrößernder Ähnlichkeit* (z. B. Takt 11 und 18) basierenden Behandlung des motivischen Materials in der zweiten und dritten Strophe kristallisiert sich als vage erkennbare Struktur des Liedes eine Form mit dem Schema *A B B'* heraus, was man auch - etwas innovativ - als *'variierte, retrograde Barform'* bezeichnen könnte.
- Wie bereits angedeutet, lassen sich, sieht man von den wechselnotenartigen Fortschreitungen des *'Marsch-Motivs'* ab, keinerlei bemerkenswerte motivische Entsprechungen zwischen Vokal- und Instrumentalpart erkennen.
- Dafür gewichtet die Singstimme bedeutungsrelevante Begriffe durch längere Hochtöne und besticht durch wortausdeutende Passagen, wie zum Beispiel die molltonale Wendung bei den Worten *"Das eine zum Welken"* (Takt 15/16) oder der dramatisch-euphorische, sich über zwei Takte auf dem höchsten Ton des Gesangs-Parts erstreckende Ausbruch angesichts der erhofften *'ewigen Liebe'* (Takt 19/20).

Unbeschwert-heiter, wie das Lied begonnen hat, endet es auch: Der Hoffnung auf das ewige Blühen der *'Herzens-Rose'* wurde nachhaltig-intensiv Ausdruck verliehen. Fröhlich setzt der Wanderbursche, mit seinem noch frischen *"Röslein am Hut"*, sowie dem imaginär im *"Herzensgrund"* aufblühenden *'Liebes-Röslein'* seinen Weg fort und spaziert, begleitet von dem erweiterten, in der viergestrichenen Oktav verklingenden *Marsch-Motiv* einer hoffnungsfrohen, *'rosigen'* Zukunft entgegen.

8.30. Meine Jugend (1927, Text: Rudolf Baumbach)

Das Lied *"Meine Jugend"* nach einem Text von Rudolf Baumbach, einem viel gelesenen Modedichter der Kaiserzeit vor dem 1. Weltkrieg, dürfte zu Lebzeiten Erich Kriners nicht aufgeführt worden sein, denn es existiert zwar ein - gut leserliches - Autograph, das musikalisch komplett ausgeführt ist, im Notat der Singstimme jedoch existiert ein schwerwiegender Mangel: Ab der Stelle *„Und thät in die Weite fahren"* fehlt der Text. Erst beim Durchforsten sämtlicher Gedichte Rudolph Baumbachs in der Salzburger Universitätsbibliothek konnte das Gedicht in *'Krug und Tintenfass, Leipzig 1887'* auf Seite 56 f. gefunden und die fehlenden Worte der fein säuberlich ausgeführten Liedmelodie unterlegt werden.

8.30.1 Der Dichter[1225]

Rudolf Baumbach, (auch: Paul Bach, 28.9.1840 Kranichfeld/Ilm - 21.9.1905 Meiningen), der Autor des noch heute im deutschsprachigen Raum gesungenen Liedes *„Hoch auf dem gelben Wagen"* oder des volkstümlichen Studentenliedes *„Die Lindenwirtin"*, galt als einer der wichtigsten *"Vertreter der von den Naturalisten verspotteten 'Butzenscheibenlyrik' in verwässernder Nachfolge Scheffels, innerlich unwahrer, liebenswürdig-oberflächlicher Lyrik und epigonaler Versepik von reimgewandter, melodisch und rhythmisch glatter Form und zum Teil burschikosem Humor".*[1226]

Als ältestes von vier Kindern eines herzoglichen Hofarztes in Kranichfeld geboren, studierte er 1860-64 Naturwissenschaften in Leipzig, Würzburg und Heidelberg, promovierte zum Dr. phil. und arbeitete vorerst als Assistent am Botanischen Institut in Freiburg, anschließend als Lehrer in Graz und Brünn sowie, um Geld zu verdienen, als Hauslehrer in Wien, Graz, Brünn, Görz, Pisa und Triest, wo er auch als Mitglied des Alpenvereins in der Zeitschrift *'Enzian'* Beiträge über die Pflanzenwelt der Alpen veröffentlichte. Obwohl seine besondere Leidenschaft der Natur galt, ermöglichten ihm seine literarischen Erfolge ab 1881 ein Leben als freier Schriftsteller. 1885 kehrte er nach Meiningen zurück und erhielt dort eine Bibliothekarsstelle, was ihn finanziell unabhängig machte. Ein 1895 erlittener Schlaganfall und die damit verbundene Lähmung beendeten die schriftstellerische Tätigkeit eines der populärsten Autoren romantischer Gedichte, Novellen, Erzählungen und Märchen der 1880er Jahre.

[1225]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 40
http://www.baumbachhaus-kranichfeld.de/biographie.html, abgerufen am 14. März 2014
http://gutenberg.spiegel.de/autor/43, abgerufen am 14. März 2014
http://archive.today/Povcs, abgerufen am 14. März 2104
http://gedichte.xbib.de/biographie_Baumbach.htm, abgerufen am 14. März 2014
http://www.meiningermuseen.de/pages/literatur/personen/rudolf-baumbach.php, abgerufen am 14. März 2014

[1226]) Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 40

Einige Werke: Samiel hilf! (Autobiographische Schrift 1867), Zlatorog (Alpensage 1877), Horand und Hilde (Epos 1878), Lieder eines fahrenden Gesellen (Gedichte 1878), Trug-Gold (Erzählung 1878), Neue Lieder eines fahrenden Gesellen (1880), Frau Holde (Epos 1880), Spielmannslieder (1881), Sommermärchen (1881), Spielmannslieder (1882), Abenteuer und Schwänke (1883), Krug und Tintenfass (Gedichte 1887), Es war einmal (Märchen 1889), Aus der Jugendzeit (Erzählungen 1895), Bunte Blätter (Gedichte 1897)

8.30.2 Das Gedicht[1227]

Baumbachs balladenhafter Text wurde erstmals 1887 durch den *'Liebeskind-Verlag Leipzig'* in einer dekorativen, 128seitigen Ausgabe des Gedicht-Bandes *"Krug und Tintenfass"* veröffentlicht. 1927, dem Entstehungsjahr des Kriner-Liedes, erschien bereits die 5. Auflage (22 Tsd.) dieser Gedichtsammlung, was eine gewisse Aussagekraft im Hinblick auf die damalige Popularität des Dichters Baumbach hat.

Meine Jugend

Dass mir die Jugendzeit verfloss,
Ich will mich drum nicht härmen.
Sie war ein schimmerndes Märchenschloss
Bevölkert von lustigen Schwärmen.

Wir schwangen die Becher und sangen froh
Und tanzten auf blumiger Matte,
Doch raschelte häufig bei Nacht im Stroh
Die Sorge, die nagende Ratte.

Im Schloss war auch ein Fräulein zart
Mit süßem Rosenmunde,
Da kam zu Ross Herr Eduard
Und raubte die Kunigunde.

Mitunter tobte im Schlösslein gar
Der Spuk unsauberer Geister,
Und Schmalhans war manch liebes Jahr
So Küchen- wie Kellermeister.

Am Ende ward mein Schloss berannt,
Erstürmt von den bösen Jahren.
Da nahm ich den Wanderstab zur Hand
Und thät in die Weite fahren.

Sie sandten mir nach manch scharfen Pfeil;
Ihr Zielen war vergebens.
Mein Herz ist jung, mein Herz ist heil,
Ich freue mich meines Lebens.

Mein Schlösslein grüßt von fernen Höh'n
Von Sonnenglast umwoben;
Nun ist es siebenmal so schön,
Als da ich hauste droben.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(2x Jambus + Anapäst + Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + 2x Anapäst + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(Jambus + 2x Anapäst + Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + 2x Anapäst + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(2x Jambus + Anapäst + Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Jambus + 2x Anapäst + unvollständiger Jambus)

[1227]) *Baumbach, Rudolf: Krug und Tintenfass, Leipzig 1887, S. 56f.*

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (4x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ (3x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (4x Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ (Jambus + Anapäst + Jambus + unvollständiger Jambus)

⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – (2x Jambus + Anapäst + Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ (2x Jambus + Anapäst + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (4x Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ (Jambus + Anapäst + Jambus + unvollständiger Jambus)

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (4x Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ (Jambus + Anapäst + Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – (Jambus + Anapäst + 2x Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ (Jambus + Anapäst + Jambus + unvollständiger Jambus)

⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – (Jambus + Anapäst + 2x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ (3x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (4x Jambus)
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ (Jambus + Anapäst + Jambus + unvollständiger Jambus)

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (4x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ (3x Jambus + unvollständiger Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (4x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ (3x Jambus + unvollständiger Jambus)

Keine der sechs Strophen ist, zieht man die schematische Darstellung der Versfüße zu Rate, mit einer anderen identisch und doch haben sie einige wesentliche Merkmale gemeinsam: Alle Verszeilen beginnen auftaktig, weisen abwechselnd vier bzw. drei Hebungen auf, reimen jeweils kreuzweise a, b, a, b und enden wechselweise mit stumpfen und klingenden Kadenzen bzw. *'akatalektisch'* (vollständiger Versfuß) und *'hyperkatalektisch'* (überzählige, unbetonte Silbe, gleichbedeutend mit unvollständigem Jambus).

Baumbachs volkstümlich-sangbare, zwischen den Grundarten der Poesie changierende Dichtung weist etliche lyrisch-sprachliche Ausdrucksmittel auf, von denen hier einige explizit Erwähnung finden sollen:

- zahlreiche, beinahe in jedem Vers präsente *'Assonanz'*-artige Vokal-Gleichklänge, die dem Text eine volltönende Prägung verleihen, wie z. B. *Ich will mich drum nicht härmen."*;
- fallweise syntaktisch-grammatikalische Abweichungen von der üblichen Art der Wort- und

Satzstellung in der Art von *'Hyperbaton'*[1228] oder *'Inversion'*[1229], wie z. B. in den ersten oder letzten Versen - *"Als da ich hauste droben."*;
- *anaphorische*, inhaltliche Schwerpunkte setzende Wortwiederholungen, wie z. B. *"Mein Herz ist jung, mein Herz ist heil"*
- teilweise versübergreifende, direkte oder verdeckte *'Alliterationen',* die Sinnzusammenhänge schaffen, wie z. B. die *"lustigen Schwärme"*, die ihre Becher *"schwangen"* oder der *"Küchen- wie Kellermeister"*;
- zahlreiche attributiv oder prädikativ verwendete, bildhaft-schmückende *Adjektiva*, wie z. B. *"schimmerndes Märchenschloss", "lustige Schwärme"* oder *"wir [...] sangen froh"* verleihen dem Gedicht ein episch-farbenreiches, idyllisch-stimmungsvolles Profil.

In balladesker Form lässt der Dichter sein lyrisches Ich von vergangenen Zeiten träumen: In metaphorischer Analogie wird die verflossene *"Jugendzeit"*, zu einem *'schimmernden Märchenschloss'*, das in mittelalterlich-ritterlicher Manier festliche Gelage, rauschende Tanzvergnügen und temporäre Liebesabenteuer, aber auch sorgenvolle Episoden, schmale Kost und *"den Spuk unsauberer Geister"* erlebte. Schließlich blieben auch die *"bösen Jahre"* nicht aus, die, gleich feindlichen Angreifern, *'scharfe Pfeile aussandten'* und die Festung zu erstürmen suchten. Doch *"ihr Zielen war vergebens"*, das Leben ging weiter, *'das Herz blieb jung'* und die Freude am Dasein erfuhr keine Einbußen. Und wie so oft im Verlaufe der menschlichen Existenz, bleiben in der rückblickenden Erinnerung nur die glücklichen Tage im Gedächtnis haften: Nun grüßt das *"Schlösslein"* der verflossenen Jugend *"von fernen Höh'n"* und ist, *"von Sonnenglast umwoben, siebenmal so schön, als da ich hauste droben".*

Nach intensiver Beschäftigung mit Baumbachs Text werden assoziativ-vage Erinnerungen an Goethes *"Hochzeitslied"* wach, da gewisse inhaltliche und sprachkonzeptionelle Parallelen zu dessen berühmter, von Carl Loewe vertonter Ballade nicht ganz von der Hand zu weisen sind.

8.30.3 Das Lied[1230]

Ausgenommen den bereits aufgezeigten Mangel der ab Takt 48 fehlenden und erst mühsam zu ergänzenden Verszeilen handelt es sich bei dem Manuskript um ein komplett ausgeführtes und bestens lesbares Autograph der Textvertonung eines zeitgenössischen Autors, aus dem

---

[1228]) Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 343

[1229]) Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 360

[1230]) Band 2, S. 77-82

sämtliche aufführungsrelevanten Parameter, wie Tempo, Dynamik, Artikulation oder agogische Instruktionen komplett ersichtlich sind.

Kriner schöpft bei seiner Vertonung, sowohl was die Singstimme als auch den Instrumentalpart betrifft, aus einem vielfältig-reichen Repertoire an kompositionstechnischen Erscheinungsformen:

- Formale Konzeption

Im Sinne des inhaltlich bedingten Konzepts als '*Erzähllied'* wählt der Komponist naturgemäß die durchkomponierte Form, was auch eine teilweise Verschleierung der textlichen Strophenstruktur nach sich zieht. Da jedoch der inhaltliche Entwurf seitens des Dichters fallweise auch durch die Strophengliederung strukturiert ist, bleibt diese bisweilen dennoch in der Komposition abgebildet, sodass sich einige charakteristische Abschnitte unterschiedlichster Ausformung ausmachen lassen.

So überrascht bereits der Einsatz der Singstimme durch ein dreitaktiges *Rezitativ*, - übrigens begleitet von einem mehrfach vorhaltigen Akkord, der in späterer Folge noch eine gewisse Bedeutung erlangen wird -, das unvermittelt in eine melodiöse, Strophen-übergreifende Kantilene übergeht, die erst durch die inhaltliche Komponente - *"doch raschelte häufig bei Nacht im Stroh"* - gezwungen wird, ihren Duktus zu ändern. Nun folgen mehrere, der abwechslungsreichen Schilderung geschuldete Abschnitte: das *'zarte Fräulein Kunigunde mit süßem Rosenmunde'* (Takt20-25), das von dem hoch zu Ross einher stürmenden *'Herrn Eduard geraubt wird'* (Takt 25-29); die im Schloss tobenden *'unsauberen Geister'* (Takt 30-34) und der langjährige *'Kellermeister Schmalhans'* (Takt 34-39); schließlich wird das Schloss berannt von einem Heer *'böser Jahre'* (Takt 39-43); aber das jugendliche lyrische Ich lässt sich nicht beirren, es nimmt den Wanderstab zur Hand *"und täth in die Weite fahren"* (Takt 43-47); wohl wurden ihm *'manch scharfe Pfeile nachgesandt',* aber vergebens (Takt 48-52), denn das Herz des jungen Mannes blieb *'heil',* und nichts konnte seine Lebensfreude nicht beeinträchtigen (Takt 53-58); nun kann er auf das Schloss seiner stürmischen Jugendjahre ohne Gram zurückblicken, und sieht es, gleichsam geläutert, nur mehr als eine, von *'Sonnenglast umwobene, siebenmal so schöne'* Erinnerung (Takt 58-68); Nachspiel (Takt 68-74).

Was sich in der analytischen Betrachtung wie eine Addition unterschiedlichster Abschnitte ausnimmt, bildet de facto eine, der Dichtung gerecht werdende organische Einheit, deren dramatisches Geschehen vorwiegend durch die Instrumentalbegleitung illustriert wird, während die Singstimme, in einer Art verbindender Brücken-Funktion, kaum von ihrem melodiösen Erzählduktus abweicht. Dennoch lassen sich auch hier einige spezifisch-markante, motivisch-thematische Charakteristika konkretisieren.

- Motivisch-thematische Gestaltung des Gesangsparts

Bereits in Takt 4 taucht in der Singstimme ein *Quartfall-Triolen-Motiv* auf, das im weiteren Verlauf der Komposition noch mehrmals in variierter Form - sei es rhythmisch, sei es melodisch - in Erscheinung treten wird (z. B. Takt 8 in Grundform und Umkehrung oder Takt 16ff. als klangsymbolische Untermalung). Eine viertaktige, besonders charakteristische, kantable Melodie - übrigens mit der aufsteigenden Umkehrung des Quartfalls als Initium - erklingt dreimal (Takt 8-11, 44-47, 59-62), jeweils, in nahezu identischem Verlauf, die Zufriedenheit des Erzählers mit seinem augenblicklichen Leben ausdrückend, und ertönt nochmals, in inhaltlich-ähnlichem Kontext aber musikalisch variierter Form, beim Auftauchen des *'zarten Fräuleins Kunigunde'* (Takt 22-25). Und noch drei melodische Passage verdienen spezielle Erwähnung, weil sie ein *tonsymbolisch-rhetorisches* Charakteristikum darstellen - die beiden *'Katabasis'*-artigen *'Passus duriusculus'* (Takte 28/29 bzw. 35-39), die in teilweise chromatisch durchsetzter Melodik den Raub der *'Kunigunde'* und die Herrschaft des Herrn *'Schmalhans'* in Küche und Keller symbolisieren, sowie der jubelnde, lebensbejahende, hoffnungsvolle Freude verkündende Aufschwung der Singstimme in ihre höchste Lage (Takt 53-58).

- Motivisch-thematische Melodie-Elemente im Instrumentalpart

Neben dem bereits erwähnten auf- oder absteigenden Triolen-Motiv, das zahlreiche Passagen des Klaviertparts dominiert - z. B. die Gegenbewegung in Takt 9 oder die klangsymbolisch gestalteten Takte 16-19, bzw. 26-29, 30-38 (in rhythmischer Variante) und 39-43 - finden wir noch weitere melodische Komponenten, die vorwiegend auf rhetorischen Figuren basieren und *tonsymbolischen* Charakter aufweisen. Hier einige Beispiele: der chromatisch orientierte, das *'Entschwinden der Jugendzeit'* symbolisierende *Quartfall* in Takt 7, die *'Katabasis'*-artig, über den Raum einer Quinte absteigende, chromatische, den im Schloss vorherrschenden Hunger versinnbildlichende Akkordfolge in den Takten 35-39 oder ihr Gegenstück in den Takten 44-47, wenn die linke Hand in einer, der *'Anabasis'*-Figur entsprechenden, aufsteigenden Tonfolge des Erzählers lebensfrohen Aufbruch in die weite Welt unterstreicht. Und als letztes Beispiel - eine absteigende chromatische Tonfolge in unüblich-widersprüchlicher Bedeutung und Aussagekraft. In der Regel signalisieren melodischer Abstieg und fallende Chromatik Trauer, Schmerz, Unerfreuliches, Negatives. Erich Kriner aber verkehrt die übliche Konnotation - in ironisch-spöttischer, satirisch-parodistischer oder scherzhaft-schmunzelnder Absicht? - in ihr Gegenteil: In den Takten 51/52, 58-60 und 66/67 untermalen die absteigenden, teils akkordischen Tonfolgen ein durchwegs positiv-verheißungsvolles Geschehen. Sollen damit - hypothetisch interpretiert - etwa das allmähliche *'Zur-Ruhe-Kommen'* der jugendlichen Seele und die endlich erlangte *'Gesetztheit des Erwachsenseins'* symbolisiert werden, wie es möglicher Weise auch im Nachspiel angedeutet wird?

Freilich sind nicht nur die hier aufgezeigten melodischen Phänomene sondern der gesamte Begleitpart von einer speziell gestalteten Rhythmik geprägt.

- Rhythmische Figuren im Klavierpart

Neben der häufigen Verwendung der Triole sind es zwei rhythmische Modelle, die dem Klavierpart ihren Stempel aufdrücken: ♩ r . x ♩ ♩ (Takt 2) und ♩ Pr r p r ♩ (Takt 3) bzw. eine davon abgeleitete, Motive-verknüpfende Variante r . x r p r ♩ ((Takt 13). Daneben existiert noch ein kurzes dreitöniges Motiv (r x x), das vorwiegend in klangmalerischer, das Toben der Schlossgeister schildernder Funktion Verwendung findet (Takt 30-38). Einzig, wenn das Fräulein Kunigunde auftaucht, haben diese, eher Unruhe verbreitenden Motivgestalten Pause und müssen einer ritterlich-vornehmen durtonalen Achtelbegleitung weichen (Takt 20-25). Selbst wenn im Nachspiel der Gesetztheit der Erwachsenen-Welt Tribut gezollt wird, ertönt nochmals, gleichsam als episodenhaft-aufmüpfiges Nachklingen der Jugendzeit, die, durch den Triller in der linken Hand gewichtete Kombination *Punktierte-Triole*, ehe sie von den arpeggierten, 'ernsthaften' Vierteln und Halben in die Schranken gewiesen wird.

- Harmonische Aspekte

Obwohl sowohl das harmonische Vokabular als auch das tonale Gesamtschema einer, gewissermaßen herkömmlichen und für Kriners Kompositionsweise üblichen Struktur entsprechen - Wechsel zwischen gleichnamigen, dur-molltonalen Passagen, diatonische oder chromatische Modulationen, enharmonische Umdeutungen, farbige Klanglichkeit - sticht dennoch ein Akkord hervor, der besonderer Erläuterung bedarf: Bereits in Takt vier, als Untermalung des Rezitativs, taucht ein Mehrklang auf, der in seinem notierten Erscheinungsbild an einen terzgeschichteten Septakkord herkömmlicher Bauweise erinnert - doch sowohl Vorzeichen als auch akustische Verwirklichung strafen die 'Herkömmlichkeit' Lügen - von 'traditionell' keine Rede mehr. *Ais-C-E-Gis - 'Verminderte Terz+große Terz+kleine Terz'* ergeben einen Zusammenklang von höchster Expressivität und Ausdruckskraft. Tritt dieser Akkord im Rahmen des Rezitativs noch als mehrfacher Vorhalt auf, wird er sich im Verlaufe der Ballade verselbständigen und eine klanglich-illustrative Funktion erfüllen.

- Tonsymbolik und Klangmalerei

Die Balladenvertonung ist, entsprechend ihrem episch-dramatischen Duktus reich an tonsymbolischen und vor allem klangmalerischen Elementen. Neben den bereits erwähnten

Abschnitten, die durch Melodik oder Rhythmik hervorstechen und dank ihrer speziellen assoziativ-illustrativen Gestaltung den Text verdeutlichen, gilt es, das Augenmerk in besonderer Weise auf eine weitere, noch nicht erwähnte Passage zu lenken.

In Takt 48, übrigens ganz in der Nähe des *'goldenen Schnittes',* taucht unvermittelt jener, bereits aus dem Einleitungs-Rezitativ bekannte, ausdrucksstarke, farbig-dissonante Akkord auf und dominiert bis Takt 52 die inhaltlich expressive Schilderung der *'unheilverkündenden, scharfen Pfeile'*, wobei er unterstützt wird von expressionistisch anmutenden, gemischt ganztönig-chromatischen, rhythmisch wechselhaften, teils *Tirata*-ähnlichen Tonfolgen und tonleiterfremden, an die musikalisch-rhetorische Figur der *Pathopoiia* erinnernden Klangfiguren. Eine bis dahin bei Kriner noch niemals vorgefundene Konzentration von dissonanten Fortschreitungen und spannungsgeladener Akkordik.

Resümierend sei angemerkt, dass Erich Kriner mit diesem Lied eine adäquate, kurzweilige Balladen-Vertonung ablieferte, in der, erstmals in seinem Œuvre, die *"Dissonanz"* neben ihrer klangmalerischen Funktion als "modernes", der Auflösung entbehrendes Phänomen auftritt, womit der Komponist, zaghaft aber immerhin, die Schwelle zur *"Atonalität"* betreten hatte.

8.31. Seltsame Stunde (1928, Text: Wilhelm Weigand)

8.31.1 Der Dichter[1231]

Wilhelm Weigand (13. 3. 1862 Gissigheim/Baden - 20. 12. 1949 München), geboren als Bauernsohn Wilhelm Schnarrenberger, wuchs seit 1863 bei seiner Großmutter, deren Geburtsnamen er am 2. Mai 1888 annahm, in ländlich-bäuerlichen Verhältnissen auf und konnte diese, trotz Studiums der Romanistik, Kunstgeschichte und Philosophie in Brüssel, Paris und Berlin sowie der Übersiedlung nach München, nie ganz verleugnen, weil sie zudem für sein Werk, wenn auch bisweilen in verschlüsselter Form, bestimmend geblieben waren. Weigands Werke sind *"der Tradition des poetischen Realismus und der romantischen Kunst- und Formenwelt"*[1232] verpflichtet und machen ihn aus dieser Einstellung heraus zum Gegner des Naturalismus. Als Mitbegründer der Süddeutschen Monatshefte (1904), als Erzähler, Dramatiker, Lyriker, Biograph, Essayist und Übersetzer hatte er sich durch seine gepflegte Sprache vom Bauernburschen zum ersten bedeutenden Schriftsteller des badischen Frankenlandes emporgearbeitet.

[1231]) Siehe auch: Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963, S. 616 f. und http://www.traumaland.de/html/wilhelmweigand.html, 12. Mai 2014

[1232]) Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 616

Einige Werke: Die Frankenthaler (Volkstümlicher Roman 1889), Gedichte (1890), Der neue Adel (Lustspiel 1893), F. Nietzsche (Essay 1891), Sommer (Gedichte 1894), Moderne Dramen II (1900), Das Opfer (Drama 1896), In der Frühe (Neue Gedichte 1894-1901), Lorenzino (Tragödie 1904), Novellen II (1904-1906), Der Ring (Novellen 1913), Weinland (Novellen 1915), Wunnihun (Roman 1920), Die ewige Scholle (Roman 1927), Die Rote Flut (Roman 1935), Weg und Welt (Autobiographie 1940), Seelenherbst (Gedichte 1848)

8.31.2 Das Gedicht[1233]

Weigands Gedicht, das zwischen 1894 und 1901 entstanden war, wurde erstmals 1904 in dem Gedichtsband *"In der Frühe, Neue Gedichte (1894-1901), Neue Ausgabe"* vom *Verlag Georg Müller in München und Leipzig* unter dem Titel *"Seltsame Stunde"* auf Seite 33 veröffentlicht. Auf welche Weise Erich Kriner an den Text gelangte, kann nur spekulativ vermutet werden, wobei der Autor zu einer der damals zahlreich erscheinenden Literaturzeitschriften als wahrscheinlichste Quelle tendiert.

Seltsame Stunde

Nur frage nicht mein dunkles Herz!
Du weißt, was meine Augen sagen: -
Ich habe allzu lang getragen
den bitter unfruchtbaren Schmerz
in dumpfen Tagen.

Mich schreckt ein fallend Rosenblatt,
mich schrecken windverwehte Töne
und deiner Augen Märchenschöne,
der ich in dunkler Lagerstatt (Sorgennacht)
mich selber höhne!

Nein, frage nicht! Schau' nie zurück!
Du weißt, wie dunkle Mächte walten.
Mit zitternd scheuen Händen halten
darfst du mein Glück,
mein scheues Glück!

1. und 2. Strophe

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(4x Jambus + unvollständiger Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(4x Jambus + unvollständiger Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑	(2x Jambus + unvollständiger Jambus)	2 Hebungen

3. Strophe

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(4x Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(4x Jambus + unvollständiger Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(4x Jambus + unvollständiger Jambus)	4 Hebungen
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)	2 Hebungen
⏑ – ⏑ –	(2x Jambus)	2 Hebungen

[1233]) *Weigand, Wilhelm: In der Frühe. Neue Gedichte (1894-1901). Neue Ausgabe, München und Leipzig 1904, S.33*

Worum geht es eigentlich in dieser *"seltsamen Stunde"*? Bereits der erste Satz lässt uns, auf Grund der in Art des *'Hyperbaton'* eigenartig invertierten Wortstellung, im Unklaren: Spricht nun das lyrische Ich sein *"dunkles Herz"* an und setzt in der Art eines Selbstgespräches fort? (Der fehlende Beistrich lässt daran zweifeln:) Oder ist es ein im innersten Bewusstsein ablaufender Monolog, der, quasi probeweise, an ein vor dem geistigen Auge präsentes imaginäres Du gerichtet wird? Oder bestürmt der Dichter mit seinen leidenschaftlich-flehenden Worten ein letztes Mal das ihn nochmals aufsuchende, bewunderte Mädchen, weil es im Begriff ist, ihm die Liebe aufzukündigen? Die Personalpronomina - *"du weißt"* bzw. *"in scheuen Händen halten darfst du mein Glück"* - lassen diese Version als die wahrscheinlichste vermuten.

Dennoch ist es nicht einfach, die Sinnhaftigkeit des Titels schlüssig nachzuvollziehen. Am ehesten lässt sich vermuten, dass die Eigentümlichkeit dieser *'seltsamen Stunde'* in der Unsicherheit, in der Offenheit, in der Nicht-Vorhersehbarkeit des gewünschten Ergebnisses besteht. Haben nun der Hinweis auf die erlittenen *'Schmerzen'* und die *'dumpfen Tage'*, das Wissen um den augenblicklichen, schreckhaften Seelenzustand, die enthüllte Sehnsucht nach den strahlend-schönen *'Augen'* des verehrten Mädchens oder der selbstentäußernde Hinweis, dass nur die Geliebte *'mit zitternd scheuen Händen sein scheues Glück'* halten dürfe, die erhoffte Wirkung erzielt? Wird sie seine Worte verstehen und ihn *'glücklich'* machen? Oder ist der Titel vielleicht gar der Hinweis auf eine, der *'rhetorischen Frage'* ähnlich gelagerte Situation, dass nämlich ein abschlägiges Ergebnis bereits als gegeben anzunehmen ist, und der Dichter sich dieses seines letzten Versuches nur mehr als *'seltsame Stunde'* entsinnt?

Doch das Wort *'seltsam'* dominiert nicht nur den Titel oder charakterisiert das Erlebnis des lyrischen Ich, sondern ist auch zutreffend für die formale Konstruktion des Gedichtes. Nicht nur, dass eine fünfzeilige Strophenform in der deutschen Lyrik eine gewisse Seltenheit darstellt, erinnert auch die Gesamtstruktur des Textes - A-A-B (A') - an die nicht mehr zeitadäquat-aktuelle, aus dem Mittelalter stammende und erst durch Wagners *"Meistersinger"* wieder ins Bewusstsein der Literaturinteressierten gelangte Barform, was auf Basis der unterschiedlichen, Jambus-dominierten Zeilenlängen (1. und 2. Strophe: 4x 4, 1x 2 Hebungen; 3. Strophe: 3x 4, 2x 2 Hebungen) und der differenzierenden Reimfolgen (1. und 2. Strophe: am, bw, bw, am, *bw* ; 3. Strophe: am, bw, bw, am, *am*) begründbar ist.

Auch die sprachliche Gestaltung strahlt eine gewisse Extravaganz aus und erfordert ob ihres, den zahlreichen *Assonanzen* (z. B. *"ich habe allzu lang getragen"*) zu dankenden Klangreichtums, der bemerkenswerten Bildhaftigkeit, sowie des grammatikalisch-komplizierten Satzbaus eine besondere Empfänglichkeit für ungewöhnliche lyrische Parameter und Ausdrucksweisen,

um sich die feinsinnige Tiefgründigkeit des Textes zu erschließen. Dabei sind es nicht nur die zahlreichen attributiv gebrauchten Adjektiva - wie z. B. *"den bitter unfruchtbaren Schmerz", "windverwehte Töne"* oder *"mit zitternd scheuen Händen" -,* sondern insbesondere die mehrfach eingesetzten, durch Wiederholung inhaltliche Schwerpunkte setzenden, *'Anapher'*-ähnlichen Wendungen (z. B. *'du weißt', 'mich schreckt', 'mein Glück')* bzw. die, das gesamte Gedicht dominierenden *hypotaktischen,* durch *'Enjambements'* verbundenen Satzgebilde (z. B. die letzten drei Verse der ersten Strophe)*,* die zwar die Verständlichkeit erschweren, dem Text aber eine beachtlich-eigenständige, charakteristische Qualität verleihen. Dennoch soll nicht unerwähnt bleiben, dass der Komponist geringfügig in den Text des Dichters eingriff und, aus welchen Gründen immer, das Wort *"Lagerstatt"* durch *"Sorgennacht"* ersetzte. Infolge dessen muss der Endreim der 6. und 9. Verszeile von einem *'reinen'* zu einem nur auf dem Vokal beruhenden *'unreinen' - "-blatt / -nacht"* - herab gestuft werden.

Letztlich dürften es, trotz des erschwerten Zuganges zur inhaltlichen Substanz, die ungewöhnliche Vielzahl an sprachlichen, poetischen und klanglichen Charakteristika sowie gerade die Eigentümlichkeit des Textes gewesen sein, die Erich Kriner zur Vertonung dieses *'seltsamen'* Gedichtes veranlasst hatten.

8.31.3 Das Lied[1234]

Langsam fließendes Tempo, *'trauliche Unterredung mit der Gespielin'* (Schubart)*, 'Wehmuth, seufzende Sehnsucht aber auch die Innigkeit des Mitgefühls'* (Hand)[1235] signalisierendes, *'geheimnisvoll schimmerndes'*[1236] cis-Moll, profund-dunkler Bass-Klang - Kriner versetzt den Hörer am Beginn des Liedes in eine melancholisch-leidvolle Stimmung, die ihm die verzweifelte Gemütslage des lyrischen Ich vermitteln soll.

Bei bewusst auf die Klavierstimme fokussiertem Hören des Liedes fällt auf, dass der Komponist im Instrumentalpart besonderes Gewicht auf die motivisch-thematische Verarbeitung legte. Eine in den ersten sechs Takten bereits zwölfmal erklingende, molltonale Tonfolge, die aus vier Achteln und zwei Vierteln (r r r r ♩ ♩) - aufsteigende Quart, vier absteigende

---

[1234]) Band 2, S. 83-86

[1235]) Siehe auch:
http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/moll.html, abgerufen am 24. Juli 2013, S. 4

[1236]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 311

Sekunden (*Gis, Cis, H, A, Gis, G)* - besteht, wird schon alleine durch ihre nahezu permanente Präsenz - im Klavier ertönt sie, teilweise in variativer Modifikation, insgesamt dreißig Mal - der Liedkomposition ihren melodischen Charakter verleihen.

Überhaupt dürfte Kriner zu diesem *'seltsamen'* Gedicht eine intensive, künstlerisch-ambivalente Beziehung aufgebaut haben; wie sonst ließe sich die textadäquate, symbolreiche und teils berührend-gemütsvolle, teils leidenschaftlich-dramatische Vertonung erklären? Dabei bedient er sich nahezu des gesamten Repertoires an kompositionstechnischen Möglichkeiten, von denen im Folgenden einige Beispiele expliziert werden sollen.

Ein erster Blick sei auf die formale Gestaltung des Liedes gerichtet. Dieser belehrt uns, dass Kriner keineswegs mit jener, im Zuge der Gedicht-Analyse geäußerten Feststellung, es könnte sich um eine Modifikation der mittelalterlichen Bar-Form handeln, konform geht. Sein Gestaltungs-Konzept beruht nämlich weniger auf poetisch-formalen, am Strophenbau des Dichters orientierten, als vielmehr auf inhaltlich determinierten Aspekten. Daraus ergibt sich für die Gesamtkomposition eine Struktur, die primär einem durchkomponierten Lied entspricht. Zieht man jedoch den Klavierpart zu Rate, erlaubt dieser, basierend auf dem Erklingen des *Zentral-Motivs,* zumindest theoretische Überlegungen in Richtung einer *'großen dreiteiligen Form mit Coda'*: A: Takt 1-6 / B: Takt 7-26 / A': Takt 27-32 / Coda: Takt 33-45. Erhärtet wird diese Annahme zusätzlich durch die Tatsache, dass sich auch die Singstimme bei den ersten Worten *"Nur/Nein frage nicht!"* des jeweiligen Strophenbeginns derselben, dem *Zentralmotiv* entsprechenden Tonfolge bedienen.

Die sich aus dem formstrukturierend-zentralen Eingangsmotiv entwickelnde, syllabisch mit dem Wortrhythmus übereinstimmende Melodie des Gesangsparts jedoch folgt, ausgenommen die eben angesprochenen zwei Takte, keineswegs dem eben dargelegten Form-Modell der Klavierbegleitung. Sie unterwirft sich vielmehr in ihrem Duktus immer mehr dem Textgehalt und unterstützt im Verlauf des Liedes, sekundiert durch eine adäquate Harmonik, in steigendem Maße die leidenschaftlich-bittenden Worte des lyrischen Ich, wie einige exemplarische Ausschnitte belegen sollen.

So wechselt z. B. der erzählende, lyrisch-kantable Charakter der Anfangstakte seinen Duktus in Richtung rezitativische, portato-artig auf repetierenden, betonten Grundtönen vorgetragene Silben, während im Instrumentalpart der *"unfruchtbare Schmerz in dumpfen Tagen"* durch hart-akzentuierte, ostinatoartig-hämmernde Triolenbewegung und chromatisch ansteigende, dissonante Zusammenklänge kreierende Oktaven in dramatischer Weise versinnbildlicht wird.

Oder jene Stelle, in der von den *'Schrecken'* hervorrufenden *"windverwehten Tönen"* oder dem *"fallenden Rosenblatt"* die Rede ist. Unterstützt von den, das Schaudern symbolisierenden, Staccato-Triolen im Klavier signalisiert die Singstimme ihre beklommene Sprachlosigkeit durch *'Suspiratio'*-artige Pausen sowie durch eine Punktierte und eine Synkope.

Ein letztes Beispiel: Nach den sechs *'Reprise'*-ähnlichen Takten 27-32, in denen das *Zentral-Motiv* neuerlich, diesmal aber im permanenten, dur-molltonalen Wechsel, erklingt, ändert sich bei den Worten *"Mit zitternd scheuen Händen..."* schlagartig die *'dunkle'* Stimmung: Leise, die zarten Mädchenhände symbolisierende Triolen, chromatisch aufsteigende Bass-Oktaven, allmähliche Dominanz der Dur-Tonalität und eine Singstimme, die von der bisher vorherrschenden Syllabik zu ausgedehnten, *"Glück"* verheißenden Pianissimo-Melismen wechselt.

Abschließend seien noch einige besondere Passagen exemplarisch für die oben getätigte Aussage bezüglich der vielfältigen Kompositionstechniken präsentiert:
- Takt 3, 9, 23, 30, 36, 38-42: In sämtlichen angeführten Takten finden sich Schlüsselwörter, wie *"Herz", "Schmerz", "höhne"* oder *"zurück"*, die allesamt auf betonte Taktteile fallen und entweder durch eine Halbe oder durch einen hohen Ton hervorgehoben werden. Ein besonderes Augenmerk schenkte der Komponist dem Wort *"Glück"*: Schon beim erstmaligen Auftauchen wird ihm ein wirklich langer, nämlich fünf Schläge auszuhaltender Ton zugeteilt. Von besonderer Expressivität jedoch ist die letzte Verszeile *"mein schönes Glück"* geprägt - über Pianissimoklängen des Klaviers strebt die Singstimme zwei Takte lang nach sanft-lyrischem Cis-Dur, um dort noch weitere drei Takte, begleitet von vollgriffigen, das *Zentral-Motiv* im Pianissimo intonierenden Akkorden, zu verweilen.
- Takt 7 ff., Takt 23 ff. und Takt 40 ff.: Ein abwechslungsreich-farbiges harmonisches Geschehen wird verwirklicht durch das häufige Changieren von vollgriffigen dur-molltonalen und dissonanten Akkorden.
- Takte 7-11: Die schmerzvolle, chromatisch aufsteigende, oktavierend verstärkte und durch Triolen strukturierte Melodie im Klavierpart unterstützt in musikrhetorisch-prägnanter Weise die *'schmerzlichen'* Worte des lyrischen Ich.
- Takte 14-19: Wohl spricht der Text von *'Schrecken'*, wohl signalisiert die Singstimme *"beklommene Sprachlosigkeit"* (siehe oben), wohl künden die Triolen von Unruhe, aber es dürfte sich um ein freudig-schreckhaftes Schaudern handeln, das initiiert wird durch die alles überstrahlende *'Mädchenschöne der Augen'* - zumindest möchte uns das die durchgehend dur-tonale Harmonik glauben machen.
- Takt 16/17: Wie sehr das am Beginn des Liedes erklingende *'Zentral-Motiv'* in der Komposition auch in verarbeiteter Form präsent ist, möge durch diese Passage demonstriert werden:

Wohl nach Cis-Dur transponiert, erklingt die besagte Tonfolge dennoch in tonal-realer Gestalt - *Gis, His, Ais, Gis, Fisis, Fis, Eis* - erlebt aber durch Modifizieren der Notenwerte eine Art *rhythmische Variante* (♩ ♩. ♩. ♩ ♩ ♩).

- Takt 20-23: Wieder begegnen uns chromatisch aufsteigende, durch Triolen strukturierte Oktaven, die diesmal zu dem, durch einen dissonanten Fortissimo-Akkord und den höchsten Ton der Singstimme zusätzlich markierten, dramatischen Höhepunkt des Liedes führen.
- Takte 24-26: Die Dramatik des Geschehens hat den Kulminationspunkt überschritten; ein chromatischer Quartfall, der über profunden, orgelpunktartigen Dominant-Oktaven erklingt, signalisiert durch diminuierende Dynamik *'Beruhigung'* und mündet in einem, den Cis-Dur Beginn der letzten Strophe vorbereitenden Dominantseptakkord.
- Takte 38-45: Nicht nur die besonders expressiv und berührend vertonte letzte Verszeile mit ihrer ausgedehnten, Belcanto-ähnlichen Melodie und den vielstimmigen, instrumentalen Pianissimoklängen, sondern auch das, ob seiner farbenreichen Chromatik expressionistisch anmutende, im dreigestrichenen Oktavraum verklingende Klaviernachspiel signalisieren dem Hörer, dass dem lyrischen Ich nach seiner *"seltsamen"* Begegnung vielleicht doch noch eine hoffnungsfrohe Zukunft erblühen könnte. Zumindest möchte uns das der mehrtaktige Cis-Dur-Ausklang des Liedes vermuten lassen.

8.32. Auf meines Kindes Tod (1929, Text: Josef Fr. v. Eichendorff)

8.32.1 Das Gedicht[1237]

Der vorliegende Text entstand 1832, wurde erstmals 1835 veröffentlicht und scheint an vorletzter Stelle in einem Zyklus von zehn Gedichten auf, die unter dem Titel *„Auf meines Kindes Tod"* zusammengefasst sind. Diese wiederum sind in der Ausgabe der Gedichte (1841) in der Gruppe Nr.5 *„Totenopfer"* zu finden. Die vorliegende Version ist identisch mit jener in Eichendorffs *'Sämmtliche Werke, 1. Band, Leipzig 1864, Zweite Auflage'* auf den Seiten 545 f.

Auf meines Kindes Tod

Dort ist so tiefer Schatten,
Du schläfst in guter Ruh,
Es deckt mit grünen Matten
Der liebe Gott dich zu.

Die alten Weiden neigen
Sich auf dein Bett herein,
Die Vöglein in den Zweigen
Sie singen treu dich ein.

Und wie in goldnen Träumen
Geht linder Frühlingswind
Rings in den stillen Bäumen -
Schlaf wohl, mein süßes Kind!

[1237]) *Eichendorff, Josef von: Sämmtliche Werken, 1. Band, Leipzig 1864, Zweite Auflage, S. 545 f. bzw. Eichendorff, Josef von: Werke, Bd.1, München 1970, 247 f.*

1. - 3. Strophe:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(3x Jambus + unvollständiger Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑ –	(3x Jambus)	3 Hebungen

Eichendorffs Gedicht ist ein berührendes Beispiel für einen volksliedartigen Text, der dank seiner sprachlich-poetischen Qualität und der lyrisch-romantischen Gestaltungskraft des Dichters tiefe Betroffenheit auszulösen vermag. Dabei bedient sich dieser eines reichen Repertoires an form-, klang- und sprachspezifischen Stilmitteln:

- Die einzelnen Verse der drei identisch gebauten, vierzeiligen Strophen sind in ihrer rhythmischen bzw. klanglichen Struktur determiniert zum einen durch auftaktige Jamben, auf Basis derer sich abwechselnd weibliche-klingende sowie männlich-stumpfe Kadenzen ergeben, und zum anderen durch kreuzweise Reimfolge mit dem Schema aw, bm, aw, bm.
- Unregelmäßig über die Verse verteilt existieren einige sinnstiftende, durch *Enjambements* gebildete, semantisch-inhaltliche Einheiten (z. B. Verse 3/4 oder 5/6).
- *Hypotaktische*[1238] Konstruktionen nützen der Überschaubarkeit der Gedankenentwicklung (z.B. Vers 1/2), die fallweise Einsatz der rhetorischen Figur des *'Hyperbaton'*[1239] ermöglicht eine außergewöhnlich-unverwechselbare, syntaktisch-grammatikalische Behandlung von Satzgliedern und Wortfolgen (z. B. Vers 3/4).
- Zahlreiche positiv besetze *Adjektiva* als schmückende *Attribute* eines romantischen Vokabulars an *Substantiven* - '*tiefe Schatten', 'gute Ruh', 'grüne Matten'* oder *'goldne Träume'* - verleihen dem Gedicht ein besonders innig-berührendes, zu Herzen gehendes Profil.
- Die in nahezu jeder Verszeile anzutreffende Häufung klangvoll-*assonierender* Vokale, wie z.B. *'Du schläfst in guter Ruh'* oder *'Sie singen treu dich ein',* unterstützt die melancholisch-leidvolle Schilderung des in der Natur Trost suchenden und schließlich durch den Glauben an das ewige Leben, sowie das Wiedersehen im göttlichen Jenseits (Gedicht Nr.10: *"O bitt' für mich da droben, / Daß wir uns wiedersehn!"*[1240]*)* Frieden findenden lyrischen Ich.

Der Zyklus *"Auf meines Kindes Tod"* entstand vor dem Hintergrund eines persönlichen Erlebnisses des Dichters, das sich aber nur dem mit der Biographie vertrauten Leser erschließt, weil zwar das zu Grunde liegende Ereignis - der Tod seiner jüngsten Tochter Anna Hedwig - aus den Gedichten selbst nicht eindeutig hervorgeht, wohl aber der allmähliche Stimmungswandel des leidenden Vaters. Der Text des hier aktuellen neunten Gedichtes in diesem Zyklus

---

[1238]) *Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 344*

[1239]) *Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 343*

[1240]) *Eichendorff, Josef von: Sämmtliche Werken, 1. Band, Leipzig 1864, Zweite Auflage, S. 546*

ist gleichsam die Fortsetzung des vorhergehenden, wo es noch in schmerzlich-verzweifelten, harten Worten heißt *"Wir armen, armen Toren! / Wir irren ja im Graus / Des Dunkels noch verloren - Du fand'st ja längst nach Haus."*[1241] Merklich ändert sich der Ton: *"Dort ist so tiefer Schatten,/ Du schläfst in guter Ruh."* Die gegen den Schrecken des Todes aufbegehrende Seele ist zur Ruhe gekommen und hat ihren Frieden gefunden. Mit den tröstlichen Worten einer spirituell gefärbten Naturpoesie - *'tiefe Schatten', 'der liebe Gott deckt mit grünen Matten das tote Kind zu', 'die alten Weiden neigen sich auf das Grab herab', 'die singenden Vöglein in den Zweigen', 'linder Frühlingswind in stillen Bäumen'* - fügt sich der Dichter demutsvoll in sein Schicksal und lässt den imaginären Dialog mit seinem geliebten Kind, dem *lyrischen Du*, in einem emotionalen *Gute-Nacht-Wunsch* kumulieren - *"Schlaf wohl, mein süßes Kind!"*

8.32.2 Das Lied[1242]

Die Entstehung des Liedes lässt sich, trotz fehlender Angaben, mit ziemlicher Sicherheit auf das Jahr 1929 festlegen, weil Notenpapier, Schreibmaterial (Bleistift) und Handschrift[1243] mit dem Manuskript der folgenden, ebenfalls auf einen Text von Eichendorff erfolgten Komposition *("Sehnsucht"*) korrespondieren. Bei der Vertonung dieses Textes traf Kriner nicht nur in bewundernswert-vertiefender Weise den *Eichendorff'schen Ton,* sondern auch die dem Gedicht innewohnende Stimmung, und schuf damit ein Lied, das sowohl den (analysierenden) Interpreten als auch die Zuhörer in ihrem Innersten berührt. Dafür dürften, so scheint es zumindest dem Autor, neben dem bereits angedeuteten adäquaten *Wort-Ton-Verhältnis*, noch weitere interessante Details maßgeblich beitragen.

- Die Wahl der *'weichen, religiöse bzw. feierlich-erhabene* oder *schmerzlich-sentimentale Stimmung'* ausstrahlenden Tonart Des-Dur[1244].
- Der fließend-sanftbewegte, Ruhe vermittelnde *Alla breve-Takt*.
- Das sich, trotz fehlender Angabe, aus dem Alla breve-Takt und der Triolen-Begleitung natürlich ergebende, *ruhig-fließende* Tempo.
- Die einfühlsame, kantable Singstimmen-Melodie, die mit einigen interessanten, die Textbedeutung vertiefenden bzw. dem musikalischen Duktus dienenden Details aufzuwarten vermag. So setzt z. B. die Gesangsstimme zwar auf einem unbetonten Taktteil ein, hebt aber das Wort *"Dort",* das sozusagen die Fortsetzung des vorhergehenden Gedichtes andeutet, durch

---

[1241]) Eichendorff, Josef von: Sämmtliche Werken, 1. Band, Leipzig 1864, Zweite Auflage, S. 545

[1242]) Band 2, S. 87-90

[1243]) Band 3, Abb.

[1244]) Siehe auch die umfangreichen Ausführungen in Kapitel 8.22.4.4.2: Des-Dur bei Reger

eine über den Taktstrich existente, *Synkopen*-artige Bindung in besonderer Weise hervor. Oder die periodisch gegliederte, sich im Tonraum einer Sexte bewegende Melodie der ersten Strophe, die, trotz textbedingter Modulation, nahezu ausschließlich durch verarbeitende Mutationen des zweitaktigen Kopfmotivs entstanden ist.

- Ein Instrumentalpart, der, schon dank des vorherrschenden durtonalen Tongeschlechts, nicht trostlose Friedhofsstimmung sondern versöhnlich-sanfte Ruhe ausstrahlt. Dafür zeichnet, neben der Piano-Dynamik, vorwiegend die permanent-durchgehende, das harmonische Klanggeschehen schaffende Triolenbewegung in der rechten Hand verantwortlich, während die linke Hand neben der, einen gewissen inneren Zusammenhang herstellenden Wiederholung des zweitaktigen *Kopfmotivs* der *'tiefen Schatten'* (Takt 10) insbesondere eine, durch zahlreiche diatonische und chromatische Fortschreitungen gekennzeichnete Bass-Linie verwirklicht, was im Zusammenspiel mit den Triolen zu immer neuen, farbig-dissonanten Vorhalts- und Spannungsklängen führt, die aber immer wieder in Konsonanzen münden.

- Eine, *handwerklich* gekonnt realisierte, kunstvoll-farbenreiche Harmonik, die durch, auf Enharmonik, Chromatik oder Terzverwandtschaft basierenden, Modulationen glänzt. Diese illustrieren vor allem den textbezogenen Stimmungswechsel des kontemplativen Geschehens, wie zum Beispiel Takt 6-8 - *'Mit grünen Matten bedeckt der liebe Gott den Sarg des Kindes'* - oder Takt 13-20 - *'Die sich auf das Grab herab neigenden Weiden und die in den Zweigen singenden Vöglein'*.

- Der letzte Vers *"Schlaf wohl, mein süßes Kind"* und der instrumentale Ausklang des Liedes, denen der Komponist eine besonders intensiv-liebevolle Ausgestaltung angedeihen ließ. Nicht nur, dass die Textpassage des *'Gute Nacht-Grußes'* dreimal wiederholt wird, sind es vor allem kompositorische Einzelheiten, die diese letzten Takte augenscheinlich zum emotionalen und musikalischen Höhepunkt werden lassen. So basiert zum Beispiel die musikalische Ausformung des *"Schlaf wohl"* auf der rhetorischen Figur der *'Exclamatio'*, aber, und das macht die Passage mit ihrer sensiblen tonmalerischen Prägnanz so nachhaltig gemütsbewegend, jedes Mal in Form eines anderen Intervalls, sowie mit einem, die gesteigerte Emotionalität verdeutlichenden höheren Zielton - Quartsprung *'As-Des'*, dann kleine Terz, notiert als *'Saltus duriusculus' 'Des-Fes'* (= Teilton eines verminderten Septakkordes) und schließlich große Terz *'Des-F'*, harmonisiert durch einen Quartsextakkord auf *'As'*, von dem ausgehend letztendlich eine trostvoll-kantable Melodie, über die Dominante kadenzierend, zur Beginntonart *'Des-Dur'* gewissermaßen *heimkehrt*. Danach erklingt im Klavierpart jenes zweitaktige *Kopfmotiv* der *'tiefen Schatten'*, das, gleich einem *'Erinnerungs-Motiv'* an die Ausgangssituation gemahnt und am Ende des Liedes in den Tiefen der *'Großen Oktav'* verklingt: Das lyrische Ich hat ein letztes Mal vor der, von dunklen Schatten eingehüllten Todesstätte seines *'süßen Kindes'* in Gedanken mit ihm kommuniziert und endlich den erhofften Frieden gefunden.

8.33. Sehnsucht (1929, Text: Josef Fr. v. Eichendorff)

8.33.1 Das Gedicht [1245]

In der weiter oben erwähnten Gruppierung der Eichendorff-Gedichte findet sich dieses unter dem Sammeltitel *„1. Wanderlieder“,* entstand 1830/31 und wurde erstmals 1834 veröffentlicht. Die vorliegende Version entspricht jener in Eichendorffs *‘Sämmtliche Werke, 1. Band, Leipzig 1864, Zweite Auflage’* auf S. 268 f.

Sehnsucht

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
Das Herz mir im Leib entbrennte,
Da hab ich mir heimlich gedacht:
Ach, wer da mitreisen könnte
In der prächtigen Sommernacht!

Zwei junge Gesellen gingen
Vorüber am Bergeshang,
Ich hörte im Wandern sie singen
Die stille Gegend entlang:

Von schwindelnden Felsenschlüften,
Wo die Wälder rauschen so sacht,
Von Quellen, die von den Klüften
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,
Von Gärten, die überm Gestein
In dämmernden Lauben verwildern,
Palästen im Mondenschein,
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
Wann der Lauten Klang erwacht
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht.

⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Auftakt + 2x Daktylus + Trochäus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(Auftakt + Daktylus + Trochäus + unvollständig)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(Auftakt + Daktylus + 2x Trochäus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(Auftakt + Daktylus + Trochäus + unvollständig)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(Auftakt + Daktylus + 2x Trochäus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –	(Auftakt + 2x Daktylus + unvollständig)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Auftakt + Trochäus + Daktylus + Trochäus)	3 Hebungen
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(2x Anapäst + Jambus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(Auftakt + Daktylus + 2x Trochäus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(Auftakt + Daktylus + Trochäus + unvollständig)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Auftakt + 2x Daktylus + Trochäus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –	(Auftakt + Trochäus + Daktylus + unvollständig)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(Auftakt + Daktylus + 2x Trochäus)	3 Hebungen
⏑⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –	(Anapäst + Jambus + Anapäst)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Auftakt + Trochäus + Daktylus + Trochäus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –	(Auftakt + Trochäus + Anapäst + Jambus)	3 Hebungen

[1245]) *Eichendorff, Josef von: Sämmtliche Werken, 1. Band, Leipzig 1864, Zweite Auflage, S. 268 f. und Eichendorff, Josef von: Gedichte, eine Auswahl, Stuttgart 1966, S. 20*

⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(Auftakt + Daktylus + 2x Trochäus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –	(Auftakt + 2x Daktylus + unvollständig)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	(Auftakt + 2x Daktylus + Trochäus)	3 Hebungen
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(Auftakt + Daktylus + Trochäus + unvollständig)	3 Hebungen
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(2x Anapäst + Jambus + unvollständig)	3 Hebungen
⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –	(Anapäst + Jambus + Anapäst)	3 Hebungen
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	(2x Anapäst + Jambus + unvollständig)	3 Hebungen
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	(2x Anapäst + Jambus)	3 Hebungen

Das hier dargestellte rhythmische Schema des dreistrophigen Gedichts ergibt bei oberflächlicher Betrachtung ein anfangs eher verwirrendes Bild: Dominanz des Daktylus, uneinheitliche Verwendung sämtlicher Versmaße, Auftakte, unterschiedlichste Füllungen, unvollständige Versmaße. Und dennoch gibt es Elemente, die Ordnung in das vermeintliche metrisch-formale Chaos bringen: In jeder Zeile findet man drei Hebungen, das von Daktylen beherrschte, unregelmäßige Metrum ähnelt einem natürlichen Sprachrhythmus, und am Ende jeder Zeile wechseln einander in regelmäßiger Folge Senkung und Hebung ab, also klingend-weibliche bzw. stumpf-männliche Kadenzen. Und genau diese Uniformität der angesprochenen Elemente weist auf die bei den Romantikern beliebte und oben bereits angedeutete Volksliedform hin, was auch durch die formale Gestaltung bestätigt wird. Obwohl das Gedicht, oberflächlich-formal betrachtet, aus drei Strophen zu jeweils acht Zeilen besteht, läge dennoch, bei ausreichender Berücksichtigung des durchgehend kreuzweisen Reimschemas, die Erkenntnis nahe, es könnte sich bei jeder dieser achtzeiligen Einheiten um die Verbindung zweier vierzeiliger Volksliedstrophen handeln - aw, bm, aw, bm / cw, dm, cw, dm. Diese Annahme wird verstärkt durch die Tatsache, dass bei inhaltlicher bzw. grammatikalisch-syntaktischer Analyse ebenfalls vierzeilige Sinneinheiten ausgemacht werden können.[1246] Ein interessantes Detail am Rande: der jeweils sechste und achte Vers jeder Strophe, also im Schema das “d”, hat dieselbe Reimendung *“-acht”.*

Reflektiert man die handlungsrelevanten Komponenten[1247], weist bereits der Titel des Gedichtes auf ein typisches Motiv der Romantik hin: Die Sehnsucht! Hier die Sehnsucht des lyrischen Ich nach *“schwindelnden Felsenklüften”*, nach *‘rauschenden Wäldern’*, nach *‘herabstürzenden Quellen’*, nach *‘märchenhaften Schlössern’*, an deren Fenstern die *‘Mädchen dem Lautenklang ihrer Ritter lauschen’*. Die *‘einsam am Fenster’* stehende (ältere?) Person sehnt sich also nicht

---

[1246]) Siehe auch Dautel Klaus: Interpretation “Sehnsucht” http://www.zum.de/Faecher/D/BW/gym/romantik/eichend_3.htm, abgerufen am 20. August 2012

[1247]) Siehe auch Dautel Klaus: Interpretation “Sehnsucht”, a. a. O.

nur nach der Stille der sternklaren Nacht, nach den sommerlichen Schönheiten der Natur, nach den alten, geschichtsträchtigen Kulturdenkmälern der Vergangenheit, sondern auch nach der weiten, Freiheit signalisierenden Ferne - *"Das Herz mir im Leib entbrennte,[...]*
Ach, wer da mitreisen könnte" - und den, seiner Meinung nach, besseren, erstrebenswert-verlockenden urtümlich-alten Zeiten.

Überlegen wir nochmals die Ausgangssituation[1248]: Ein einsamer Mensch sieht aus dem Fenster, blickt in die *"prächtige Sommernacht"* und wird durch lockrufartige Signale von außen in seinen Gedankengängen gesteuert. Einmal ist es das aus der Ferne ertönende *"Posthorn"*, das die Sehnsucht, weg von der häuslichen Enge, hinaus in die weite Welt, wach ruft, dann sind es die beiden vorüberziehenden *"jungen Gesellen"*, die in ihren Liedern von *'sanft bewaldeten, wild zerklüfteten, schwindelerregenden* oder *durch herabstürzende Wasserfälle'* geprägten Landschaften singen, und schließlich jene beinahe traumhaft-unwirklichen Bilder vor dem Auge des *zuhörenden Ich* entstehen lassen, die mit ihren halbverwilderten *'Gärten'*, laubenumgebenen *'Marmorbildern'*, mondbeschienen *'Schössern'*, *'verschlafen rauschenden Brunnen'*, züchtigen Burgfräulein und von *'Lautenklängen'* begleiteten Minnesängern an die längst vergangenen Zeiten des Mittelalters erinnern.

Der Leser wiederum wird durch das bekannt-romantische, schlicht-poetische Eichendorff-Vokabular, wie *"Wandern", "Sterne", "Waldesnacht", "Mondenschein", "Sommernacht",* Klang des *"Posthorns", "Lautenklang", "einsam", "still", "heimlich", "sacht", "dämmernd", "rauschen", "lauschen"* oder *"entbrennen",* in jene melancholisch-träumerische Stimmung versetzt, welche die sehnsuchtsvollen Gemütsregungen des lyrischen Ich nachvollziehbar machen.

Dennoch lässt uns der Dichter durch den apotheotisch klingenden, offenen Schluss des Gedichtes ratlos zurück. Das Lied der Gesellen verschmilzt mit den Eindrücken des Zuhörers, die Optionalität des im Konjunktiv geäußerten Wunsches *"Ach, wer da mitreisen könnte"* kehrt durch die refrainartige Wiederholung des achten Verses *"In der prächtigen Sommernacht"* in die Erinnerung zurück, und lässt die Vermutung aufkommen, dass all diese Impressionen ob ihrer Irrationalität nur als *"heimliches"* Wunschdenken vor dem inneren Auge des *einsam träumenden Ich* entstanden waren, ausgelöst durch das Geschehen vor seinem Fenster. Aber, alles *sehnsüchtige* Verlangen nach verlockender *Ferne*, historischer Ursprünglichkeit und ungebundener Freiheit wird, aus welchen Gründen immer, auch in Zukunft unerfüllbar bleiben.

[1248]) Siehe auch Dautel Klaus: Interpretation "Sehnsucht"
http://www.zum.de/Faecher/D/BW/gym/romantik/eichend_3.htm, abgerufen am 20. August 2012

Was immerwährend-nachhaltigen Bestand haben wird, sind der Nachklang und die Erinnerung an das unauslöschliche Erleben einer *"prächtigen Sommernacht"*.

Welche musikalischen Lösungen fand nun Erich Kriner in seiner Vertonung für die aufgezeigten rhythmischen Eigenheiten, für die Volkstümlichkeit des Formmodells und für die Verwirklichung des der Dichtung innewohnenden, romantischen Stimmungsgehalts, der den lauschenden Rezipienten in die sehnsuchtsvoll-verzaubernden, traumhaft-unwirkliche Welt der Romantik entführt?

8.33.2 Das Lied[1249]

Und diese Vertonung begeistert, überrascht und erstaunt den analysierenden Autor in gleichem Maße, weil er mit ganz neuen, für Kriners Stil ungewöhnlichen Motiven, Tonfolgen, Harmonien, Klängen, Formkomponenten und Instrumentaleffekten konfrontiert wird.

Das beginnt bereits bei der Wahl der Tonart: Wieder einmal Des-Dur, aber keineswegs in der bisher vorgefundenen Konnotation mit Eigenschaften wie *'weich, religiös, feierlich-erhaben* oder *schmerzlich-sentimental'*[1250]. Vielmehr dürfte das wesentliche und nicht auf den Inhalt bezogene Auswahlkriterium die in der Romantik übliche, große Anzahl an Vorzeichen sein.

Oder die formale, auf melodisch-rhythmischen Variablen basierende Gestaltung: Wohl bleibt die Strophengliederung der Textvorlage - und zwar jenes hypothetische Modell der vierzeiligen Volksliedstrophen - erkennbarer Bestandteil der formalen Struktur, aber eine Version der traditionellen *'Liedform'* ist nicht mehr auszumachen. Zieht man sowohl Singstimme als auch Instrumentalpart zu Rate und orientiert sich an umfangreicheren, durch Zweitaktgruppen gegliederten Abschnitten, gelangt man zu folgendem Ergebnis: Das Klavier eröffnet in der linken Hand mit einer, durch Achtelbewegung als - wie vom Komponisten gewünscht - *'gehend'* wahrgenommenen und rhythmisch durch eine einzelne *'Punktierte'* unverkennbaren, an *'Pentatonik'* gemahnenden Tonfolge, während die rechte Hand ein abwärts gerichtetes, fallend sequenzierendes Quintmotiv in Vierteln bringt, das mit seinen Terz-Intervallen nicht nur den ersten Formteil konstituiert, sondern eine Art klanglich-rhythmische Keimzelle für den gesamten Begleitpart darstellt. Die Singstimme entwickelt gleichzeitig, unter Berücksichtigung der dichterischen Rhythmik, eine syllabisch dem Wortverständnis dienende, durch Synkopen eigenwillig konturierte Melodik, die sich im Ambitus einer Oktave bewegt und von Sekund bis

---

[1249]) Band 2, S. 91-98

[1250]) Siehe auch die umfangreichen Ausführungen in Kapitel 8.22.4.4.2: Des-Dur bei Reger

Sext sämtliche Intervall-Fortschreitungen zum Einsatz bringt (Takt 1-11 = A).

Eine durch enharmonische Verwechslung ermöglichte chromatische Modulation führt vorübergehend - wahrscheinlich inhaltsbezogen - nach E-Dur und bringt in der linken Hand des Instrumentalparts triolendominierte, chromatisch über dem Orgelpunkt “E” wechselnde Begleitfiguren, denen in der rechten Hand eine neue, dur-moll-tonale, durch den Wechsel zwischen Sekunden und größeren Intervallsprüngen recht unruhig wirkende Melodie gegenübersteht. Da sich auch die Singstimme einer neuen, ebenfalls zwischen den Tongeschlechtern changierende Melodik bedient, entsteht eine Art eigenständig-kontrapunktisches Stimmengeflecht, das schon im ersten Abschnitt angedeutet worden war. Eine neuerliche, durch Enharmonik eingeleitete Modulation, diesmal nach “As-Dur” führt zum ersten Höhepunkt des Liedes, markiert durch das Wort *“Sommernacht”*, und beschließt, überleitend zu den Klängen des Beginns, den zweiten Abschnitt (Takt 12-21 = B).

Der mit den Anfangsworten der zweiten Gedichtsstrophe identische Beginn des neuen Formteiles lässt über seine Parallelität zum Liedanfang keine Zweifel aufkommen, und überrascht dennoch im weiteren Verlauf - nicht nur in der Singstimme sondern auch im Klavier - durch melodische und harmonische Varianten, sodass es, nach dem Prinzip der Ähnlichkeit, durchaus vertretbar ist, eine aus formanalytischer Sicht statthafte Entsprechung anzunehmen (Takt 22-31 = A’). Eine ähnlich variative Kompositionstechnik, diesmal den zweiten Formteil (B) betreffend, findet sich im nächsten Abschnitt, wobei aber wiederum innovativ-variable Elemente zum Einsatz kommen. Während die Singstimme ihren melodischen Duktus deutlich abändert, bleibt die syllabisch-dominierte, auf den Wortbetonungen basierende Rhythmik nahezu identisch. Das stabile Element im Instrumentalpart dagegen bilden die Tonfolgen der Rechten Hand und der Triolenrhythmus der Begleitfiguren. Die chromatischen Klangfiguren freilich verleihen diesem Abschnitt, seine dem Text geschuldete, tonmalerische Charakteristik. Dennoch scheint es hier gerechtfertigt, eine Entsprechung anzunehmen, noch dazu, wo der Abschluss wiederum durch einen inhaltsbedingten Kulminationspunkt - *“Waldesnacht”* - markiert wird. (Takt 32-41 = B’).

In einer Art *‘musikalischem Enjambement’* leitet das Klavier mit mehreren, das Herabstürzen der Quellen symbolisierenden, später nochmals auftauchenden Klangkaskaden über zur dritten Gedichtsstrophe, deren Vertonung unverkennbare rhythmische und melodische Ähnlichkeiten mit vorhergehenden Passagen ausweist. Da wäre die Singstimmen-Melodik, die ihre Verwurzelung im Teil B’ mit den *“schwindelnden Felsenschlüften”* und der Entsprechung *“Waldesnacht”* - *“Mondenschein”* nicht verleugnen kann; da wären die Triolenzerlegungen in

der linken Hand, die bereits in den Takten 12-21 (B) auf anderen Tonstufen aber ähnlicher Konstellation zu finden sind; letztlich ist auch die im vorliegenden Fall durch Pausen unterbrochene, *'melodische Terzen-Klangfolge'* in den Takten 43-46 nur eine *'motivische Verarbeitung'* der Anfangstakte (A). Da in einem Lied trotz allem die Singstimme das 'Maß aller Dinge' sein sollte, tendiert der Analyst dazu, diesen Formteil im Hinblick auf seine überwiegenden Ähnlichkeiten mit den B-Teilen zu bewerten (Takt 42-51 = B''). Diese Beurteilung scheint auch deshalb gerechtfertigt, weil der Komponist dem restlichen Strophenteil seine besondere Aufmerksamkeit widmete. Nicht nur, dass die Textverdopplungen diesem Abschnitt eine besonderes Gewicht verleihen, wird er noch zusätzlich durch die außerordentlich-eigenwillige Gestaltung der Klavierbegleitung und die zahlreichen Hochtöne im Gesangspart in bevorzugter Weise ausgestaltet (Takt 52-66 = C).

Das Nachspiel letztlich greift auf die Anfangstakte zurück (Takt 67-71 = verkürztes A) und beendet das Lied durch eine Art Coda, in der nochmals einige melodische und harmonische Kurz-Zitate aus dem Lied als Reminiszenzen auftauchen und die in einem vielstimmigen Sixte ajoutée-Akkord verklingt. Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass man, um der formalen Struktur dieser Liedkomposition einigermaßen gerecht werden zu können, die in einem Vokalwerk eher selten Verwendung findende und für den vorliegenden Fall vom Autor begrifflich etwas modifizierte *'Freie, dreithematische Rondoform'* mit dem Schema *"A, B, A', B', B", C, A, Coda*" bemühen muss.

Schließlich sind es, neben einigen impressionistisch gefärbten Passagen, die umfangreiche, Inhalts-vertiefende, Text-illustrierende Tonsymbolik und die überraschend zahlreichen, klangmalerisch-farbigen Instrumentaleffekte, die dem Lied einen außerordentlichen Rang innerhalb der Kriner'schen Kompositionen einräumen. Zusätzlich scheint es dem analytisch-interpretierenden Autor besonders erwähnenswert, wie der Komponist auf sprachliche oder inhaltliche Parallelen zwischen einzelnen Strophen mit musikalischen Mitteln reagierte. Hier eine keineswegs vollständige, sondern eher repräsentativ-exemplarische Auswahl, gleichsam als Anregung zu weiteren Nachforschungen.

- Takte 5/6 und 54: Das lyrische ich und die Mädchen stehen *"am Fenster"*, um dem Geschehen außerhalb ihrer Behausung zu folgen - beide Male wird das *'Emphasis'*-artige Intervall der Quart bemüht.
- Takte 3-7 und 23-27: Der in beiden Fällen erzählende Text wird in entsprechend einfacher, nahezu identischer Weise durch Singstimme und Instrument verwirklicht.

- Takte 9/10 und 56: In beiden Parallel-Stellen ist von akustisch wahrgenommenen Instrumentaltönen die Rede, was im Klavierpart in entsprechender Weise klanglich illustriert wird. Ein in *'weiter Ferne durch das stille Land'* tönendes Posthorn lässt sich mehrere Takte (Takt 7-11) hindurch als durch Naturtöne realisiertes Signal vernehmen. Und *'der Klang der Laute, dem die Mädchen lauschen'* überrascht das Ohr des Wagner-Freundes: In unveränderter Weise erklingt als Zitat jene, durch aufsteigende, pentatonische Quint-Quart-Melodik charakterisierte Tonfolge, mit der Beckmesser im zweiten Akt der *"Meistersinger"* versucht, sein Ständchen für Magdalena mit einer adäquaten, den Regeln der Meister entsprechenden, Instrumentalphrase einzuleiten. In mehrfachen Varianten wird die Begleitpassage weiterverarbeitet und untermalt über sechs Takte hinweg arpeggienartig (Takt 52-57) die vokale Schilderung des nächtlichen Stimmungsbildes.
- Takte 12-20, 32-42, 47-50: Ein inhaltlich jeweils unterschiedliches Geschehen wird in differenzierter Weise durch klangmalerische Effekte illustriert. Die, durch eine Sixte ajoutée gefärbten Triolen-Figuren, angesiedelt in den Tiefen der *'Großen Oktav'* des Klaviers, lassen die Unruhe des, sich *'brennenden Herzens'* nach der *'fernen Welt'* sehnenden, lyrischen Ich erahnen; vom *'sachten Rauschen der Wälder'* - die Triolenbewegung erhöht ihre koloristische Wirkung durch Chromatik - bis zu der, in dramatisch-bildhaften Worten geschilderten *'zerklüfteten, schwindelerregenden* oder *durch herabstürzende Wasserfälle'* geprägten Landschaft steigert auch der Instrumentalpart in Form von herabstürzenden, impressionistisch-pentatonischen Ganztonfolgen seinen dramatischen Duktus, was den mittleren Textabschnitten insgesamt einen packenden und unruhig-dynamischen Charakter verleiht.
- Takte 51-68: Erst die Wagner-verbrämten Lautenklänge des Minnesängers und die *'verschlafen rauschenden Brunnen'* leiten allgemeine Beruhigung ein, und bereiten der Singstimme den Boden für einen allerletzten Höhepunkt, der das enthusiastisch-euphorische, schwärmerische Erleben einer *"prächtigen Sommernacht"* in leidenschaftlicher Weise zum Ausdruck bringt.

Diese umfangreichen, bisweilen detailverliebten analytischen Betrachtungen sollten aufzeigen, das es dem Komponisten Erich Kriner durchaus gelungen sein könnte, mittels Einfallsreichtum und einer breiten Palette an Kompositions-Techniken auch den 'neuzeitlich-realistischen' Hörer die Faszination einer romantischen, mondscheinbeglänzten Sommernacht erahnen zu lassen, weil er mit diesem Lied, trotz oder gerade wegen der neuen, für seine bisherige Musiksprache ungewohnten Klänge, eine Textvertonung von ungewöhnlicher Komplexität, beachtlicher Aussagekraft, gefühlvoller Stimmigkeit und eigenwilliger Schönheit schuf.

8.34. Du bist das Lied (1930, Text: Reinhold Eichacker)

8.34.1 Der Dichter[1251]

Reinhold Eichacker (* 21. Mai 1886 in Siegburg; † 10. Juli 1931 in Gröbenzell bei München) ist mit größter Wahrscheinlichkeit jener Autor, der auf die meisten Pseudonyme verweisen kann: Onkel Reinhold, Arno Orli, Arnold Orli, Salve, Reinhold Salve, Salve-Sherry, Sherry, Roman Sherry. Als Sohn eines Oberlandesgerichtsrates war ihm die juristische Laufbahn geradezu vorherbestimmt. Nach einer dreijährigen militärischen Laufbahn, die er 1908 als Reserveoffizier beendete, studierte er Jura in Bonn und München, arbeitete nach dem 1911 abgelegten Staatsexamen vorwiegend in Köln und promovierte im selben Jahr an der Universität Heidelberg mit einem Thema aus dem Gesellschaftsrecht.

Der unglaublich vielseitige Autor, der ab 1913 als freier Schriftsteller im oberbayerischen Tutzing lebte und dessen literarisches Werk Erzählungen, Kinderbücher, Gedichte, Essays, Theaterstücke, Abenteuer-, Kriminal-, Erotik- und Science Fiction-Romane, sowie Libretti für Opern und Operetten umfasste, wollte seine Qualitäten aber nicht nur als Schriftsteller beweisen, sondern war auch Besitzer des Münchener *'Prometheus-Verlages'* und wirkte in mehreren Spielfilmen der *'Orbis-Film-München'* als Schauspieler mit.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden seine, 1921 von ihm selbst im Münchener Universal-Verlag herausgegebenen Schriften in der Sowjetischen Besatzungszone auf die Liste der auszusondernden Literatur gesetzt. In der Deutschen Demokratischen Republik folgten auf dieser Liste noch die von ihm verfassten, im selben Jahr und beim selben Verlag erschienenen Schriften "Der Namenlose" und "Horst Willmann".

Einige Werke: Allerlei Klänge (Gedichte 1908), Odysseus (Drama 1911), Vergib uns unsere Schuld! (Drama 1911), Nach Sonnenuntergang (Gedichte 1912), Der Duellgegner (Komödie 1914), Briefe an das Leben (Briefroman 1916), Nächte der Venus (Gedichtzyklus 1918), Die Augen auf! Wir leben! (Gedichtzyklus 1919), Die drei Lieben des Gaston Meder (Roman 1919), Die flammende Venus (Novellen 1919), Horst Willmann (Roman 1920), Der Namenlose (Roman 1921), Haß. Antwort deutscher Dichter auf Versailles (1921), Der Kampf ums Gold (Roman 1922), Panik (Science Fiction-Roman 1922), Reinhold-Eichacker-Brevier (1922), Der Seele Lied (Gedichte 1922), Verrückte Geschichten (1923), Die Fahrt ins Nichts (Roman 1924), Die Lehre vom Glück (1926), Krasputin der Wundertäter (Roman 1927), Menschen in Not! (Roman 1929), Drei weitere Gaston-Romane (1930)

[1251]) Siehe auch: http://www.phantastik-couch.de/reinhold-eichacker.html, abgerufen am 14. März 2014
http://de.wikipedia.org/wiki/Reinhold_Eichacker, abgerufen am 14. März 2014

8.34.2 Das Gedicht

Auch dieses Gedicht, das möglicherweise in *'Nach Sonnenuntergang'* aus dem Jahre 1912 erschien, entnahm Erich Kriner mit größter Wahrscheinlich einem der damals zahlreich im Umlauf befindlichen Sammelbände deutscher Lyrik.

Du bist das Lied

Du bist das Lied, das mir mein Leben sang.
Aus Traumestiefen stieg dein voller Klang,
wie eine langersehnte Melodie
entstandest du. Vernahm ich dich auch nie,
du warst mir traut, als kaum ein Ton erschallt!
Es zog mich fort des Wohllauts Allgewalt!

Ich lauschte dir wohl schon ein Leben lang,
nun hör ich dich in jedem Glockenklang,
nun schau ich dich in jedem Baum und Strauch,
ich atme dich in jedem Windeshauch,
mein ganzes Leben wandert mit dir fort
und klingt mit dir zu jubelndem Akkord!

Du bist das Lied, das mir mein Leben sang,
das noch beseligt, wenn es längst verklang.

1. und 2. Strophe:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)

Schluss:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)

Dieses Gedicht von ungewöhnlicher Bauweise - zwei identischen Strophen mit sechs fünffüßigen Versen steht ein Zweizeiler gegenüber, der quasi das abschließend-verklärende Resümee der schwärmerisch verbalisierten Begeisterung darstellt - weist im Hinblick auf seine sonstigen poetischen Parameter durchaus traditionelle Züge und Romantik-relevante Charakteristika auf:

- die sechszeilige, an bekannte Volkslieder (z. B. *"Innsbruck, ich muß dich lassen"*) erinnernde Strophe mit den durchgehend männlich-stumpfen Kadenzen und dem paarigen Endreim-Schema a, a, b, b, c, c;
- das *Enjambement* zwischen Vers drei und vier;
- die, einen inhalts- bzw. gefühlsbetonten Schwerpunkt setzende, mehrfache Wiederholung der attributiv-akzentuierenden Wortgruppe *"in jedem"* und die Duplikation des Satzes *"Du bist das Lied, das mir mein Leben sang"* im vorletzten Vers;
- der häufige Einsatz *hypotaktischer*[1252] Konstruktionen und der *'Inversions'*-artigen, *rhetori-*

[1252]) *Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 344*

schen Figur des '*Hyperbaton*'[1253] zur Schwerpunktsetzung und Gedankenvertiefung (z. B. Vers 2/3 *"Aus Traumestiefen stieg dein voller Klang..."*) - sie verleihen dem Text gerade wegen dieser ungewöhnlichen syntaktisch-grammatikalische Struktur von Satzgliedern und Wortfolgen eine unverwechselbare Note;
- die beachtliche Anzahl an klangvollen, ausschließlich positiv besetzen, lyrisch-romatischen Begriffen, wie *"Traumestiefen", "langersehnt", "traut", "Allgewalt"* oder *"Windeshauch",* was, in Verbindung mit dem umfangreichen musikalischen Fachvokabular - z. B. *"Lied", "sang", "Klang", "Melodie", "Ton"* oder *"Wohllaut"* - ein musisch-poetisches, schwärmerisch-leidenschaftliches Gesamtprofil ergibt, das beim Rezipienten ausschließlich positiv-*beseligende* Assoziationen weckt.

Diese intensiv-euphorische Stimmung prägt auch die gesamte Gefühlspalette des lyrischen Ich: Enthusiastisch schwärmt der Dichter vom *"vollen Klang"* des Liedes, dessen *"beseligenden Klänge"* ihm das *"Leben sang"*, und in dem sich die, in seinen *"Traumestiefen"* geschaffene Imagination des geliebten *lyrischen Du* metaphorisch realisiert. Wiewohl unbekannt - *"Vernahm ich dich auch nie"* - war es ihm immerwährend vertraut und begeisterte ihn mit *"des Wohllauts Allgewalt"*. *'Glockenklang, Windhauch, Bäume und Sträucher'*, ja sein *'gesamtes Leben'* hallen wider von den *"jubelnden Akkorden"*, die das erträumte Bild der Geliebten in seinem Bewusstsein vergegenwärtigen und immer noch nachwirken, wenn sie *'längst verklungen sind'.*
Und diese beglückend-freudvolle, *jubelnd*-euphorische Stimmung kommt auch, dies sei vorweggenommen, in Erich Kriners Liedkomposition durch eine entsprechend unverwechselbar-*'beseligende'* Musikkonzeption zum Ausdruck.

8.34.3 Das Lied[1254]
"Du bist das Lied", fertiggestellt am 16. Jänner 1930, also unmittelbar nach der virtuosen *"Ballade für Harfe und Klavier"* bzw. ein Jahr nach der Eichendorff-Vertonung *"Sehnsucht"*, zählt zu jenen seltenen Kriner-Liedern, für die der Komponist einen motivierend-freudvollen, lebensbejahenden Text als Vorlage wählte.
Nach Dafürhalten des Autors sind es insbesondere die, im Folgenden explizit konkretisierten, kompositionstechnischen Details, denen das leidenschaftliche *'Liebeslied'* sein subtil-begeisterndes Profil, seine mitreißend-schwärmerische Ausdruckskraft und die besonders nachhaltige Wirkung verdankt.

[1253]) Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 343

[1254]) Band 2, S. 99-104

- Wahl der Tonart D-Dur:

Nach den bisherigen, teilweise umfangreich und ausführlich dargestellten Ausführungen im Hinblick auf die Tonartencharakteristik kann angenommen werden, dass Kriners Entscheidung für *D-Dur* eher nicht zufällig erfolgte; zu auffällig ist die Übereinstimmung zwischen einigen der bereits angeführten Eigenschaften - *'frisch, fröhlich, grüne Farbe, jugendlich, schwungvoll'*[1255] - und dem Wesenskern des Eichacker'schen Textes.

- Sprachliche Formung und musikalische Gestalt:

Sowohl die äußere Großform des Gedichtes, als auch die einzelnen syntaktischen Einheiten oder die Zeilen-bedingte Mikro-Struktur sind in der musikalischen Gestalt des Liedes abgebildet. Dabei lassen sich drei großräumige, den jeweiligen Strophen entsprechende Abschnitte erkennen, die aufgrund größerer Pausen in der Singstimme auch akustisch wahrnehmbar sind, und sich nicht nur über eine unterschiedliche Gestaltung der Vokalparts definieren, sondern insbesondere auch durch die deutlich differenzierende musikalische Konzeption der Instrumentalbegleitung unüberhörbar als eigenständig erfahren werden können.

Vorspiel - Takt 1-4: zweiteiliges *Zentral-Thema*; Teil A = 1. Strophe - Takt 5-30: Vorherrschen des *Zentral-Themas* durch mehrmalige, teils variierte Wiederholungen; Zwischenspiel - Takt 30-33: *Zentral-Thema*, auf beide Systeme des Instruments aufgeteilt; Teil B = 2. Strophe - Takt 33-56: Vorherrschen des aus zwei fallenden Sekundschritten bestehenden *Kopf-Motivs* im Instrumentalpart; Zwischenspiel - Takt 56-59: *Zentral-Thema* in vollgriffigen Fortissimo-Akkorden; Teil C (A') - 3. Strophe, erweitert um die Verdopplung des letzten Verses - Takt 60-74: Nach einmaligem Erklingen des Themas im Gesangspart -> Vorherrschen des *Kopf-Motivs* in Singstimme und Instrument; Nachspiel - Takt 73-79: Nach nochmaligem, in den Schlusston des Sängers hineinreichendem Ertönen des gesamten, etwas *vergrößerten 'Zentral-Themas'* entschweben die durtonalen Triolen in die viergestrichene Oktav des Klaviers, um schließlich das, wie in der *Zentral-Melodie* durch die Quart *erweiterte, 'Kopf-Motiv'* im Pianissimo verklingen zu lassen.

Um der traditionellen Formenlehre gerecht zu werden, sei zum Abschluss ein, dem vorgelegten Schema Vsp-A-Zwsp-B-Zwsp-C(A')-Nsp entsprechendes musikalisches Konstrukt definiert. Für den Autor, der auch gewagteren Neukonstruktionen gegenüber nicht abgeneigt ist, böten sich zwei stringente Möglichkeiten an: Zum einen wäre da, will man den herkömmlichen Bahnen folgen, die gebräuchliche Form des *"durchkomponierten Liedes"* - zu viele Einzelabschnitte, zu unklare motivisch-thematische Gegebenheiten im Gesangspart, zu differ-

---

[1255]) Siehe auch: Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 310 und 393, bzw. Kap. 8.22.4.6.2 der vorliegenden Arbeit auf S. 412

enzierte harmonische Wendungen oder zu zahlreiche motivisch-melodische Verflechtungen im gesamten Klavierpart würden eine anderweitige Klassifizierung in erschwerender Weise komplizieren.

Wählt man jedoch als Ausgangspunkt und Entscheidungskriterium die bereits deutlich hervorgehobene Tatsache, dass die in ihrer Grundgestalt unveränderte, viertaktige *'Zentral-Melodie'* in allen solistischen Instrumentabschnitten (V, Z, N) das melodische Geschehen beherrscht, ließe sich auch, als durchaus nachvollziehbares Konstrukt, das mehrthematische Rondo in Betracht ziehen, welches dann folgendermaßen dargestellt würde: a, B, a, C, a, D(C'), a.

- Melodie, Rhythmus und motivisch-thematische Arbeit:

Das bereits erwähnte, als instrumentale Einleitung vorgestellte, viertaktige, zweigliedrig-periodische, diatonische, dur-moll-tonale *Zentral-Thema*, wird nicht nur durch jenen markanten Rhythmus (𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 I 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 I 𝅘𝅥 r r 𝅘𝅥 r r I 𝅗𝅥) charakterisiert, der, zumindest in Teilen oder in variativer, sich bisweilen den Textworten anpassender Form, nahezu das gesamte Lied beherrschen wird, sondern präsentiert auch die beiden, sowohl rhythmisch als auch hinsichtlich des Tongeschlechts unterschiedlichen, jeweils zweitaktigen Melodie-Teile. Von diesen hat insbesondere das dreitönige, durch fallende Sekundschritte geprägte *Kopf-Motiv* (*Fis, E, D* -> Takt 1) - in der *Zentral-Melodie* um eine charakteristische, fallende Quart ergänzt - gewichtige Bedeutung, weil es die signifikante, nahezu das gesamte musikalische Geschehen beherrschende Keimzelle für die folgende *'motivisch-thematische Arbeit'* darstellt. Diese, von Johannes Brahms deutlich bevorzugte und meisterlich beherrschte Kompositionstechnik fand nun in Erich Kriner einen gelehrigen Nachahmer, der sie in dieser Liedvertonung als integrierenden Faktor zur Anwendung brachte. Dabei sind, strukturabhängig, gewisse Schwerpunkte erkennbar.

Wie bereits weiter oben im Zusammenhang mit der Formanalyse festgehalten, wird der Einsatz der beiden Themen-Teile in unterschiedlicher Weise forciert, wobei das kompositorische Mittel der *motivisch-thematische Arbeit* naturgemäß den Instrumentalpart prägt. Um die Schwerpunktsetzung auch zahlenmäßig präzise belegen zu können, sei in diesen Zusammenhang die einfachste Methode der Empirie bemüht.

Teil A (Takt 5-30): Nach einmaliger Vorstellung in den Einleitungstakten, gibt es im aktuellen Abschnitt folgende Präsenzen: Die komplette *'Zentral-Melodie'* erklingt nur mehr ein einziges Mal, und zwar leicht variiert in der Singstimme (Takt 5-8); im Instrumentalpart freilich finden wir gleich sechsmal den von vier aufsteigenden Sekundschritten geprägten, eine Quint ausfüllenden (*'Quintanstieg'*), vorwiegend molltonalen zweiten Teil des Themas (Takt 11, 13, 17, 20, 23, 25), natürlich von verschiedenen Tonstufen aus; in nahezu jedem der restlichen Takte

dagegen dominiert das dreitönige, Sekunden-geprägte *"Kopf-Motiv"*, in Zahlen ausgedrückt fünfzehn Mal. Interessante Details lassen sich in der Singstimme registrieren: Neben dreimaligem, rhythmisch modifiziertem Erklingen in der *'Urform'* (Takt 17, 28, 29) vernehmen wir ebenso oft (Takt 13/14, 15, 23/24) deren richtungsmäßige Spiegelung in nahezu identisch wiederholter Form (h, cis, dis/d).

Teil B (Takt 33-56): Nach neuerlichem, diesmal transponiertem und auf beide Systeme des Instruments aufgeteiltem Ertönen des gesamten *Zentral-Themas* hören wir im gesamten mittleren Abschnitt nur mehr das *Kopf-Motiv,* und das gleich zweiundzwanzig Mal - also fast in jedem Takt -, in jeweils anderer, teils sequenzierender Gestalt.

Teil C (A') (Takt 60-74): Nachdem das *Zentral-Thema* im Zwischenspiel ein weiteres Mal in seiner Gesamtheit, diesfalls in vollgriffigen Fortissimo-Akkorden, gebracht und im Anschluss daran von der Singstimme wiederholt worden war, präsentiert das Klavier eine beachtliche Fülle an motivverarbeitenden Techniken, wobei als Grundlage ausschließlich das, wie in der *'Zentral-Melodie'* bisweilen um die fallende Quarte erweiterte, *Kern-Motiv* dient.

In bemerkenswerter Vielfalt bilden Kontrapunktik (Takt 59-61), rhythmische Modifikationen (z.B. Takt 58 od. 62/63), parallel-chromatische Stimmführung (Takt 62/63), Vergrößerungen (z.B. Takt 62/63) oder wiederholte Gegenbewegungen mit der eigenen Umkehrung (Takt 64-66) das Klanggewand für die Singstimme, die sich ebenfalls zweimal in markanter Weise des *Kopf-Motivs* bedient.

- Harmonik als Inhalts-vertiefende Gestaltungskomponente:

Die Vorliebe Kriners für Dissonanzen und farbenreiche Chromatik manifestiert sich im aktuellen Lied vorwiegend durch die zahlreichen, nahezu die gesamte Komposition beherrschenden melodisch bedingten Durchgänge (wie bereits mehrfach in den Einleitungstakten 1 und 3 oder, als besonders markantes Beispiel, in Takt 51), durch die Vorhalts-reichen Dreiklangsbrechungen (wie z. B. in Takt 7, 9 oder 15) und durch die, einer kadenzierenden Schlusswirkung dienenden Spannungsklänge (z. B. Takt 4), sowie insbesondere durch die mannigfaltigen Tonartwechsel, auf deren inhaltsvertiefende, textverständnisfördernde, überleitende und kommentierende Funktion im Folgenden eingegangen werden soll.

Die in zahlreichen seiner Kompositionen ausführlich erprobten, enorm vielgestaltigen und abwechslungsreichen Modulations-Techniken werden im vorliegenden Lied in den Dienst einer vertiefenden Aussage und inhaltlichen Textausdeutung gestellt, wobei insbesondere auf gewichtige Schlüssel-Wörter und Übergänge Bedacht genommen wird.

- Takte 10-19: Den *"Traumestiefen"* mit dem Abstieg von *D-Dur* in den submediantischen Bereich *h-Moll* bzw. *H-Dur* gerecht werdend, bewegt sich der *'volle Klang der lang ersehnten*

Melodie' in den terzverwandten, höher liegenden mediantischen Bereich von *Fis-Dur*, um dort, dank einer Fermate, ihr *'Entstehen'* zu genießen.

- Takte 20-30: Die einen neuen Textabschnitt einleitende, somit formal bedingte *Rückung* nach e-Moll löst eine Kette von Kadenz-relevanten Dreiklängen aus, die schließlich, ermöglicht durch eine *enharmonische Umdeutung,* im Bereich der B-Tonarten ihren, der *'Allgewalt des Wohllauts'* geschuldeten Höhepunkt findet. Hier die schematische Veranschaulichung:

e / Fis / H / E / H / (gis =) as / Es_4^6 / B^7 / Es.

- Takte 33-60 (2. Strophe): Eine mehrmalige *Sekund-Rückung Es-Dur - des-Moll* bereitet eine vorübergehende kadenzielle Festigung von *As-Dur* vor, bis der *"Glockenklang"* eine unmittelbare Aneinanderreihung von teils terzverwandten, teils tonal-kadenziell erklärbaren Dreiklängen auslöst - As / Fes / As / C / As^7 / Des / A^7 / D (*"Windeshauch"*) / B^7 / Es / H^7 / E (*"wandert mit mir fort"*) / C^{7b} / F / B^7 / A_4^6 (*"Akkord"*) / E^7 / A^7 / D (Beginn der dritten Strophe).

- Takte 60-68: Ein letztes Wort sei jener überraschenden und erstaunenswerten, ebenfalls auf einer Modulation basierenden Textausdeutung gewidmet, die den Autor bei jeder konzertanten Interpretation intensivst berührt und in ihren Bann zieht:

Am Anfang der dritten Strophe in D-Dur beginnend, wandern Singstimme und Instrumentalpart im Pianissimo über chromatische Wendungen hinweg nach Es-Dur, um sich beinahe unmittelbar danach wieder beim Tonika-Quartsextakkord von D-Dur einzufinden und mit wonniglich-überirdisch anmutenden Klängen in dieser Tonart zu enden - dem empfindsam-gefühlvollen Hörer wird ob dieses unerwarteten Hörerlebnisses speziell diese alles entscheidende Situation im Erleben des lyrischen Ich nachhaltigst näher gebracht: der Dichter schwärmt begeistert von jenem, *lieben* Lied, das ihm *"das Leben sang",* und das auch dann *"noch beseligt, wenn es längst verklang"*.

- Klangmalerei und rhetorische Tonsymbolik - eine exemplarische Auswahl:

Takt 10-19: Eine der Textstelle *'Aus Traumestiefen stieg dein voller Klang...'* entsprechende, allmählich emporsteigende, in einen Hochton mündende Gesangsmelodie.

Takt 26-30: *"Es zog mich fort des Wohllauts Allgewalt."* Innerhalb von nur drei Takten schwingt sich die Singstimme, begleitet von *'wohllautenden'* Triolen-Brechungen und klang*'gewaltigen'* Akkorden, auf zu einem fulminant-dynamischen Spitzenton in höchster Register-Lage.

Takt 39-41: Den *"Glockenklang"* symbolisierende, dreimal sequenzartig aufsteigende Quint- und Quartklänge in der Bass-Region des Klavierparts.

Takt 45-48: Die den *"Windeshauch"* im Pianissimo imitierenden, dissonant gefärbten Sechzehntel-Sextolen in der zweiten Oktav des Klaviers.

Takt 49-46: *"Mein ganzes Leben wandert ... zu jubelndem Akkord!"* Die, an der Stelle des *'goldenen Schnitts'* einsetzende, den Dichterworten gerecht werdende, durch vollgriffige, in

Achtel-Triolen repetierende und sich harmonisch wandelnde Akkorde realisierte, immense dynamische Steigerung, die ihren Höhepunkt in einem vielstimmigen *Fortissimo-Tonika-D-Quartsextakkord* des Klaviers und im höchsten Spitzenton (a'') der Singstimme kulminiert.
Takt 60/61: Das *'Terzfall'*-artige Kopfmotiv mutiert kurzfristig, dank des zweimaligen *'Hornquintensatzes'*, zur Abschied verkündenden *'Lebewohl-Formel'* (*'Les adieux-Motiv'*)[1256].
Takt 73-79: Nach nochmaligem Ertönen der gesamten, viertaktigen *'Kenn/Kern/Zentral-Melodie'* bewegt sich das Klavier in seine *vierte Oktav* und symbolisiert mit dem, um die Quart erweiterten, *'zart betonten'* und *'sehr langsam'*[1257] vorzutragenden *D-Dur-Kopfmotiv* das *'beseligende Verklingen'* des, das lyrische Du symbolisierenden, *'lieben Liedes'*.

Diese ausführlichen und detailreichen analytischen Betrachtungen sollten, basierend auf nachhaltig-forschendem Hinterfragen und kritischen Überlegungen, fachlich-substanziell darlegen, ob bzw. inwieweit es dem Komponisten Erich Kriner gelang, den leidenschaftlich-poetischen Worten des lyrischen Ich eine textadäquat-vertiefende Vertonung angedeihen und das gefühlsbetont-schwärmerische Geschehen des Gedichtes durch den niveauvoll-gekonnten Einsatz musikalischer Gestaltungsmittel in angemessener Weise illustrativ-ausdrucksstark wirksam werden zu lassen.

Ergänzend jedoch sei dem analysierenden Autor, unabhängig von sämtlichen, eher affirmative Zustimmung für die vorliegende Liedvertonung signalisierenden, intellektuellen Überlegungen, eine zusätzliche, von seiner emotionalen Befindlichkeit diktierte Bewertung gestattet: Bei jeder konzertanten Darbietung dieses Liedes bemächtigt sich des singenden Interpreten das Gefühl, er müsste die dem Text geschuldete sensitive Empathie dieser Komposition, ihre melodische Schönheit und ihre, dem gesanglichen Ausdruck dienenden, harmonisch-vielfältigen Wendungen unbedingt an die Zuhörerschaft weitergeben, um ihr glaubhaft zu vermitteln, dieses Lied sei schlussendlich die in Töne gesetzte Selbsterkundung wonnevoller Sehnsucht, die musikalische Verwirklichung euphorischer Hochstimmung und die klangliche Realisierung *beseligenden* Entzückens.

[1256]) Siehe auch: Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005, S. 100

[1257]) Agogische Anweisungen des Komponisten, siehe Band 2, S. 104

8.35. Vergebliches Warten (1932, Text: Anton Popper)

Trotz intensiver Bemühungen ist es nicht gelungen, genauere Daten bzw. eine Biographie über diesen Dichter, sowie literarische Quellen bezüglich des Gedichtes ausfindig zu machen.

8.35.1 Das Gedicht

Vergebliches Warten

Vor meiner Türe steht ein Rosenstrauch,
in seinen Zweigen blüht es rot wie Blut,
und nächtens kühlt der Mond mit seinem Hauch
der Rosenblätter heiß verliebte Glut.

Und jede Nacht ist es, als ging die Tür,
als trät ein lieber Schatten zu mir ein...

das Meer rauscht auf und seufzt mit mir,
die Rosen trauern bang, ich bin allein.

So warten meine Blumen Nacht für Nacht,
daß du mir wiederkämst, geliebte Frau.
Sie klagen nur, daß sie umsonst gewacht
und weinen tränenschweren Tau.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (4x Jambus) !

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (4x Jambus) !

Dieses regelmäßig gebaute, dreistrophige Gedicht eines nur dem Namen nach bekannten Dichters lässt, insbesondere hinsichtlich seiner formalen Parameter, etliche charakteristische Züge eines traditionellen Volksliedes erkennen und weist im übrigen einige stilistische Merkmale auf, die es als poesievolle Lyrik der Romantik ausweisen:

- vier, in der Regel fünffüßige Verse mit durchgehend männlich-stumpfen Kadenzen und kreuzweisen Endreimen mit dem Schema a, b, a, b;
- ein *Enjambement* zwischen Vers drei und vier;
- der gelegentliche, die übliche syntaktisch-grammatikalische Ordnung missachtende Einsatz der rhetorischen Figur des *Hyperbaton*[1258] zur Fokussierung und Pointierung wesentlicher Aussagen, wie z. B. Vers 2/3 *"Und nächtens kühlt der Mond mit seinem Hauch / der Rosenblätter heiß verliebte Glut."*
- der Rosenstrauch als Metapher für eine innige Liebesbeziehung, für die Schönheiten der im Frühling wieder erwachenden Natur, für den Wonnemonat Mai - Bilder, die jedoch bereits in den nächsten Verszeilen zweifelhaft erscheinen, denn die Formulierungen *"rot wie Blut"* oder

[1258]) *Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 343*

“nächtens kühlt der Mond mit seinem Hauch” lassen eine betrübliche Wendung als wahrscheinlich erwarten;
- die zahlreichen klangvollen, großteils Melancholie verströmenden, lyrisch-romatischen Begriffe, Metaphern und Phrasen, wie *“nächtens kühlt der Mond”, “Rosenblätter”, “heiß verliebte Glut”, “lieber Schatten”* oder *“die Rosen trauern bang”,* was, in Verbindung mit den Konjunktiven - *“als ging die Tür”, “als trät ein lieber Schatten zu mir ein” oder “daß du mir wiederkämst”* - und dem ‘trauerumflorten’ Vokabular, wie *‘seufzen’, ‘trauern’, ‘warten’, ‘klagen’, ‘weinen’* oder *‘tränenschwerer Tau’,* ein schmerzlich-quälendes, kummervoll-bedrückendes Gesamtprofil ergibt, das beim Rezipienten ausschließlich mitfühlend-emotionale Anteilnahme für das lyrische Ich weckt.

Diese schmerzlich-gramvolle Gemütslage erfüllt das erzählende Ich, auch wenn uns der Dichter anfangs ein anderes Szenarium vorspiegeln möchte. Aber - in den Zweigen des *‘Rosenstrauches’ “blüht es rot wie Blut”* und die *“heiß verliebte Glut”* seiner Blüten wird durch den *‘Hauch des Mondes gekühlt’ - ‘Blut’* und *‘kühlender Hauch’* lassen uns, wie bereits angedeutet, erahnen, dass die weiteren Schilderungen des *liebenden Ich* eher desillusionierend-schmerzvollen Inhalts sein würden. Und die erwartete Ernüchterung erfolgt bereits mit den ersten Worten der zweiten Strophe: Es sind nur diffuse Traumbilder des Unterbewusstseins, die dem hoffenden Ich vorgaukeln, *‘jede Nacht öffnete sich die Tür’* und die Geliebte *‘träte wie ein lieber Schatten’* in das von ihr verlassene Haus... Doch niemand kommt! Vielmehr *‘rauscht das Meer auf’*, als *‘seufzte’* es gemeinsam mit dem verlassenen Geliebten, und die *‘Rosen’,* als seine personifizierten Stellvertreter, *‘trauern bang und warten Nacht für Nacht vergeblich*’, dass die *‘geliebte Frau’* zurückkehre. Aber sie hätten *‘umsonst gewacht’* und würden, ihren Schmerz durch *“tränenschweren Tau”* metaphorisch vor Augen führend, für immer (?) *‘allein’* bleiben.

8.35.3 Das Lied[1259]

“Vergebliches Warten”, Kriners vorletzte Komposition, entstand im Februar 1932, also ein Jahr nach dem Melodram *“Die bleiche Königin”*[1260] und zu einer Zeit, da er seine Konzerttätigkeit bereits deutlich eingeschränkt hatte.

Mit der Stoffwahl des verschmähten, einsamen Liebhabers, der seinen Schmerz mit Welt und Natur teilt, kehrte der Komponist zu jenen traurig-melancholischen Sujets zurück, die den

---

[1259]) *Band 2, S. 105-109*

[1260]) *Siehe Kap. 6.2.*

Großteil seiner Lieder prägten und in seinem letzten Werk einen tragischen, autobiographisch-*schattierten* Kulminationspunkt erreichen werden. Zusätzlich könnte auch das, in ihm bereits öfter affirmative Assoziationen weckende Motiv der Rose eine gewisse Rolle bei der Textwahl gespielt haben. Neben diesen sicherlich schwer wiegenden inhaltlichen Motiven waren es aber mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit sowohl das umfangeiche Repertoire an romantisch-klangvollem Vokabular als auch insbesondere die zahlreichen, beeindruckend-stilvollen sprachlichen Bilder - *die blutroten Blüten des Rosenstrauches, der kühlende Hauch des Mondes, das Eintreten des lieben Schattens* oder *das Weinen des tränenschweren Taus -,* die einen starken Reiz darauf ausübten, diesen Text in Musik zu setzen.

Und diese Musik ist charakterisiert durch klar erkennbare Formung, mannigfaltig-abwechslungsreiche Rhythmik, melodische Vielfalt des Gesangsparts, überraschende harmonische Wendungen und impressionistisch gefärbte Tonfolgen im Bereich der Klavierbegleitung, sowie ausdrucksstarke, das inhaltliche Geschehen vertiefende Passagen, was dem Lied insgesamt eine subtil-leidvolle Ausdruckskraft von nachhaltig-berührende Wirkung verleiht.

Von diesen, die musikalische Konzeption prägenden kompositionstechnischen Details seien im Folgenden einige explizit konkretisiert und exemplarisch dargestellt.

Schon die Wahl von As-Dur für dieses empfindsam-kantable, schmerzlich-romantische Lied dürfte vermutlich kein Zufall gewesen sein. Steht diese Tonart doch für *„Schmerz, Sehnsucht (nicht so stark ausgeprägt) und milde Stimmung"*[1261] (Schubert), *"Liebesglut"* (Schumann), *"Stimmungskomplexe des Lichtes"* und *"Klage, Sehnsucht"* (Brahms) bzw. für *"feierlich, erhabene Stimmung, insbesondere Abend- bzw. Nachtstimmung"* (Strauss)[1262].

Auch die agogisch-rhythmischen Parameter zielen in diese Richtung: Ein langsam-getragenes Tempo, das sich auf natürliche Weise aus dem 9/8-Takt ergibt, der zwar dem jambischen Versmaß des Textes wenig entgegenkommt, dafür aber abwechslungsreiche rhythmische Differenzierungen, wie z. B. *Duolen* (z. B. Takt 1 oder 41/42), *hemiolische Synkopen* (Takt 12) oder unerwartete inhaltliche Schwerpunktsetzungen (z. B. Takt 11 -> Hochton auf schwachem Taktteil) ermöglicht.

[1261] *Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, zit. in: Böhm, Richard: Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert 1, Diss MDW 2003, S. 72*

[1262]*) Siehe Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 311, 365, 369 und 394.*

Die im Rahmen der Gedichtanalyse festgestellten charakteristischen Merkmale eines traditionellen Volksliedes manifestieren sich in dieser Liedkomposition, wenn überhaupt, am ehesten durch die dreiteilig-formale Struktur und die in Zweitaktgruppen periodisch gegliederte Melodie. Deren Motivik freilich entfremdet sich, trotz aller bisweilen auftauchenden Dreiklangs-Passagen, wie z. B. in den Takten 2, 4/5 oder 8, zusehends vom volksliedartigen Gesangs-Duktus, weil diesem die molltonalen bzw. pentatonischen Tonfolgen und Intervalle, sowie die dem Text geschuldeten, modulatorischen Wendungen eher doch nicht ganz adäquat sind.

Im Übrigen basiert die wortausdeutende und textvertiefende Gestaltung des Gesangsparts weniger auf *'Tonsymbolik'* und *'rhetorischen Figuren'* als vielmehr auf dem Einsatz der folgenden Kompositionstechniken:

- Hochtönen (z. B. Takt 8/9: *"rot wie Blut",* Takt 13/14: *"der Rosenblätter"* oder Takt 49: *"tränenschweren Tau")*;
- ungewöhnliche, den Taktakzent ignorierende Betonungen (z. B. Takt 10/11: *"nächtens kühlt der Mond"* oder Takt 49: *"tränenschweren Tau")*;
- spezifisch eingesetzte Tonlängen (z. B. Takt 8/9: *"rot wie Blut",* Takt 13/14: *"der Rosenblätter")* ;
- Synkopen (z. B. Takt 12: *"mit <u>sei</u>nem Hauch"*, Takt 23: *"als <u>trät</u> eine lieber Schatten"* oder die, durch den Instrumentalpart unterstützten Passagen der Takte 25-29: *"das Meer rauscht auf..."*);
- Neumatik (z. B. Takte 6-8: *("in seinen <u>Zwei</u>gen <u>blüht</u> es <u>rot</u> wie Blut"*);
- klanglich farbenreiche harmonische Wendungen, die aufgrund ihres überraschenden Auftretens bedeutungsvertiefende Wirkung erzielen, wie z. B. Takt 7/8: *"rot wie Blut"* oder Takt 39-42: *"geliebte Frau"* -> Sextakkord-Ketten in Verbindung mit asynchroner, *Hemiolen*-artiger Rhythmik (drei Achtel gegen Achtel-Duolen);
- Schwerpunkt setzende Wiederholungen, wie jene berührende Repetition der Worte *"Ich bin allein",* die, auch dank der unerwarteten Modulation und der, die Gesangsphrase vorbereitenden, impressionistischen Klänge im Klavier, zum leidenschaftlich-stimmungsvollen, emotionalen Höhepunkt des Liedes wird.

Wie überhaupt der Instrumentalpart in diesem Lied eine bedeutende Rolle spielt. Trotz einer gewissen gleichberechtigten Selbständigkeit ordnet er sich der Singstimme auf weite Strecken insoweit unter, als er zum Beispiel in entscheidender, aber doch dezenter Weise den, durch gleichbleibende Achtelbewegung strukturierten, monotonen Grundrhythmus vorgibt oder durch farbig-dissonante, vielstimmige Akkorde nicht nur die zahlreichen, vorwiegenden chromatischen Modulationen und Ausweichungen (Takt 7/8, 14/15, 18/19, 25/26, 27/28, 32/33, 39-41,

43-46, 48-51) vorbereitet und realisiert, sondern gewissermaßen auch die intensiv-leidenschaftliche Stimmung des Liedes unterstützt. Mit der farbenreichen Akkordik, den zahlreichen ungewöhnlichen dissonanten Intervall-Fortschreitungen und der Ausnützung des über sechs Oktaven reichenden Klangspektrums des Klaviers verleiht die Instrumentalbegleitung der Komposition ein charakteristisches, beinahe durchgängig koloristisch-impressionistisches Klanggewand.

Auch die formale, sich grundsätzlich an der Dreistrophigkeit des Gedichtes orientierende Struktur ist im Instrumentalpart abgebildet, wobei der Mittelteil - *"Und jede Nacht ist es, als ging die Tür"* - nicht nur durch eine Modulation nach, vorübergehend die Stimmung aufhellendes E-Dur markiert wird, sondern sich zusätzlich durch den Taktwechsel und durch einen, kurzfristig Hoffnung verbreitenden, marschähnlich-punktierten Rhythmus manifestiert. Doch der Optimismus ist nicht von nachhaltiger Dauer, dissonant aufsteigende *'Seufzer'* und molltonale *'Trauer'* nehmen überhand, die *'Einsamkeit'* wird zum unabänderlichen Faktum - *"Ich bin allein"* - die traurige Realität erfasst auch den Instrumentalpart und lässt ihn, nach mehrfachen chromatisch-dissonanten Ausweichungen und vorübergehenden durtonalen Aufhellungen, in trost- und hoffnungslosem as-Moll verklingen.

8.36. Schatten (1934, Text: Ernst R. v. Dombrowski)

8.36.1 Der Dichter[1263]

Ernst Ritter von Dombrowski zu Paprosz und Kruszwice wurde am 7. September 1862 auf Schloss Ullitz in Böhmen geboren und starb nach abwechselungsreichem Leben am 13. Dezember 1917 in Graz. Als Sohn des habsburgischen Hofjagdmeisters Raoul von Dombrowski strebte er eine militärische Laufbahn an und trat 1878 in die Pionier-Kadettenfachschule in Hainburg ein. Dort musste er freilich aufgrund eines Augenleidens im Jahr 1881 ausscheiden und widmete sich seitdem im Rahmen seiner weidmännischen Tätigkeit naturwissenschaftlichen Studien. Seine ersten schriftstellerischen Aufgaben erfüllte er 1887 bis 1891 in Dresden als Chefredakteur des "Weidmann". Von 1891 bis 1894 stand er als Hofjäger und Jagdverwalter im Dienste des Hauses 'Reuß-ältere Linie' in Greiz auf ihrem Gut in Blasewitz bei Dresden. Auf seinen Reisen und Expeditionen sammelte er reiche Erfahrungen über Zoologie und Ornithologie und veröffentlichte diese Erkenntnisse in diversen Fachzeitschriften. Seine Bekanntheit als Schriftsteller freilich verdankte er vor allem seiner umfangreichen

---

[1263]) Siehe auch: Wikipädie, die freie Enzyklopädie:
http://de.wikipedia.org/wiki/Ernst_von_Dombrowski_(Schriftsteller), abgerufen am 12.Dezember2012
und
Gebhardt, Ludwig: Die Ornithologen Mitteleuropas: ein Nachschlagwerk. Gießen 1964, S. 76

Jagdliteratur, auch wenn er sich daneben dem Verfassen von Gedichten, Erzählungen und Theaterstücken widmete. Sein Tod war beinahe ‘standesgemäß’: Er starb am 13. 12. 1917 an den Folgen eins Schlangenbisses.

Einige Werke: Zoologie u. Jagdbücher: Beiträge zur Vogelwelt des Neusiedlersees (1888), Die Treibjagd. Ein Lehr- und Handbuch (1904), Aus der Waldheimat - Deutsche Wald- und Jägermärchen für jung und alt. (1906), Aus meinem Jäger- und Trapperleben (1905), Tannenrauschen aus deutschem Wald - 12 Waldmärchen für jung und alt. (1908), Deutsche Weidmannssprache (1913), Alt-Österreichs Erwachen - Ein vaterländisches Festspiel (1914), Grüne Brüche - Skizzen aus dem Jägerleben (1908-1921), Zu Wehr und Ehr - Vaterländische Dichtungen (1917), Jagd-ABC (1931)

8.36.2 Das Gedicht

Da es sehr unwahrscheinlich ist, dass Erich Kriner Literatur von Dombrowski in seiner Hausbibliothek sammelte, ist anzunehmen, dass er dieses sprachgewaltige Gedicht[1264] in einem der damals weit verbreiteten Sammelbände deutscher Lyrik oder als Vorabdruck in einer Literaturzeitschrift fand.

Schatten

Die Sonne floh vor abendstillem Düster,
Der Tag entschlief im letzten Drossellied,
kaum, daß ein scheues Raunen und Geflüster
geheimnisvoll das junge Laub durchzieht.

So wie nun Licht und Lieder leise wichen,
bis aller Frühlingsglanz in Nebel sank,
so ist der Kranz zerfallen und verblichen,
den jubelnd ich in deine Stirne schlang.

Nur leise weht durch graue Schattenstunden,
als ob ein Abglanz mir geblieben sei,
ein Duft von dem, was du dir selbst entwunden,
noch einmal wie ein Totengruß vorbei.

1. - 3. Strophe

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(5x Jambus + unvollständig)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(5x Jambus)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	(5x Jambus + unvollständig)
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	(5x Jambus)

Dombrowskis Text ist, zumindest in den Augen des Analysten, ein weiteres beeindruckendes Beispiel für die Tatsache, dass auch von, in der heutigen literarischen Fachwelt kaum mehr bekannten Autoren Gedichte existieren, deren sprachlich-poetisches Niveau und intensiv-berührende Aussagekraft es durchaus verdienen, durch Publikation und Interpretation einer breiteren Schicht von Rezipienten bekannt gemacht zu werden.

[1264]) Siehe auch Kapitel 3.3 Erich Kriner - Versuch einer Biographie, S. 106

Eingebettet in ein, an die Bauweise eines Volksliedes erinnerndes, traditionell-übersichtliches Formmodell, präsentiert sich hier ein Text von bilderreichem Wortschatz und sprachlicher Komplexität, der dank der lyrisch-romantischen Gestaltungskraft des Dichters tiefe Betroffenheit auszulösen vermag, wobei dessen weiter oben angesprochene literarische Qualität auf einem beträchtlichen Repertoire an form-, klang- und sprachspezifischen Stilmitteln basiert:

- Ähnlich, wie bei zahlreichen Eichendorff-Gedichten[1265], wird die rhythmisch-klangliche Struktur der drei identisch gebauten, vierzeiligen Strophen bestimmt durch fünf auftaktige Jamben, deren abwechselnd weiblich-klingende bzw. männlich-stumpfe Kadenzen in Verbindung mit der kreuzweisen Endreimfolge - aw, bm, aw, bm - dem Gedicht, unabhängig von der inhaltlich-sprachlichen Komponente, einen volksliedhaften Charakter verleihen.

- Die auffallendsten syntaktisch-grammatikalischen Stilmittel sind *Parataxe*[1266] (z. B. Verse 1 und 2 oder Verse 5 bis 7) bzw. *Hypotaxe*[1267] (z. B. die gesamte dritte Strophe), was für das Gedicht zwar ein unverwechselbares Profil bedeutet, ihm aber auch in gewisser Weise, dank der ungewöhnlichen Anordnung von Satzgliedern und Wortfolgen bzw. der daraus resultierenden erschwerten Verständlichkeit, eine sprachlich-elitäre Note verleiht.

- Zahlreiche bedeutungsschwere Adjektiva dienen als schmückende Attribute für ein pessimistisch besetztes, romantisch-düsteres Vokabular an Substantiven - *abendstilles Düster, letztes Drossellied, scheues Raunen* oder *graue Schattenstunden* - und verleihen dem Gedicht in Verbindung mit ähnlich schwermütigen Verben - *fliehen, entschlafen, weichen, versinken, zerfallen, verbleichen* oder *entwinden* - ein besonders intensiv-berührendes, von Abschiedsschmerz und Todessehnsucht geprägtes, leidvolles Profil.

- Sowohl die vokal- und diphthongreiche Sprache als auch die beträchtliche Anzahl von Assonanzen, wie z.B. *"Die Sonne floh vor abendstillem Düster"* oder *"So wie nun Licht und Lieder leise wichen"* verleihen dem Text jenen volltönend-klangreichen Charakter, der geradezu danach verlangt, vertont zu werden.

[1265]) Sie z. B. "Auf meines Kindes Tod", Kap. 8.32.1

[1266]) Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 552

[1267]) Wilpert, Gero von: a. a. O., S. 344

- Und noch ein kunstvoll-poetisches Stilmittel lässt sich bei genauerem Nachforschen entdecken - die häufige Verwendung klingender Konsonante (l, n, m, nd) und der fallweise Einsatz von ebenfalls meist stimmhaften *direkten* oder *verdeckten Alliterationen*, was wiederum der sangbaren Klanglichkeit dient: *z. B. "So wie nun Licht und Lieder leise wichen"* oder *"Als ob ein Abglanz mit geblieben sei."*

Die Summe all dieser hier angeführten lyrisch-sprachlichen Parameter, sowie (vielleicht) die durch das Wort *"Rosenstrauch"* geweckten Assoziationen zu früheren Liedern dürften es, in Verbindung mit der allgemein-poetischen, melancholisch-leidvollen, seine augenblickliche Lebenssituation widerspiegelnden Aussage der Dichterworte, gewesen sein, die Erich Kriner in besonderer Weise ansprachen und ihn dazu veranlassten, in die Vertonung dieses Textes ein letztes Mal - gleichsam als künstlerisches Testament für die kulturelle Nachwelt - sein gesamtes musikalisches Können einfließen zu lassen.

8.36.3 Das Lied[1268]

> *"Wenn ein Mann in dem Bewusstsein, bald zu sterben, seine Rechnung mit Himmel und Erde abschließt, seine Seele zur Abreise rüstet und gegeneinander abwägt, was er verläßt und was er empfangen wird, dann mag er, falls er einer der Großen ist, den Wunsch verspüren, dem Wissen der Menschheit ein Wort - einen Teil der Weisheit, die er erworben hat - einzuverleiben. Man könnte am Sinn des Lebens zweifeln, wenn es dann ein reiner Zufall wäre, daß solch ein Werk, ein lebensbeschließendes Werk, nicht mehr darstellte als eben ein weiteres Opus. Oder darf man annehmen, daß die Botschaft eines Mannes, der schon halb im Jenseits weilt, bis zu den äußersten Grenzen des noch Ausdrückbaren vordringt? Darf man davon nicht einen außergewöhnlichen Grad an Vollkommenheit erwarten, weil sich die Meisterschaft, diese himmlische Gabe, die selbst durch gewissenhaftesten Fleiß und gewissenhafteste Übung nicht zu erwerben ist, nur einmal, nur ein einziges Mal in ihrer ganzen Fülle manifestiert, wenn eine Botschaft von solcher Wichtigkeit formuliert werden muß?"* [1269]

Diese, von Arnold Schönberg auf Johannes Brahms gemünzten Worte treffen in gewisser Weise auch auf Erich Kriner zu, obwohl er nicht unbedingt *'einer der Großen'* im intentionalen Sinne des Textes war, oder der Menschheit *'einen Teil der erworbenen Weisheit einverleiben'* wollte. Dennoch stellt seine letzte Liedvertonung, zumindest nach Meinung des Autors, nicht nur *'ein weiteres Opus'* dar, sondern kann als sein kompositorisches Vermächtnis angesehen werden, mit dem er *'zu den äußersten Grenzen des für ihn Ausdrückbaren'* vordrang und nochmals seine *'Meisterschaft in ihrer ganzen Fülle'* bewies.

[1268]) Band 2, S. 110-114

[1269]) Schönberg, Arnold: Brahms, der Fortschrittliche. In: Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik herausgegeben von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 69

Und diese Meisterschaft war fraglos geprägt von außerordentlicher musikalischer Begabung, von hoher 'handwerklich-fachlicher' Qualifikation und überdurchschnittlichem Einfallsreichtum, was sich vor allem durch die enorme Vielfalt an gekonnt eingesetzten kompositorischen Techniken manifestiert - wie in den folgenden Ausführungen eingehend dargelegt werden soll.

Erich Kriners letzte Komposition, die am 5. Jänner 1934, also ziemlich genau zwei Monate oder 57 Tage vor seinem Tod fertig gestellt worden war, ist als komplett ausgeführtes, bestens leserliches, mit Bleistift zu Papier gebrachtes, sechsseitiges Manuskript erhalten und bereitete, auch dank der feinsäuberlichen Ausfertigung aller aufführungsrelevanten Parameter, bei der Übertragung in das Computer-Notenprogramm keinerlei irgendwie geartete Schwierigkeiten.

Das Lied steht in bisher noch niemals verwendetem *es-Moll*, was ein weiteres Mal vermuten lässt, dass Kriner die Wahl der Tonart nicht dem Zufall überließ, sondern durchaus Überlegungen anstellte, die - bewusste oder unbewusste - Zusammenhänge zwischen historisch-traditioneller Tonartcharakteristik und inhaltlichen Schwerpunkten des zu vertonenden Textes herstellten. Es-Moll steht nämlich laut Schubart für *"Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendrangs, der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens, athmet aus dem grässlichen Es-moll* [sic!]"[1270]*.* Alleine dieses Zitat würde als Bestätigung ausreichen - doch es gibt noch weitere Affirmationen: Bei Schumann steht *es-Moll* für *'fahlen Glanz'* sowie *'zerrissene Stimmung'*[1271] und bei Brahms für *"allgemeine Traurigkeit"* sowie als *"Todessymbol"*.

Wie immer man im Zusammenhang mit Kompositionen um die vorige Jahrhundertwende zur bewussten Tonartwahl stehen mag, alle hier aufgezeigten Charakteristika finden sich in Dombrowskys Text wieder und lassen darauf schließen, dass bei Kriners Entscheidung zugunsten von *es-Moll* sehr wohl auf den Inhalt bezogene Reflexionen im Spiel gewesen sein dürften.

Weitere differenzierende Betrachtungen sollen dem rhythmischen, motivisch-thematischen und harmonischen Geschehen im Klavierpart gewidmet sein.

[1270]) Böhm, Richard: Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert. Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Band 3, Wien u. a. 2006, S. 90

[1271]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 311

Bereits im viertaktigen Instrumentalvorspiel werden grundlegende musikalische Gestaltungsmittel vorgestellt: Während die rechte Hand durch teils molltonale, teils dissonante Akkord-Synkopen eine geradezu gespenstisch-bedrohliche Stimmung verbreitet, markiert die linke Hand jenes punktierte, prägnant-rhythmische Zentral-Motiv (r.x r.x q q), das teils in seiner melodisch-molltonalen Grundform (kleine Terz aufwärts - Sekund abwärts - Prim - Sekund abwärts, also z. B. es - ges - f - f - es), teils als durtonale Variante, jeweils rhythmisch modifiziert (q r.x q q) - der in früheren Kompositionen bereits mehrfach in Erscheinung getretene *'Rhythmus des Todes'* (♪. ♪ q)[1272] ist deutlich erkennbar - nahezu das gesamte Lied gleich einem Leitmotiv beherrschen wird. Dabei dient es vorwiegend als Keimzelle für die melodie und satzentwickelnden Technik der *'motivisch-thematischen Arbeit',* deren Realisierung meist dem Bassregister der linken Hand anvertraut ist, denn nur selten dringt das *Kernmotiv* als komplette Gestalt die melodische Linie der Singstimme vor.

Aber die rhythmische Struktur wird nicht allein durch Synkopierung konstituiert, vielmehr finden wir zur weiteren Differenzierung sowohl Triolenbewegungen als auch Akkordrepetitionen in Achteln vor, was dem Lied in seiner Gesamtheit ein sehr abwechslungsreiches rhythmisches Profil verleiht und zahlreiche agogische Konstellationen ermöglicht, die vom zart-meditativen, melodieseligen *"scheuen Rauschen und Geflüster"* (Takte 12-15) bis zu, euphorisch-freudvolle Reminiszenzen artikulierenden Klangentladungen - *"den jubelnd ich in deine Stirne schlang"* (Takte 22-29) - und höchst dramatischen Instrumental-Episoden (Takte 29-33) reichen.

Ein besonderes Augenmerk widmete der Komponist den harmonischen Ereignissen, was sich vorwiegend in den zahlreichen, teilweise melodramatische Aufgaben erfüllenden Modulationen manifestiert, weil sie der Singstimme an inhaltlich und emotional entscheidenden Stellen des poetischen Geschehens überraschende melodische Wendungen ermöglichen. Im Folgenden seien einige speziell ausgewählte, besonders markante Beispiele expliziert.

- Takte 5-12: Innerhalb von nur sieben Takten wird mit vorwiegend weichen B-Tonarten - *es-Moll->Ces-Dur->Ges Dur->B-Dur-Ges-Dur* - ein derart rascher *'harmonischer Rhythmus'* generiert, dass die Textworte *"der Tag entschwand im letzten Drossellied"* und *'das geheim-*

[1272]) Über das Wesentliche am punktierten 'Todesmotiv siehe: Riedlbauer, Jörg: Welchem Rhythmus folgt der Tod? Zur Diskussion eines rhythmischen Todes-Topos'. In: Die Musikforschung 49(1996)3, S.236, Fn 6

nisvolle Raunen und Geflüster der jungen Blätter' im Zusammenspiel mit der zarten Klavierbegleitung und der kantablen Singstimmenmelodik in eine klanglich reizvolle, gleichsam meditativ-melancholische, ausdrucksstarke Stimmung von eindringlich-suggestiver Kraft getaucht werden.

- Takte 17-29: Ausgehend von der geheimnisumwehten, *'feierlich-erhabene Abendstimmung'* (bei Richard Strauss)[1273] verbreitenden *Ges-Dur* erfolgt eine, sich der Enharmonik bedienenden Modulation nach *e-moll*, um nicht nur den Beginn der neuen Strophe zu markieren, sondern auch den Ausgangspunkt für eine eminente, die euphorischen Erinnerungen des lyrischen Ich illustrierenden Steigerung zu schaffen, die über *Fis-Dur, E-Dur, h-Moll* und den *"Romantischen Quartsextakkord"* auf *Fis*, der *"nach großer Steigerung* [...] *den emotionalen Höhepunkt der betreffenden Stelle darstellt"*[1274], schließlich in triumphales, *'höchstes, stark lustbetontes Siegesgefühl'* vermittelndes[1275] H-Dur mündet.

- Takte 34-46: Die emotional aufgeladene Stimmung wird durch ein *'subito mp'* beruhigt. Zarte Triolenklänge in der rechten Hand des Klavierparts untermalen das *'leise Wehen',* während eine diatonisch absteigende, höchsten Schmerz symbolisierende, *'Fauxbourdon'*-artige Sextakkord-Kette in der linken Hand den *'grauen Schattenstunden'* gerecht wird. Nachdem eine letzte trostvolle Erinnerung in den Gedanken des *lyrischen Ich* als *'Abglanz entschwundener Liebe'* in hellem *E-Dur* vorbei geweht ist, erfolgt jene symbolträchtige, ausdrucksstarke Rückkehr nach *es-Moll*, die auf der nächsten Seite noch ausführlich erörtert wird.

Der Gesangspart, der vier Takte nach dem Klavier mit einer molltonalen, synkopisch akzentuierten Tonfolge einsetzt, füllt anfangs nur den eng bemessenen *Ambitus* einer Sexte aus und erobert erst in weiterer Folge größere Tonräume, wobei er sich, trotz augenscheinlicher Bevorzugung der kleinen Terz, nahezu sämtlicher reinen, kleinen und großen Intervall-Fortschreitungen bedient. Ein Blick auf die rhythmisch-metrische Struktur belehrt uns darüber, dass zwar die Wort- und Satzbetonungen des Textes auf weite Strecken im melodischen Duktus ihren Niederschlag finden, zahlreiche bedeutungsschwere Begriffe aber dennoch durch längere Notenwerte oder Hochtöne in vertiefender Weise akzentuiert (z. B. *"entschlief"*-

---

[1273]) Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983, S. 394

[1274]) Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005, S. 215

[1275]) Auhagen, Wolfgang: a. a. O., S. 310

Takt 9 oder *"verblichen"*-Takt 25) und dem punktierten *Todesmotiv* breite Entfaltungsmöglichkeiten eingeräumt werden (z. B. Takte 8, 10, 14 oder 16).

Überhaupt stellt sich das subtil behandelte Wort-Ton-Verhältnis in diesem Lied als eminent vielgestaltig und für das Verständnis des inhaltlichen Geschehens als außerordentlich hilfreich dar, wie eine exemplarische Auswahl verdeutlichen soll.

Eine Tendenz, die sich bereits am Beginn des Liedes abzeichnet: *"Die Sonne floh"* - in bewegten Achteln - *"vor abendstillem Düster"* - beruhigende Vergrößerung der Notenwerte auf Viertel und Halbe. Oder: *"Der Tag entschlief"* - absteigende Chromatik, rhythmisiert durch das punktierte *Todesmotiv.* Oder: *"ein Scheues Raunen und Geflüster"* - lang gezogene Pianissimo-Töne, die in Achtelbewegung *'geheimnisvoll das junge Laub durchziehn',* ohne sich vom *Todesrhythmus* lösen zu können.

Diese Art der Textillustration findet ihren Höhepunkt in der zweiten Strophe: Syllabisch konzipierte, wechselhaft im Pianissimo auf- und absteigende Achtel und Punktierte symbolisieren die innere Unruhe und aufkeimende Erregung des lyrischen Ich - *"So wie nun Licht und Lieder leise wichen* [fallende Quint!], *bis aller Frühlingsglanz in Nebel sank"* [absteigende Dreiklangsfigur!] - *'subito crescendo'* - dynamische Steigerung durch das Klavier, Forte-Einsatz der Singstimme *"So ist der Kranz* [punktierte Halbe!] *zerfallen* [zwei akzentuierte Viertel!] *und verblichen* [Spitzenton mit dem Notenwert einer punktierten Halben!] - Steigerung der Dynamik zum Fortissimo - *"den jubelnd* [durtonale, *melismatische Circulatio*[1276] bis zum höchsten Ton des Gesangsparts] *ich um deine Stirne schlang."* Der verzweifelte Ausbruch des, sich der freudvollen Tage mit der Geliebten erinnernden *lyrischen Ich* mündet in einem dreifachen Fortissimo des dramatisch, in vollgriffigen Akkorden aufbrausenden Klaviers, dessen Solo erst durch die dynamische Anweisung *'subito mezzopiano'* beendet wird.

Ein letztes, besonders eindrucksvolles Beispiel für den subtilen Einsatz tonsymbolischer Mittel zur vertiefenden Illustration beklemmender Inhalte soll diese Betrachtungen über Kriners kompositionstechnische Realisierung nachhaltig-effizienter Wort-Ton-Beziehungen abrunden: Die sinngemäße Interpretation der sich, aufgrund ihrer komplizierten, *hypotaktischen* Konstruktion, nicht sofort erschließenden letzte Strophe gipfelt in einem einzigen niederschmetternden, alles Glück zerstörenden und ein mögliches Ende andeutenden Wort: *'Nur leise weht,*

[1276]) Siehe auch Anmerkung 17 zu: Krones, Hartmut: Das Wort-Ton-Verhältnis bei den Meistern der Wiener Klassik. In: Haselauer, Elisabeth (Hrsg.): Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum, Wien (u.a.) 1981, S. 146

gleich einem Abglanz aus der Vergangenheit, *ein Duft der einstigen Liebe vorbei',* der aber gleicht einem *"Totengruß".* Musikalisch wird diese höchst emotionale Situation äußerst wirksam illustriert. Nach vorübergehenden, dem Abglanz ehemaliger Liebe geschuldeten Aufhellungen durch die, für *Frühling, Natur, frohe Stimmung und Liebe* stehende Tonart E-Dur[1277], wird sich das *lyrische Ich* seiner trostlosen Situation bewusst - der *'Hauch der vergangenen Liebe weht noch einmal vorbei'* - aber - die fallende, chromatische Rückung um einen Halbtonschritt und das punktierte *Todesmotiv* symbolisieren die schmerzliche Erkenntnis - es ist ein - *"Totengruß"* - der *Tonika-Vorhalts-Quartsextakkord* hat die Rückkehr nach *'Bangigkeit, Verzweiflung und Schwermuth'*[1278] ausdrückendem es-Moll eingeleitet, die Singstimme vollzieht, nach nochmaliger Wiederholung des Schlüsselwortes, die endgültige Festigung durch einen lang angehaltenen Schluss-Ton.

Nachdem im Klavier nochmals das Leitmotiv erklingt, die kleine Terz ein letztes Mal reüssiert und eine flüchtig vorüber huschende, arpeggierte Es-Dur-Aufhellung kurzfristigen Optimismus aufleuchten lässt, endet das Lied überraschender Weise im Forte - mit einer vollgriffigen, die Zukunft in zweifelhaft-diffuses Licht tauchenden indifferent-offenen Quint.

Kriners kompositorisches Lebenswerk ist abgeschlossen. Knapp zwei Monate vor seinem Tod vollendete er als letztes Lied die Vertonung eines Textes, der wie die Vorahnung auf die zu erwartende politische Katastrophe anmutet und ihn, im Angesicht des ihm bewussten, unabwendbar nahenden Hinscheidens nochmals sein tonschöpferisches Können entfalten ließ. Es ist das ultimative musikalische Vermächtnis eines Mannes, dessen *"Meisterschaft"* nicht nur durch *"gewissenhaftesten Fleiß und gewissenhafteste Übung"* erarbeitet worden war, sondern auch auf der *"himmlischen Gabe*" des Talents basierte und sich hier ein letztes Mal *"in ihrer ganzen Fülle manifestierte*".[1279]

[1277]) Siehe auch die umfangreichen Ausführungen zu E-Dur in Kap. 8.22.3.1 auf den Seiten 380 ff.

[1278]) Siehe auch: Scholz, Gottfried: Haydns Oratorien, München 2008, S. 118

[1279]) Schönberg, Arnold: Brahms, der Fortschrittliche. In: Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik herausgegeben von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 69

9. SCHLUSSBETRACHTUNGEN

- Wer war Erich Kriner?
- In welcher Zeit, in welchem sozialen Umfeld lebte und wirkte er?
- Welche Ausbildung - intellektuell und musikalisch - hat er genossen?
- War Kriner musikalischer Profi, nebenberuflicher 'Dilettant' oder beides?
- Wieweit war sein 'musikalisches Tätigkeitsprofil' von Qualität und Können geprägt?
- In welchen Bereichen des musikalischen Lebens in Wien war er tätig?
- Welchem Repertoire widmete er sich dabei?
- Welche musikalischen Gattungen finden sich in seinem kompositorischen Œuvre?
- Warum waren es vorwiegend Klavierlieder?
- Welche spezifischen Kriterien und stilistischen Merkmale charakterisieren Kriners Werke?
- Warum wurden seine Werke damals zwar erfolgreich aufgeführt aber nicht verlegt, gedruckt oder publiziert und auf welche Gründe könnte dieses Faktum zurückzuführen sein?
- Warum verschwand eine Persönlichkeit, die in knapp 30 Jahren bei mehr als 130 Konzerten (darunter im Großen Konzerthaussaal und im Musikverein) mitgewirkt hatte und dessen Werke von damals namhaften Künstlern interpretiert worden waren, bis heute gänzlich von der öffentlichen Bildfläche und aus dem Blickfeld des wissenschaftlichen Interesses?

Dieser umfangreiche Fragenkatalog, ausschließlich die Persönlichkeit Erich Kriners betreffend, bildete quasi den primären Ansatzpunkt für die vorliegende Dissertation und formulierte die vorrangige Zielsetzung dieses Forschungsvorhabens.

Weiters sollte durch die *'musikhistorischen und analytischen Betrachtungen"* einem der wissenschaftlichen Projekte des *'Instituts für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik'* an der *'Universität für Musik und darstellende Kunst Wien' - Musikrezeption im Wien der Jahrhundertwende* - ein neues Kapitel hinzugefügt werden. Immerhin war Erich Kriner ein mitgestaltender Zeitzeuge des kulturell-fruchtbaren Lebens im Wien der Neunzehnhunderterwende und in jenem *'volksnahen'* Bereich tätig, der für künstlerisch veranlagte, gut ausgebildete, aber, weil berufstätig, dilettierende Amateure ein reiches Betätigungsfeld bot und in der Fachwelt als *„musikalischer Alltag abseits der Hochkultur"*[1280] bezeichnet wird.

Schließlich wollte der Autor im Rahmen dieser Arbeit auch zu einer möglichen Bereicherung der musikalischen Alltagspraxis beitragen: Durch die aufführungstaugliche Transkription sowie die analytische und interpretatorische Aufarbeitung vor allem der Lieder Erich Kriners sollten diese der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und dadurch insbesondere den Vokalkünstlern eine potentielle Perspektive eröffnet werden, wie sie ihr Repertoire erweitern, ihre Programme durch bis dato unbekannte Lieder ergänzen und ihre Recitals vielfältiger gestalten könnten.

[1280]) Forschungsbericht des Instituts für Musikgeschichte der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, September 2000, S. 2

Die folgenden abschließenden Ausführungen werden versuchen, einige dieser Fragen - schlüssig-stringent und belegt durch die Faktizität der dokumentierten Forschungsergebnisse - zusammenfassend zu beantworten und so eine bis dahin unbekannte Komponistenpersönlichkeit in der Wiener Musikwissenschaft zu verankern.

- Wer war Erich Kriner und in welcher Zeit beziehungsweise in welchem sozialen Umfeld lebte und wirkte er?

Zu allererst - Erich Kriner (1885-1934) war des Autors Großvater mütterlicherseits, den er aber nie kennen gelernt hatte, weil dieser bereits sechs Jahre vor der Geburt seines Enkels (1941) gestorben war. Trotz der familiären Nähe gab es eine äußerst dürftige Quellenlage, weil, aus welchen Gründen immer[1281], keinerlei persönliche Aufzeichnungen oder etwaige Briefe erhalten geblieben waren. Dennoch wurde versucht, aufgrund der Tagebücher von Bruder Otto, der umfangreichen Programm-Sammlung, sowie historischer Literaturquellen bzw. spärlicher Kommunikation mit Anverwandten eine einigermaßen aussagekräftige Biographie Erich Kriners zusammenzustellen[1282] und ein objektiv-stringentes Bild einer Persönlichkeit zu zeichnen, die auf Grund ihres familiären Hintergrundes, ihrer Lebensumstände und ihres Werdeganges sowohl sozial, als auch intellektuell und künstlerisch zur Gesellschaftsschicht des mittleren *'Bildungsbürgertums'* zählte.

Zeitabschnitt und soziale Situation, wie sie von Erich Kriner erlebt worden waren, sind konkretisiert durch die historischen Ereignisse, durch die politischen Gegebenheiten und den familiären Lebensraum: Monarchie - Aufstieg Wiens zur Großstadt - neue städtebauliche und soziale Maßnahmen der christlichsozialen Stadtverwaltung unter Lueger - kulturelle Hochblüte um 1900 - Erster Weltkrieg - Ende des Kaiserreiches - Armut der Wiener Bevölkerung - sozialer Aufschwung durch die reformfreudige sozialdemokratische Stadtpolitik - Erwachen der nationalsozialistischen Bewegung - Gegensätze zwischen den Christlichsozialen unter Dollfuß und der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei führen zu den tragischen bürgerkriegsähnlichen Ereignissen im Februar 1934.

[1281]) Einer der Gründe könnte in folgender - mutmaßlich-hypothetischer - Annahme gelegen sein: Erichs Gattin Maria war über das außerfamiliäre Leben ihres Ehemanns derartig unglücklich und erbost, dass sie nach dessen Tod alle persönlichen Unterlagen einschließlich der umfangreichen Bibliothek vernichtete. Einzig auf seine künstlerischen Qualitäten als Pianist und Komponist war sie stolz, weshalb auch die Programmsammlung sowie die meisten Werkmanuskripte erhalten blieben und in der Erbschaft an ihre Enkelinnen Christine und Monika (Anm.: Schwestern des Autors) weitergegeben wurden. Auf diesem Wege gelangten sie schließlich in die Hände des Verfassers und ermöglichten deren Analysen, Aufführungen bzw. Veröffentlichung.

[1282]) Kapitel 3.3., S. 106 ff.

Hineingeboren in ein bürgerliches Elternhaus genoss Erich Kriner in seiner Kindheit alle Vor- und Nachteile einer mitgliederreichen 'Großfamilie': nahezu täglicher Gedankenaustausch zwischen den engsten Familienmitgliedern durch unmittelbare Wohnungsnähe, Unterstützung bei der Erziehung und Beaufsichtigung durch Großmütter und zahlreiche Tanten, Betreuung der kleinen Kinder durch Angehörige, wohlbehütete und abwechslungsreiche Freizeit mit Spaziergängen, gemeinsamen Spielen, Tiergartenbesuchen, abendlichem Vorlesen von Geschichten, Bilderbüchern, Märchenerzählungen, Kinderspielzeug, gemeinsamen Festen und Sommeraufenthalten, sowie ein gedeihliches Klima für jede Art von Bildung; dagegen oftmalige Absenz des Vaters durch dessen berufliche Tätigkeit und häufiger Geldmangel aufgrund des mäßigen Gehalts eines Staatsbeamten, dessen Stellung zwar sicher und angesehen aber schlecht bezahlt war.

- Welche Ausbildung - intellektuell und musikalisch - hat er genossen?

Wie damals in gutbürgerlichen Kreisen üblich, wurden auch die Buben der Familie Kriner nach der Volksschule auf ein Gymnasium[1283] geschickt, was zur Folge hatte, dass die Familie ihr Domizil aus der ländlichen Gegend Hetzendorfs in das städtische Gebiet des neunten Gemeindebezirks 'Wien-Alsergrund' verlegte, wo mit dem optionalen 'K. k. Maximilians-Gymnasium in der Wasagasse' eine der renommiertesten höheren Schulen des Landes stand - zahlreiche bekannte Persönlichkeiten, wie Karl Landsteiner, Stefan Zweig, Richard Maux oder Friedrich Torberg legen beredtes Zeugnis dafür ab.

Freilich machten sich auch hier einige von Kriners nachteiligen Charaktereigenschaften unangenehm bemerkbar - lockeres, unbeschwertes Naturell, sorglos, leichtsinnig, bequem und lernfaul. Während sein Bruder durch Fleiß und Strebsamkeit einer Karriere als Lehrer entgegeneilte, gelang es Erich nicht, seine intellektuellen Begabungen in schulische Erfolge umzusetzen: keine Schulgeldermäßigung wegen mäßiger Zensuren, permanentes Pendeln zwischen erster und zweiter Leistungsstufe, die Note *'Genügend'* in mehr als zwei Drittel der Gegenstände als Standard-Beurteilung, Wiederholungsprüfungen, Repetieren der 7. Klasse und Nichtzulassung zur Matura aufgrund der Verweisung in die *'Zweite Fortgangsklasse'*.

Als wahrscheinlichste Ursache für diese mangelnden Schulerfolge könnte Erichs bereits in der Kindheit geförderte musikalische Begabung anzusehen sein. Wie Stefan Zweig dürfte er mehr seinen '*künstlerischen, literarischen, musikalischen Interessen'* außerhalb der Schule nachgegangen sein, als sich um seine gymnasialen Zensuren zu kümmern. Eine These, die durch seine vielfältige und umfassende *musikalischen Ausbildung*[1284] unterstützt wird.

[1283]) Zur schulischen Ausbildung siehe auch Kapitel 3.3.2, S. 112 ff.

[1284]) Zur musikalischen Ausbildung siehe auch Kapitel 3.4.1, S. 126 ff.

Bereits in jungen Jahren unterzog er sich einer hochwertigen musikalischen Ausbildung, was ihn dank seiner wahren Begabung in die Lage versetzte, bereits 1903, also während des Besuches der im Jahr darauf wiederholten 7. Klasse, auf ca. zehn ziemlich professionell komponierte Lieder und 1905 auf seinen ersten großen Konzertauftritt im Kleinen Musikvereinssaal (heute Brahmssaal) als Pianist und Geiger verweisen zu können.

Der Werdegang bis dorthin war traditionell und aufgrund der vom Autor selbst erlebten Ausbildung auch noch Jahre später nachvollziehbar: erste Instrumentalunterweisung durch Verwandte - Besuch einer Musikschule (ab 1994/95) - regelmäßige, professionelle Instruktionen in den Fächern Musiktheorie, Klavier und Violine.

Auch während seiner beruflichen Ausbildung, die durch keinerlei Dokumente genauer belegt ist, und seiner Tätigkeit als Beamter blieben die musikalischen Ambitionen erhalten und äußerten sich in der Erweiterung des musikalischen Tätigkeitsprofils - Gesangsunterricht bei seiner *"Tante Mintsch'l"* im Rahmen der *"Gesangsschule Held-Boehm",* Mitarbeit an diesem Institut als Korrepetitor, Vervollkommnung seines pianistischen Könnens an der *"Musikschule Kaiser"* und 1927 Ablegen der seit 1896 existierenden *"Musikstaatsprüfung"* im Fach Klavier, womit er vor einer staatlichen Prüfungskommission die Approbation für die *"Erteilung von Privatunterricht"* erwarb.

Als letztes Modul im musikalischen Bildungsgang Erich Kriners muss eine fundierte Ausbildung in Musiktheorie und Satzlehre veranschlagt werden, da die Kompositionen, abgesehen von den melodisch-inspiratorischen Einfällen, durchaus von hohem handwerklichem Können bezüglich formaler Aspekte oder satztechnischer Qualitäten geprägt sind. Trotz fehlender eindeutiger Nachweise, wie zum Beispiel Abschlusszeugnissen, sprechen sowohl einige erhaltene Notenblätter mit Harmonielehre-Aufgaben und kontrapunktischen Übungen, als auch drei noch existierende, als mögliche Studienbehelfe dienende Lehrbücher aus Kriners Zeit für diese Annahme.

Während die seit 1922 in zahlreichen Programmen aufscheinenden Berufsbezeichnungen *'Kapellmeister'* oder *'Professor'* durch keinerlei Quellen belegbar sind, lässt sich der Terminus *'Chormeister'* (erstmals 1927) durch die Übernahme der musikalischen Leitungsfunktion des MGVs *'Bankbund'* erklären.

- War Kriner musikalischer Profi, nebenberuflicher 'Dilettant' oder beides und wieweit war sein 'musikalisches Tätigkeitsprofil' von Qualität und Können geprägt?

Vor einer möglichen Beantwortung sei auf die heterogene Bipolarität der Fragestellung hingewiesen, da sie zwei unterschiedliche Gesichtspunkte anspricht: Zum einen geht es um den beruflichen Aspekt - das populäre Wort 'Profi' müsste ersetzt werden durch 'Professionist' oder 'Professional' - zum anderen um Qualität und Können. Nach dieser inhaltlichen Klarstellung nun zum Versuch einer sachlich-fundierten Antwort.

Obwohl Erich Kriner - Sänger, Chorleiter, Dirigent, Pianist, Begleiter, Korrepetitor, Gesangslehrer, Komponist - eine, wie die bisherigen Ausführungen zeigten[1285], durchaus als *'professionell'*' zu wertende Ausbildung genoss, gehörte er dennoch zu jenen zahlreichen 'Musiker-Komponisten', die, wie zum Beispiel sein weitaus bekannterer Zeitgenosse Julius Bittner, von ihrer künstlerischen Tätigkeit alleine, sei es nun Komponieren, Musizieren, Konzertieren oder Unterrichten, nicht leben konnten. Deshalb musste er einem zivilen Beruf nachgehen, um die fünfköpfige Familie erhalten zu können.

Seine Konzerttätigkeit erfolgte also, wie es damals noch durchaus üblich war, aus Freude am Musizieren (*"Dilettant"*) und wurde nicht zwecks 'Broterwerb', sondern neben dem Beruf ausgeübt. Seine *musikalischen Tätigkeiten,* wie Unterrichten, Korrepetieren oder Dirigieren, freilich waren, folgt man allen Aspekten der bisherigen Ausführungen, von professionellem Können und höchstem Niveau geprägt - so wurde er zum Beispiel von wichtigen Konzertveranstaltern angefragt, für sechs Jahre zum Chormeister des MGV *'Bankbund'* berufen oder, ob seines technischen Könnens, seines stilistischen Einfühlungsvermögens, seiner umfangreichen Literaturkenntnis, seiner interpretatorischen Fähigkeiten, seiner pädagogischen Qualitäten und seiner außerordentlichen Musikalität von mehr als 70 Künstlerinnen und Künstlern für ihre solistischen Darbietungen als Klavierbegleiter ausgewählt.

Allein die in den Programmen angeführten Berufsbezeichnungen wie Klaviermeister, Klaviervirtuose, Klavierbegleiter, Chorleiter, Dirigent, Kapellmeister, Chormeister, Lehrer oder, als österreichische Krönung, *'Professor'*, sowie seine Kompositionen, seine qualifizierte Ausbildung, seine Vielseitigkeit, seine erfolgreiche Konzerttätigkeit und seine Anerkennung als arrivierter Pädagoge bestätigen, dass man bei Erich Kriner durchaus von einer außerordentlichen musikalischen Begabung und einem ausgewiesenen Könner sprechen darf.

[1285]) Siehe Kapitel 3.3. Erich Kriners künstlerische Tätigkeit

- In welchen Bereichen des musikalischen Lebens in Wien war er tätig und welchem Repertoire widmete er sich dabei?

Der Beantwortung dieser Frage widmet sich das äußerst umfangreiche, durch zahlreiche dokumentarische Hinweise geprägte Kapitel 3.5. dieser Arbeit. Auf knapp 50 Seiten finden sich die wichtigsten Aufführungsstätten, die bedeutendsten Veranstalter, sowie eine durch quantitative Angaben erweiterte Zusammenstellung der in den Programmen konkret angeführten Werke. Das Besondere aber an diesen Konzerten war, dass sie, wie die Programmabfolge ausreichend demonstriert, nicht nur für, an absolut *'Neuester Musik'* interessierte *'Fachleute'* attraktiv waren, sondern insbesondere den zahlreichen *'Kunstfreunden'* des *'gewöhnlichen'* Publikums die Möglichkeit boten, sich an jenen *'altbekannten Klängen'* zu erfreuen, die ihren Hörvorstellungen sowie ihrer Bildung entsprachen und ihnen das Gefühl gaben, jene Musik vorgesetzt zu bekommen, die sie erleben wollten. Und wenn zeitgenössische Komponisten, wie Marx, Korngold, Goldmark, Pfitzner, Strauss, Wolf, Kienzl oder Kriner, zu Wort kamen, so waren es jene, die ihre Zuhörer nicht verschreckten, sondern sie gleichsam verständnisvoll einluden, zum Liebhaber ihrer eingängigen, leicht vermittelbaren und dennoch *'neuen Kunst'* zu werden.

Als Quintessenz könnte man also zusammenfassend festhalten: Trotz zahlreicher Auftritte in äußerst renommierten Konzertsälen konzentrierte sich Kriners künstlerische Präsenz auf Veranstaltungen abseits des elitären Hochkultur-Angebotes, wobei das anspruchsvoll-populäre Repertoire von unglaublicher Vielfalt geprägt war - immerhin standen mehr als 1.400 Kompositionen von ca. 340 Tondichtern verschiedener Epochen auf seinen Programmen.

- Welche musikalischen Gattungen finden wir in seinem kompositorischen Œuvre und warum waren es vorwiegend Klavierlieder?

Hier die Antwort auf den ersten Teil der Frage: Erich Kriners, aus den vorhandenen Quellen bekanntes, kompositorisch vielfältiges Gesamtwerk[1286] umfasst mehrere Klavierwerke[1287] - ein einfaches, 32taktiges *„Allegretto semplice"*, das oftmals in Konzerten präsentierte *„Impromptu in As"*, die *„Variationen über ein Thüringisches Volkslied"* (Thema und zweieinhalb Variationen sind auch als Orchester-Fragment erhalten), die verschollene *"Paraphrase über 'Nachtigall du meine Nachtigall'"* -, dann die *„Ballade für Harfe und Klavier"*[1288], einige Kammermusik-Fragmente (Klaviertrio, Klavierquintett u.a.), zwei Melodramen[1289] - das (abgebrochene) *„Tempora*

[1286]) *Siehe Kapitel 4. Erich Kriner und sein musikalisches Werk, S. 193 ff.*

[1287]) *Siehe Kapitel 5. Erich Kriners Instrumentalwerke in Einzeldarstellung, S. 207-229*

[1288]) *Siehe Kapitel 5.4. Ballade für Harfe und Klavier, S. 230 ff.*

[1289]) *Siehe Kapitel 6. Erich Kriners Melodramen in Einzeldarstellung, S. 234 ff.*

mutantur" nach einem Text von Rudolf Baumbach und *„Die bleiche Königin"* von Felix Dahn -, das nicht aufgefundene Vokalquartett *„Bei Allah",* sowie 35 Klavier-Lieder[1290] nach Gedichten von 22 verschiedenen Dichtern und ein *"Ave Maria"* für Gesang und Orgel.

Der zweite Teil der Frage im Hinblick auf die Präferenz der Gattung *"Klavierlied"* lässt sich in Ermangelung autobiographischer Quellen nur hypothetisch beantworten. Dass Erich Kriner eine gewisse Vorliebe für die Vokalmusik hegte, lässt sich bereits aufgrund seiner mehr als 130 Konzertauftritte erkennen - so fungierte er nur zwölf Mal als Begleiter eines Instrumentalsolisten bzw. als Konzertpianist, während er bei allen anderen Veranstaltungen auf dem Programmzettel als Sänger, Klavierbegleiter eines Vokalsolisten, Gesangslehrer oder Chordirigent angeführt wird.
Die Gründe dafür mögen vielfältig gewesen sein: Zum einen war Kriner nicht nur selbst ausgebildeter Sänger, sondern auch als Gesangslehrer tätig, und arbeitete als Klavierbegleiter und Korrepetitor vorwiegend mit Vokalsolisten. Zum anderen war das Klavierlied als damals bereits etablierte Gattung für einen jungen, selbst konzertierenden Komponisten die beste Möglichkeit, sein handwerklich-tonschöpferisches Können an einer kleinen, überschauberen Form zu erproben, und durch die selbst präsentierten Aufführung der Eigenkompositionen Eingang in das kulturelle Leben zu finden. Letztlich aber könnte es auch einfach das besondere Interesse des jungen Kriner für das Lyrisch-Poetische, *"für das Seltsame, für den Zauber",* für *"das Wunderbare"* gewesen sein, das *"im Lied ausgedrückt werden soll"*[1291] und sich in dessen Melodien manifestiert, weshalb für ihn diese 'Gattung des gesungenen Wortes' zum bevorzugten Medium seiner kompositorischen Ambitionen wurde.

- Welche spezifischen Kriterien und stilistischen Merkmale charakterisieren Kriners Werke?
Mit der Beantwortung dieser Fragen befassten sich die umfangreichen und vielfältigen *„Analytischen Betrachtungen",* deren Ziel es war, durch die Untersuchung rhythmischer, melodischer, harmonischer, formaler, klanglicher, textdeutender und allgemein musikalischer Aspekte sowohl eine qualitativ-ästhetische Beurteilung als auch eine stilistische Positionierung der Kriner'schen Kompositionen zu ermöglichen. Diese musikalischen Gestaltungsparameter sollen nun nochmals einer resümierenden Kurzbetrachtung unterzogen werden, wobei der Schwerpunkt auf den Erkenntnissen aus den Lied-Interpretationen liegen wird, weil ja das *Klavierlied* die bevorzugte Gattung und Domäne des *Tondichters* Erich Kriner war.

[1290]) Siehe Kapitel 8. Erich Kriners Lieder in Einzeldarstellung, S. 276 ff.

[1291])Motte-Haber, Helga de la: "Es flüstern und sprechen die Blumen..." Zum Widerspruch zwischen Lied als romantischer Kategorie und musikalischer Gattung. In: Musica 35(1981)3, S. 238

Dieses galt für ihn über sein gesamtes Leben hinweg als d a s ideale Medium zur Verwirklichung seiner tonschöpferischen Ambitionen, denn bereits im Jahre 1903, also noch zu Schulzeiten im Alter von achtzehn Jahren, vertonte er den ersten Heine-Text und beschloss sein kompositorischen Œuvre mit Dombrowskis *"Schatten"* im letzten Jahr seines Lebens. Diese lange Zeitdauer spiegelt sich fallweise auch, betrachtet man die einzelnen kompositionsspezifischen Charakteristika, in der Entwicklung seiner 36 Liedvertonungen wieder.

Schon die Länge der Lieder setzt ein Zeichen: Von den Kompositionen der ersten beiden 'Lieder-Jahre', 1903 und 1906, stellen die Nr.4 "Liederschicksal"und Heines "Mein Liebchen wir saßen beisammen"(Nr. 8) mit maximal drei Seiten Ausnahmefälle dar - alle anderen sind auf ein (3 Lieder) bis zwei Seiten (11 Lieder) notiert. Erst in der zweiten Hälfte der Liedvertonungen nimmt der äußere Umfang zu, und kulminiert am Ende der Schaffensperiode in den Liedern Nr. 26 "Ein schöner Stern" (6 S.), Nr. 30 "Meine Jugend" (6 S.), Nr. 33 "Sehnsucht"(8 S.), Nr. 34 "Du bist das Lied" (6 S.), Nr. 35 "Vergebliches Warten" (5 S.) und Nr. 36 "Schatten"(5 S.) mit einem Volumen von fünf bis acht Seiten.

Derartige Unterschiede und entwicklungsspezifische Tendenzen sind im Bereich der instrumentalen Vor- und Nachspiele keineswegs festzustellen. Denn bereits von den ersten Liedern an finden wir vom sofortigen Einsetzen der Singstimme, über einzelne Beginnakkorde oder kurze melodische-rhythmische Passagen, bis zum mehrtaktigen Vorstellen des Motivmaterials die unterschiedlichsten Möglichkeiten der Klaviereinleitung, die jedoch in keinem Fall die Funktion eines selbständigen, abgeschlossenen Formteils einnimmt.

Auch im Bereich des Liedausklangs sind keine durchgehenden Entwicklungstendenzen feststellbar. Am häufigsten greift der Komponist zum mehrtaktigen akkordischen Verklingen des Instruments im Pianissimo, um gleichsam ein Nachschwingen der letzten Dichterworte und ein Reflektieren über deren Sinn zu ermöglichen (neben den Liedern Nr. 3, 5, 6, 10, 12, 16, 18, 20, 22, 23 und 25 sämtliche Vertonungen von Nr. 26 bis Nr. 35). Drei Lieder machen von dieser Dynamik-Regel eine Ausnahme - während Nr. 21 "Sängerfahrt" und Nr. 24 "Nun steh'n die Rosen in Blüte" im maestosen Fortissimo enden, überrascht Nr. 36 "Schatten" mit einem offenen Forte-Quintklang.

Eine entscheidende Frage stellt die Textauswahl durch den Komponisten dar, weil die Dichterworte doch jenes *"außermusikalische Element"* sind, das als *"die entscheidende Prämisse der*

Komposition" [1292] gelten kann, aber als *"poetische[s] Kunstwerk [...] in einem Lied nur so weit* [zählt], *als es den Komponisten anregt. Danach wird das Gedicht als Kunstwerk zerbrochen. Seine Worte, Laute, Sätze und der Sinn werden gleichermaßen musikalisches Material, [...] die Worte [...] gehen in eine neue Schöpfung ein."*[1293]

Dieser Tatsache Rechnung tragend, gibt es bei Kriner, wie bereits mehrfach festgestellt wurde, im Hinblick auf die Auswahl seiner Texte keinerlei explizit feststellbare und durch schriftliche Quellen belegbare Tendenzen. Viel eher könnte es ihm ähnlich ergangen sein wie Richard Strauss, wenn dieser meinte: *"... plötzlich eines Abends nehme ich ein Gedichtbuch zur Hand; blättere es oberflächlich durch; es stößt mir ein Gedicht auf, zu dem sich, oft bevor ich es nur ordentlich durchgelesen habe, ein musikalischer Gedanke findet: ich setze mich hin; in zehn Minuten ist das ganze Lied fertig."*[1294]

Solche vom Zufall initiierten Entscheidungen waren also, wie der Aussage zu entnehmen ist, abhängig davon, ob die Dichterworte im Komponisten spürbar-intensive Emotionen weckten, ob sie seine Phantasie anregten, ob sie ihm ein Gefühlserlebnis vermitteln konnten und ob sie jenes sprachlich-syntaktische, lyrisch-poetische Potential enthielten, das eine stimmungsvolle musikalische Deutung ermöglicht.

Diese sensitiv-gefühlsbetonten Beweggründe aber waren mit ziemlicher Sicherheit dafür verantwortlich, dass Kriners 35 Klavierlieder auf Texten von 22 verschiedenen, ausschließlich dem 19. und 20. Jahrhundert entstammenden Dichterpersönlichkeiten[1295] basieren, weil nicht die poetische Qualität sondern die emotional-emphatische Betroffenheit zählten. Von der Form her sind sie meist streng strophisch gebaut, inhaltlich entsprechen sie alle den oben genannten, affektiv-irrational orientierten Prämissen und sind geprägt von den, dem Komponisten zusagenden, romantischen Sujets Natur, Liebe, Tod, Nacht und Träume.

[1292]) Küster, Konrad: Schumanns neuer Zugang zum Kunstlied: Das "Liederjahr" 1840 in kompositorischer Hinsicht. In: Die Musikforschung 51(1998)1, S. 1

[1293]) Langer, Susanne: The Problems of Art, New York 1957, zit. in: Petersen, Barbara, A.: Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss. Deutsche Bearbeitung von Ulrike Steinhauser, Pfaffenhofen 1986, S 50

[1294]) Petersen, Barbara, A.: Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss. Deutsche Bearbeitung von Ulrike Steinhauser, Pfaffenhofen 1986, S. 47

[1295]) Eine Identifikation der Textquellen ist deshalb unmöglich, weil weder diesbezügliche Aufzeichnungen vorhanden noch Bücher aus der ehemals reichhaltigen Bibliothek erhalten sind. So bleiben nur diesbezügliche Vermutungen, wie sie teilweise im Zusammenhang mit den einzelnen Liedern geäußert wurden.

Und mit all diesen Texten, egal ob von namhaft-berühmten oder eher unbekannten Dichtern, ging der Komponist sehr sorgfältige um, was nicht nur die Tatsache betraf, dass Kriner kaum, und wenn, dann nur in geringem Ausmaß, sprachliche Veränderungen vornahm, sondern auch den Umgang mit Wortrhythmus und Strophenbau.
In nahezu sämtlichen Liedern ist die Singstimme dermaßen gestaltet, dass sich sowohl die Strophengliederung als auch das Versmaß und der Sprechrhythmus der Dichterworte in der äußeren Formgestalt sowie in Metrum, Rhythmus und Betonung der meist periodisch gebauten Melodien wiederfinden.

Zusätzlich zu dieser textgerechten Rhythmisierung findet man inhaltsbedingte Gewichtungen einzelner Silben durch Akzentuierung oder Tondehnung, sowie Hochtöne bei versmaßabhängigen Hebungen und bedeutungsschweren Worten. Versmaß, Metrum, Wortbedeutung und Strophe sind also für Kriner *"eine sprachliche Realität, die er musikalisch zur Geltung kommen läßt, ohne dass von einer Unterwerfung"* unter die prosodisch[1296]-poetischen Gestaltungselemente der Dichtung und einer Vernachlässigung der kantablen liedgerechten Melodik *"die Rede sein könnte."*[1297]

Und gerade auf dem Gebiet der Melodie-Gestaltung zeigte der Komponist neben Erfindungsreichtum, Intuition und dem Hang zur Sanglichkeit besonderes *handwerkliches* Können, vor allem was den Einsatz traditioneller motivverarbeitender Techniken (z. B. *'Sequenzen', 'Augmentationen', 'Motivvergrößerungen', 'Variantenbildung'* usw.), bzw. formgestalterischer Strukturierung (z. B. *'Zweitaktgruppierung', 'Reihung'* oder *'achttaktige Periodik'*) anbelangt.

> *"Dem Österreicher, vor allem dem Wiener, liegt seit je her und wohl als Teil des italienischen Erbes die weitausholende Kantilene . [...]. Es war daher naheliegend, daß sich die Liedkomponisten um die Jahrhundertwende weit mehr zu Brahms als zu Wolf hingezogen finden mußten. In der Folge haben gerade die kleineren Talente als Ausgangspunkt immer die 'schöne Melodie' angesehen..."*[1298]

Und diese 'schöne Melodie' prägt das gesamte Liedschaffen Kriners und zeigt dabei eine unglaublich variable Bandbreite - vom 'volkstümlich liedhaft-lyrischen Arioso' über 'deklamatorische Dramatik' bis zu 'textbezogenen rezitativischen Passagen', von 'diatonischer dur-moll-

---

[1296]) "Prosodie" - Terminus für "die Wissenschaft vom taktmäßig-rhythmischen Bau der gebundenen dichterischen Sprache". Siehe Braak, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, Kiel 1974, 5. Auflage, S. 61

[1297]) Dahlhaus, Carl: Deklamationsprobleme in Hugo Wolfs 'Italienischem Liederbuch'. In: Just, Martin / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag. Tutzing 1998, S. 452

[1298]) Schollum, Robert: Das österreichische Lied des 20. Jahrhunderts, Tutzing 1977, S. 29

tonaler Syllabik' über 'klassische Dreiklangsthematik' oder 'melismatische Kantilenen' bis zu 'sekundorientierter Chromatik', vom 'empfindsamen konsonanzengeprägten Volksliedton' bis zur, das inhaltliche Geschehen vertiefenden 'sprunghaften Intervallmelodik'. *"Der Sänger* [seiner Lieder] *wird* [also] *Gelegenheit erhalten, zu singen und gehört zu werden. Er wird nicht auf einem Ton rezitieren müssen, sondern es werden ihm melodisch interessante Linien geboten.* [...] *Er wird ein singendes Instrument der Ausführung sein."*[1299] Dass diese sangliche Melodiegestaltung auch nach dem ersten Weltkrieg trotz (oder gerade wegen) des Schönbergkreises beim Publikum noch längst nicht fragwürdig-suspekt sondern äußerst gefragt war, möge eine Äußerung des zur Zeit Kriners äußerst etablierten und populären Komponisten Richard Strauss belegen:

> *"In meinen jungen Jahren hat mir Brahms [...] geraten, die Schubertschen Tänze auf Melodiebildung hin zu studieren und mich dauernd in der Erfindung von achttaktigen Melodien zu üben. Diesen Rat habe ich befolgt. Hier sehen sie eines meiner Übungsbücher. Ich nehme mir etwa die ersten beiden Takte eines schönen alten Volksliedes und entwickle sie auf meine Art zu umfangreichen Gebilden weiter..."* [1300]

Dieser, trotz der Sprachgebundenheit der Singstimme gültige Primat des Kantabel-Melodischen wird bei Kriner auch dann nicht in Mitleidenschaft gezogen und in Frage gestellt, wenn - inhaltsbedingt - *'musikalisch-rhetorische Figuren'* zum Einsatz kommen, wie sie in dessen Textvertonungen in mannigfaltiger Gestalt nachgewiesen werden konnten.

Wie bereits bei Schubert Melodie und Instrumentalbegleitung nicht mehr essentiell zu trennen waren, ja einander bedingten, besteht dieses Faktum auch in Kriners Liedkompositionen. Dabei erlebte der Klavierpart im Laufe der dreißigjährigen Schaffensperiode ebenfalls einen tendenziell erkennbaren Bedeutungswandel - von einer untergeordneten, den Gesang harmonisch stützenden Begleitfunktion emanzipierte er sich im Laufe der Zeit zum ebenbürtigen, stimmungsvertiefenden Partner der Singstimme.

Ungeachtet seiner Abhängigkeit von den mannigfaltig-heteronomen Textvorlagen und den daraus resultierenden unterschiedlichen Liedtypen - von einfachen volkstümlich gestalteten Strophenliedern über kontemplativ-stimmungsvolle Gesänge bis hin zu bilderreichen Balladen - zeichnet sich der Klaviersatz insgesamt durch Formenreichtum und Vielgestaltigkeit aus. Diese Gestaltenpluralität manifestiert sich insbesondere durch die Vielzahl der Aufgaben und Funktionen, die der Komponist dem Instrument anvertraut.

[1299]) Schönberg, Arnold: Brahms, der Fortschrittliche. In: Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik herausgegeben von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 71

[1300]) Richard Strauss, zit. in: Schollum, Robert: a. a. O., S. 130

- Das beginnt bei der im Vorspiel zu absolvierenden musikalischen Einführung in die Grundstimmung des Textes, beim Exponieren motivisch-thematischer Materialien und konstitutiver Rhythmuselemente, sowie bei der Verantwortung für das Schaffen und permanente Erhalten einer adäquaten, gedichtabhängigen Lied-Atmosphäre.
- Setzt sich fort in der Forderung nach einem abwechslungsreichen und vielgestaltigen Begleitsatz. Im Krinerschen Lied-Œuvre finden wir deshalb die unterschiedlichsten Begleitelemente und Klaviertechniken: in sich ruhende, teils ganztaktige Akkorde, behutsam fließende, bisweilen polyphon-durchsichtige Melodielinien, Wechsel zwischen synkopischen und taktkonformen Rhythmen, harfenähnliche Dreiklangsbrechungen, in lautenartige Bewegung aufgelöste Mehrklänge, Ostinatophrasen, continuoartige Rezitativstützung, bordunähnliche Intervallpräsenz, hämmernde Akkord-Repetitionen, Staccato-Passagen, vollgriffige Akkordkaskaden, oktavierende Basspartien, Arpeggien, Tremolopartien, zart dahinfließende Läufe, virtuos hymnische, bisweilen orchestral anmutende Klangpassagen und, meist gegen Ende des Liedes hin, im Pianissimo verhauchende Mehrklanggebilde.
- Wird erweitert durch melodie- und themenzentrierte sowie agogische Aufgaben: Fortspinnen und Verarbeiten des bereits vorgestellten thematischen Materials, Herstellen von motivischen Beziehungen zwischen Sing- und Instrumentalstimme, Verwirklichen von dynamischen, agogischen oder klanglichen Kontrasten, Schaffen und Präsentieren polyphoner Textur durch die Verwendung kontrapunktischer Gestaltungsmöglichkeiten, sowie das Generieren einer zusätzlichen textinterpretierenden Ebene durch spezielle musikalische Elemente.
- Kumuliert in der Vielzahl der ihn konstituierenden harmonischen Besonderheiten: Von formgliedernder kadenzorientierter Begleitung, über unmittelbare Wechsel zwischen Dur und Moll, Orgelpunkte, Vorhalte, Wechselnoten, Durchgänge, Ausweichungen, Halbtonrückungen, Alterationen, Enharmonik, Quintschrittsequenzen, verminderte Akkorde, Terzverwandtschaft, diatonische und chromatische Bassgänge, unaufgelöste Dissonanzen, Ketten von Septakkorden sowie farbenreiche Akkordik durch Hinzufügen von Sekunden und Sexten, bis zu Kriners enorm vielgestaltigen und abwechslungsreichen Modulations-Techniken finden wir das gesamte Spektrum harmonischer Vielfalt, das nicht nur im Dienste von bisweilen koloristisch-impressionistischer Klanggestaltung steht, sondern insbesondere einer vertiefenden Deutung der inhaltlichen Aussage zugute kommt.
- Und überlässt ihm letztlich die Illustration des dichterischen Stimmungsgehalts durch vielfältige Tonsymbolik und emblematische Klangmalerei, wie sie nicht nur in Kriners Melodram-Vertonung sondern insbesondere in zahlreichen Liedern im Sinne einer *tonpoetischen* Vertiefung der bilderreichen Texte zum Tragen kommen.

Diese spezielle, die Dichterworte ausdeutende und das Textverständnis fördernde musikalische Qualität manifestiert sich in Kriners Werken aber nicht ausschließlich durch die weiter oben erwähnten illustrativ-interpretierenden Techniken, sondern wird durch zusätzliche kompositorische Ausdrucksformen erweitert. Dabei sind es nicht nur die, der Tonsymbolik ähnlichen, in den Liedern zahlreich vorhandenen, den textlich-inhaltlichen Bezug vertiefenden, vermutlich der musikalischen Erfahrung zu verdankenden und immer wieder ausführlich kommentierten musikalisch-rhetorischen Figuren, die diesen Intentionen dienen, sondern auch der bewusste Einsatz spezifisch ausgewählter Tonarten, in denen sich die Bildhaftigkeit, die Stimmung, die Schicksalslage, die Erlebnissituation oder die Atmosphäre des Gedichtes wiederspiegeln.

Denn wie oftmals in den bisherigen Ausführungen vermutet, kann es als sehr wahrscheinlich angenommen werden, dass Erich Kriner die Wahl einer bestimmten Tonart keineswegs dem Zufall überlassen hatte, womit er sich in prominenter Gesellschaft von berühmten Zeitgenossen wie Strauss, Mahler, Pfitzner oder Wolf befindet.

Ob und wieweit er sich mit den theoretischen Grundlagen oder der diesbezüglichen einschlägigen Literatur befasst hatte, ist durch Quellen nicht belegbar und auch nicht wesentlich, weil in seinem Fall nur jene Theorie zum Tragen käme, die angesichts der modernen Klavierstimmung auch heute noch eine gewisse Aktualität hat: Bei einem Komponisten mit absolutem Gehör, in unserem Fall Erich Kriner, entscheidet bei der Wahl einer bestimmten Tonart sein, aufgrund *"privilegierter Assoziationen"*[1301] gewecktes *'subjektives'* Empfinden, das im Zusammenhang mit primären Hörerlebnissen und den dabei erlebten Stimmungen gespeichert wurde. Vernimmt nun dieser Mensch ein Stück in derselben Tonart und mit ähnlichem Charakter, überträgt er die ehemals erlebten Eindrücke individuell auf die Eigenschaften dieser als substanziell identisch erkannten Tonart und verwendet sie inhalts- und stimmungsadäquat in seiner Komposition.

Wenn bei Kriner genau diese Mechanismen wirksam wurden, könnte dies, in Verbindung mit seiner vielseitigen und langjährigen musikalischen Erfahrung sowie seiner umfassenden Werkkenntnis im Bereich der Vokal-Literatur, die Erklärung dafür sein, weshalb ihm die traditionelle Tonartensymbolik in derart vielen Fällen seiner Textvertonungen die Richtung wies.

[1301]) Hennig, Richard: Die Charakteristik der Tonarten, Berlin 1897, S. 114

Wenn wir nun noch einen abschließenden Blick auf das so genannte 'Wort-Ton-Verhältnis' in Erich Kriners Liedkompositionen werfen, können wir aufgrund der umfangreichen Analysen und der daraus gewonnenen Erkenntnisse festhalten, dass es Kriner immer wieder verstand, innerhalb seiner Vertonungen für überraschend prägnante und stimmige Textinterpretationen zu sorgen. Dank seiner literarischen Bildung, seines umfassenden künstlerischen Verständnisses und seines kompositorischen Könnens gelang es ihm nämlich, jene *"zahlreichen Bezugsebenen der Wort- und Tongestaltung"*[1302], wie zum Beispiel den Bereich einzelner Worte und deren Konnotationen bzw. rhythmischen Akzentvariablen, den Bereich verschiedener Satzglieder und Satzgefüge sowie deren inhaltliche Bedeutung, den Bereich einer Musik, die verstärkende Wirkung auf Worte und Sätze ausübt oder den Bereich spezieller dramatischer Entwicklungen, die sich aus der Verbindung von Text und Musik ergeben,[1303] durch individuelle musikalische Ideen und spezifische Ausdruckselemente differenziert zu gestalten und dadurch nicht nur zur vertiefenden Deutung der Dichter-Texte sondern auch *"zu einer intensiven Vergeistigung des Wort-Ton-Verhältnisses"*[1304]nachhaltig beizutragen.

Die im Rahmen der Fragebeantwortung erfolgte Zusammenstellung der stilbildenden Faktoren in Erich Kriners kompositorischem Werk ermöglicht es nun, ein gewisses Resümee zu ziehen, ohne von einem möglichen 'Personalstil' sprechen zu wollen.

Wie die meisten Liedkomponisten im Wien der 1900er-Wende blieb auch Erich Kriner mit seinen, der konventionellen Lied-Charakteristik entsprechenden Klavierliedern sowie mit seinen instrumentalen Gelegenheitswerken der romantischen Tradition verhaftet und verweigerte sich, gleichsam rückwärtsgewandt, den 'modernen' Entwicklungen zeitgenössisch-avantgardistischer Neuerer. Er war also nicht innovativ und schockierte nicht, trug aber deshalb auch nichts zur Weiterentwicklung der Musiksprache seiner Zeit bei.

Diese Tatsache mag viele Ursachen haben, wie gutbürgerliches Elternhaus, traditionell-konservative Musikausbildung, mangelndes Interesse an 'neuen Klängen', Bequemlichkeit, Konfliktscheue, Liebe zu seinem Stammpublikum, Freude an 'schöner Musik', bewusste Ablehnung der aufkommenden und als elitär gehandelten, aber vom Durchschnittswiener

---

[1302]) Gruber, Gerold W.: Musik im Verhältnis zur Sprache. In: Saary, Margareta (Hrsg.): Analyse zur Vermittlung von Musik und Werbung für Komponisten. Eine Anthologie für Gottfried Scholz zu seinem 65. Geburtstag (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien 6), Frankfurt a. M. 2001, S. 94

[1303]) Siehe auch: Gruber, Gerold, a. a. O., S. 94

[1304]) Dobretsberger, Barbara: Ästhetik des Klavierliedes zwischen Tonalität und Atonalität. Ausgewählte Lieder von Strauss, Pfitzner, Schönberg, Berg und Webern, Dipl. Arb. Univ. Salzburg 1996, S. 26

abgelehnten[1305] expressionistisch-atonalen Tonsprache oder aber auch innere Opposition gegen jenen, in der Zwischenkriegszeit herrschenden Zeitgeist, wie es Wilhelm Furtwängler formulierte:

> *"Charakteristisch für das Musikleben von heute ist das ungeheure Anwachsen von Theorie und ein entsprechendes Zurücktreten des eigentlichen Musizierens. Es ist schon fast so: Ohne durch irgendeine von der Zeit akzeptierte Ideologie, ohne durch ein Programm, das ihn als zeitgemäß ausweist, gleichsam gerechtfertigt zu sein, wagt bald kein Musiker mehr, eine Note zu schreiben."* [1306]

Ungeachtet ihrer konservativ-traditionellen Ausrichtung sind Kriners Werke von handwerklichem Können, schöpferischem Einfallsreichtum, stilistischer Vielfalt und künstlerischer Qualität geprägt. Eine variantenreiche Palette an kompositorischen Mitteln sorgt dafür, dass kein Lied wie das andere klingt, dass jedem Dichter eine andere Tonsprache zukommt und dass jeglicher Text ein neues Klanggewand erhält. Und alle Menschen, die seine Konzerte besuchten und seinen Kompositionen lauschten, erfreuten sich an dieser Musik.

Betrachtet man nun Kriners Werke im Hinblick auf die oben dargelegten Parameter und bettet sein Liedschaffen, das zeitlich zwischen 'Tradition' und 'Moderne' und stilistisch in der Nachfolge Schuberts, Schumanns und Brahms' anzusiedeln ist, in das, nahezu unüberschaubare seiner Zeitgenossen ein, wird man auf Basis der Erkenntnisse aus den umfangreichen Analysen selbst bei Anlegen strenger Maßstäbe feststellen, dass Kriner als ein typischer Vertreter des romantischen bzw. nach-romantischen österreichischen Liedes seiner Zeit gelten kann, und gerade die Vokalkompositionen, sowohl stilistisch als auch qualitativ, durchaus vergleichbar sind mit jenen seiner weitaus bekannteren Zeitgenossen Wilhelm Kienzl, Conrad Ansorge, Julius Bittner oder Joseph Marx.

Insofern stellt Kriner, ähnlich wie Marx, den Urtypus des österreichischen Musikers dar,

> *"wie er uns im Bereich individualistischer Schöpferleistungen der letzten 150 Jahre entgegentritt.* [Dieser] *neigt grundsätzlich mehr dazu, in den einzelnen, das Gesamtwerk fügenden Aussagen gleichsam ein Urbild des künstlerischen persönlichen Erlebnisses und auch des Personalstils zu umkreisen, um es immer reiner, reifer und vollgültiger herauszuheben, als in unentwegtem Stufengang stilistisch differenzierter Schaffensperioden das Lebenswerk zu einer "Entwicklung" aufzuteilen. Die seinshafte Art österreichischen Menschentum, das Unmittelbare wie Unproblematische naturhaft strömenden Musikantentums der heimischen Begabung finden hierin ihren Wesensniederschlag."*[1307]

[1305]) *Siehe auch: Schollum, Robert: Das österreichische Lied des 20. Jahrhunderts, Tutzing 1977, S.79*

[1306]) *Furtwängler, Wihelm: Der Musiker und sein Publikum. Ein Vortrag, der in der Bayrischen Akademie der Schönen Künste gehalten werden sollte. Zürich 1955, S. 7*

[1307]) *Liess, Andreas: Österreichische Komponisten der Gegenwart. Joseph Marx.In: ÖMZ 2(1947)3,S.55*

Kriner war kein Zweifler im Hinblick auf sein Schaffen und machte im Verlauf seines Künstlerlebens keine gravierenden Entwicklungsschübe oder Wandlungen durch. Wohl bereinigte, korrigierte, vertiefte, verfeinerte oder modifizierte er seine Werke, im Grunde aber blieb er immer der gleiche - der 'romantische' Denker, den nicht nur die Sehnsucht nach dem Geistig-Philosophischen, nach dem Vergangenen, nach der heilen Welt, nach den 'schönen Künsten' oder nach dem 'Lyrisch-Poetischen' zum sensiblen Musiker machten, sondern insbesondere die leidenschaftliche Passion für das 'gesungene Wort', die man nicht treffender als mit den Worten des berühmten Sängers und Forschers Thomas Hampson ausdrücken kann:

> *"Und wenn alles, was wir an kulturellen Errungenschaften haben, zusammenbräche und nichts mehr uns bliebe: das Lied, der Gesang wäre das erste, das wieder erstünde, als die ursprünglichste und wesentlichste musikalische Darstellung."*[1308]

Womit wir bei dem letzten, noch offenen Fragenkomplex angelangt wären:

- Warum wurden seine Werke damals zwar erfolgreich aufgeführt aber nicht verlegt, gedruckt oder publiziert und auf welche Gründe könnte dieses Faktum zurückzuführen sein?

- Warum verschwand eine Persönlichkeit, die in knapp 30 Jahren bei mehr als 130 Konzerten (darunter im Großen Konzerthaussaal und im Musikverein) mitgewirkt hatte und dessen Werke von damals namhaften Künstlern interpretiert worden waren, bis heute gänzlich von der öffentlichen Bildfläche und aus dem Blickfeld des wissenschaftlichen Interesses?

Mit einer gewissen Ratlosigkeit suchte der Autor nach Antwortmöglichkeiten und hoffte, eine davon im Resümee der Persönlichkeitsstruktur und der Lebensumstände Erich Kriners zu finden:

Bestens ausgebildete intellektuelle Persönlichkeit, deren Lebensumstände (fehlende Voraussetzungen für ein akademisches Studium, kinderreiche Familie, Beamter, Geldmangel, Kriegsteilnahme) und Charaktereigenschaften (ausgeprägte Bequemlichkeit, späterer Alkoholismus und fragwürdiges außerfamiliäres Leben, geringe Geschäftstüchtigkeit) es nicht zugelassen hatten, den außerordentlichen Qualifikationen, vor allem auf künstlerisch-musikalischem Gebiet - Sänger, Chorleiter, Dirigent, Pianist, Begleiter, Korrepetitor, Gesangslehrer, Komponist - gerecht zu werden.

Wohl ist das Resümee aufschlussreich, und der Erklärungsversuch könnte für gewisse Aspekte des Problems zutreffend sein. Dennoch schien er dem Autor zu wenig tiefgehend, zu wenig umfassend und zu wenig beweiskräftig.

[1308]) Hampson, Thomas: "Ich komme von dieser Zeit nicht los." Ein Gespräch mit Thomas Hampson über Hugo Wolf ind seine Epoche. In: www.hampson.com/projects/wolf.php?id=C0_197_21 (91A), abgerufen am 10. Juli 2009, S. 5

Und ehe er die Fragen als 'rhetorische' stehen lassen und für unbeantwortbar erklären wollte, kam ihm eine prägnante Stelle aus der Fachliteratur zu Hilfe, die überraschend stringent und für Erich Kriners Situation zumindest teilweise zutreffend verbalisiert, welchen Gründen der Musiker-Komponist seine, nunmehr behobene, Anonymität und Vergessenheit zu verdanken haben könnte:

> *"Zunächst erscheint kaum glaublich, daß bei so vielen Komponisten nicht unvermeidlich Kopieren und Gleichmacherei eintreten müssen. Aber das Erstaunliche ist, daß sich selbst bei Tondichtern, denen auf anderem Gebiet signifikante Würfe mehr oder weniger nicht gelungen sind, auf dem Gebiet des Liedschaffens prägnante, ja einmalige, überaus persönliche Schöpfungen ergeben haben. Zum Teil kennt man sie nicht, weil weniger geglücktes übriges Schaffen den Weg dazu verstellt hat. Zum weitaus größeren Teil aber kennt man den Großteil der Liedkompositionen all der Genannten deshalb nicht, weil ihre Werke entweder vor dem Zweiten Weltkrieg komponiert und dann nicht wieder aufgelegt wurden und weil nur wenige der Jüngeren überhaupt das Glück hatten, mit Liedern bei einem Verleger anzukommen. Ein Verleger muß geschäftlich denken; leider aber sind angesichts der Uninteressiertheit nahezu aller Interpreten (die sich wieder auf das von Ihnen ja nicht erzogene Publikum berufen) derzeit für Verleger ein ausgesprochenes Defizit. [...] Aber solcherart ist keine kleine Anzahl von Komponisten mit wesentlichen Werken in Österreich nicht zu dem Durchbruch gelangt, der anderwärts vielleicht doch wenigstens teilweise gelungen wäre. Dazu kommt aber auch, daß der Österreicher das, was in Fülle vorhanden ist, von vornherein nicht schätzt.*
>
> *Das österreichische Lied des 20. Jahrhunderts ist also in reichlichster Fülle und Vielfalt vorhanden. Es liegt nicht an den Komponisten, wenn von ihm derzeit zu wenig gesprochen wird."*[1309]

Und wie formuliert Ulrike Dannitzer doch so tröstlich-prägnant und auch für Kriners Situation zutreffend:

> *Trotz allem: angesichts des hohen künstlerischen Niveaus und ihrer starken Aussagekraft verdienen die meisten hier analysierten Werke ihrem Dornröschenschlaf entrissen zu werden und einen festen Platz im kulturellen Leben unserer Zeit auszufüllen."* [1310]

[1309]) *Schollum, Robert: Stilkundliche Anmerkungen zum österreichischen Lied des 20. Jahrhunderts. In: ÖMZ 28(1973)3, S. 120*

[1310]) *Dannoritzer, Ursula: Studien zum instrumentalbegleiteten Sololied um 1900 (1880-1920), Tutzing 1987, S. 447*

10. EPILOG

“Gott sei Dank” setzte mein Großvater an das Ende seines spektakulären Variationswerkes über ein thüringisches Volkslied. Auch mir geziemt es, dankbar zu sein, zum Beispiel dafür, dass es mir möglich war, nach dem Abschluss eines 45jährigen Berufslebens als Lehrer nochmals in meinem angestammten Fachbereich wissenschaftlich tätig sein zu dürfen, dass es mir vergönnt war, diese umfangreiche Dissertation fertigzustellen oder dass ich Professoren fand, die mich nicht nur in Seminaren und bei Prüfungen forderten, sondern mir auch mit ihrem Wissen in kollegialer Weise fördernd-motivierend und hilfreich zur Seite standen.

Meine Absicht, Leben und Werk meines Großvaters, dessen musikalische Begabung in meinen Genen Spuren hinterlassen haben dürfte, der Vergessenheit zu entreißen, die Qualitäten seiner Kompositionen transparent zu machen sowie über sein musikalisches Schaffen ein wenig in das Wesen und die Persönlichkeit dieses Menschen einzudringen, konnte ich verwirklichen.

Für meine weitere Intention, dem interessierten Leser für ein *‘hörendes’* oder *‘interpretierendes’* Entdecken unbekannter Musik eine verständliche Basis zu schaffen, sowie den künstlerisch tätigen Musikern durch die Veröffentlichung der Werke Erich Kriners eine Möglichkeit anzubieten, ihr Repertoire zu erweitern und ihre Konzertprogramme durch bis jetzt unbekannte aber durchaus publikumswirksame Kompositionen abwechslungsreicher zu gestalten, wurden zumindest die Voraussetzungen geschaffen.

Und ob mein Bestreben, zu jenem Forschungsschwerpunkt an der ‘Wiener Musik-Universität’, der sich mit dem *musikalischen Alltag abseits der Hochkultur* in Wien um 1900 befasst, einen angemessenen Beitrag zu leisten, von Erfolg gekrönt war, wird die Geschichte weisen.

Abschließend noch einige persönliche Bemerkungen zu jenen zwei Audio-CDs, auf denen sämtliche Kriner-Lieder aufgenommen sind, und die nicht nur als Ton-Dokument sondern auch mit der Absicht beigelegt wurden, dem Rezipienten die Möglichkeit zu eröffnen, die theoretisch-analytischen Betrachtungen der Lied-Kompositionen durch akustisches Erleben und auditives Überprüfen einer vertiefenden Reflexion zu unterziehen.

Die erstmalige exemplarische Einspielung[1311] sämtlicher Klavierlieder[1312] wurde von mir[1313] als

---

[1311]) Siehe einige Seiten des Booklets in Anhang 1, Abb. 185-188, S. XCIX-CII

[1312]) Als Lied Nr. 9 “Im Herbst” wurde auch jene Komposition aufgenommen, die sich später aufgrund umfangreicher Recherchen als ein Werk von Robert Franz herausstellte. Gleichzeitig sei darauf hingewiesen, dass die Nummerierung der Lieder auf der CD nach der alten Zählweise erfolgt.

[1313]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.186, S. C

Sänger und von Matthias Dirnbacher[1314], meinem ehemaligen Gymnasial-Schüler und späteren MDW-Absolventen, als Pianist verwirklicht - bei den Duetten wirkte der jungen Tenor und MDW-Absolvent Clemens Kerschbaumer mit. Die Aufzeichnung fand im Juni 2011 in der Kapelle des Albertus Magnus-Gymnasiums in Wien 18, Semperstraße 45 statt. Die an zehn Tagen in mehrstündigen Sitzungen vollendeten Aufnahmen standen unter der professionellen Leitung von Wolfgang und Elisabeth Reithofer, die auch Schnitt und Mastering sowie das Layout des Booklets besorgten.

Im Verlauf dieser sehr intensiven Arbeit an den Liedern Erich Kriners kam es häufig zu Fragen bezüglich Interpretation und Gestaltung. Und es wurde uns immer wieder bewusst, wie notwendig es ist, hinter dem schriftlich fixierten Notentext das Wesen und die Absichten des Komponisten zu suchen, zu finden und zu realisieren.
Dabei kamen wir zu der Überzeugung, dass es zwar nicht belanglos ist, ob das Ergebnis unseres Hinterfragens schlüssig, akzeptabel und wissenschaftlich begründbar ist oder nicht, dass es aber weitaus wesentlicher ist, ob unsere, durch Können, Wissen, vielfältige künstlerische Erfahrung und sensitives Einfühlungsvermögen geprägte Interpretation imstande ist, den interessierten Musikfreund zu nachvollziehendem Rezipieren und zu empfindsamem Hören anzuregen; ob es uns gelingt, zum Wesen der Lieder vorzudringen, was weniger der analytischen Reflexion entspringt, als vielmehr dem sensiblen Musizieren; und ob wir es, ungeachtet unserer theoretisch begründeten und fachlich-substanziellen Überlegungen, schaffen, beim Hörer freudvolle Begeisterung für diese stilvolle, formvollendete, sensible, emotional-empfindsame, melodiereiche, ins Ohr gehende - 'schöne' Musik zu wecken.
Denn:

> *"An dieser Musik provoziert nichts, sie hat weder Ecken noch Kanten, und gewiss entstand sie nicht aus existentieller Not: Es ist eine heitere Kunst, die* [Erich Kriner] *hier präsentiert, ein Wohlklang, der seine Parallelen in* [einem zumindest phasenweise glücklichen Leben] *gefunden haben mag."*[1315]

Und in dieser seiner Musik *"gewann"* der Komponist *"wie durch ein Wunder auch den vollen, reifen Ausdruck seines eigenen Wesens, die individuellste, blühendste Melodik, die lebendige Wahrheit seiner musikalischen Form."*[1316]

[1314]) Siehe Anhang 1, Abb. 1.187, S. CI

[1315]) Modifiziertes, Richard Strauss zugedachtes Zitat, in: Heinemann, Michael: Generalprobe im Wohnzimmer. Zu Liedern von Richard Strauss. In: Heinemann, Michael / Hinrichsen, Hans-Joachim / Ottner, Carmen (Hrsg.): Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert. Köln 2009, S. 43

[1316]) Josef Schalk, zit. in: Just, Martin: Modellrepetition in Hugo Wolfs 'Mörike-Liedern'. In: Just, Martin / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag. Tutzing 1998, S. 403

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRQUELLEN u. MUSIKALIEN

Deutsche Gedichte, Frankfurt/Main, 1982

Andersen, Ludwig (Hrsg.): Mein Heimatland. Die schönsten Volks, Wander-, Trink- und Scherzlieder, Mainz o. J. (1955)

Ansorge, Conrad: Waldseligkeit Op. 17, No. 2, Verlag Deneke, Berlin 1902

Baumbach, Rudolf: Krug und Tintenfass, Leipzig 1887

Baumbach, Rudolf: Fahrende Gesellen, Leipzig 1883

Braun, Karl Johann Ritter von Braunthal: Gedichte, Neue Folge, Nürnberg 1839

Dahn, Felix: Gesammelte Werke, Band 5: Gedichte und Balladen, Leipzig 1912, S. 290-297.

Eichendorff, Josef von: Gedichte von Joseph Freiherr von Eichendorff, Berlin 1837

Eichendorff, Josef von: Sämmtliche Werken, 1. Band, Leipzig 1864, Zweite Auflage

Eichendorff, Josef von: Gedichte, eine Auswahl, Stuttgart 1966

Eichendorff, Josef von: Werke, Bd.1, München 1970

Eichendorff, Josef von: http://www.zeno.org/Literatur/M/Eichendorff,+Joseph+von/Gedichte, abgerufen am 14. August 2008

Geibel, Emanuel: Volkslieder und Romanzen der Spanier im Versmasse des Originals verdeutscht von Emanuel Geibel, Berlin 1843

Geibel, Emanuel / Heyse, Paul: Spanisches Liederbuch, Berlin 1852

Grieg, Edvard: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Band 3, Leipzig o. J.

Hartleben, Otto Erich: Meine Verse, Gesammtausgabe, Berlin 1905, 2. Auflage

Haydn, Joseph: Die Jahreszeiten, Klavierauszug, Haydn-Jubiläums-Ausgabe, Wien o. J. (ca. um 1909)

Heine, Heinrich: Buch der Lieder, Hamburg, 1827

Heine, Heinrich: Neue Gedichte, Hamburg, 1844

Heine, Heinrich: Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge. Herausgegeben von Klaus Briegleb, Frankfurt a. M. 2007, 9. Auflage

Heine, Heinrich: Buch der Lieder. Gedichte, Frankfurt a. M. 2008

Heine, Heinrich: Gedichte. Ausgewählt und eingeleitet von Ludwig Marcuse, Zürich 1977

Heine, Heinrich: http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Gedichte, abgerufen am 14. August 2008

Heyse, Paul: Der Jungbrunnen. Neue Märchen von einem fahrenden Schüler, Berlin 1850

Hopfen, Hans: Gedichte, Berlin 1885, 3. Auflage

Humperdinck, Engelbert: Sämtliche Lieder für eine Singstimme und Klavier, Band 1, Lieder der Jahre 1889-1904, P. J. Tonger-Musikverlag, 3060-3 P.J.T., Köln o. J.

Kienzl, Wilhelm: Lieder-Album, Universal-Edition No. 766, Wien o. J.

Knittelfeld, Volker vom: Gedichte aller Art, Leipzig-Berlin 1905

Korngold, Erich Wolfgang: Einfache Lieder, op. 9, B. Schott‘s Söhne, Mainz, Leipzig o. J., Copyright 1916 by B. Schott‘s Söhne, Mainz

Korngold, Erich Wolfgang: Lieder des Abschieds, op. 14, Schott‘s Söhne, Mainz u. a., o. J., Copyright 1921 by B. Schott’s Söhne Mainz

Kriner, Erich: Sämtliche Werke. Herausgegeben nach den Autographen aus dem Nachlass von Erich Kriner von Elmar Gipperich, Wien 2014, 2. Auflage (Diss. Band 2)

Lehár, Franz: Sämtliche Kunstlieder, Band 1 - Liederzyklen, London (u. a.) 2002

Lehár, Franz: Sämtliche Kunstlieder, Band 2 - Einzelne Lieder 1890-1917, London (u. a.) 2002

Lenau, Nikolaus: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Wien 1995

Lenau, Nikolaus: Gedichte, Stuttgart 1832

Marx, Joseph: Lieder und Gesänge, 3 Folgen, Schuberthaus-Verlag Wien u.a., o. J., Copyright 1912 by Schuberthaus-Verlag

Marx, Joseph: Lieder für hohe Stimme und Klavier, Universal-Edition No. 17187, Wien o. J., Copyright 1912 by Schuberthaus-Verlag, assigned to Universal-Edition Wien

Müller, Wolfgang von Königswinter: Dichtungen eines Rheinischen Poeten, 1. Band, Mein Herz ist am Rheine, Liederbuch, Leipzig 1871, 4. Auflage

Pfitzner, Hans: Ausgewählte Lieder, Verlag Max Brockhaus, Leipzig o. J.; Copyright 1904 by Julius Feuchtinger, Stuttgart

Pfitzner, Hans: Sämtliche Lieder mit Klavierbegleitung, 2 Bände, ED 6701/6709, Schott, Mainz u. a. 2008, 2. Auflage

Reger, Max: Sechzehn Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 62, Leipzig, Jos. Aibl Verlag, No. 3015, Leipzig 1902

Reger, Max: Blick in die Lieder. Ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Carus-Verlag CV 40.777, Copyright 1996 by Carus-Verlag Stuttgart

Schindler-Mahler, Alma Maria: Sämtliche Lieder, Universal-Edition 18016, Wien o. J., Copyright 1910 by Universal-Edition Wien

Schoeck, Othmar: Ausgewählte Lieder und Gesänge, 3 Bände,
Breitkopf & Härtel No. 6873, 6876, 6879, Wiesbaden o. J.

Schreker, Franz: Fünf Gesänge für eine tiefe Singstimme und Klavier, Universal-Edition Nr. 2547,
Wien o. J., Copyright 1909 by Universal-Edition

Schreker, Franz: Lieder, Universal-Edition 32955, Wien o. J.,
Copyright 2005 by Universal-Edition Wien

Strauss, Richard: Acht Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 49,
Verlag Adolph Fürstner, Berlin - Paris, o. J., Copyright 1902 by Adolph Fürstner

Strauss, Richard: Div. Lieder, Verlag Adolph Fürstner, Berlin W., o. J.,
Copyright 1902 by Adolph Fürstner

Strauss, Richard: Div. Lieder, Universal-Edition, Wien u.a., o. J., Copyright 1912 by Universal-Edition

Uhland, Ludwig: Gedichte (Ausgabe letzter Hand), Paris 1815, 1. Auflage;

Uhland, Ludwig: Uhland's Gedichte nebst dessen Ludwig der Baier, Paris 1840, 12. Auflage

Wagner, Richard: Die Walküre. Der Ring des Nibelungen. Erster Tag: Die Walküre.
Vollständiger Klavierauszug von K. Klindworth. Copyright Mainz 1908

Wagner, Richard: Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive.
Herausgegeben von Julius Burghold, Mainz 1980

Weigand, Wilhelm: Neue Gedichte (1894-1901). Neue Ausgabe, München und Leipzig 1904

Wolf, Hugo: Eichendorff-Lieder, Band 1, Leipzig o. J., S. 8-10

Worbs, H. C. (Hrsg.): Das große Buch vom deutschen Volkslied, Hannover 1969

Zemlinsky, Alexander: Sechs Gesänge nach Texten von Maurice Maeterlinck, op. 13,
Universal-Edition No. 5540, Wien 1914

Zemlinsky, Alexander: Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel, op. 9, für Klavier,
Wien - München, 1976

Zemlinsky, Alexander: Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel, op. 9, für Klarinette und Klavier,
Bearbeitung: James Breed, Wien - München, 1989

Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 2013, 40. Auflage

ARCHIVALIEN

Kriner, Erich: Autographe sämtlicher Lieder

Kriner, Erich: Persönliche Dokumente

Kriner, Erich: 5 Schülerzeichnungen 1889 - 1899

Dokumente der Familie Kriner

144 Originalprogramme 1902 - 1934

2 Originalplakate

Satzungen des MGV Bankbund, Wien 1914

Zahlreiche Original-Fotos

Briefe und Postkarten

Kriner, Erich: Todfallsaufnahme (Österr. Staatsarchiv)

Kriner, Otto: Tagebücher, 3 Bände. Erhalten: Band 2 u. 3

[Alle Autographe, Zeichnungen, Bilder, Fotos, Dokumente, Plakate und Originalprogramme sind im Anhang des 1. Bandes bzw. im 3. Band als Faksimile dokumentiert und befinden sich im Besitz des Autors.]

PERIODIKA

Neue Zeitung vom 3. Mai 1928

Neuigkeits-Weltblatt vom 14. Mai 1925

Reichspost vom 20. Mai 1924, vom 28. Mai 1925 und vom 16. März 1931

Volkszeitung vom 7. März 1926

Allgemeine musikalische Zeitung 42(1840), Leipzig

Archiv für Musikwissenschaft, Wiesbaden, div. Jahrgänge

Beiträge zur Musikwissenschaft, herausgegeben vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, 32. Jg., Berlin 1990

Das Musikleben, Monatszeitschrift bis Heft 1-9, 1955; ab Heft 10, 1955: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, div. Jahrgänge

Das Orchester, Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen, gegründet von Hermann Voss (†), Mainz, div. Jahrgänge

Der Merker, Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater, Wien, div. Jahrgänge

Die Musik, erst Halbmonatsschrift, dann Monatsschrift, herausgegeben von Bernhard Schuster, Berlin, div. Jahrgänge

Die Musikforschung, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Schriftleitung: diverse, Kassel (u. a.), div. Jahrgänge

Die Tonkunst, Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft, gegründet 2007, Lübeck, div. Jahrgänge

Gottschall, Rudolf (Hrsg.): Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart. Monatsschrift zum Conversations-Lexikon. Neue Folge. 3(1867), Leipzig 1867

KURIER 17.09.2008: Rosenberger, Werner: “Ich bin ein Weltbürger ohne Heimat” - Friedrich Torberg (1908-10. Nov. 1979), S. 34

KURIER 27.01.2009: Rosenberger, Werner: Otto Wagner - Alter Charme - bald in neuem Look, S. 29

KURIER 7.2.2010: Markus, Georg: “Wer ein Jud’ ist, bestimme ich”-Karl Lueger, S. 22

KURIER, 14.5.2010: Klambauer, Otto: Als Österreich bankrott war - Völkerbundanleihe 1922, S. 4

KURIER 4.9.2011: Markus, Georg: Der Aufruhr der “kleinen Leute” - September 1911, S. 22

KURIER 19.2.2012: Rosenberger, Werner: Porträt Gustav Klimt, S. 37

KURIER 15.5.2012: Theuretsbacher, Wilhelm: 14. Juli 1927:
Freisprüche im “Prozess von Schattendorf”, S. 11

KURIER 4.1.2014: Markus, Georg: Geschichten mit Geschichte. Wenn Dichter in den Krieg ziehen. Kriegspropaganda. Berühmte Schriftsteller als Berichterstatter im Feld, S. 19

Melos, Zeitschrift für neue Musik, Mainz, div. Jahrgänge

Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München, div. Jahrgänge

Musica, Monatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens, Kassel und Basel, div. Jahrgänge

Musicologica Austriaca, Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Wien, div. Jahrgänge

Musik und Gesellschaft, hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der Deutschen Demokratischen Republik, 36. Jg., Berlin 1986

Musik und Unterricht, Zeitschrift für Musikpädagogik, Velber, div. Jahrgänge

Musikblätter des Anbruch, Halbmonatsschrift/Monatsschrift für moderne Musik, Wien, div. Jahrgänge

Musikerziehung, Zeitschrift für Erneuerung der Musikpflege; Organ der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs, Wien, div. Jahrgänge

Musikkonzepte. Die Reihe über Komponisten. Vier Hefte im Jahr. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, div. Hefte

Musiktheorie, Zeitschrift für Musikwissenschaft, Laaber, div. Jahrgänge

Neue Zeitschrift für Musik (NZ), zeitweilig Musikalisches Wochenblatt: Zeitschrift für Musik. Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik. Gegründet 1834 von Robert Schumann, Regensburg, div. Jahrgänge

Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ), gegründet von Dr. Peter Lafite, Wien, div. Jahrgänge

PRESSE 6.3.2010: Scheidl, Hans Werner: ZEITGESCHICHTE, S. 30

PRESSE 17.7.2010: Scheidl, Hans Werner: ZEITGESCHICHTE S. 28, Ein kühnes Experiment der “Proleten” - Das “Rote Wien”.

Schweizer Musikzeitung / Revue Musicale Suisse, Schweizer Musikpädagogische Blätter. Offizielles Organ des Schweizerischen Tonkünstlervereins (STV), des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes (SMPV) u. a., Zürich

Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst. Unter Leitung von Guido Adler/Othmar Wessely, Wien/Tutzing, div. Jahrgänge

SONSTIGE LITERATUR

1. Jahrbuch der Universal-Edition Wien, Wien 1926

10. Deutsches Sängerbundfest Wien 1928. Offizielles Erinnerungsalbum, Wien 1928

100 Jahre Wiener Akademische Sängerschaft. Festschrift hrsg. zum 100. Stiftungsfest der Wiener Akademischen Sängerschaft Barden 1858 - 1958, Wien 1958

100 Jahre Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1858 - 1958. Festschrift, Wien 1958

100 Jahre Wiener Singakademie 1858 - 1858, Wien 1958

100 Jahre Wiener Schubertbund 1863 - 1963, Wien 1963

100 Jahre 1882 - 1982 Sängerbund der Bäcker Wiens, Wien 1982

Abbate, Elizabeth T.: Heimdall's Call: Myth as Subtext in the Second Symphony of Gustav Mahler. In: Kleist, Jürgen / Butterfield, Bruce A. (Hrsg.): Fin de siècle. 19th and 20th Century Comparisons and Perspectives, New York, Vienna (u. a.) 1996, S. 51-81

Abendroth, Walter: Stilerkenntnis und neue Musik. Versuch eines Beitrags zur Urteilsklärung. In: Die Musik 34(1941/42)11, S. 345-350

Abendroth, Walter: Hans Pfitzner und die Verantwortlichkeit der Kritik. In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München 1959, 6. Folge, S. 2-17

Abendroth, Walter: Kurze Geschichte der Musik, München 1988, 3. Auflage

Abert, Anna Amalie: Art nouveau. Jugendstil und Musik. Festschrift für Willi Schuh, Zürich u. a. 1980.

Abraham, Lars Ulrich: Neue Wege der musikalischen Analyse, Berlin 1967

Ackerl, Isabella / Neck, Rudolf (Hrsg.): Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik. Auswahl der bei den Symposien in Wien vom 11. Bis 13. November 1980 und am 27. Und 28. Oktober 1982 gehaltenen Referaten, Wien 1986

Ackerl, Isabella: Die Wiener Moderne 1890 - 1910. Bundeskanzleramt, Bundespressedienst Abteilung I/4, Wien 2004, 2. Auflage

Ackerl, Isabella: Geschichte Österreichs in Daten. Von 1806 bis heute, Wiesbaden 2008

Adamek, Karl: Von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Singens als Alltagskultur. Ein Praxisbeispiel für Wissenschaftstransfer. In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Kultur, Bildung, Politik. Festschrift für Hermann Rauhe zum 70. Geburtstag, Hamburg 2000, S. 567-584

Adamy, Bernhard: Pfitzners Bild des Schöpferischen.
In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München 1977, Heft 37, S. 15-38

Adamy, Bernhard: Hans Pfitzner. Literatur, Philosophie und Zeitgeschehen in seinem Weltbild und Werk, Tutzing 1980

Adamy, Bernhard: Das Pfitzner-Bild der deutschen Musikkritik (1969-81).
In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München 1983, Heft 45, S. 17-36

Adler, Guido: Musik in Österreich. In: Studien zur Musikwissenschaft, 16. Band, Wien 1929, S. 3-31

Adorno, Theodor W.: Dimensionen der Technik. In: Schuhmacher Gerhard (Hrsg.):
Zur musikalischen Analyse. Wege der Forschung, Band 257, Darmstadt 1974, S. 216-231

Adorno, Theodor W.: Musikalische Schriften I - III, Frankfurt a. M. 1978

Adorno, Theodor W.: Die musikalischen Monographien, Frankfurt a. M. 1986

Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik, Frankfurt a. M. 1997, 8. Auflage

Adorno, Theodor W.: Fragment über Musik und Sprache.
In: Rudolph, Marie-Therese / Polzer, Berno Odo (Red.): Wien Modern '97, Wien 1997, S. 49-52

Altenburg, Detlef: Artikel “Programmusik”.
In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 7, 2. Auflage 1997, Sp. 1821-1844

Amann, Klaus: Die Dichter und die Politik. Essays zur österreichischen Literatur nach 1918, Wien 1992

Amann, Klaus (Hrsg.): Expressionismus in Österreich, Wien (u.a.) 1994

Amar, Licco: Zur Frage der Gebrauchsmusik. In: Die Musik 21(1928/29)5, S. 401-403

Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde, Wien- München 2005

Amon, Reinhard / Gruber, Gerold: Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 2011

Anderson, Harriet: Vision und Leidenschaft. Die Frauenbewegung im Fin des Siècle Wiens,Wien 1994

Andics, Hellmut: 50 Jahre unseres Lebens. Österreichs Schicksal seit 1918, Wien (u. a.) 1968

Andics, Hellmut: Österreich 1804 -1975, 2. Band: Der Untergang der Donaumonarchie.
Österreich-Ungarn von der Jahrhundertwende bis zum November 1918, München 1980

Andraschke, Peter: Alexander Zemlinskys Dehmel-Kompositionen. In: Krones, Hartmut (Hrsg.):
Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u. a.) 1995, S. 145-161

Andraschke, Peter: Schönbergs Dehmel-Lied “Erwartung” op. 2 Nr. 1. Kompositorische Verwirklichung von Jugendstildichtung. In: Hilscher, Elisabeth Th. (Hrsg.): Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag.
Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34, Tutzing 1998, S. 591-604

Andraschke, Peter: Der schwierige Umgang mit dem Volkstümlichen. Über die “Drei Lieder” op. 18 von Anton Webern. In: Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): Fremdheit in der Moderne, Wien 1999, S. 85-108

Angerer, Manfred: Musikanalyse auf dem Weg zur Synthese. In: ÖMZ 36(1981)9, S. 460-465

Angerer, Manfred: Zorikas Traum von der silbernen Operette. Lehárs originelle Konzeption des Sowohl-Als auch. In: Studien zur Musikwissenschaft, 36. Band, Tutzing 1985, S. 111-122

Angerer, Manfred: “Wo die Sprache aufhört, beginnt die Musik.” Erschöpfende Betrachtungen eines Musikhistorikers zu einem unerschöpflichen Thema. In: ÖMZ 47(1993)6, S. 340-350

Angerer, Manfred: Die natürliche Sprache der Musik und ihr Schatten. Zur Vorgeschichte der m odernen Vokalkomposition nebst einer Einleitung über deren sehr späte Nachgeschichte. In: Rudolph, Marie-Therese / Polzer, Berno Odo (Red.): Wien Modern '97, Wien 1997, S. 7-15

Anschütz, Georg: Neue Ansätze und Entwicklungsmöglichkeiten der gegenwärtigen Musik. In: Die Musik 22(1929/30)2, S. 81-85

Antonicek, Susanne (Hrsg.): Kongressbericht, Brahms-Kongress Wien 1983, Tutzing 1988

Antonicek, Theophil: Kurz vor dem “Anschluß” - die Situation der Künstler im Licht der staatlichen Unterstützungspraxis. In: Wildauer, Monica (Red.): Österreichische Musiker im Exil. Kolloquium 1988, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Kassel (u. a.) 1990, S. 11-21

Anzenberger-Ramminger, Elisabeth: 150 Jahre Wiener Männgersang-Verein. In: Wiener Männergesang-Verein (Hrsg.): 150 Jahre Wiener Männergesang-Verein 1843-1993, Wien 1992, S.23-165

Apostel, Hans Erich: Ethik und Ästhetik der musikalischen Aussage. In: ÖMZ 25(1970) 1, S. 10-16

Appel, Bernhard R.: Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben. In: Die Musikforschung 56(2003)3, S. 347-365

Appel, Bernhard R.: Artikel "Charakterstück". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 2, 2. Auflage 1997, Sp. 636-642

Ariés, Philippe / Prost, Antoine (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens, Bd. 5: Vom ersten Weltkrieg zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 1993

Aspetsberger, Friedbert / Partsch, Erich Wolfgang (Hrsg.): Mahler-Gespräche. Rezeptionsfragen - literarischer Horizont - musikalische Darstellung. Kongress Klagenfurt 2001, Innsbruck 2002

Auböck, Maria: Wien um 1900, Wien 1985

Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1983

Auner, Joseph H.: “Berg und Webern: Schönbergs Erben”. Historiographische Implikationen der Idee der Zweiten Wiener Schule. In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, S. 29-47

Austin, William W.: Neue Musik, in: Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen, Kassel (u. a.) 1977, 3. Auflage, S. 386 - 461

Avenarius, Ferdinand (Hrsg.): Hausbuch Deutscher Lyrik. Gesammelt von Ferdinand Avenarius, München 1902, 1. Auflage

Bach, David Josef: Aus der Jugendzeit. In: Musikblätter des Anbruch, Sonderheft “Arnold Schönberg zum 50. Geburtstage 18. September 1924", 6(1924)6-7, S. 317-319

Bachmann, Kai / Thies, Wolfgang (Hrsg.): Musikwissenschaft - Musikpraxis.
Festschrift für Horst-Peter Hesse 78m 65. Geburtstag, Anif/Salzburg 2000

Baecker, Carlernst J.: Die Poetik des Lyrischen Klavierstücks um 1900,
Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 42, Frankfurt a. M. 1991

Bagier, Guido: Regers Arbeit am eigenen Stil. In: Musikblätter des Anbruch 5(1923)4, S. 100-103

Bahr, Hermann / Kindermann, Heinz (Hrsg.): Kulturprofil der Jahrhundertwende. Essays, Wien 1962

Bahr, Reinhard: Melodie und Harmonie. Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80. Geburtstag, Berlin 2002

Baier, Christian: “Man hätte einen Revolver bei sich haben müssen!” Die Skandale der “Zweiten Wiener Schule” - Zwischen Anekdote und Kulturkampf. In: NZ 161(2000)3, S. 20-25

Ballstaedt, Andreas: Zur Geschichte Musikalischer Analyse. In: Danuser, Hermann (Hrsg.):
Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 42-45

Balzer, Bernd / Mertens, Volker (Hrsg.): Deutsche Literatur in Schlaglichtern, Wien (u. a.) 1990

Barham, Jeremy: “Made in Germany”: Mahler, Musicological Imperialism and the Decentred Self.
In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne.
Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, S. 91-103

Barta, Erwin / Fäßler, Gundula: Die großen Konzertdirektionen im Wiener Konzerthaus 1913-1945.
Reihe Musikleben, Bd. 10, Frankfurt a. M. 2001

Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1992, 2. Auflage

Bartolomey, Franz: Die Wiener Symphoniker “Von Kontinent zu Kontinent”.
In: ÖMZ 22(1967)12, S. 745 f.

Bauer, Johannes: Das Schweigen der Sirenen. Adornos Ästhetik und das Neue der Neuen Musik. In:
Nowak, Adolf / Fahlbusch, Markus (Hrsg.): Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 33, Tutzing 2007, S. 303-324

Bauer, Roger / Heftrich, Eckard / Koopmann, Helmut u.a. (Hrsg.): Fin de siècle.
Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. 1977

Bauer, Rudolf: Wege und Abwege der Operette. In: Das Musikleben 4(1951)7/8, S. 199-202

Baum, Günther: Wort und Ton im romantischen Kunstlied. In: Das Musikleben, 3(1950)5, S.136-140

Baum, Günther: Grundsätzliches zum Liedvortrag. In: Das Musikleben 3(1950)6, S. 276-279

Baum, Günther: Lied-Interpretation. In: Musik im Unterricht, 58 (1967), S.230-232

Baum, Günther: Hugo Wolf und Richard Strauss in ihren Liedern. In: NZ 130(1969)12, S. 575-579

Bauni, Axel / Oehlmann, Werner/ Sprau, Kilian u. a.: Reclams Liedführer, Stuttgart 2008, 6. Auflage

Baur, Jürg: Tonsatzlehre auf neuen Wegen. In: Melos 20(1953)2, S. 43-45

Beaumont, Antony: Schicksalakkord und Lebensmotiv. In: Krones, Hartmut (Hrsg.):
Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u. a.) 1995, S. 27-43

Beaumont, Antony: Schönberg's "Verein" and ist Orchestra. In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, S. 84-106

Beaumont, Antony: Mahler und die Juden. In: ÖMZ 59(2004)6, S. 15-22

Beaumont, Antony: Alexander Zemlinsky. Biographie.
Aus dem Englischen von Dorothea Brinkmann, Wien 2005

Becher, Christoph: "Da nützt kein Zögern." Endlich veröffentlicht: Zemlinsky Liedschaffen.
In: ÖMZ 51(1996)4, S. 244-253

Becher, Christoph: Die Variantentechnik am Beispiel Alexander Zemlinskys, Wien (u. a.) 1999

Beci, Veronika: ...weil alles von der Sehnsucht kommt. Tendenzen einer Eichendorff-Rezeption durch das Lied 1850 - 1910, Eisenach1997

Beck, Georg: Die Moderne im Musikdenken Guido Adlers. In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne.
Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, S. 203-219

Beck, Hermann: Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart,
Wilhelmshaven (u.a.) 1976, 2. Auflage

Becker, Alexander (Hrsg.): Musikalische Moderne und Tradition.
Reger-Studien 6, Reger-Kongress Karlsruhe 1998, Karlsruhe 2000

Beckh, Hermann: Vom geistigen Wesen der Tonarten. Versuch einer neuen Betrachtung musikalischer Probleme im Lichte der Geistes-Wissenschaft, Breslau 1925

Beckh, Hermann: Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart,
Wilhelmshaven (u.a.) 1976, 2. Auflage

Beckh, Hermann: Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner, Frankfurt a. M. 1987

Beer, Otto F.: Die Funktionswerte der Quartenharmonien. In: Die Musik 22(1929/30)2, S. 89-92

Behar, Pierre / Schneider, Herbert: (Hrsg.): Das österreichische Lied und seine Ausstrahlung in Europa, Hildesheim 2007

Behne, Klaus-Ernst: Musikverstehen - ein Mißverständnis? In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): Kunst verstehen Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposion (München 1992), Laaber 1993, S. 129-150

Behrens, Wolfgang: Weingartner (Paul) Felix von, Edler von Münzberg.
In: MGG Personenteil 17, Sp. 698-700

Beinroth, Fritz (Hrsg.): Die Musikanalyse als Wissenschaftsdisziplin in der Ausbildung von Musiklehrern, Potsdam 1996

Bek, Josef: “Alban Berg nennt sich mein neuer Freund”. Erwin Schulhoff als musikalischer “Futurist” in Dresden. In: ÖMZ 47(1993)9, S. 469-476

Bekh, Wolfgang Johannes: Gustav Mahler oder die letzten Dinge. Die Biographie, Wien 2005

Bekker, Paul: Das Musikdrama der Gegenwart. Studien und Charakteristiken, Stuttgart 1909

Bekker, Paul: Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper, Frankfurt 1919

Bekker, Paul: Gesammelte Schriften. Klang und Eros, Bd. 2 u. 3, Berlin 1922

Bekker, Paul: Wesensformen der Musik, Berlin 1925

Bekker, Paul: Materiale Grundlagen der Musik, Wien 1926

Bekker, Paul: Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen, Berlin (u.a.) 1926
Bekker, Paul: Wagner und die Gegenwart. In: Die Musik 23(1930/31)1, S. 1-14

Bekker, Paul: Wandlungen der Oper, [Zürich, Leipzig 1934], Repr. Zürich 1983

Beller, Steven: A Concise History of Austria, Cambridge 2007

Beller, Steven: Wien und die Juden 1867 - 1938, Wien (u.a.) 1993

Benade, Arthur H.: Musik und Harmonie. Die Akustik der Musikinstrumente, München (u.a.) 1960

Benay, Jeanne (u. a.) (Hrsg.): L’Autriche 1918-1938. Recueil de textes civilisationnels. Publications de L’Universite de Rouen R. 245, Wien o. J.

Benary, Peter: Zur Harmonik bei Johannes Brahms. In: Musiktheorie 19(2004)1, S. 21-43

Benkel, Kurt: Der Jude in der Volksmusik. In: Die Musik 31(1937/38)6, S. 365-368

Bent, Ian: Analysis, Basingstoke (u.a.) 1987

Bent, Jan (Hrsg.): Music Analysis in the Nineteenth Century, Volume II, Hermeneutic Approaches, Cambridge (u. a.) 1994

Berg, Alban: Die musikalische Impotenz der 'neuen Ästhetik' Hans Pfitzners.
In: Anbruch 2(1920)11-12, S. 399-408

Berg, Alban: Warum ist Schönbergs Musik so schwer zu verstehen? In: Musikblätter des Anbruch, Sonderheft “Arnold Schönberg zum 50. Geburtstage 18. September 1924", 6(1924)6-7, S. 329-341

Berger, Albert: Zum historischen Ort von Mahlers Textverständnis. In: Aspetsberger, Friedbert / Partsch, Erich Wolfgang (Hrsg.): Mahler-Gespräche. Rezeptionsfragen - literarischer Horizont - musikalische Darstellung. Kongress Klagenfurt 2001, Innsbruck 2002, 78-95

Berger, Julius / Velten, Klaus (Hrsg.): Max Reger.
Studien zur Interpretation und Analyse seines Werkes, Saarbrücken 1993

Berger, Peter: Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert, Wien 2008, 2. Auflage

Berner, Peter / Brix, Emil / Mantl, Wolfgang (Hrsg.): Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne, Wien 1986

Bernet-Kempers, Karel Philippus: Mahler und Willem Mengelberg. In: Schenk, Erich (Hrsg.): Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956, Graz 1958, S. 41-46

Bernard, Erich / Göttche, Astrid (Hrsg.): Das Gschwandner. Ein legendäres Wiener Etablissement, Wien 2012

Bernhart, Walter: “Musikalische Verse”. “Ich weiß nicht, was soll es bedeuten.” In: Musicologica Austriaca 25, Wien 2006, S. 111-121

Bernstein, Leonard: Musik - die offene Frage. Vorlesungen an der Harvard-Universität. Dt. Übertragung: Peter Weiser, München 1981

Betzwieser, Thomas: Sprechen statt Singen: Alexander Zemlinsky und das Melodram. In: Drees, Stefan / Jacob, Andreas / Orgass Stefan (Hrsg.): Musik - Transfer - Kultur. Festschrift für Horst Weber, Hildesheim 2009, S. 191-212

Beutin, Wolfgang u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart (u.a.) 1994, 5. Auflage

Biba, Otto: Franz Schubert und seine Zeit. Katalog zur Ausstellung im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 17. Oktober bis 22. Dezember 1978, Wien 1978

Biba, Otto: Programmbuch. Felix Mendelssohn Bartholdi, Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton Webern, Mondsee 1986

Biba, Otto: Musik. In: Kühnel, Harry / Vavra, Elisabeth / Stangler, Gottfried (Schrlt.): Niederösterreichische Landesausstellung: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil 1880 - 1916, Glanz und Elend. Ausstellungskatalog, 2 - Katalog, Wien 1987, S. 222-231

Biba, Otto: Der Dilettant in der Musik. Vom Wandel eines Begriffes. In: ÖMZ 43(1988)1, S. 3ff.

Biba, Otto / Schuster, Wolfgang (Hrsg.): Klang und Komponist. Ein Symposion der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht, Tutzing 1992

Biba, Otto: Vielfalt und Wandel: Musik in Österreich während der letzten siebzig Jahre. Kompositorische Vielfalt. In: Wala, Adolf (Hrsg.): Der Schilling. Ein Spiegel der Zeiten, Wien 1994, S.180 - 191

Biba, Otto: Musik aufschreiben, drucken, verbreiten. In: Seipel, Wilfried (Hrsg.): Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich, Wien 1996, S. 73 f.

Biba, Otto: Für den Konzertsaal. In: Seipel, Wilfried (Hrsg.): Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich, Wien 1996, S. 157 f.

Biba, Otto: Von der Vielfalt musikalischen Vergnügens. In: Seipel, Wilfried (Hrsg.): Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich, Wien 1996, S. 201 f.

Biba, Otto: Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. In: Seipel, Wilfried (Hrsg.): Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich, Wien 1996, S. 249ff.

Biba, Otto (Hrsg.) / Hrdlicka, Teresa (Bearb.): Die Programmsammlung im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1937 - 1987, Tutzing 2001

Bie, Oskar: Das deutsche Lied, Berlin 1926

Bild, Emil (Hrsg.): Der Niederösterreichische Sängerbund 1863 - 1913, Wien 1913

Bimberg, Siegfried: Die Polarität bei der Rezeption der Tonalitäten. In: Schenk, Erich (Hrsg.): Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956, Graz 1958, 55-59

Birke, Joachim: Richard Dehmel und Arnold Schönberg. Ein Briefwechsel.
In: Die Musikforschung 11(1958)3, S. 279-285

Bisanz, Hans: Ornament und Askese. Wiener Stilkunst. Schiele, Kokoschka. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 130-141

Bisanz, Hans: Oskar Kokoschka, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900.
Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 131-147

Bisanz, Hans: Egon Schiele, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900.
Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 149-173

Bisanz-Prakken, Marian: Ver sacrum, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900.
Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 67-75

Bisanz-Prakken, Marian: Gustav Klimt, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900.
Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 93-109

Bischof, Rainer: Gedankensplitter zur geschichtlichen und ästhetischen Innovationsproblematik der Musik des 20. Jahrhunderts. In: Studien zur Musikwissenschaft 37. Band, Tutzing 1986, S. 211-228

Bischof, Rainer: Grundsätzliche Betrachtungen zum Verhältnis Musik und Sprache. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Wort und Ton im europäischen Raum. Gedenkschrift für Robert Schollum,
Wien (u.a.) 1989, 13-22

Bischof, Rainer / Krones Hartmut: “Orchestermusiker sind heute hoch gebildete, hoch qualifizierte, äußerst selbstbewusste Menschen”. Ein Gespräch. In: ÖMZ 55(2000)8-9, S. 54-57

Bister, Heribert: Der verminderte Septakkord bei Mozart und die reine Stimmung. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991.
Band 2, Free papers, Tutzing 1993, S. 475-490

Bistron, Julius: Joseph Marx in der musikalischen Moderne.
In: Musikblätter des Anbruch 5(1923)10, S. 296-299

Bittner, Julius: Aus meinem Leben. In: Der Merker 1(1909/10)13, S. 531-535

Bittner, Julius: Die Grenzen des Komponierbaren. In: Der Merker 2(1910/11)1, S. 11-14

Black, Leo: Franz Schmidt und das musikalische Hören. In: Biba, Otto / Schuster, Wolfgang (Hrsg.): Klang und Komponist. Ein Symposion der Wiener Philharmoniker.
Kongressbericht, Tutzing 1992, S. 117-124

Blaschek, Martina: Musiker-Elend in Wien um 1900, Dipl. Arb., MDW, Wien 2002

Blaukopf, Herta: Alma Mahler als Komponistin. Vorwort zu: Sämtliche Lieder von Alma Maria Schindler-Mahler, Universal-Edition 18016, Wien 1910

Blaukopf, Kurt: Musiksoziologie im Unterricht. In: Musikerziehung6(1952/53)4, S. 252-255

Blaukopf, Kurt: Wie das Konzerthaus wurde. Zur Geschichte des Konzertwesens in Wien am Beginn des 20. Jahrhunderts (1900 -1918), in: ÖMZ 18(1963)5, S. 210-222

Blaukopf, Kurt: Eduard Hanslick, Guido Adler und die empirische Tradition der Musikforschung in Österreich. In: ÖMZ 47(1992)12, S. 714-717

Blaukopf, Kurt: Von der Ästhetik zur "Zweigwissenschaft". Robert Zimmermann: Vorläufer des Wiener Kreises. In: Jauk, Werner (u. a.) (Hrsg.): Miscellanae musicae. Rudolf Flotzinger zum 60. Geburtstag. Musicologica Austriaca 18, Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Wien 1999, S. 49-60

Blaukopf, Kurt: Musik im Netzwerk der Wissenschaften. Kunstschaffen, Bildung und Theorie jenseits der Fachgrenzen. In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Kultur, Bildung, Politik. Festschrift für Hermann Rauhe zum 70. Geburtstag, Hamburg 2000, S. 93-98

Bletschacher, Richard: Essays zu Musik und Musiktheater, Wien (u. a.) 2008

Blume, Friedrich (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG alt), Kassel und Basel 1949-1951

Blume, Friedrich: Romantik. In: Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen, Kassel (u. a.) 1977, 3. Auflage, S. 307 - 385

Blume, Jürgen: Analysen als Beispiele musiktheoretischer Probleme. Auf der Suche nach der angemessenen Beschreibung chromatischer Harmonik in romantischer Musik. In: Musiktheorie 4(1989)1, S. 37-51

Blumenthaler, Volker: Kunst und Humanität. Anregungen über Musik nachzudenken - eine Gedankenskizze zu Beethoven und Harry Goldschmidt. In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag, Dortmund 1986, S. 6 f.

Blumröder, Christoph von / Galliat, Simone (Hrsg.): Musik und Verstehen, Laaber 2004

Bodky, Erwin: Hat das Klavier in der Hausmusik noch eine Zukunft? In: Die Musik 24(1931/32)7, S. 569-575

Boeckl, Matthias: Solide Hardware für die Kunst. Zur Baugeschichte der Akademien von Theophil Hansen und Heinrich Ferstel an der Wiener Ringstraße. In: Kreuzmayr, Charlotte (Hrsg.): Historismus, Wien 1996, S. 44-51

Boehmer, Konrad: Material - Struktur - Gestalt. Anmerkungen zu einer analytischen Methodik neuer Musik. In: Die Musikforschung, 20 (1967)2, S.181-193

Boeckl, Matthias: Historismus, Wien 1996

Böggemann, Markus: Krisendiagnosen und Deutungsmuster kultureller Gegenwart in der Musikpublizistik des frühen 20. Jahrhunderts. In: Drees, Stefan / Jacob, Andreas / Orgass Stefan (Hrsg.): Musik - Transfer - Kultur. Festschrift für Horst Weber, Hildesheim 2009, S. 213-221

Bohlman, Philip V.: Rückkehr in die Zukunft - Die antike Moderne der jüdischen Musik.
In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne.
Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, S. 105-122

Böhm, Christian / Hye, Hans Peter: Erste Ergebnisse der Gesamtaufnahme der Jahrgänge 1938/39 des Katasters der gelöschten Vereine im Wiener Stadt- und Landesarchivs.
In: Knotik, Cornelia (Red.): Musik und Politik zwischen den Weltkriegen.
Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 43(1988)2, Wien 1988, S. 35-37

Böhm, Christian: Musikalische Dokumente im Privatbesitz. Endbericht zum Forschungsprojekt des Instituts für Musikgeschichte, Wien 1989

Böhm, Christian: Dokumentation der Geschichte des Wiener Männergesangvereins, Wien 1992

Böhm, Christian: Dokumentation der künstlerischen Aktivitäten des Wiener Männergesang-Vereins, Wien 1994

Böhm, Richard: Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert, Band 1,
Diss., MDW, Wien 2003

Böhm, Richard: Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert.
Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Band 3, Wien u. a. 2006

Böhmer, Helga: Musik als tönend bewegte Form. Von Hanslick zu Strawinsky.
In: Melos 17(1950)12, S. 337-340

Boisits, Barbara: Konstruktion einer musikalischen Moderne vor dem Hintergrund der Tradition.
In: Senarclens de Grancy, Antje / Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Moderne als Konstruktion.
Debatten, Diskurse, Positionen um 1900, Wien 2001, S. 199-214

Boisits, Barbara / Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): Sapienti numquam sat.
Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag. Anklänge 2009; Wien 2009

Boisits, Barbara: Die Autobiographie des k. und k. Feldzeugmeisters Daniel Freiherr von Salis-Soglio (1826-1919) als musikhistorische Quelle. In: Boisits, Barbara / Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): Sapienti numquam sat. Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag. Anklänge 2009; Wien 2009, S. 139-179

Borchard, Beatrix: Zwischentöne. Möglichkeiten (und Grenzen) der Musikvermittlung.
In: ÖMZ 58(2003)8-9, S. 40-43

Borchardt, Georg: Gustav Mahler "Meine Zeit wird kommen". Aspekte der Mahler-Rezeption,
Schriftenreihe d. Gustav-Mahler-Vereinigung 1, Hamburg 1996

Borchmeyer, Dieter: Improvisation - Notation - Interpretation. Anmerkungen zur Theorie der musikalischen Reproduktion. In: Bork, Camilla (u. a.) (Hrsg.): Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag, Schliengen 2011, S. 17-41

Borio, Gianmario: Werkstruktur und musikalische Darstellung. Reflexionen über Adornos Interpretationsanalysen. In: Nowak, Adolf / Fahlbusch, Markus (Hrsg.): Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 33,
Tutzing 2007, S. 199-226

Borio, Gianmario: Organische Form jenseits von Beethoven. Über die Neuorientierung der musikalischen Formenlehre in den 1920er- und 1930er-jahren. In: Bork, Camilla (u. a.) (Hrsg.): Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag, Schliengen 2011, S. 149-167

Bork, Camilla (u. a.) (Hrsg.): Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag, Schliengen 2011

Borris, Siegfried: Grundtypen des musikalischen Erlebens. In: Melos 16(1949)10, S. 260-263

Borris, Siegfried: Text und Stil. Zur Entwicklung der neuen Musik. In: Melos 17(1950)3, S. 70-75

Borris, Siegfried: Historische Entwicklungslinien der Neuen Musik.
In: Stilkriterien der Neuen Musik, Berlin 1961, S. 9-33

Borris, Siegfried: Der Laie - ein umstrittener Faktor in der Musikerziehung.
In: Stephan, Rudolf: Über das Musikleben der Gegenwart, Berlin 1968, S. 7-11

Borris, Siegfried: Einführung in die moderne Musik 1900 - 1950, Wilhelmshaven, 2004, 3. Auflage

Botstein, Leon / Hanak, Werner (Hrsg.): Quasi una fantasia. Juden und die Musikstadt Wien, Wien 2003

Braak, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, Kiel 1974, 5. Auflage

Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur, Wien-München 1985

Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005

Brandstätter, Christian: Die Wiener Werkstätte, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 175-199

Braun, Werner: Musikalische Inspiration - zwischen systematischer und historischer Forschung.
In: Musikforschung 23(1970)1, S. 4-22

Braun, Werner: Kretschmars Hermeneutik. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Regensburg 1975, S. 33-52

Braun, Werner: Das Gebrauchsmelodram. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, 382-384

Brauneis, Walther: Schubert: Musik daheim und im Verein. In: Seipel, Wilfried (Hrsg.):
Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich, Wien 1996,S.147f.

Brauner, Rudolf Franz: Vom Klangbild der neuen Tonkunst.
In: Musikerziehung 4(1950/51)1, S. 14-18

Brauner, Rudolf Franz: Vom Formproblem der Musik im Lichte neuzeitlicher Entwicklung.
In: Musikerziehung 6(1952/53)1, S. 22-26

Brauner, Rudolf Franz: Wort und Ton. In: Musikerziehung 10(1956/57)1, S. 10-14

Breig, Werner: Schönbergs Begriff des vagierenden Akkordes. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das zweite Colloquium der Walker-Stiftung März 1972 in Freiburg i. Br., Stuttgart 1974, S. 83-115

Breig ,Werner / Brinkmann, Reinhold / Budde, Elmar (Hrsg.): Analysen. Beiträge zur Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 23, Stuttgart 1984

Brennecke, Wilfried (Hrsg.): Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß, Bamberg 1953, Basel 1954

Breslauer, Martin: Das deutsche Lied, geistlich und weltlich bis zum 18. Jahrhundert, Hildesheim (u. a.) 1966

Breunlich, Ewald: Grundzüge des Richard Strauss‘schen Liedschaffens bis 1900, Dipl. Arb., MDW, Wien 1971

Brinkmann, Reinhold: Schönberg und George. Interpretation eines Liedes. In: Archiv für Musikwissenschaft 26(1969)1, S. 1-28

Brinkmann, Reinhold: Vom Pfeifen und von alten Dampfmaschinen. Zwei Hinweise auf Texte Theodor W. Adornos. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Regensburg 1975, 113-119

Brinkmann, Reinhold: Lied als individuelle Struktur. Ausgewählte Kommentare zu Schumanns “Zwielicht”. In: Breig ,Werner / Brinkmann, Reinhold / Budde, Elmar (Hrsg.): Analysen. Beiträge zur Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 23, Stuttgart 1984, S. 257-275

Brinkmann, Reinhold: „Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert“. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musikalische Lyrik, Teil 2. In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 8, Teil 2, Laaber 2004, S. 9-124

Brinkmann, Reinhold: “Mut” oder der auktoriale Federstrich des Komponisten. Gedanken zu Schuberts “Winterreise”. In: Ertelt, Thomas (Hrsg.): Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag, Mainz 2005, S. 101-113

Britten, Benjamin: Der Komponist und das Wort. In: ÖMZ 20(1965)5/6, S. 276-278

Brix, Emil (Hrsg.): Organisierte Privatinteressen. Vereine in Österreich, Wien 2000

Brix, Lothar: Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft, St. Michael 1982

Brockhaus, Heinz Alfred: Probleme der musikalischen Analyse. In: Schuhmacher Gerhard (Hrsg.): Zur musikalischen Analyse. Wege der Forschung, Band 257, Darmstadt 1974, S. 618-643

Brockhaus, Riemann: Musiklexikon, herausgegeben von Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich, Mainz 2001, 3. Auflage

Brockhaus, Riemann: Musiklexikon, Digitale Bibliothek, Band 38: Brockhaus Riemann - Musiklexikon, Schott Musik International 2001

Brockt, Johannes: Das Ende des tonischen Dreiklanges. Ein Beitrag zum modernen Harmoniesystem. In: ÖMZ 3(1948)4, S. 146-149

Broesike-Schoen, Max: Die Harmonik. In: Anbruch 2(1920)1-2, S. 28-40

Brosche, Günter: Im Überblick: Richard Strauss. In: ÖMZ 54(1999)7-8, S. 4-9

Bruchhaus, Günther: Der aktive Laie. Wer trägt das Musikleben? In:Das Musikleben 2(1949)3,S.74-76

Brosche, Günter (Red.): Zum 100. Geburtstag von Joseph Marx, Festschrift, Wien 1982

Brosche, Günter: Ideologische Einflüsse auf das Nachleben Anton Bruckners. In: Hilscher, Elisabeth Th. (Hrsg.): Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34, Tutzing 1998, S. 451-461

Brown, Angela: A Brief History of Arnold Schönberg's "Brettl-Lieder". In: Kleist, Jürgen / Butterfield, Bruce A. (Hrsg.): Fin de siècle. 19th and 20th Century Comparisons and Perspectives, New York, Vienna (u. a.) 1996, S. 25-37

Brügge, Joachim (u. a.) (Hrsg.): Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag, Tutzing 2004

Bruhn, Herbert / Rösing, Helmut (Hrsg.): Musikwissenschaft, ein Grundkurs, Reinbek bei Hamburg 1998

Bruhn, Herbert: Harmonielehre als Grammatik der Musik, München (u. a.) 1988

Brusatti, Otto (Hrsg.): Schubert-Kongress in Wien 1978, Graz 1979

Brusatti, Otto (Hrsg.): Franz Schmidt. Herausgegeben im Auftrag der Franz Schmidt-Gemeinde, Wien 1979

Brusatti, Otto: Zur Thematischen Arbeit bei Johannes Brahms. In: Studien zur Musikwissenschaft, 31. Band, Tutzing 1980, S. 191-205

Brusatti, Otto: Verklärte Nacht: Einübung in Jahrhundertwenden, St. Pölten 1998

Brusatti, Otto: Traum und Wirklichkeit. Musik in Wien um 1900. In: ÖMZ 40(1985)5, S. 218-225

Brusniak, Friedhelm / Klenke, Dietmar: Sängerfeste und die Musikpolitik der deutschen Nationalbewegung. In: Die Musikforschung 52(1999)1, S. 29-54

Brzoska, Matthias: Franz Schrekers Diskurs. In: Metz, Günther: Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933, Kassel 1994, S. 303-320

Budde, Elmar: Zum Verhältnis von Sprache, Sprachlaut und Komposition in der neuen Musik. In: Stephan, Rudolf (Hrsg.): Über Musik und Sprache, Mainz 1974, S. 9-19

Budde, Elmar / Stephan, Rudolf (Hrsg.): Franz-Schreker-Symposion, Berlin 1980

Budde, Elmar: Über Metrik und Deklamation in den Fünf Gesängen für tiefe Stimme. In: Elmar Budde / Rudolf Stephan (Hrsg.): Franz-Schreker-Symposion, Berlin 1980, S. 37-48

Budde, Elmar: Funktionen und Methoden der musikalischen Analys - Das Thema als Gegenstand der musikalischen Analyse. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Funk-Kolleg Musik 1, Frankfurt a. M. 1981,S. 57-95

Budde, Elmar: Analyse und Interpretation. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Funk-Kolleg Musik 1, Frankfurt a. M. 1981, S. 96-129

Budde, Elmar: Formen der Einfachheit in der Musik - einige Aspekte kompositorisch-ästhetischer Wertung. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zur “Neuen Einfachheit” in der Musik, Wien-Graz 1981, S. 25-37

Budde, Elmar: Franz Schubert und das Lied. Zur Rezeptionsgeschichte des Schubert-Liedes. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Gattungen der Musik und ihre Klassiker, Laaber 1998, 2. Auflage, S. 235-250

Budde, Elmar: Musik als Sprache und Ausdruck. In: ÖMZ 47(1992)9, S. 498-502

Budde, Elmar: Dichtung und Musik oder Musik und Dichtung. Hugo Wolfs Textkompositionen. In: ÖMZ 58(2003)1, S. 7-16

Budde, Elmar: Neue Musik - neues Hören? Aspekte des Musikverständnisses der Moderne. In: ÖMZ 58(2003)8-9, S. 35-39

Budde, Elmar: Tonalität und Perspektive. Anmerkungen zu Franz Schubert und Caspar David Friedrich. In: Ertelt, Thomas (Hrsg.): Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag, Mainz 2005, S. 115-124

Bücken, Ernst: Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne, Wildpark-Potsdam 1929

Bücken, Ernst: Das deutsche Lied, Hamburg 1939

Bungardt, Julia u. a. (Hrsg.): Wiener Musikgeschichte. Annäherungen - Analysen - Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones, Wien (u. a.) 2009

Bundesinnung der Bäcker: Festschrift Sängerbund der Bäcker Wiens, 100 Jahre 1882 - 1982, Wien 1982

Büning, Eleonore: Tempo und Terror. Die Skandale der Maschinenmusiker. In: NZ 161(2000)3, S. 10-15

Busch, Regina: Vergessene Komponisten. In: Musica 34(1980)5, S. 470-473

Busch, Regina / Schäfer, Thomas / Kapp, Reinhard: Der “Verein für musikalische Privataufführungen”. In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, S. 77-83

Busch, Regina: Adornos “analytische Befunde”. In: Nowak, Adolf / Fahlbusch, Markus (Hrsg.): Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 33, Tutzing 2007, S. 123-144

Busch, Regina: Dasselbe immer anders. Über Variationen, Reprisen und Ähnliches. In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, S. 339-350

Busch, Sabine: Hans Pfitzner und der Nationalsozialismus, Stuttgart (u.a.) 2001

Busch-Salmen, Gabriele: Häusliches Musizieren einst und jetzt. In: ÖMZ 47(1993)7-8, S. 386-392

Busch-Salmen, Gabriele / Rieger Eva (Hrsg.): Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse. Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 1, Herbholzheim 2000

Busse, Eckart: Die Eichendorff-Rezeption im Kunstlied. Versuch einer Typologie anhand von Kompositionen Schumanns, Wolfs und Pfitzners, Würzburg 1975

Buxbaum, Elisabeth / Kriegleder, Wynfried (Hrsg.): Prima le parole e poi la musica. Festschrift für Herbert Zeman zum 60. Geburtstag, Wien 2000

Cadenbach, Rainer: Am Ende: Schlichte Weisen. Zum Liedschaffen Max Regers. In: Heinemann, Michael / Hinrichsen, Hans-Joachim / Ottner, Carmen (Hrsg.): Öffentliche Einsamkeit.
Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert, Köln 2009, S. 25-36

Cahn, Peter: Zur Typologie des Eichendorff-Liedes. In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München 1978, Heft 38, S. 32-35

Cahn, Peter (Hrsg.): Hans Pfitzner - "Das Herz" und der Übergang zum Spätwerk.
Bericht über das Symposion Rudolfstadt 1993, Tutzing 1997

Candillari, Daniela: Joseph Marx, romantische Ästhetik, Diss., MDW, Univ. Wien 2007

Cannon, Beekman C. / Johnson, Alvin H. / Waite, William G.: The Art of Music.
A Short History of Musical Styles and Ideas, New York 1971, 9. Auflage

Caplin, William E.: Zur Klassifizierung harmonischer Fortschreitungen. In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik.
1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, S. 245-253

Carr, Gilbert: Zwischen Kaffeehaus, Gerichtssaal und Presse: Zur Entstehung und Rezeption von Karl Kraus' Die demolierte Literatur. In: Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999, S. 155-172

Carrol, Brendan G.: Erich Wolfgang Korngold 1897-1957. His Life and Works, Paisly, Scotland 1985

Carrol, Brendan G.: The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold,
Portland (Oregon) 1997

Carroll, Brendan G.: Korngold Lieder. In: Booklet zur CD E. W. Korngold, Lieder, Dietrich Henschel, Helmut Deutsch, harmonia mundi 2002

Carrol, Brendan G.: Warum "The Last Prodegy"? Zur Bewertung von Erich Wolfgang Korngold als möglicherweise größtes komponierendes Wunderkind aller Zeiten. In: Stollberg, Arne (Hrsg.): Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker?
Bericht über das internationale Symposion Bern 2007, München 2008, S. 303-314

Celestini, Federico : Die Unordnung der Dinge. Das musikalisch Groteske in der Wiener Moderne (1885 - 1914). Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 56, Stuttgart 2006

Celestini, Federico: Schuberts Rauschen. Eine Verwandlung. In: Boisits, Barbara / Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): Sapienti numquam sat. Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag.
Anklänge 2009; Wien 2009, S. 51-60

Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne.
Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011

Celestini, Federico / Kokorz, Gregor: Musik in der Moderne. Einige Vorbemerkungen. In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, S. 9-14

Cerha, Friedrich: Die Wiener Schule und die Gegenwart. In: ÖMZ 16(1961)6/7, S. 303ff.

Challier, Ernst: Großer Lieder-Katalog. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis sämtlicher Einstimmiger Lieder mit Begleitung des Pianoforte sowie mit Begleitung des Pianoforte und eines oder mehrerer anderer Instrumente, Berlin 1886, Reprint, Vaduz 1992

Challier, Ernst: Grosser Liederkatalog, Nachtrag I, Berlin 1886

Chorherr, Thomas: Eine kurze Geschichte Österreichs. Ereignisse, Persönlichkeiten, Jahreszahlen; Wien 2003

Claus, Albrecht: Geschichte des Singvereines der Gesellschaft der Musikfreunde 1858 - 1933, Wien 1933

Cocteau, Jean: Die Gruppe der Sechs. In: Melos 21(1954)1, S. 1-3

Cogni, Giulio: Grundzüge einer neuen Musikpsychologie. In: Schenk, Erich (Hrsg.): Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956, Graz 1958, S. 99-102

Comploi, Franz: “Musik und Rhetorik” insbesondere bei Joh. Seb. Bach, Dipl. Arb., Hochschule f. M. u. d. K. “Mozarteum”, Salzburg 1982

Comtes, Rudolf: Chronik des Ersten Männer-Gesang-Vereines der städtischen Straßenbahnen in Wien, Selbstverlag Wien 1928

Cook, Nicholas: A Guide to Musical Analysis, Oxford 1994

Corvin, Matthias: Der unbekannte Märchenonkel. Zum 15. Geburtstag von Engelbert Humperdinck. In: Das Orchester 52(2004)9, S. 28-33

Crow, Robert J.: Zur Theorie der Modulation. Über die Kluft zwischen dem Systemdenken der modernen Harmonielehre und ihrem Gegenstand. In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, S. 385-395

Csáky, Moritz: Ideologie der Operette und Wiener Moderne, Wien (u. a.) 1996

Csáky, Moritz: Die Wiener Moderne. Ein Beitrag zu einer Theorie der Moderne in Zentraleuropa. In: Haller, Rudolf (Hrsg.): Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne, Wien (u. a.) 1996, S. 59-102

Csáky, Moritz: Mehr als eine “ernstgenommene Sinnlosigkeit auf der Bühne”. Kulturhistorische Bemerkungen zur Wiener Operette der Jahrhundertwende. In: ÖMZ 54(1999)1-2, S. 19-30

Csáky, Moritz: Kunst und Kultur in Wien um 1900. Kriterien von Kultur und Moderne. In: ÖMZ 57(2002)2, S. 7 -22

Csipák, Károly: 23 Thesen. Musikalische Analyse und Interpretation betreffend Reinhard Kapp. In: ÖMZ 41(1986)10, S. 499-505

Csipák, Károly / Kapp, Reinhard: Träumerei. In: Musica 35(1981)5, S. 438-443

Csipák, Károly / Kolleritsch, Otto: Franz Schreker am Beginn der neuen Musik.
Studien zur Wertungsforschung 11, Graz 1978

Csobádi, Peter (Hrsg.): Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Salzburger Symposion,
Salzburg 2003, Anif/Salzburg 2005

Csobádi, Peter (Hrsg.): Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2004, Anif/Salzburg 2005, S. 470-483

Cysarz, Herbert: Karl Schönherr (1867-1943). In: Studer, Heinrich (Red.): Große Österreicher.
Neue österreichische Biographie ab 1815, Band 14, Wien (u. a.) 1960, S. 137-150

Czeike, Felix: Geschichte der Stadt Wien, Wien (u. a.) 1981

Dachs, Michael / Söhner Paul: Harmonielehre, 2. Teil, München 2005, 10. Auflage

Dadelsen, Georg von: Text und Geschichte. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, S. 248-252

Dahlhaus, Carl: Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff.
In: Die Musikforschung 20(1967)2, S. 145-153

Dahlhaus, Carl: Analyse und Werturteil, Mainz 1970

Dahlhaus, Carl: Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts “Prometheus”.
In: Die Musikforschung 23(1970)4, S. 411-419

Dahlhaus, Carl: Ist die formale Analyse veraltet? In: NZ 134(1973)1, S. 2

Dahlhaus, Carl: Grenzen der musikalischen Analyse. In: NZ 134(1973)2, S. 73

Dahlhaus, Carl: Zur Wirkungsgeschichte musikalischer Werke. In: NZ 134(1973)4, S. 215 f.

Dahlhaus, Carl: Urtextausgaben. In: NZ 134(1973)6, S. 334

Dahlhaus, Carl: Warum ist Regers Musik so schwer verständlich? In: NZ 134(1973)3, S. 134

Dahlhaus, Carl: Brahms und die Idee der Kammermusik. In: NZ 134(1973)9, S. 559-563

Dahlhaus, Carl: Musikalische Handwerkslehre. In: NZ 134(1973)10, S. 622

Dahlhaus, Carl: Adornos Begriff des musikalischen Materials. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das zweite Colloquium der Walker-Stiftung März 1972 in Freiburg i. Br., Stuttgart 1974, S. 9-21

Dahlhaus, Carl: Schönbergs Lied “Streng ist uns das Lied und spröde”. In: Schuhmacher Gerhard (Hrsg.): Zur musikalischen Analyse. Wege der Forschung, Band 257, Darmstadt 1974, S. 406-419

Dahlhaus, Carl: Romantik und Biedermeier. Zur musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit. In: Archiv für Musikwissenschaft 31(1974)1, S. 22-41

Dahlhaus, Carl: Zwischen Romantik und Moderne, München (u. a.) 1974

Dahlhaus, Carl: Was ist eine musikalische Gattung? In: NZ 135(1974)10, S. 620-625

Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Regensburg 1975

Dahlhaus, Carl: Vorwort zu Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Regensburg 1975, S. 7-10

Dahlhaus, Carl: Fragmente zur musikalischen Hermeneutik. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Regensburg 1975, S. 169-172

Dahlhaus, Carl: Terminologisches zum Begriff der harmonischen Funktion. In: Die Musikforschung 28(1975)2, S. 197-202

Dahlhaus, Carl: Zur Theorie der musikalischen Form. In: Archiv für Musikwissenschaft 34(1977)1, S. 20-37

Dahlhaus, Carl: Vergessene Komponisten. In: Musica 34(1980)5, S. 441-445

Dahlhaus, Carl: L'art pour l'art. Von der Aktualität einer unterdrückten Maxime. In: Musica 35(1981)6, S. 516-521

Dahlhaus, Carl: Musikalischer Realismus, München 1984, 2. Auflage

Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Einführung in die systematische Musikwissenschaft, Laaber 1988, 3. Auflage

Dahlhaus, Carl: Musiktheorie. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Einführung in die systematische Musikwissenschaft, Laaber 1988, 3. Auflage, S. 93-132

Dahlhaus, Carl: Deklamationsprobleme in Hugo Wolfs "Italienischem Liederbuch". In: Just, Martin / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): Festschrift für Wolfgang Osthoff - Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag, Tutzing 1989, S. 441-452

Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich: Was ist Musik?, Wilhelmshaven 2001, 4. Auflage

Dahlhaus, Carl / Eggbrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Brockhaus / Riemann Musiklexikon, 5 Bände, incl. CD-ROM, Mainz 2001

Dallpiccola, Luigi: Kompostionsunterricht und neue Musik. In: Melos 16(1949)9, S. 231-234

Dammert, Udo: Der Jugendstil in der Musik. In: Musica, 20(1966)2, S. 53-58

Danckert, Werner: Wesen und Ursprung des "Volksliedes". In: Die Musik 23(1930/31)12, S. 912-916

Dannoritzer, Ursula: Studien zum instrumentalbegleiteten Sololied um 1900 (1880-1920), Tutzing 1987

Danuser, Hermann: Musikalische Prosa, Regensburg, 1975

Danuser, Hermann: Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze. In: Die Musikforschung 30(1977)4, S. 425-452

Danuser, Hermann: Über Franz Schrekers Whitman-Gesänge. In: Budde, Elmar / Stephan, Rudolf (Hrsg.): Franz-Schreker-Symposion, Berlin 1980, 49-73

Danuser, Hermann: Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1984

Danuser, Hermann: Vortragslehre - ein Gegenstand von Musiktheorie?
In: Musiktheorie 4(1989)1, S. 27-36

Danuser, Hermann: Biographik und musikalische Hermeneutik. Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft. In: Kuckertz, Josef (u. a.) (Hrsg.): Neue Musik und Tradition.
Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag, Laaber 1990, S. 571-601

Danuser, Hermann (Hrsg.): Musikalische Interpretation, Laaber 1992

Danuser, Hermann: Einleitung zu: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musikalische Interpretation,
Laaber 1992, S. 1-72

Danuser, Hermann: Die Musik der Wiener Klassik bis zur Gegenwart.Vortragslehre und Interpretation.
In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musikalische Interpretation, Laaber 1992, S. 270-320

Danuser, Hermann: Neue Musik und Interpretation, Mainz (u.a.), 1994

Danuser, Hermann: Der Text und die Texte. Über Singularisierung und Pluralisierung einer Kategorie.
In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, S. 38-44

Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998

Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998

Danuser, Hermann (Hrsg.): Gattungen der Musik und ihre Klassiker, Laaber 1998, 2. Auflage

Danuser, Hermann: Musikalische Lyrik bei Gustav Mahler. In: Sponheuer, Bernd / Steinbeck, Wolfram (Hrsg.): Gustav Mahler und das Lied. Referate des Bonner Symposions 2001,
Frankfurt a. M., Wien (u. a.) 2003, S. 21-39

Danuser, Hermann (Hrsg.): Musikalische Lyrik. In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 8, Teil 1 und 2, Laaber 2004

Danuser, Hermann: Nachglanz - Vorschein - Schein. Über Historizität und Ästhetik bei Johannes Brahms. In: Ertelt, Thomas (Hrsg.): Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag, Mainz 2005, S. 125-141

Danuser, Hermann: “Materiale Formenlehre” - ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik.
In: Nowak, Adolf / Fahlbusch, Markus (Hrsg.): Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 33, Tutzing 2007, S. 19-49

Dasatiel, Joseph A.: Homophone Polyphonie und Harmonie-Entwicklung. Kurth, Ernst: Zum Wesen der Harmonik I. In: Musikblätter des Anbruch, 3(1921)12, S. 210-212

Dautel Klaus: Interpretation “Sehnsucht”.
Auf: http://www.zum.de/Faecher/D/BW/gym/romantik/eichend_3.htm, abgerufen am 20. August 2012

David-Freihsl, Roman / Fischer, Christian: Rückkehr zur Strudlhofstiege. Literarische Spaziergänge durch Wien, Wien 2006

Deaville, James: “Die Wacht an der Donau”?!? The Wiener Akademischer Wagner-Verein, Wiener Moderne and Pan-Germanism. In: Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999, S. 49-84

Deaville, James: Cakewalk contra Walzer: Negotiating Modernity and Identity on “Jahrhundertwende” Vienna’s Dance Floors. In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, 55-68

Décsey, Ernst: Hugo Wolf, 4 Bde., Leipzig und Berlin 1903-1906

Denk, Gerda: Das romantische Lied im Unterricht von Schubert bis zur Jahrhundertwende, Hausarb., MDW, Wien 1970

Denkmäler der Tonkunst in Österreich 1913

Denscher, Barbara (Hrsg.): Kunst & Kultur in Österreich: Das 20. Jahrhundert, Wien (u. a.) 1999

Deppermann, Maria: Semiotik der “großen Loslösung”. Nietsches “ästhetische Revolution” als hermeneutischer Schlüssel zum Strukturwandel im modernen Drama.
In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): Kunst verstehen Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposion (München 1992), Laaber 1993, S. 39-61

Detig, Christian: Schillings, Max von. In: MGG Personenteil 14, Sp. 1363-1366

Dettelbach, Hans: Joseph Marx zum 75. Geburtstag. Romantik des Klanges.
In: Musikerziehung 10(1956/57)4, S. 187-190

Deutsch, Leonhard: Einführung in die Harmonik der zeitgenössischen Klavierliteratur.
In: Musikblätter des Anbruch, 9(1927)8/9, S. 324-344

Deutsch-Schreiner, Evelyn: “Es war, als würde Utopia Realität werden.” Wien 1924: Schnittstelle von Entwicklungen in den Darstellenden Künsten. In: Müller, Karl / Wagener, Hans (Hrsg.): Österreich 1918 und die Folgen. Geschichte, Literatur, Theater und Film, Wien (u. a.) 2009, 103-122

Deutsch, Werner A. / Födermayr, Franz: Zur Relevanz naturwissenschaftlicher Methoden für die Frage des Musiklebens. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Band 1, Hauptsektionen, Tutzing 1993, S. 283-293

Diamond, Harold J.: Music analyses, New York NY 1991

Dichand, Hans: Die Künstler der klassischen Moderne in Österreich, Wien 1986

Diederichs-Lafite, Marion: Wien 1920. In: ÖMZ 47(1993)9, S. 465

Dietel, Gerhard: Wörterbuch Musik, München (u. a.) 2000

Dietel, Gerhard: Musikgeschichte in Daten, München - Kassel 1994

Dietel, Gerhard: Erich Wolfgang Korngold, Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker.
In: Neue Zeitschrift für Musik 170 (2009)2, S. 84

Diettrich, Eva: Otto Weininger und sein Verhältnis zur Musik.
In: Studien zur Musikwissenschaft, 33. Band, Tutzing 1982, S. 49-53

Diez, Werner: Hans Pfitzners Lieder. Versuch einer Stilbetrachtung.
Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 21, Regensburg 1968

Diez, Werner: Sehnsucht nach der Vergangenheit. Bemerkungen zum deutschen Kunstlied am Ende der Romantik. In: NZ 130(1969)5, S. 239-244

Dille, Denijs: Béla Bartók und Wien. In: ÖMZ 19(1964)11, S. 510-518

Dineen, Murray: “Tonal problem”. Zu einem historisch-systematischen Analysemodell. In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, S. 167-171

Distl, Marlene: Der Männergesangverein Gumpoldskirchen 1990

Dittrich, Marie-Agnes: Ein “Blick in das gelobte Land des späteren Schubertschen Liedes”? Zur Harmonik in Mozarts Liedern. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Band 2, Free papers, Tutzing 1993, S. 537-554

Dobberstein, Marcel / Schlager Karlheinz (Hrsg.): Artes liberales. Karlheinz Schlager zum 60. Geburtstag. Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 13, Tutzing 1998

Dobretsberger, Barbara: Ästhetik des Klavierliedes zwischen Tonalität und Atonalität. Ausgewählte Lieder von Strauss, Pfitzner, Schönberg, Berg und Webern, Dipl. Arb. Univ. Salzburg 1996

Donath, Gustav: Die Wurzeln der musikalischen Begabung.
In: Musikerziehung 6(1952/53)4, S. 230-234

Dopheide, Bernhard: Zum frühen Liedschaffen Alban Bergs.
In: Die Musikforschung 43(1990)3, S. 222-244

Dorfmüller, Kurt: “Liederabende und kein Ende”. Berichte aus München um 1920. In: Just, Martin / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): Festschrift für Wolfgang Osthoff - Liedstudien.
Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag, Tutzing 1989, S. 473-505

Dosedla, Heinrich: Von Habsburg bis Hitler. Österreich vor dem Anschluss,
Wien-Graz-Klagenfurt 2008

Drechsler, Nanny: Unterwegs nach Utopia 1910: Von Geräuschen, Rennwagen, Marmorsockeln und der Weltrevolution. In: Metz, Günther (Hrsg.): Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933, Kassel 1994, S. 399-401

Drees, Stefan / Fischer, Kurt von: Artikel "Variation".
In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 9, 2. Auflage 1998, Sp. 1238-1284

Drees, Stefan / Jacob, Andreas / Orgass Stefan (Hrsg.): Musik - Transfer - Kultur.
Festschrift für Horst Weber, Hildesheim 2009

DTV-Atlas zur Musik, Band 1, München u.a., 1986

Dubiitzky, Franz: Der Charakter der Tonarten bei Wagner. In: Die Musik 12(1912/13)15, S. 158-170

Duchen, Jessica: Erich Wolfgang Korngold. London 1996

Duden, Die deutsche Rechtschreibung, Mannheim 2009, 25., völlig neu bearbeitete u. erweiterte Aufl.

Duden, Der Große: Etymologie, Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache,
Band 7, Mannheim 1963

Dufourcq, Norbert / Benoit, Marcelle / Gagnepain, Bernard: Les grandes dates de l'histoire
de la musique, Paris 1976, 2. Auflage

Dümling, Albrecht: "Im Zeichen der Erkenntnis der socialen Verhälnisse". Der junge Schönberg und die Arbeitersängerbewegung in Österreich. In: ÖMZ 36(1981)2, S. 65-73

Dunsby, Jonathan / Whittall, Arnold: Music analysis in theory and practice, London 1988

Dünwald, Egmont: Was ist schön? In: Melos 18(1951)12, S. 350-351

Dürr, Walther: Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik.
Hrsg.: Aderhold, Werner / Litschauer, Walburga, Kassel (u. a.) 1992

Dürr, Walther: Hagars Klage in der Vertonung von Zumsteeg und Schubert. Zu Eigenart und Wirkungsgeschichte der "Schwäbischen Liederschule". In: Dürr, Walther: Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik. Hrsg.: Aderhold, Werner / Litschauer, Walburga,
Kassel (u. a.) 1992, S. 101-113

Dürr, Walther: Poesie und Musik: Goethe und Schubert. In: Dürr, Walther: Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik. Hrsg.: Aderhold, Werner / Litschauer, Walburga,
Kassel (u. a.) 1992, S. 114-127

Dürr, Walther: Zwischen Liedertafel und Männergesangsverein: Schuberts mehrstimmige Gesänge. In: Dürr, Walther: Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik. Hrsg.: Aderhold, Werner / Litschauer, Walburga, Kassel (u. a.) 1992, S. 151-169

Dürr, Walther: Uhland im Lied. Zur Interpretation der Gedichte durch die Musik. In: Dürr, Walther: Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik. Hrsg.: Aderhold, Werner / Litschauer, Walburga, Kassel (u.a.) 1992, S. 170-182

Dürr, Walther: Schubert - Schumann - Wolf. Zur Entwicklung des deutschen Liedes im 19. Jahrhundert. In: Dürr, Walther: Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik. Hrsg.: Aderhold, Werner / Litschauer, Walburga, Kassel (u. a.) 1992, S. 183-201

Dürr, Walther: Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik, Wilhelmshaven 2002, 2. Auflage

Dürr, Walther: Sprache und Musik. Geschichte - Gattungen - Analysemodelle. Bärenreiter Studienbücher Musik, Kassel 2004, 2. Auflage

Ebeling, Christiane: Alma Mahler-Werfel. Einige Aspekte zu Leben und Werk,
Hausarb. Univ. Berlin 2000

Eberlein, Roland: Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991.
Band 2, Free papers, Tutzing 1993, S. 555-562

Ebermann, Alfred von: Haus-, Hof-, Wald-, Wiesen- und Podiummusik.
In: Allgemeine Musikzeitung LXIII(1936), Berlin, S. 655 - 657

Ebner, Otto: Festschrift Hundertjahrfeier des Gesang- und Musikvereines Ybbs 1850, Ybbs 1950

Ebner, Paulus: Strukturen des Musiklebens in Wien. Zum musikalischen Vereinsleben in der Ersten Republik. Reihe Musikleben, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1996

Eckle, Georg-Albrecht: Zemlinsky-Lieder, in: Booklet zur CD Alexander Zemlinsky, Frühe Klavierwerke und Lieder auf Gedichte von Richard Dehmel, Kurt Widmer, Jean-Jacques Dünki, Jecklin disco, Zürich 1988

Edelmann, Bernd / Lodes, Birgit / Schlötterer, Reinhold (Hrsg.): Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das internationale Symposium München 1999, Berlin 2001

Edelmann, Bernd: Die Ganztonleiter bei Richard Strauss und seinen Zeitgenossen. In: Edelmann, Bernd / Lodes, Birgit / Schlötterer, Reinhold (Hrsg.): Richard Strauss und die Moderne.
Bericht über das internationale Symposium München 1999, Berlin 2001, S. 185-212

Eder, Gabriele: Versuch einer Darstellung der Beziehungen zwischen Kunst, Musik, Philosophie und Literatur in Wien um 1900 aus paradigmatischer Sicht, Dipl. Arb., MDW, Wien 1983

Eder, Gabriele: Musikfeste im Wien der Zwischenkriegszeit - ein Spiegel realpolitischer Verhältnisse.
In: Knotik, Cornelia (Red.): Musik und Politik zwischen den Weltkriegen.
In: Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 43(1988)2, Wien 1988, S. 38-41

Eder, Gabriele: “Österreichbewusstsein” im Austrofaschismus. Auswirkungen auf das Musikleben 1933-1938. In: In: ÖMZ 51(1996)2-3, S. 132-133

Edler, Arnfried: Artikel "Klaviermusik. A. Klaviermusik für zwei Hände".
In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 5, 2. Auflage 1997, Sp. 347-403

Eggebrecht, Hans Heinrich: Prinzipien des Schubert-Liedes.
In: Archiv für Musikwissenschaft 27(1970), S. 89-109

Eggebrecht, Hans Heinrich: Grenzen der Musikästhetik? In: NZ 134(1973)9, S. 552-559

Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das zweite Colloquium der Walker-Stiftung März 1972 in Freiburg i. Br., Stuttgart 1974

Eggebrecht, Hans Heinrich: Musikalisches Denken.
In: Archiv für Musikwissenschaft 32(1975)3, S. 228-240

Eggebrecht, Hans Heinrich: Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst.
In: Günter Schnitzler (Hrsg.): Dichtung und Musik, Stuttgart 1979, S. 36-69;

Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert, 2 Bände, Stuttgart 1995

Eggebrecht, Hans Heinrich: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1998, 2. Auflage

Eggebrecht, Hans Heinrich: Unterweisung Musik. Aufsätze zur Musikpädagogik, Wilhelmshaven 1998

Eggebrecht, Hans Heinrich: Was ist Notenschrift? In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, 75-77

Eggebrecht , Hans Heinrich: Form und Gehalt in der Musik. Zu Albrecht von Massows Aufsatz "Musikalischer Formgehalt". In: Archiv für Musikwissenschaft 55(1998)4, S. 288-290

Eggebrecht, Hans Heinrich: Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 2001, 4. Auflage

Eggebrecht, Hans Heinrich: Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst. In: Eggebrecht, Hans Heinrich: Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 2001, 4. Auflage, S. 160-198

Eggebrecht, Hans Heinrich: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästheik in der Musik, Wilhelmshaven 2004, 3. Auflage

Ehalt, Hubert Christian (Hrsg.): Geschichte von unten. Fragestellungen, Methoden und Projekte einer Geschichte des Alltags, Wien (u.a.) 1984

Ehalt, Hubert Christian (Hrsg.): Glücklich ist, wer vergißt ...? Das andere Wien um 1900, Wien (u.a.) 1986

Ehmann, Wilhelm: Im Spannungsfeld der Singbewegung. In: Musica 8(1954)7, S. 273-279

Ehrenhöfer, Andreas: Musikalische Analyse als Ausgangspunkt für Unterrichtsprozesse, Dipl. Arb., MDW, Wien 1999

Eibner, Franz: Musiktheorie - Stillehre oder Tonsprachlehre? In: ÖMZ 20(1965)12, S. 633-644

Eibner, Franz / Deutsch, Walter / Haid, Gerlinde / Thiel, Helga: Der Begriff Volksmusik. Zur Definition und Abgrenzung. In: Musikerziehung 29(1975/76)5, S. 214 f.

Eichberger, Christoph: Erich Wolfgang Korngold - Studien zur Wirkungsgeschichte seiner Wiener Zeit, Dipl. Arb., Hochschule f. M. u. d. K., Wien 1998

Eimert, Herbert: Musik und Musik-Ersatz. In: Melos 15(1948)6/7, S. 170-173

Einem, Gottfried von: Die Freiheit des Komponisten. In: ÖMZ 20(1965)5/6, S. 278-281

Einfalt, Christina: Alexander Zemlinsky. Analyse der frühen Klavierlieder op. 2 und op. 5, Dipl. Arb., MDW, Wien 2002

Ellenberger, Hugo: Erziehung durch die Kunst - Erziehung zur Kunst. In: Musikerziehung 8(1954/55)4, S. 205-208

Elschek, Oskár: Musikgeschichtliche Prozesse im mitteleuropäischen Raum und ihre musikwissenschaftliche Reflexion. Konzepte mitteleuropäischer Musikgeschichten. In: Hilscher, Elisabeth Th. (Hrsg.): Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34, Tutzing 1998, S. 11-27

Elster Ernst (Hrsg.): Heinrich Heines Buch der Lieder, nebst einer Nachlese nach den ersten Drucken oder Handschriften. Deutsche Litteraturdenkmale des. 18. und 19. Jahrhunderts 27, Stuttgart 1887

Engel, Hans: Was ist eigentlich Musiksoziologie? In: Das Musikleben 8(1955)4, S. 124 f.

Engelmann, Hans Ulrich: Dodekaphonie und Musikgeschichte. In: Melos 19(1952)10, S. 273 f.

Engländer, Richard: Zur Geschichte des Konzertprogramms. In: ÖMZ 16(1961)10, S. 465-480

Eppstein, Hans: Zu Hugo Wolfs Liedskizzen. In: ÖMZ 39(1984)12, S. 645-656

Eppstein, Hans: Zum Schaffensprozeß bei Hugo Wolf. In: Die Musikforschung 73(1984)1, S. 4-20

Erdheim, Mario: Psychoanalyse jenseits von Ornament und Askese. Zur Entdeckungsgeschichte des Unbewußten. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 230-241

Ermen, Reinhard: “Musik als Einfall”. Pfitzner contra Paul Bekker.
In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München1987, Heft 48, S. 3-14

Ernst, Anselm / Rüdiger, Wolfgang: Reformtendenzen in der Musikpädagogik (1900-1933). Resümee und Ausblick auf die Gegenwart. In: Metz, Günther (Hrsg.): Visionen und Aufbrüche.
Zur Krise der modernen Musik 1908-1933, Kassel 1994, S. 375-380

Ertelt, Thomas (Hrsg.): Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf.
Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag, Mainz 2005

Ertl, Elisabeth: Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik,
Hausarb. Hochschule f. M. u. d. K. “Mozarteum”, Salzburg 1979

Etthofen, Heinz: Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler - Register zu den ersten zwanzig Jahrgängen (Band 1-41), Leipzig 1914

Eusterschulte, Anne: “Effetti maravigliosi”. Ethos und Affektenlehre in Musiktraktaten des 16. Jahrhunderts. In: Musiktheorie 14(1999)3, S. 195-212

Eybl, Martin: Texttreue und Expressivität. Sieben Beobachtungen zu Heinrich Schenkers Vortragshinweisen. In: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995, Wien (u. a.) 2002, S. 411-433

Eybl, Martin: Neun Thesen zu einer Theorie des Skandals. In: ÖMZ 57(2002)11-12, S. 5-15

Eybl, Martin (Hrsg.): Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908.
Eine Dokumentation, Wien (u. a.) 2004

Eybl, Martin: Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 6, Wien (u.a.) 2006

Eybl, Martin / Grassl, Markus / Jena, Stefan (Hrsg.): Musikgeschichte.
Ein Studienbuch, Stuttgart 2006

Eybl, Martin: Hören und Gedächtnis in Schönbergs Ästhetik. Begriffs- und ideengeschichtliche Vorüberlegungen. In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne.
Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, S. 263-274

Fahlbusch, Markus: Natur in der Musik. Zur physiognomischen Analyse bei Adorno. In: Nowak, Adolf / Fahlbusch, Markus (Hrsg.): Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 33, Tutzing 2007, S. 50-84

Fähnrich, Hermann: Musik und Musiker in Alma Mahler-Werfels “And the Bridge is Love”. In: NZ 120(1959)11, S. 561-566

Fahr-Becker, Gabriele: Wiener Werkstaette 1903 - 1932, Köln 2008

Fallersleben, August Heinrich Hoffmann von: Unsere volkstümlichen Lieder. Herausgegeben und neu bearbeitet von Karl Hermann Prahl, Reprografischer Nachdruck der 4. Auflage, Leipzig 1900

Faltin, Peter: Musikalische Form als ein “psychologisches und ästhetisches Problem”. In: Die Musikforschung 33(1980)3, S. 302-309

Färber, Sylvia: Bausteine bei Mozart. In: Musiktheorie 19(2004)4, S. 366-370

Fecker, Adolf: Sprache und Musik. Band 2, Systematik der Vokalmusik, Hamburg 1989
Fecker, Adolf: Sprache und Musik. Phänomenologie der Deklamation in Oper und Lied des 19. Jahrhunderts, Hamburg 1984

Feder, Georg: Empirisch-experimentelle Methoden in der Musikforschung. Kritische Bemerkungen zur Kompetenz und Eigenständigkeit der Systematischen Musikwissenschaft und zur Relevanz einiger ihrer Ergebnisse. In: Die Musikforschung 33(1980)4, S. 409-431

Feder, Georg: Die Vorstellung von Varianten in musikalischer Kritik und Hermeneutik. In: Gruber, Gernot / Mauser, Siegried (Hrsg.): Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen, Laaber 1994, S. 205-222

Federhofer, Hellmut: Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse, Graz (u. a.) 1950

Federhofer, Hellmut (Hrsg.): Festschrift. Alfred Orel zum 70. Geburtstag, Wien 1960

Federhofer, Hellmut: Neue Musik. Ein Literaturbericht, Tutzing 1977

Federhofer, Hellmut: Johannes Brahms - Arnold Schönberg und der Fortschritt. In: Studien zur Musikwissenschaft, 34. Band, Tutzing 1983, S. 111-130

Federhofer, Hellmut: Musikwissenschaft und Musikpraxis, Wien, Graz (u. a.) 1985

Federhofer, Hellmut: Musikalischer Gehalt. Interpretation und Analyse. Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 40, Sonderdruck, Wien 1987

Federhofer, Hellmut: Musikgeschichtsschreibung und neue Musik des 20. Jahrhunderts. Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 39, Sonderdruck, Wien 1987

Federhofer, Hellmut: Methoden der Analyse im Vergleich. In: Musiktheorie 4(1989)1, S. 61-70

Federhofer, Hellmut: Christoph Bernhards Figurenlehre und die Dissonanz. In: Die Musikforschung 42(1989)2, S. 110-127

Federhofer, Hellmut: Gesellschaft und neue Musik des 20. Jahrhunderts. Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 43, Sonderdruck, Wien 1990, S. 45-71

Federhofer, Hellmut: Verstehen von Musik - Wissen über Musik. In: Jauk, Werner (u. a.) (Hrsg.): Miscellanea musicae. Rudolf Flotzinger zum 60. Geburtstag. Musicologica Austriaca 18, Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Wien 1999, S. 115-123

Federhofer, Hellmut: Das Neue an der neuen Musik des 20. Jahrhunderts.
In: Studien zur Musikwissenschaft, 47. Band, Tutzing 1999, S. 401-416

Federhofer, Hellmut: Dekonstruktion und musikalische Analyse. In: Brügge, Joachim (u. a.) (Hrsg.): Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag, Tutzing 2004, S. 421-429

Federhofer, Hellmut: Heinrich Schenker und die deutschsprachige Musikwissenschaft.
In: Die Musikforschung 59(2006)3, S. 246-251

Federhofer, Hellmut: Traditionsbruch in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts.
In: Studien zur Musikwissenschaft, 53. Band, Tutzing 2007, S. 271-283

Felber, Erwin: Gustav Mahler. Der Mensch in seinem Werke. In: Die Musik 24(1931/32)2, S. 90-96

Fellerer, Karl Gustav: Tradition und Erbe im Kampf gegen neue Musik.
In: Das Musikleben 4(1951)4, S. 100-102

Fellerer, Karl Gustav: Zur Grundlage hermeneutischer Musikbetrachtung.
In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Regensburg 1975, S. 27-31

Fend, Michael: Ist die Aufführung eine Funktion der musikalischen Form? Zu Erwin Stein. In: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995, Wien (u. a.) 2002, S. 317-347

Festschrift der Wiener Singakademie zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, 1858 - 1908, Wien 1908

Festschrift zur 100-Jahrfeier. Horak-Konservatorium und Musikschule mit Öffentlichkeitsrecht 1967, Wien 1967

Festschrift der Singakademie des Wiener Konzert-Vereines zur Feier des sechzigjährigen Bestandes 1858 - 1918, Wien 1918

Festschrift Sängerbund der Bäcker Wiens, 100 Jahre 1882 - 1982, Wien 1982

Feuerstein-Prasser, Michael / Haas, Michael: Die Korngolds, Klischee, Kritik und Komposition, Begleitpublikation zur Ausstellung des Jüdischen Museums Wien 28.11.2007 - 18.5.2008, Jüdisches Museum der Stadt Wien 2007

Fiechtner, Helmuth A.: Egon Wellesz, in ÖMZ 16. Jg., Heft 6/7, Wien 1961, S. 284ff.

Finscher, Ludwig: Arnold Schönbergs Brahms-Vortrag. In: Kuckertz, Josef (u. a.) (Hrsg.): Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag, Laaber 1990, S. 485-500

Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume (MGG), Kassel u. a. 1994, 2. Auflage

Finscher, Ludwig: Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie, herausgegeben von Hermann Danuser, Mainz (u. a.) 2003

Finscher, Ludwig: Intertextualität in der Musikgeschichte. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, S. 50-53

Finscher, Ludwig: Intertextualität in der Musikgeschichte. In: Finscher, Ludwig: Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie, herausgegeben von Hermann Danuser, Mainz (u. a.) 2003, S. 101-106

Finscher, Ludwig: Wie fange ich an? Ein Kompositionsproblem im 19. Jahrhundert. In: Finscher, Ludwig: Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie, herausgegeben von Hermann Danuser, Mainz (u. a.) 2003, S. 309-315

Finscher, Ludwig: Richard Strauss and "Jugendstil". The Munch Years, 1894-1898. In: Finscher, Ludwig: Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie, herausgegeben von Hermann Danuser, Mainz (u. a.) 2003, S. 389-401

Fischer, Jens Malte: Fin de siécle, Kommentar zu einer Epoche, München 1978

Fischer, Jens Malte: Jahrhundertdämmerung: Ansichten eines anderen Fin de siècle, Wien 2000

Fischer, Jens Malte: Vergiftet sind meine Lieder, in: Programmheft der Salzburger Festspiele vom 14. August 2007, Haus für Mozart, Salzburg 2007, S. 6ff.

Fischer, Jens Malte: Das Herzasthma des Exils, Verfolgte Komponisten - verfolgte Musik. In: http://www.hampsong.com/projects/vv.php?id=1, abgerufen am 15. 7. 2009

Fischer, Kurt von: Konstanz und Variabilität. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, 71-74

Fischer, Kurt Rudolf: Ornament und Askese in der Philosophie. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 261-274

Fischer, Kurt Rudolf (Hrsg.): Das goldene Zeitalter der Österreichischen Philosophie. Ein Lesebuch, Wien 1995

Fischmeister, Gustav: Festschrift des Gesangvereines österr. Eisenbahn-Beamten aus Anlass seines 25jährigen Bestandes, Wien 1904

Fladt, Ellinore und Hartmut: Analysieren? Interpretieren? Rekonstruieren? Dekonstruieren? Über die mögliche (und notwendige) Verknüpfung der Musiktheorie mit einer kritischen Hermeneutik. In: Musiktheorie 19(2004)4, S. 317-321

Fladt, Hartmut: Musikhören. Zwischen kognitiver und sinnlicher Erkenntnis. In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, S. 196-203

Flechsig, Hartmut: Studien zu Theorie und Methode musikalischer Analyse, München, Salzburg 1977

Flechtner, Hans-Joachim: Warum noch immer Krise der neuen Musik? In: Die Musik 23(1930/31)9, S. 653-660

Fleischmann, Hugo Robert: Franz Schreker: Sein Wirken und Schaffen. In: Neue Zeitschrift für Musik 87(1920)16, S. 260-263

Fleischmann, Hugo Robert: Tonsetzer der Gegenwart: Franz Schreker. Sein Leben und Schaffen. In: Neue Musik-Zeitung XXXV/8, 1913/14, S. 174-176

Fleischmann, Hugo Robert: Die Jungwiener Schule,
Neue Zeitschrift für Musik 79(1912)39, S. 539-540

Floros, Constantin: Brahms - der “Messias” und “Apostel”. Zur Rezeptionsgeschichte des Artikels “Neue Bahnen”. In: Die Musikforschung 36(1983)1, S. 24-29

Floros, Constantin: Probleme der Amalgamierung von Dichtung und Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung, Wien-Graz 1988, S. 35-50

Floros, Constantin: Prinzipien des Liedschaffens von Gustav Mahler. In: ÖMZ 45(1990) 1, S. 7-13

Floros, Constantin: “Orchesterwerke gehören eigentlich den Philharmonikern. Brahms, Bruckner und die Wiener Philharmoniker. In: Biba, Otto / Schuster, Wolfgang (Hrsg.): Klang und Komponist.
Ein Symposion der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht, Tutzing 1992, S. 157-165

Floros, Constantin: Nachdenken über die Stilforschung. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991.
Band 1, Hauptsektionen, Tutzing 1993, S. 93-103

Floros, Constantin (u. a.) (Hrsg.): Theorie der Musik. Analyse und Deutung, Laaber 1995

Floros, Constantin: Hören und verstehen. Die Sprache der Musik und ihre Deutung, Mainz (u.a.) 2008

Flotzinger, Rudolf: Die barocke Doppelgerüst-Technik im Variationsschaffen Beethovens. In: Schenk, Erich (Hrsg.): Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung: Beethoven-Studien,
Wien 1970, S. 160 - 194

Flotzinger, Rudolf: Geschichte der Musik in Österreich.Zum Lesen und Nachschlagen,Graz (u.a.)1988

Flotzinger, Rudolf: Aderlass der Österreichischen Musikwissenschaft. In Wildauer, Monica (Red.): Österreichische Musiker im Exil. Kolloquium 1988, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Kassel (u. a.) 1990, S. 34-38

Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs.
Von der Revolution zur Gegenwart, Bd. 3, Wien (u. a.) 1995, 2. Auflage

Flotzinger, Rudolf: Von der Ersten zur Zweiten Republik. In: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution zur Gegenwart, Bd. 3,
Wien (u. a.) 1995, 2. Auflage, S. 173-250

Flotzinger, Rudolf: Musik als identitätsbildender Faktor der Zwischenkriegszeit.
In: ÖMZ 51(1996)2-3, S. 124-127

Flotzinger, Rudolf: Moderne Musik - Musik der Moderne. Ausgangsüberlegungen und -hypothesen.
In: Haller, Rudolf (Hrsg.): Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne, Wien (u. a.) 1996, S. 199-266

Flotzinger, Rudolf: Paradigmen im Vorfeld einer abendländischen Musik. In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Musik / Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag, Band 1,
Hamburg 1997, S. 103-122

Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): Fremdheit in der Moderne, Wien 1999

Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): Österreichisches Musiklexikon, 5 Bde., Wien 2002 - 2006

Flotzinger, Rudolf: Musikwissenschaftliche Terminologie - nicht nur eine Frage der Mode. In: Brügge, Joachim (u. a.) (Hrsg.): Musikgeschichte als Verstehensgeschichte.
Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag, Tutzing 2004, S. 537-560

Foerster, Isolde von / Hust, Christoph / Mahling, Christoph-Hellmut (Hrsg.): Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000), Mainz 2001

Födermayr, Franz: Klangliche Ausdrucksgestalten in Beethovens Klaviersonaten. In: Schenk, Erich (Hrsg.): Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung: Beethoven-Studien,
Wien 1970, 327-340

Födermayr, Franz: Walter Graf zum Gedenken. In: Studien zur Musikwissenschaft, 34. Band,
Tutzing 1983, S. 11-19

Födermayr, Franz / Deutsch, Werner A.: Zur Forschungsstrategie der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft. In: Musicologica Austriaca 17, Wien 1998, S. 163-171

Fortner, Wolfgang: Die Wandlung des musikalischen Materials. Von der Romantik zum Heute.
In: Melos 18(1951)6/7, S. 163-167

Forschungsbericht des Instituts für Musikgeschichte der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, September 2000

Frank, Paul L.: Grundhaltung und Stilkategorien in den Künsten. In: ÖMZ 6(1951)10, S. 263-269

Frankl, Paul Josef: Inhalt und Form. In: ÖMZ 2(1947)3, S. 53-54

Franklin, Peter: The Politics of Distance in Mahler's Musical Landscape. In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne.
Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, S. 69-77

Franz, Wolfgang: Wien 1908. Ein Zeitreiseführer ins Wien der Jahrhundertwende, Wien 2008

Frass, Otto: Quellenbuch zur österreichischen Geschichte. Band 3: Von Joseph II. bis zum Ende der Großmacht, Wien 1962

Frass, Otto: Quellenbuch zur österreichischen Geschichte. Band 4: 1918 - 1955, Wien 1967

Frenzel, Herbert u. Elisabeth: Daten deutscher Dichtung, Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte, Band 2, München 1990, 25. Auflage

Freund, Volker: Hans Pfitzners Eichendorff-Lieder. Studien zum Verhältnis von Sprache und Musik, Hamburg 1986

Frey, Stefan: "Was sagt ihr zu diesem Erfolg?" : Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik
des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1999

Frey, Stefan: Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik, Tübingen 1995

Freytag, Werner: Wege zum Musikverständnis. In: Die Musik 31(1938/39)2, S. 83-91

Fricke, Jobst P.: Einige Bedingungen des Hörens abendländischer Musik. Neue Forschungsergebnisse zu Stimmführung und Schlußwirkung. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Band 1, Hauptsektionen, Tutzing 1993, S. 313-325

Fricke, Jobst P.: Konzepte des Hörens Alter Musik und der Musik der Neuzeit. In: Brügge, Joachim (u. a.) (Hrsg.): Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag, Tutzing 2004, S. 561-582

Friedrich, Martin: Text und Ton. Wechselbeziehung zwischen Dichtung und Musik, Hohengehren 1973

Friedrich, Sven: “Der Prophet seines Volkes”. Der Wagner-Mythos um 1900. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): Musik und Mythos - Mythos Musik um 1900. Zürcher Festspiel-Symposium 2008, Kassel 2009, S. 14-71

Fritz-Hilscher Elisabeth Th. / Kretschmer, Helmut (Hrsg.): Wien. Musikgeschichte, Volksmusik und Wienerlied. Geschichte der Stadt Wien; Bd. 6, Wien 2006

Frobenius, Wolf: Die “Neue Einfachheit” und der bürgerliche Schönheitsbegriff. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zur “Neuen Einfachheit” in der Musik, Wien-Graz 1981, S. 48-60

Frobenius, Wolf (u. a.) (Hrsg.): Robert Schumann: Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte, Saarbrücken 1998

Frömbgen, Hanns: Hegel und die musikalische Romantik. Die Erhellung der Musik durch die Philosophie. In: Die Musik 21(1928/29)9, S. 650-657

Frommel, Gerhard: Hans Pfitzner, Komponist in zwei Jahrhunderten. In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München 1970, Heft 26, S. 2-9

Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Band 1, Hauptsektionen; Band 2, Free papers, Tutzing 1993

Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997, Tutzing 2001

Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag, Tutzing 2006

Fünfzig Jahre Gesangverein österreichischer Eisenbahnbeamten in Wien 1879 - 1929, Wien 1930

Funk-Hennigs, Erika: Musik und Analyse. Tagungsbericht Internationale Musikkurse Kloster Steinfeld 1975, Kall 1976

Furtwängler, Wilhelm / Strobl, Heinrich: Gegen / Für die neue Musik. In: Melos 16(1949)2, S. 39-44

Furtwängler, Wilhelm: Der Musiker und sein Publikum. Ein Vortrag, der in der Bayrischen Akademie der Schönen Künste gehalten werden sollte. Zürich 1955

Fuß, Hans-Ulrich: Zur jüngeren Entwicklung der musikalischen Analyse in den USA. Darstellung und Kritik wichtiger Neuerscheinungen der siebziger und achtziger Jahre. In: Floros, Constantin (u. a.) (Hrsg.): Theorie der Musik. Analyse und Deutung, Laaber 1995, S. 29-122

Fuß, Hans-Ulrich: Ohne die Krücken der Sprache. Methoden klingender Musikanalyse. In: Musik und Unterricht, 7(1996)37, S.39-43

Füssl, Karl Heinz: Urtext-Ausgaben: Probleme und Lösungen. In: ÖMZ 28(1973)11, S. 510-514

Füssl, Karl Heinz: Schönbergs analytische Methode, Wien 1987

Ganter, Claus: John Field, Nocturne IV (A-Dur) - Analyse. In: Scholz, Gottfried (Hrsg.): Pluralismus analytischer Methoden, Frankfurt a. M. 1996, S. 25-35

Garrecht, Franz: Wagner und das Dritte Reich. Gedanken zur psychologischen Wechselwirkung von Musik und Politik. In: Musica 11(1957)12, S. 705-708

Gassenmeier, Heinz: Vision und Wirklichkeit. Musiktheorie als Musikschulfach. In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, S. 217-224

Gattermeyer, Heinrich: Der “Ton”-“Dichter”. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung, Wien-Graz 1988, S. 78-83

Gauby, A.: K. J. Braun von Braunthal, Diss., Wien 1950

Gebhardt, Ludwig: Die Ornithologen Mitteleuropas: ein Nachschlagwerk. Gießen 1964

Georgiades, Thrasybuos G. (Hrsg.): Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins, Kassel (u.a.) 1971

Georgiades, Thrasybulos G.: Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967

Gerber, René (Red.): Festschrift, herausgegeben aus Anlass des 50. Stiftungsfestes des Akademischen Gesangsvereines in Wien 29. Mai bis 1. Juni 1908, Wien 1908

Gerdes, Werner: Biologische Voraussetzungen einer völkischen Musikpflege. In: Die Musik 34(1941/42)11, S. 351-355

Gerhard, Anselm: Entfernte Harmonien und fehlende Gegenwart. Anmerkungen zu Franz Schuberts Goethe-Lied “An die Entfernte” von 1822. In: Musiktheorie 13(1998)2, S. 123-130

Gerhard, Anselm: Der Primat der Melodie. Überlegungen zur Analyse des musikalischen Details in Verdis Opern. In: Die Musikforschung 59(2006)3, S. 311-327

Gerlach, Reinhard: Musik und Sprache als akustische Strukturen. In: NZ 135(1974)3, S. 151-157

Gerlach, Reinhard: Strophen von Leben, Traum und Tod, Wilhelmshaven 1982

Gerlach, Reinhard: Musik und Jugendstil der Wiener Schule 1900-1908. Festschrift für Kurt von Fischer zum 70. Geburtstag, Laaber 1985

Gerstmeier, August: Die Lieder Schumanns. Zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts, Tutzing 1982

Gerstmeier, August: Brahms und Daumer, In: Jost, Peter (Hrsg.): Brahms als Liedkomponist, Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung, Stuttgart 1992, S. 116-136

Gerstner, Annette: Die Klavierlieder Engelbert Humperdincks, Kassel 1984

Gervink, Manuel: Arnold Schönbergs künstlerisches Selbstverständnis und das Verhältnis zu seinen Schülern. In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, S. 60-69

Gesellschaft der Musikfreunde Wien: Geschichte der K. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1812 - 1937, Wien 1912

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen, Wien 1., Bösendorferstr. 12 Musikverein. In: Die Presse, Sonderbeilage, September 2012

Gier, Albert / Gruber, Gerold W. (Hrsg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Struktur-verwandtschaft, Frankfurt a. M., Wien [u.a.] 1995

Giese, Herbert: Das Bild vom Glück. Als man noch glaubte an die Kunst. In: Kreuzmayr, Charlotte (Hrsg.): Historismus, Wien 1996, S. 20-24

Gipperich, Elmar: Erich Wolfgang Korngold, Carl Maria Schwamberger und das Cellokonzert op. 37. Ein unveröffentlichter Briefverkehr, Seminararbeit, MDW, Wien 2010

Glanz, Christian: “Jazz” in Österreich 1918-1938: Personalstudie Charly Kaufmann. In: Knotik, Cornelia (Red.): Musik und Politik zwischen den Weltkriegen. In: Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 43(1988)2, Wien 1988, S. 46-48

Glanz, Christian: Lehár, Franz (Sohn). In: MGG Personenteil 11, Sp. 1492-1498

Glanz, Christian: Popularmusik. Ein Brennspiegel für Identität und Gemeinschaft.
In: ÖMZ 51(1996)10-11, S. 718-727

Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres.
Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999

Glanz, Christian: Musikleben und Publikumsstruktur im Wien der Jahrhundertwende.
In: Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): Fremdheit in der Moderne, Wien 1999, S. 13-22

Glanz, Christian: Musik in der Kulturpropaganda. Zur Ringvorlesung im Sommersemester 2005 am Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik. In: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard / Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): Anklänge 2006. Österreichische Musikgeschichte der Nachkriegszeit,
Wien 2006, S. 205-222

Gligo, Nikša: Text als Musik - Text als Literatur? Ansätze zu einer musikalischen “Intertextualität”. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat,
Kassel (u. a.) 1998, S. 11-14

Gmeiner, Josef / Leibnitz, Thomas (Bearb.): Musikjahrhundert 1797 - 1897. Ausstellung der Musik-sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek 13. Mai bis 26. Oktober 1997, Wien 1997

Goebel, Albrecht: Franz Liszt: “Die drei Zigeuner”. Ein Beitrag zum Balladenschaffen im 19. Jahrhun-dert. In: Musica 35(1981)3, S. 241

Goebels, Franzpeter: Interpretation der Form und Form der Interpretation. Variationen über ein varia-bles Thema. In: Musica 20(1966)5, S. 207-210

Goertz, Harald: Kunst und Gemeinschaft. Ein Blick auf die Chorpflege in Österreich.
In: ÖMZ 39(1984)3/4, S. 149-156

Goldbeck, Fred: Dissonanzen-Dämmerung. In: Melos 21(1954)1, S. 3-5

Goldberg, Clemens: Vergänglichkeit als ästhetische Kategorie und Erlebnis in Liedern von Johannes Brahms. In: Jost, Peter: Brahms als Liedkomponist, Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung, Stuttgart 1992, 190-211

Goldene Wiener Musik. 100 Jahre Wienerlied, Wien 1934

Goltschnigg, Dietmar: Darstellung und Kritik der Moderne in der österreichischen Literatur (1880-1930). In: Haller, Rudolf (Hrsg.): Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne,
Wien (u. a.) 1996, S. 157-197

Göpfert, Bernd: Hans Pfitzners Eichendorff-Vertonung “Der verspätete Wanderer op. 41/2”. In: Osthoff, Wolfgang (Hrsg.): Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit.
Bericht über das Symposion Hamburg 1989, Tutzing 1994, S. 205-220

Görner, Rüdiger: Literarische Betrachtungen zur Musik, Frankfurt a. M. (u. a.) 2001

Gorsen, Peter: Josef Hoffmann. Zur Modernität eines konservativen Baumeisters. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 69-92

Göttler, Norbert: Der Blaue Reiter, Reinbek bei Hamburg, 2008

Gottschewski, Hermann: Interpretation als Struktur. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 154-159

Gottwald, Clytus: Auf den Flügeln des Gesanges. Zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Chorgesanges. In: ÖMZ 39(1984)3/4, S. 130-139

Götz, Manfred: 100 Jahre Unfallchirurgie. Radiodoktor - Medizin und Gesundheit, Wien 2009

Grabner, Hermann: Über neue Harmonik. Kurth, Ernst: Zum Wesen der Harmonik I.
In: Musikblätter des Anbruch, 3(1921)12, S. 207-210

Gradenwitz, Peter: Wege zum Werk Arnold Schönbergs. Seine Schüler als Lehrer. In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, 18-27

Graf, Max: Legende einer Musikstadt, Wien 1949

Grafl, Elfriede: Zur Typologie des Liedes bei Richard Strauss, Dipl. Arb. Hochschule f. Musik u. darstellende Kunst Wien, 1978

Grasberger, Franz / Knessl, Lothar: Hundert Jahre Goldener Saal, Wien o. J.

Grasberger, Franz: Baugeschichte. In: Grasberger, Franz / Knessl, Lothar:
Hundert Jahre Goldener Saal, Wien o. J.

Grasberger, Franz: Tradition in schöpferischer Sicht. Zur Arbeitsweise von Johannes Brahms.
In: ÖMZ 22(1967)6, S. 319-324

Grasberger Franz: Musik und Forschung. Ein historischer Rückblick.
In: ÖMZ 22(1967)11, S. 641-646

Grasberger, Franz: 100 Jahre Musikvereinsgebäude. In: ÖMZ 25(1970)5/6, S. 282-299

Grasberger, Franz (Hrsg.): Franz Schreker in seiner Zeit, Wien 1974

Grasberger, Franz (Red.): 60 Jahre Republik im Spiegel der Musik. Eine Ausstellung 16. November 1978 bis 28. Februar 1979, Wien 1978

Grassl, Markus / Kapp, Reinhard / Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): Anklänge 2006. Österreichische Musikgeschichte der Nachkriegszeit, Wien 2006

Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995, Wien (u. a.) 2002

Grassl, Markus / Kapp, Reinhard: Musikgeschichte und Aufführungsgeschichte. Einleitung zu Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995, Wien (u. a.) 2002, S. XVII-XXXVII

Gratzer, Wolfgang: Musik als Geschichte in Erfahrung bringen. In: Gruber, Gernot / Mauser, Siegried (Hrsg.): Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen, Laaber 1994, S. 55-95

Greisenegger, Wolfgang: Alfred Roller. Die prolongierte Reform. In: Ottner, Carmen (Hrsg.): Oper in Wien 1900 - 1925, Symposion 1989, Wien (u. a.) 1991, S. 130-136

Greisenegger, Wolfgang: Die Welt der Bühne. In: Kreuzmayr, Charlotte (Hrsg.): Historismus, Wien 1996, S. 140-143

Grieshofer, Franz: Vereinswesen in Österreich, Wien 1974

Grimm, Viktor: Leitfaden der Musikgeschichte, Wien 1914

Grönke, Kadja: Musikalische Analyse als Beitrag zu einem tieferen Verständnis der Biographie. Zwei Liebeslieder von Alma Schindler und Gustav Mahler im Vergleich. In: Waczkat, Andreas: Wozu Biographik? Zur Rolle biographischer Methoden in Vermittlungsprozessen und Musikanalyse. Bericht über die Tagung der Fachgruppe "Musikwissenschaft und Musikpädagogik" in der Gesellschaft für Musikforschung, Lüneburg 30. November - 01. Dezember 2002, Rostock 2003, S. 65-73

Grohe, Helmut: Hugo Wolf kritisiert Anton Bruckner. In: Die Musik 29(1936/37), S. 27

Grosch, Nils: Das “Berlin im Licht”-Fest von 1928 und die Musik der Neuen Sachlichkeit. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 532-537

Grosz, Wilhelm: Aus Schrekers Schule, Anbruch 4(1922)3-4, S. 49-52

Großegger, Elisabeth: Die Wiener Musikfestwoche 1912. Streiflichter auf das Wiener Musikpublikum zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Hilscher, Elisabeth Th. (Hrsg.): Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34, Tutzing 1998, S. 519-542
Großegger, Elisabeth: Wien 1897. Der Direktionswechsel am Burgtheater 1897/98. In: Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999, S. 109-132

Gruber, Gernot (u. a.): Gedanken zu einer Universalgeschichte der Musik.
In: Musicologica Austriaca 1, Wien 1977, S. 5-17

Gruber, Gernot: Das musikalische Zitat als historisches und systematisches Problem.
In: Musicologica Austriaca 1, Wien 1977, S. 121-135

Gruber, Gernot: Hermeneutik und vergleichende Musikwissenschaft.
In: Gratzer, Wolfgang / Mauser, Siegfried: Hermeneutik im musikwissenschaftlichen Kontext. Internationales Symposion Salzburg 1992, Laaber 1995

Gruber, Gernot: Die Wiederkehr des Erzählers. Zu Hans Heinrich Eggebrechts “Musik im Abendland” (München 1991). In: ÖMZ 47(1992)12, S. 718-722

Gruber, Gernot: Gedanken zum Reden über Musik. In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): Kunst verstehen Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposion (München 1992), Laaber 1993, 261-273

Gruber, Gernot / Mauser, Siegried (Hrsg.): Musikalische Hermeneutik im Entwurf.
Thesen und Diskussionen, Laaber 1994

Gruber, Gernot: Zwei Vorüberlegungen. In: Gruber, Gernot / Mauser, Siegried (Hrsg.): Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen, Laaber 1994, S. 13-46

Gruber, Gernot (Hrsg.): Zur Geschichte der musikalischen Analyse.
Kongress München 1993, Laaber1996

Gruber, Gernot / Brügge, Joachim (Hrsg.): Musikgeschichte als Verstehensgeschichte,
Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag, Tutzing 2004

Gruber, Gerold W.: Franz Schmidt an der Akademie und Fachhochschule für Musik in Wien.
Versuch einer kritischen Evaluation. In: ÖMZ 44(1989)1, S. 17-24

Gruber, Gerold W.: Hans Kellers Mozart-Sicht und seine Analyse-Methode.
In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Band 2, Free papers, Tutzing 1993, S. 643-650

Gruber, Gerold W.: Musik und Sprache - ein komparatives Dilemma. In: Gier, Albert / Gruber, Gerold W. (Hrsg.), Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft (Europäische Hochschulschriften 36/127), Frankfurt a. M. 1997 (2. Auflage), S. 19-33

Gruber, Gerold W.: Musik und Sprache. Österreichische Gesellschaft für Musik (ÖGfM),
Wien 1999 (unveröffentlicht)

Gruber, Gerold W.: Eine Note - ein Ton, zwei Noten - eine Beziehung, drei Noten - ein Gesetz”.
Hans Erich Apostels Rezeption der Wiener Schule. In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, S. 171-178

Gruber, Gerold W. (Hrsg.) / Keller, Hans: Functional Analysis: The Unity of Contrasting Themes, Complete Edition of the Analytical Scores / Funktionsanalyse: Die Einheit kontrastierender Themen. Gesamtausgabe der analytischen Partituren (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien 5), Frankfurt a. M. 2001

Gruber, Gerold W.: Musik im Verhältnis zur Sprache. In: Saary, Margareta (Hrsg.): Analyse zur Vermittlung von Musik und Werbung für Komponisten. Eine Anthologie für Gottfried Scholz zu seinem 65. Geburtstag (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien 6), Frankfurt a. M. 2001, S. 81-101

Gruber, Gerold W.: “Miserere my Maker”-Hermeneutische Notizen. In: Saary, Margareta (Hrsg.): Analyse zur Vermittlung von Musik und Werbung für Komponisten. Eine Anthologie für Gottfried Scholz zu seinem 65. Geburtstag (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien 6), Frankfurt a. M. 2001, S. 103-116

Gruber, Primavera / Scheit, Gerhard: Verfolgte Musik. In: In: ÖMZ 61(2006)8-9, S. 14-23

Grünzweig, Werner (Hrsg.):Gösta Neuwirth, Aufsatzsammlung, Hofheim 1997

Gruhn, Wilfried: Musiksprache - Sprachmusik - Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text, Frankfurt am Main 1978

Gruhn, Wilfried: Sprachcharakter der Musik. Materialien zu einer sprachtheoretisch orientierten Unterrichtssequenz für die Sekundarstufe II, Düsseldorf 1978

Gruhn, Wilfried: Die Bedeutungskonstitution in textgebundener Musik. Ansätze zu einer strukturellen Hermeneutik präsentativer Symbole. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Wort und Ton im europäischen Raum. Gedenkschrift für Robert Schollum, Wien (u.a.) 1989, S. 23-40

Gruhn, Wilfried: Textualität der Musik und Textualität des Hörens von Musik. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 1-6
Gruhn, Wilfried: Geschichte der Musikerziehung, Hofheim 2003

Grünzweig, Werner / Krieger, Gottfried: Werten als Wissenschaft. Spurlinien eines Begriffes. In: ÖMZ 50(1995)11-12, S. 741-751

McGuiness, Brian: Ornament und Askese in der Denkweise Wittgensteins. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 275-285

Gülke, Peter: “Sterb ich, so hüllt in Blumen meine Glieder”. Zu einem Liede von Hugo Wolf. In: Musica 33(1979)2, S. 132-140

Günther, Hans J.: Soll der gute Sänger unterrichten? Ein Brief. In: Musica 11(1957)6, S. 326-329

Günther, Bernhard: Einige Gründe, von den Stilbäumen herunterzuklettern. Warum ich die Frage nach “Ästhetischer Orientierung im Pluralismus” mit einem Verzicht auf ästhetische Orientierung begegne. In: ÖMZ 57(2002)7, S. 20-29

Günther, Siegfried: Der gegenwärtige Stand der Hausmusik. In: Die Musik 23(1930/31)1, S. 23-28

Gurlitt, Willibald: Musik und Rhetorik. In: Archiv für Musikwissenschaft, Beihefte 1, Wiesbaden1966, S. 62-81

Gürschnig-Pfingsten, Ingeborg: Dur und Moll als musikalische Ausdrucksmitte. In: Musica 38(1984)2, S. 121-125

Gürtelschmied, Walter: Zemlinsky 1985: Ein Wiener kehrt zurück. In: ÖMZ 40(1985)12, S. 646-656

Guttmann, Alfred: Arbeitermusik. In: Die Musik 21(1928/29)6, S. 431-433

Haack, Helmut: Kammermusik, Hausmusik, Jugendmusik. Musiksoziologische Erörterungen zu Adornos Kammermusikbegriff. In: NZ 134(1973)3, S. 143-146

Haack, Helmut: Pfitzner und die Liedpoetik des 19. Jahrhunderts.
In: Osthoff, Wolfgang (Hrsg.): Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit. Bericht über das Symposion Hamburg 1989, Tutzing 1994, S. 149-169

Haack, Helmut: Was ist musikalische Zeit? Tempolehre und Tempopraxis (in der zweiten Wiener Schule) im Lichte vergleichender Forschungen an historischen Tondokumenten.
In: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995, Wien (u. a.) 2002, S. 223-255

Haas, Michael / Hailey, Christopher (Hrsg.): Franz Schreker. Grenzgänge, Grenzklänge. Begleitpublikation zur Ausstellung "Franz Schreker: Grenzgänge - Grenzklänge" des Jüdischen Museums der Stadt Wien vom 15. Dezember - 24. April 2004, Wien 2004

Haase, Rudolf: Ästhetik und Disposition. In: ÖMZ 28(1973)4, S. 167-175

Habelt, Hans-Jürgen: Hans Pfitzners Lieder auf Texte von Heinrich Heine. In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München1984, Heft 46, S. 3-17

Hackenbracht, Elisabeth (Hrsg.): Von Dichtung und Musik 1797-1997. ‘Der Flug der Zeit’, Franz Schubert. Ein Lesebuch, Tutzing 1997

Hadamowsky, Franz: Die Wiener Ur- und Erstaufführungen der Werke von Richard Strauss.
In: ÖMZ 19(1964)5/6, S. 233-242

Haefeli, Toni: Die “Internationale der Musik”. Ein kurzer Abriß ihrer Geschichte.
In: ÖMZ 37(1982)11, S. 601-606

Hagen, Hilde (Hrsg.): Festschrift zum sechzigsten Geburtstag des Meisters Wilhelm Kienzl.
Graz (u. a.) 1817

Haid, Gerlinde: Tradition und Innovation als Aufgabe des Österreichischen Volksliedwerkes.
In: ÖMZ 40(1985)9, S. 451-464

Haider, Edgard: Wien 1914. Alltag am Rande des Abgrunds, Wien (u. a.) 2013

Haiko, Peter / Reissberger, Mara: Ornamentlosigkeit als neuer Zwang. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 110-119

Haiko, Peter: Das Wiener Parlament. Eine ideale Architektur zur Verwirklichung historischer Idealvorstellungen. In: Kreuzmayr, Charlotte (Hrsg.): Historismus, Wien 1996, S. 33-43

Hailey, Christopher: Franz Schreker in seinen Schriften, ÖMZ 33(1978)/3, S. 119-127

Hailey, Christopher: Die vierte Galerie. Voraussetzungen für die Wiener Avantgarde um 1910.
In: Rudolf Stephan / Sigrid Wiesmann: Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Wien 1986, S. 242-247

Hailey, Christopher: Heimkehr und Weiterwirken. Franz Schreker und Wien.
In: ÖMZ, 53(1998)5, S. 21-31

Hailey, Christopher: Franz Schreker 1878-1934.
Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 10, Wien 2009

Hailey, Christopher: “Das Hohe auf der Erde suchen.” Zemlinsky, Schreker und die Ästhetik des modernen Praktikers. In: Drees, Stefan / Jacob, Andreas / Orgass Stefan (Hrsg.): Musik - Transfer - Kultur. Festschrift für Horst Weber, Hildesheim 2009, S. 175-189

Haller, Rudolf (Hrsg.): Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne, Wien (u. a.) 1996

Haller, Rudolf: Vorwort zu: Haller, Rudolf (Hrsg.): Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne, Wien (u. a.) 1996, S. 7-22

Haller, Rudolf: Zur Philosophie der Moderne. In: Haller, Rudolf (Hrsg.): Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne, Wien (u. a.) 1996, S. 103-155

Halm, August: Über den Wert musikalischer Analysen. In: Die Musik 21(1928/29)7, S. 481-484

Halm, August: Über den Wert musikalischer Analysen II. In: Die Musik 21(1928/29)8, S. 591-595

Hamilton, G. Clarence: Music Appreciation, Boston (u.a.) 1920

Hamm, Ulrich: Traum und Wirklichkeit: Malerei, Musik, Literatur der Jahrhundertwende, Stuttgart 1999 (2. Auflage)

Hammermüller, Peter: Jugendstil in Österreich. Architektur, Malerei und angewandte Kunst um 1900, Wien o. J.

Hammermüller, Peter: Egon Schiele. Sein Leben und Werk. Wien, o. J.

Hampson, Thomas: “Ich komme von dieser Zeit nicht los.” Ein Gespräch mit Thomas Hampson über Hugo Wolf und seine Epoche. In: www.hampson.com/projects/wolf.php?id=C0_197_21 (91A), abgerufen am 10. Juli 2009

Hanisch, Ernst: Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert, Wien 2005

Hansen, Mathias: Richard Strauss’ Weg zur “Tondichtung”. In: Ertelt, Thomas (Hrsg.): Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag, Mainz 2005, S. 221-228

Hantsch, Hugo: Die Geschichte Österreichs, 2. Band, Graz (u. a.) 1962, 3. Auflage

Hantsch, Hugo (Hrsg.): Gestalter der Geschicke Österreichs, Innbruck (u. a.) 1962

Hanzl, Rudolf: “Der Wunsch, meine Erdentage in Wien beschließen zu können...”, Hans Pfitzner zum 10. Todestag. In: ÖMZ 14(1959)9, S. 376ff.

Harer, Ingeborg: “Dieses böse Etwas, der Jazz.” Varianten der Jazz-Rezeption in Österreich von der Jahrhundertwende bis zu den 1920er Jahren.
In: Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): Fremdheit in der Moderne, Wien 1999, S. 139-171

Harer, Ingeborg: Musikalische Renaissance um 1900. Zum kulturellen Kontext der “Wiederentdeckung” der Alten Musik. In: Senarclens de Grancy, Antje / Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900, Wien 2001, S. 215-237

Harrandt, Andrea / Partsch, Erich Wolfgang (Hrsg.): Heinrich Heine in zeitgenössischen Vertonungen. Wissenschaftliche Tatgung 6. Bis 7. Oktober 2006 Ruprechtshofen, NÖ, Tutzing 2008

Härtel, Hermann: “Entdeckt werden” und das Leben danach.
In: Musicologica Austriaca 17, Wien 1998, S. 135-142

Hartmann, Andrea: Klavierlieder nach Gedichten von Ludwig Uhland und Justinus Kerner. Ein Beitrag zum musikalischen Biedermeier am Beispiel von fünf schwäbischen Komponisten,
Frankfurt a. M. (u. a.) 1991

Hartmann, Bernhard: Das Verhältnis von Sprache und Musik in den Liedern von Robert Franz,
Frankfurt am Main 1991

Hartmann, Heinrich: Heinrich Schenker und Karl Marx. In: ÖMZ 7(1952)2, S. 46-52

Hartmann, Karl Amadeus: Warum ist neue Musik so schwer zu hören?
In: Das Musikleben 7(1954)6, S. 121-123

Härtwig, Dieter: “Ich werde niemals in die Ferne schweifen...” Gustav Mahlers Kindheit und Jugend in Böhmen und Mähren. In: Das Orchester 46(1998)12, S. 2-7

Hasel, Johann Emerich: Die Grundsätze des Harmoniesystems, Wien 1892

Haselauer, Elisabeth (Hrsg.): Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum,
Wien (u. a.) 1981

Haslauer, Elisabeth: Soziologische Anmerkungen zum Wort-Ton-Verhältnis. In: Haselauer, Elisabeth (Hrsg.): Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum,
Wien (u.a.) 1981, 13-23

Haslmayr, Harald: Patriotisch bin ich sehr, aber tauglich bin ich nicht! Zur Geburt der Wiener Operette aus dem Geist Zentraleuropas. In: ÖMZ 60(2005)1-2, S. 38-43

Hasse, Karl: Die Krise der Musik? In: Musikerziehung 9(1955/56)4, S. 227-233
Hattinger, Wolfgang: Zwischen Anspruch und Event. Vom schlechten Gewissen der Musikmacher.
In: ÖMZ 62(2007)8-9, S. 18-26

Hauer, Birgit: Komponistinnen im Wien des Fin de Siècle, Dipl. Arb., MDW, Wien 2002

Haumer, Günter: Erich Wolfgang Korngold. Sein Leben und seine Lieder, Dipl. Arb., MDW, Wien 2005

Haupt, Sabine / Würffel, Bodo Hrsg.): Handbuch Fin de Siècle, Stuttgart 2008

Hauser, Peter H.: Bemerkungen zur Situation der zeitgenössischen Musik in Österreich.
In: ÖMZ 38(1983)3, S. 148-153

Häusler, Josef: Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki, Bremen 1969

Hausswald, Günter: Franz Schreker. Ein Bildnis für die Gegenwart.
In: Neue Musik-Zeitschrift II/11, 1948, S. 335-338

Haydin, Berkant: Joseph Marx. Rückkehr eines “romantischen Realisten”.
In: ÖMZ 61(2006)3, S. 30-41

Heemann, Annegret: Männergesangsvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1992

Heger, Robert: Hans Pfitzners Stellung in der Musikgeschichte.
In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München 1961, 8. Folge, S. 1-7

Heider, Max: Instrumentales Gemeinschaftsmusizieren in Jugend- und Laienorchestern.
In: Musikerziehung 9(1955/56)1, S. 23-26

Hein, Jürgen(Hrsg.): Wienerlieder. Von Raimund bis Georg Kreisler, Stuttgart 2010

Heindl, Christian: "Die Zieritz wird es sehr schwer haben...". Grete von Zieritz 'Japanische Lieder' in Wien. In: ÖMZ, 53(1998)5, S. 86-87

Heindl, Gottfried: Utopie und Realität. Das Problem der österreichischen Kontinuität in der Literatur der Ersten Republik. In: Ackerl, Isabella / Neck, Rudolf (Hrsg.): Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik. Auswahl der bei den Symposien in Wien vom 11. Bis 13. November 1980 und am 27. und 28. Oktober 1982 gehaltenen Referaten, Wien 1986, S. 54-63

Heindl, Gottfried: 60 Jahre Republik im Spiegel der Musik. In: Grasberger, Franz (Red.): 60 Jahre Republik im Spiegel der Musik. Eine Ausstellung 16. November 1978 bis 28. Februar 1979, Wien 1978, S. 7-13

Heinemann, Michael / Hinrichsen, Hans-Joachim / Ottner, Carmen (Hrsg.): Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert, Köln 2009

Heinemann, Michael: Generalprobe im Wohnzimmer. Zu den Liedern von Richard Strauss. In: Heinemann, Michael / Hinrichsen, Hans-Joachim / Ottner, Carmen (Hrsg.): Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert, Köln 2009, S. 37-47

Heinisch, Karin: Der „Deutsche Volkslied-Verein in Wien“ (1903-1967), Dipl. Arb., MDW, Wien 1993

Heinsheimer, Hans / Stefan, Paul (Hrsg.): 25 Jahre Neue Musik, Jahrbuch der Universal-Edition 1926. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 10, Wien 1926

Heiss, Gernot / Liessmann, Konrad Paul (Hrsg.): Das Millennium.
Essays zu tausend Jahren Österreich, Wien 1996

Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag, Dortmund 1986

Heister, Hanns-Werner: Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur, Frankfurt a. M. 1993

Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Musik / Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag, Band 1, 1997; Band 2, 1997, Hamburg 1997

Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Kultur, Bildung, Politik. Festschrift für Hermann Rauhe zum 70. Geburtstag, Hamburg 2000

Heister, Hanns-Werner u. a. (Hrsg.): Musik-Avantgarde. Zur Dialektik von Vorhut und Nachhut.
Eine Gedankensammlung für Günter Mayer, Oldenburg 2006

Heitler, Christian: Richard Dehmel. Rezeption im Musikschaffen der Jahrhundertwende;
ein Versuch über den Dichter und Musik, Dipl. Arb., MDW, Wien 1996

Heller, Friedrich C.: Franz Schreker in seiner Zeit, ÖMZ 28(1973)3, S. 142-143

Heller, Friedrich C.: Die Auseinandersetzung mit der Tradition, Graz 1978

Heller, Friedrich C.: Jugendbewegung und Märchenoper. In: Budde, Elmar / Stephan, Rudolf (Hrsg.): Franz-Schreker-Symposion, Berlin 1980, 95-101

Heller, Friedrich C. / Revers, Peter: Das Wiener Konzerthaus.
Geschichte und Bedeutung 1913 - 1983, Wien 1983

Heller, Friedrich C.: Vorgeschichte, in: Heller, Friedrich C. / Revers, Peter / u. a. (Hrsg.): Das Wiener Konzerthaus, Geschichte und Bedeutung 1913 - 1983, Wien 1983, S. 9-27

Heller, Friedrich C.: Die Musikakademie von 1909 bis 1970. In: In: ÖMZ 43(1989)2-3, S. 84-91

Heller, Friedrich C.: “Traum und Wirklichkeit”. Ausstellung, Konzerte und Symposien.
In: ÖMZ 40(1985)9, S. 468-470

Heller, Friedrich C.: Musik in Österreich 38-45. In: In: ÖMZ 51(1996)2-3, S. 133-135

Heller, Friedrich C. (Hrsg.): Biographische Beiträge zum Musikleben Wiens im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Leopoldine Blahetka, Eduard Hanslick, Robert Hirschfeld, Wien 1992

Heller, Friedrich C.: Die Zeit der Moderne. In: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution zur Gegenwart, Bd. 3,
Wien (u. a.) 1995, 2. Auflage, S. 91-172

Heller, Hans Ewald: Joseph Marx, ein österreichischer Musikant.
In: Musikblätter des Anbruch 17(1935)10, S. 290-292

Heller, Werner: Pfitzners Dehmel- und Liliencron-Vertonungen und die textgleichen Lieder von Strauss und Reger. In: Osthoff, Wolfgang (Hrsg.): Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit.
Bericht über das Symposion Hamburg 1989, Tutzing 1994, S. 48-67

Helm, Theodor / Schönherr, Max (Hrsg.): Fünfzig Jahre Wiener Musikleben (1866 - 1916).
Erinnerungen eines Musikkritikers, Register, Wien 1977

Helms, Siegmund / Hopf, Helmuth (Hrsg.): Werkanalyse in Beispielen, Regensburg 1986

Hemming, Dorothea (Hrsg.): Dokumente zur Geschichte der Musikschule (1902 - 1976),
Regensburg 1977

Hempel, Christoph: Neue Allgemeine Musiklehre, Mainz 2001, ergänzte Auflage

Hendrie, Gerald Mills / Graham-Jones, Jan (Mitarb.): An approach to harmonic and stylistic analysis.
Band 1 - 1977, Band 2 - 1977, Walton Hall, Milton Keynes 1977

Henke, Matthias: Erwin Ratz, der Lehrer. In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, S. 146-158

Henle, Günter: Über die Herausgabe von Urtexten. In: Musica 8(1954)9, S. 377-380

Hennig, Richard: Die Charakteristik der Tonarten, Berlin 1897

Herbert, Trevor: Music jn Words. A Guide to Researching and Writing about Music,
London 2001, reprinted in 2003

Herder: Die neue Herder Bibliothek in 15 Bänden, Freiburg (u. a.) 1972

Herrmann, Arnulf / Böggemann, Markus: Formung durch Gruppierung.
In: Musiktheorie 22(2007)3, 246-260

Herrmann, Hugo: Franz Schreker als Lehrer, Neue Musik-Zeitung 49(1927/28)18, S. 573-574

Herrmann, Hugo: Komponieren heute. Aus dem Tagebuch eines Komponisten.
In: Melos 16(1949)10, S. 268-270

Herrmann, Joachim: Struktur und Funktion des Publikums. Eine grundsätzliche Frage.
In: Musica 12(1958)6, S. 326-329

Hersch, Jeanne: Laut und Wort vor unserer Gegenwart. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung, Wien-Graz 1988, S. 11-19

Herzfeld, Friedrich: Das verkannte Genie. In: Das Musikleben 6(1973)9, S. 303-306

Hess, Willy: Naturgesetz oder Konvention? Das Gesetz der künstlerischen Polarität.
In: ÖMZ 28(1973)2, S. 57-63
Hesse, Horst-Peter: Zum Konsonanzempfinden bei vierstimmigen Akkorden.
In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Band 2, Free papers, Tutzing 1993, S. 669-675

Heyl, Anke von: Jugendstil, Potsdam 2008

Hiebel, Hans H.: Heinrich Heines postromantische Romantik - Thesen zu Heines Liebesgedichten im 'Lyrischen Intermezzo' und in der 'Heimkehr' - "Absolute Liebe" und "Musikalisierung". In: Goltschnigg, Dietmar / Grollegg-Edler, Charlotte / Revers, Peter (Hrsg.): Harry ...Heinrich ... Henri ... Heine: Deutscher, Jude, Europäer, Berlin 2008

Hiekel, Jörn Peter: Beständige Erneuerung. Das Wahre und das Schöne in neuer Musik.
In: NZ 168(2007)3, S. 42-46

Hill, Robert: Die Modernisierung der Aufführungspraxis im 20. Jahrhundert. In: Metz, Günther (Hrsg.): Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933, Kassel 1994, S. 235-249

Hiller, Egbert: Alban Berg: Vier Lieder op. 2. Tönende Zeugnisse eines Übergangs.
In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, S. 228-239

Hilmar, Ernst (Red.): Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974, Wien 1974

Hilmar, Ernst: Zur Arnold-Schönberg-Ausstellung der Stadt Wien in der Secession.
In: ÖMZ 29(1974)4/5, S. 210ff.

Hilmar, Ernst: Schrekers Wiener Jahre. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Franz Schreker: Am Beginn der Neuen Musik. Studien zur Wertungsforschung 11, Graz 1978, S. 59-75

Hilmar, Ernst: Alexander Zemlinsky - ein Meister am Rande der Wiener Schule.
In: In: ÖMZ 47(1992)4, S. 179-184

Hilmar, Rosemary: Die “Wiener Schule”, der Ständestaat und der Nationalsozialismus.
Int. Symposion Wien 14.-16.10. In: ÖMZ 53(1998)12, S. 43-47

Hilscher, Elisabeth Th. (Hrsg.): Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag.
Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34, Tutzing 1998

Hilscher, Elisabeth Th.: Subjektivität versus Objektivität. Zum Probelm von Autobiographie und Tagebuch als historische Quellen. In: Hilscher, Elisabeth Th. (Hrsg.): Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag.
Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34, Tutzing 1998, S. 321-326

Hilscher, Elisabeth Th.: Mit Leier und Schwert: die Habsburger und die Musik, Graz (u. a.) 2000

Hilzensauer, Brigitte (Hrsg.): So ist das mit Österreich. Literarische Entdeckungsreisen in ein hintergründiges Land, Wien 2005

Hindemith, Paul: Komponist und Publikum. In: ÖMZ 15(1960)11, S. 511-514

Hirsbrunner, Theo: Othmar Schoeck. Zwischen Romantik und Moderne.
In: Musica 35(1981)3, S. 246-249

Hirsbrunner, Theo: “Im Treibhaus”. Wien um 1900.
In: Stollberg, Arne (Hrsg.): Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker? Bericht über das internationale Symposion Bern 2007, München 2008, S. 15-23

Hitzlberger, Thomas: Zur musikalischen Diktion Max Regers. Ein Personalstil als Synthese verschiedener musikhistorischer Epochen. In: Berger, Julius / Velten, Klaus (Hrsg.): Max Reger.
Studien zur Interpretation und Analyse seines Werkes, Saarbrücken 1993, S. 29-36

Hitzler, Erika: Regesten zu Beständen des Institutsarchivs: Interviews mit Zeitzeugen. In: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard / Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): Anklänge 2006. Österreichische Musikgeschichte der Nachkriegszeit, Wien 2006, S. 189-203

Hlaviczka, Karol: Musikalischer Rhythmus und Metrum. In: Die Musikforschung 24(1971)4. S. 385-406

Höckner, Berthold: Musik, Text und “Supplement”. Skizze über Dekonstruktion und musikalische Hermeneutik. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat,
Kassel (u. a.) 1998, S. 7-10

Hoffmann, Robert: Wer war Heinrich Damisch? Versuch einer biographischen Annäherung.
In: Musicologica Austriaca 27, Wien 2008, S. 181-209

Hoffmann, Rudolf Stephan: Alexander von Zemlinsky. Wiener Tondichterprofile Nr. 4.
In: Der Merker 2(1910/11)5, S. 193-197

Hoffmann, Rudolf Stephan: Franz Schreker. Wiener Tondichterprofile Nr. 5.
In: Der Merker 3(1911/12)4, S. 121-125

Hoffmann, Rudolf Stephan: Franz Schreker, Leipzig (u. a.) 1921

Hoffmann, Rudolf Stefan: Erich Wolfgang Korngold, Wien 1922, 4. Auflage

Högler, Fritz: Neue und alte Kunst. Musikgeschichtliche Betrachtungen im Spiegel der Musikerziehung.
In: Musikerziehung 6(1952/53)4, S. 234-240

Hohenegger, Maximilian: Beethovens Sonata appassionata op. 57 im Lichte verschiedener Analysemethoden, Frankfurt a. M. 1992

Hohl, Siegmar (u. a.) (Red.) / Lexikon-Institut Bertelsmann (Hrsg.): Kunst. Literatur, Musik. Daten und Fakten zum Nachschlagen, Gütersloh (u. a.) 1975

Hohlfeld, Christoph: Zur Symmetriekomponente im melodischen Denken.
In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Kultur, Bildung, Politik. Festschrift für Hermann Rauhe zum 70. Geburtstag, Hamburg 2000, S. 101-128

Hois, Eva Maria: "...den in der Tat greift die Moderne in die Vergangenheit". Felix Petyrek - ein Komponist zwischen Tradition und Fortschritt. In: Senarclens de Grancy, Antje / Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900, Wien 2001, S. 239-262

Hois, Eva Maria: Der Erste Weltkrieg und die Musikhistorische Zentrale beim k. u. k. Kriegsministerium. In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, S. 123-144

Hollander, Hans: Musik und Jugendstil. In: Schweizerische Musikzeitung 106(1966)4, S.199-202

Hollander, Hans: Zur Psychologie des Helden in Beethovens "Eroica". In: NZ 128(1967)5, S. 205-207

Hollander, Hans: Musik und Jugendstil, Zürich 1975

Höltge, Christian: Text und Vertonung. Untersuchungen zu Wort-Ton-Verhältnis und Textausdeutung in deutschsprachigen Liederzyklen mit Klavierbegleitung, Frankfurt a. M. 1992

Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004

Holtmeier, Ludwig: Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches.
In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001,
Augsburg 2004, S. 13-34

Holtmeier, Ludwig: Blick zurück nach vorn. Zu Beethovens "Missa solemnis".
In: Musiktheorie 19(2004)4, S. 322-326

Holubar, Karl: Medizin und Historismus. In: Kreuzmayr, Charlotte (Hrsg.): Historismus,
Wien 1996, S. 134-138

Holzer, Andreas: Marx, Joseph (Rupert Rudolf). In: MGG Personenteil 11, Sp.1238f.

Honegger, Arthur: Kein Platz für Musik in der modernen Gesellschaft? In: ÖMZ 7(1952)11/12, S. 352f.

Hopkins, Antony: Understanding Music, London 1979

Horak-Konservatorium und Musikschulen. Festschrift zur 100-Jahrfeier, Wien 1967

Horak, Roman (u. a.) (Hrsg.): Metropole Wien. Texturen der Moderne, 2 Bände, Wien 2000

Horak, Roman: Wien wie es nie war. Einleitung zu: Horak, Roman (u. a.) (Hrsg.): Metropole Wien. Texturen der Moderne, Band 1, Wien 2000, S. 9-21

Hörmann, Karl: Wahrnehmungsbezogene Musikanalyse. Bild - Gefühle - Musik im fächerübergreifenden Unterricht, Wolfenbüttel (u. a.) 1981

Horn, Wolfgang: Satzlehre, Musiktheorie, Analyse. Variationen über ein ostinates Thema. In: Schüler, Nico (Hrsg.): Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse, Hamburg 1996, S. 11-31

Horn, Wolfgang: Satzlehre, Musiktheorie, Analyse. Variationen über ein ostinates Thema. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 46-48

Horne, William: Brahms' Heine-Lieder. In: Jost, Peter (Hrsg.): Brahms als Liedkomponist. Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung, Stuttgart 1992, S. 93-115

Hornek, Désirée: Festschrift 125 Jahre Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1858 - 1983, Wien 1983

Hornek, Désirée: Den Sängern ein Vater. Festschrift für Ferdinand Grossmann, Wien 1987

Höslinger, Clemens: Einige Anmerkungen zum Thema Hanslick. In: ÖMZ 21(1966)10, S. 535-545

Höslinger, Clemens: Eine Wiener Gesangslehre mit Schallplattenbeispielen aus dem Jahre 1910. In: ÖMZ 27(1972)5, S. 310f.

Höslinger, Clemens: Die Sänger der Wiener Hof- und Staatsoper 1900-1925. In: Ottner, Carmen (Hrsg.): Oper in Wien 1900 - 1925, Symposion 1989, Wien (u. a.) 1991, S. 137-140

Huber, Annegret: Medienwechsel & Zauberformeln. Zu Philosophie und Ästhetiken des Musikanalysierens. In: Musicologica Austriaca 72, Wien 2008, S. 277-304

Huber, Cornelia: Musikalisch-rhetorische Figuren als Inhalt des allgemein bildenden Musikunterrichts. Versuch einer didaktischen Analyse, Dipl. Arb., MDW, Wien 2008

Humperdinck, Eva: Engelbert Humperdinck - Werkverzeichnis, Koblenz 1994

Humperdinck, Wolfram: Zum 100. Geburtstag von Engelbert Humperdinck. In: Das Musikleben, 7(1954), S. 308-310

Humperdinck, Wolfram: Engelbert Humperdinck. Das Leben meines Vaters, Koblenz 1993, Neuauflage

Hunger, Dorothea: Trauriger Gspaß. Rhetorische Figuren bei Johann Nestroy. In: Studien zur Musikwissenschaft, 49. Band, Tutzing 2002, S. 209-212

Huss, Manfred: Hans Swarowsky und die Lehre von der Interpretation in der Zweiten Wiener Schule. In: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995, Wien (u. a.) 2002, S. 377-388

Illies, Florian: 1913. Der Sommer des Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 2012

Istel, Edgar: Die Entstehung des Deutschen Melodramas I. In: Die Musik 5(1905/1906)9, S. 143-167

Istel, Edgar: Die Entstehung des Deutschen Melodramas II. In: Die Musik 5(1905/1906)12, S. 367-390

Jackstel, Karlheinz (Hrsg.): Studienreform und Hochschuldidaktik 1890 - 1933.
Konzepte, Kontroversen, Kompromisse, Wien 1990

Jacob, Andreas: Schönberg und Reger. In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, S. 122-135

Jacob, Andreas: Das Verständnis von Tonalität in Arnold Schönbergs theoretischen Schriften.
In: Musiktheorie 15(2000)1, S. 3-18

Jacob, Andreas: Schönbergs Kontrapunktlehre(n) aus europäischer Zeit. In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, 154-166

Jacobsen, Christiane: Das Verhältnis von Sprache und Musik in ausgewählten Liedern von Johannes Brahms, dargestellt an Parallelvertonungen, 2 Teile, Hamburg 1975

Jahn, Bernhard: “Lied” oder “musikalische Lyrik”? Zu einem neuen Entwurf zu einer musikoliterarischen Gattung, Rezension über: Hermann Danuser (Hrsg.): Musikalische Lyrik, 2 Bände.
In: IASLonline [25.07.2006]; http://iasl.uni-muenchen.de/recensio, abgerufen am 24.07.2007

Jancik, Hans: Zum 100. Geburtstag Ferdinand Löwes. In: ÖMZ 20(1965)2, S. 123

Jancik, Hans: Marx, Joseph, S. 1 ff. Digitale Bibliothek Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 49582 [vgl. MGG Bd. 08, Sp. 1738 ff. Kassel u.a. 1960]

Janik, Allan: Zur kulturellen Archäologie der Jahrhundertwende.
In: Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999, S. 107-108

Jank, Werner: “Wenn schon, dann bitte Genosse von Webern!” Zu den Beziehungen zwischen IGNM-Österreich und Arbeitermusikbewegung in der ersten Republik. In: ÖMZ 36(1981)2, S. 73-82

Jank, Werner: Beethoven als Symbol. Wiener Arbeiter-Musikbewegung und “musikalisches Erbe”.
In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag, Dortmund 1986, S. 36-49

Jauss, Hans Robert: Ad Dogmaticos. Kleine Apologie der literarischen Hermeneutik. In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): Kunst verstehen, Musik verstehen.
Ein interdisziplinäres Symposion (München 1992), Laaber 1993, S. 11-30

Jens, Walter / Radler, Rudolf (Hrsg.): Kindlers neues Literaturlexikon, München (Kindler) 1996

Jiránek, Jaroslav: Quelle als Zeichen. In: Hilscher, Elisabeth Th. (Hrsg.): Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34, Tutzing 1998, S. 659-663

Joachim, Heinz: Zwischen Tradition und Fortschritt. Die junge Komponisten-Generation in Deutschland. In: Melos 16(1949)11, S. 289-295

Jöde, Fritz: Jugendmusikbewegung und Hausmusik. In: Die Musik 24(1931/32)7, S. 564-569

Jöde, Fritz: Grundformen des Chorgesanges. In: Das Musikleben 3(1950)6, S. 161-164

Johler, Reinhard: Moderne, Antimoderne und die Erfindung und Tradition in Wien (und Iglau) zur Jahrhundertwende. In: Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999, S. 85-106

Johler, Reinhard: Tradition, Moderne und Volkskultur: Eine (österreichische) Geschichte im (europäischen) Vergleich. In: Senarclens de Grancy, Antje / Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900, Wien 2001, S. 87-107

Johnson, Julian: The Sound of Nature? - Mahler, Klimt and the Changing, Representation of Nature in early Viennese Modernism. In: Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999, 189-235

Johnson, Julian: Karl Kraus and the Schönberg School. In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, S. 179-189

Johnson, Julian: Identity and Voice in the Music of Gustav Mahler. In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, 79-90

Jolizza, W. K. von: Das Lied und seine Geschichte, Wien u. Leipzig 1910

Jonas, Oswald: Brahmsiana. In: Die Musikforschung 11(1958)3, S. 286-293

Jost, Ekkehard (Hrsg.): Form in der neuen Musik, Mainz 1992

Jost, Peter (Hrsg.): Brahms als Liedkomponist. Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung, Stuttgart 1992

Jost, Peter: Brahms und das deutsche Lied des 19. Jahrhunderts. In: Jost, Peter (Hrsg.): Brahms als Liedkomponist. Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung, Stuttgart 1992, S. 9-37

Jost, Peter: Artikel "Lied". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG 5, 2. Auflage 1994, Sp. 1259-1328

Jubiläums-Feier des 100jährigen Bestandes der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1912

Jüllig, Hans: Wilhelm Kienzl. Ein Charakterbild des jüngst verstorbenen Tondichters. In: Zeitschrift für Musik 108(1941) S. 718-719

Jungheinrich, Hans-Klaus: Ein Stoff, der nicht ganz Musik werden will. Überlegungen zu melodramatischen Elementen in und neben der Oper. In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag, Dortmund 1986, S. 12-15

Jungheinrich, Hans-Klaus: Unser Musikjahrhundert. Von Richrad Strauss zu Wolfgang Rihm, Salzburg u. Wien 1999

Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.) Der Wald als romantischer Topos, Bern 2008

Junk, Victor: Wiener Musik. In: Zeitschrift für Musik 104(1937)1, S. 56-58

Just, Martin: Modellrepetition in Hugo Wolfs Mörike-Liedern. In: Just, Martin / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): Festschrift für Wolfgang Osthoff - Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag, Tutzing 1989, 403-440

Just, Martin / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): Festschrift für Wolfgang Osthoff - Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag, Tutzing 1989

Kaden, Christian: Skandal und Ritual in der Musik. 10 Sätze. In: Brügge, Joachim (u. a.) (Hrsg.): Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag, Tutzing 2004, S. 583-596

Kaden, Christian: Wie neu, als sie neu war, war die “Neue Musik”? Aspekte eines Modernisierungsprozesses. In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, S. 163-178

Kalisch, Volker: Musikverstehen. Annäherung an einen Zentralbegriff in Hans Heinrich Eggebrechts Musikdenken. In: Gruber, Gernot / Mauser, Siegried (Hrsg.): Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen, Laaber 1994, S. 257-266

Kaltenecker, Martin: Hören als Analyse. In: Musiktheorie 22(2007)1, S. 197-221

Kammerlander, Karl-Peter: “Und ich kann mich nicht bewahren”. Eichendorff und seine Vertoner. Zu seinem 150. Todestag 2007. In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München 2007, Heft 67, S. 1-25

Kanne, Friedrich August: Versuch einer Analyse der Mozartischen Clavierwerke, mit einigen Bemerkungen über den Vortrag derselben. In: Musiktheorie 21(2006)4, S. 325-373

Kapp, Julius: Franz Schreker. Der Mann und sein Werk, München 1921.

Kapp, Julius: Die Oper der Gegenwart, Berlin 1922

Kapp, Reinhard: 23 Thesen Musikalische Analyse und Interpretation betreffend. In: ÖMZ 41(1986)3-4, S. 130ff.

Kapp, Reinhard: Rudolf Kolisch - die Konstruktion des Wiener Espressivo. In: Wildauer, Monica (Red.): Österreichische Musiker im Exil. Kolloquium 1988, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Kassel (u. a.) 1990, S. 103-110

Kapp, Reinhard: Die Stellung Schönbergs in der Geschichte der Aufführungslehre. In: Stephan, Rudolf / Sigrid, Wiesmann (Hrsg.): Arnold Schönberg - Neuerer der Musik. 3. Kongreß der Internationalen Arnold Schönberg-Gesellschaft 1993, Wien 1996, S. 85-101

Kapp, Reinhard: Arnold Schönberg. Vier kurze historiographische Versuche mit altmodischen Begriffen. In: ÖMZ 53(1998)3-4, S. 32ff.

Kapp, Reinhard: Schönbergs “Verein” und die Krise der musikalischen Öffentlichkeit. In: Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): Fremdheit in der Moderne, Wien 1999, S. 23-67

Kapp, Reinhard: Werk und Geschichte (als eine Art Einleitung). In: Ertelt, Thomas (Hrsg.): Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag, Mainz 2005, S. 7-48

Kapp, Reinhard: Zwei Wiener Schulen: Freud und Schönberg. In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, S. 221-262

Karkoschka, Erhard: Neue Methoden der musikalischen Analyse und einige Anwendungen auf spätere Instrumentalwerke von Karl Marx. In: Schuhmacher Gerhard (Hrsg.): Zur musikalischen Analyse. Wege der Forschung, Band 257, Darmstadt 1974, S. 644-664

Karkoschka, Erhard: Analyse. Neue Musik, Herrenberg 1976

Karkoschka, Erhard: Zur Relation zwischen Begrifflichkeit und Analyse. In: Musica 6/1983, S. 512-515

Karner, Stefan / Mikoletzky, Lorenz (Hrsg.): Österreich. 90 Jahre Republik.
Beitragsband der Ausstellung im Parlament, Innsbruck 2008

Karpath, Ludwig: Begegnung mit dem Genius. Denkwürdige Erlebnisse mit Johannes Brahms, Gustav Mahler, Hans Richter, Max Reger, Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Fürstin Marie Hohelohe, Fürstin Pauline Metternich, Franz Lehár und vielen anderen bedeutenden Menschen,
Wien u.a. 1934, 2. Auflage

Karthaus, Werner: Die musikalische Analyse. In: Die Musik 21(1928/29)4, S. 264-271

Kasai, Hirotoshi: Kunstlied und Klavierbegleitung. Eine Studie über die Klavierbegleitung des Kunstliedes im 19. Jahrhundert.
Auf: URL: http://hdl.handle.net/10458/1462 - Juli 1993, 8 Seiten, abgerufen am 30. März 2009

Kaspar, Peter Paul: Klangrede. Musik als Sprache, Wien (u. a.) 2008

Kater, Michael H.: Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich, München, Wien 1998

Kater, Michael H.: Komponisten im Nationalsozialismus: Acht Porträts, Berlin 2004

Katzenberger, Günter: Robert Schumann - Klassiker des Lyrischen Klavierstücks? In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Gattungen der Musik und ihre Klassiker, Laaber 1998, 2. Auflage, S. 251-270

Kauder, Hugo: Das Wiener Sinfonie-Orchester. In: Musikblätter des Anbruch 1(1919)1, S. 27-29

Kaufmann, Harald: Aushöhlung der Tonalität bei Reger.
In: Neue Zeitschrift für Musik, 128(1967)1, S. 28-33

Kaufmann, Harald: Thesen über Wertungsforschung. In: ÖMZ 22(1967)11, S. 647-652

Kaufmann, Harald: Umschichtungen und Umwertungen im Musikleben am Beispiel Österreichs.
In: Stephan, Rudolf: Über das Musikleben der Gegenwart, Berlin 1968, S. 61-71

Kaufmann, Harald: Versuch über das Österreichische in der Musik. In: ÖMZ 25(1970)1, S. 16-33

Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1967, 12. Auflage

Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule, Bern 1966, 12. Auflage

Kehr, Günter: Intellektuelle Arroganz. In: Melos 15(1948)8/9, S. 223-225

Keil, Werner (Hrsg.): 1900 - Musik zur Jahrhundertwende, Hildesheim (u. a.) 1995

Keller, Otto: Zur Geschichte der Wiener Philharmoniker.
In: Die Musik 9(1909/10)7, Sonderheft: Wien, S. 17-29

Kelterborn, Rudolf: Analyse und Interpretation. Eine Einführung anhand von Klavierkompositionen, Winterthur 1993

Kerschbaumer, Gert: "...du, glückliches Österreich, spiele!" Der Kleinstaat als verspielte Groß- und Traditionsmacht. In: In: ÖMZ 51(1996)2-3, S. 128-131

Kesselgruber, Sophia: Die Musiktheaterlandschaft Wiens um 1900, Dipl. Arb., MDW, Wien 2002

Kiem, Eckehard: Aspekte des Historischen in der Musiktheorie. Notwendigkeit, Chancen und Grenzen. In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, S. 36-40

Kienzl, Wilhelm: Meine Lebenswanderung, Stuttgart 1926

Kienzle, Ulrike: Schreker, Franz (August Julius). In: MGG Personenteil 15, Sp. 33-42

Kienzle, Ulrike: Franz Schreker. Ein Künstler der Moderne. In: Michael Haas / Christopher Hailey: Musik des Aufbruchs. Franz Schreker. Grenzgänge - Grenzklänge, Wien 2004, S. 38-47

Killmayer, Wilhelm: Hans Pfitzner - Versuch eines Porträts. In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München 1995, Heft 55, S. 33-41

Kindermann, Dieter: Schicksalsmomente wie Zeitzeugen sie erlebten. Österreich von der Ersten Republik bis heute, Wien 2008

Kinzler, Hartmuth: "Kritische" Aufführungslehre - positivistisch betrachtet. In: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995, Wien (u. a.) 2002, S. 495-508

Klein, Christine: Klangfarbe und Tonmalerei in Accompagnato-Rezitativen Georg Philipp Telemanns und deren Wirkungsästhetik. In: Musiktheorie 19(2004)4, S. 354-362

Klein, Hans-Dieter: Einige Perspektiven neuer Musik. In: Hilscher, Elisabeth Th. (Hrsg.): Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34, Tutzing 1998, S. 641-645

Klein, Hans-Dieter: Künste in wechselseitiger Bezugnahme. In: Brügge, Joachim (u. a.) (Hrsg.): Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag, Tutzing 2004, S. 597-610

Klein, Rudolf: Chaos oder Stilsynthese? In: Musikerziehung 6(1952/53)2, S. 67-71

Klein, Rudolf: Erziehung zur modernen Musik. In: Musikerziehung 6(1952/53)4, S. 240-246

Klein, Rudolf: Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen. In: ÖMZ 16(1961)2, S. 73ff.

Klein, Rudolf: Die Wiener Schule. In: ÖMZ 16(1961)6/7, S. 263ff

Klein, Rudolf: Wie das Konzerthaus eine Mission erfüllte. Zur Entwicklung der Wiener Konzerthausgesellschaft von 1918 bis 1963. In: ÖMZ 18(1963)5, S. 223-239

Klein, Rudolf: Anbruch unseres Jahrhunderts. Von der literarischen zur optischen Epoche. In: ÖMZ 19(1964)5/6, S. 202-216

Klein, Rudolf: Vom Sinn der Analyse. In: ÖMZ 20(1965)1, S. 37-45

Klein, Rudolf: Von den Grenzen der Aufnahmefähigkeit. In: ÖMZ 20(1965)7, S. 333-340

Klein, Rudolf: Die Ausstrahlungskraft Österreichischer Musik. In: ÖMZ 25(1970)1, S. 35-42

Klein, Rudolf: Von der Kunstwahrheit in den Analysen J. N. Davids. In: ÖMZ 25(1970)3, S. 165-171

Klein, Rudolf: Ein Alt-Wiener Konzertsaal. Das Etablissement Jahn in der Himmelpfortgasse.
In: ÖMZ 28(1973)1, S. 12-18

Klein, Rudolf: Musik im Augarten. In: ÖMZ 28(1973)5/6, S. 239-248

Klein, Walter: Arnold Schönbergs Harmonielehre. In: Der Merker 3(1911/12)6, S. 209-211

Kleindel, Walter: Österreich. Zahlen, Daten, Fakten, Salzburg 2007, 5. Auflage

Kleist, Jürgen / Butterfield, Bruce A. (Hrsg.): Fin de siècle. 19th and 20th Century Comparisons and Perspectives, New York, Vienna (u. a.) 1996

Klemm, Eberhardt: Wegbereiter neuer Musik: Alexander Zemlinsky. Ein Konservativer der neuen Wiener Schule. In: Musik und Gesellschaft 36(1986)2, S. 89 f.

Klinger, Cornelia: Wann war Moderne - wo war Moderne? Überlegungen zur Datierungsproblematik von Moderne im Lichte ihres möglichen Endes. In: Senarclens de Grancy, Antje / Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900, Wien 2001, S. 19-43

Klinghofer, Richard: Untersuchungen zum Musikprogramm der RAVAG 1930 - 1938, 2 Bde.,
Wien Dipl. Arb., MDW, Wien 1994

Klotz, Volker: Nach-kakanische Operette um ‘33 und ‘38 am Beispiel von Emmerich Kálmán und Ralph Benatzky. In: Wildauer, Monica (Red.): Österreichische Musiker im Exil. Kolloquium 1988, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel (u. a.) 1990, S. 66-72

Knapp, Walter / Peschl Wolf: Wege zur Musik, AHS-Oberstufe, Band 1 , Innsbruck 1989

Knaus, Herwig: Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns „Liederkreis“.
In: Kolneder, Walter (Hrsg.): Schriften zur Musik 27, München-Salzburg 1974

Knaus, Herwig: Wort-Ton-Beziehungen im deutschen Lied Zwischen Schumann und Brahms.
In: Haselauer, Elisabeth (Hrsg.): Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum, Wien (u.a.) 1981, S. 67-108

Knaus, Herwig: Im Reich der Nacht. Wort und Ton im bürgerlichen romantischen Lied um 1870.
In: Musikerziehung, 42(1988/89)2, S. 19-26

Knaus, Herwig / Scholz, Gottfried: Formen in der Musik, 2 Bde., Wien 1988

Kneif, Tibor: Zur Deutung des musikalischen Geschmacks.
In: Stephan, Rudolf: Über das Musikleben der Gegenwart, Berlin 1968, S. 39-51

Kneif, Tibor: Der prädikative Mensch. Bemerkungen zum musikalischen Snobismus.
In: Stephan, Rudolf: Über das Musikleben der Gegenwart, Berlin 1968, 52-60

Kneif, Tibor: Zur Semantik des musikalischen Zitats. In: NZ 134(1973)1, S. 3-9

Kneif, Tibor: Typen der Entsprachlichung in der neuen Musik.
In: Stephan, Rudolf (Hrsg.): Über Musik und Sprache, Mainz 1974, S. 20-33

Kneif, Tibor: Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik.
In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Regensburg 1975, S. 63-71

Kneif, Tibor: Zemlinsky als Harmoniker. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.); Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule. Studien zur Werteforschung 7, Graz 1976, S. 137-144

Kneif, Tibor: Musikästhetik. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Einführung in die systematische Musikwissenschaft, Laaber 1988, 3. Auflage, S. 133-169

Kneif, Tibor: Musiksoziologie. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Einführung in die systematische Musikwissenschaft, Laaber 1988, 3. Auflage, S. 171-202

Knepler, Georg: Musiktheorie. In: Floros, Constantin (u. a.) (Hrsg.): Theorie der Musik. Analyse und Deutung, Laaber 1995, S. 11-28

Knessl, Lothar: Kreneks Reise in die Tonalität. In: ÖMZ 22(1967)6, S. 335-338

Knessl, Lothar: Im Sog des “Jonny”-Erfolgs. Drei Krenek-Einakter im Messepalast.
In: ÖMZ 45(1990)5, S. 234-236

Knotik, Cornelia (Red.): Musik und Politik zwischen den Weltkriegen.
In: Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 43(1988)2, Wien 1988

Knotik, Cornelia: Ideologische Implikationen musikhistorischen Bewusstseins am Beispiel der Bemühungen um “Alte Musik”. In: Knotik, Cornelia (Red.): Musik und Politik zwischen den Weltkriegen.
In: Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 43(1988)2, Wien 1988, S. 29-32

Kobald, Karl: Alt-Wiener Musikstätten, Wien 1947, 6. Auflage

Kobald, Karl: Julius Bittner und Franz Schreker. In: ÖMZ 9(1954)9, S. 78-81

Kogler, Susanne: Das Viele und das Andere. Zu Möglichkeiten und Grenzen ästhetischer Wertung heute. In: ÖMZ 55(2000)10, S. 5-10

Kogler, Susanne: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte zur Wertung seines Schaffens.
In: ÖMZ 60(2005)8, S. 6-15

Kogler, Susanne: Hugo Wolfs Vokalkompositionen und das gegenwärtige Verhältnis von Dichtung und Musik. In: Musicologica Austriaca 26, Wien 2007, S. 205-218

Kokorz, Gregor: Musikwissenschaft als “Hörforschung”. In: Boisits, Barbara / Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): Sapienti numquam sat. Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag. Anklänge 2009;
Wien 2009, S. 37-49

Kolleritsch, Otto (Hrsg.); Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule. Studien zur Werteforschung 7, Graz 1976

Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Franz Schreker: Am Beginn der Neuen Musik. Studien zur Wertungsforschung 11, Graz 1978

Kolleritsch, Otto: Motivationen zur Zemlinsky-Retrospektive. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule.
Studien zur Werteforschung 7, Graz 1976, S. 27-33

Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zur “Neuen Einfachheit” in der Musik, Wien-Graz 1981

Kolleritsch, Otto: Zur Wertbesetzung des Begriffs der “Neuen Einfachheit”.
In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zur “Neuen Einfachheit” in der Musik, Wien-Graz 1981, S. 9-16

Kolleritsch, Otto: Musik und Öffentlichkeit.
In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zur “Neuen Einfachheit” in der Musik, Wien-Graz 1981, S. 242-249

Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung, Wien-Graz 1988

Kolleritsch, Otto: Die wahrheitsfindende Rolle der Interpretation in der aktuellen Fülle des musikalischen Repertoires. Über die Notwendigkeit einer kritischen Musikästhetik.
In: Brügge, Joachim (u. a.) (Hrsg.): Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag, Tutzing 2004, S. 447-458

Költzsch, Hans: Musik verstehen. In: Die Musik 23(1930/31)12, S. 905-909)

Konrad, Helmut: Zeitgeschichte und Moderne. In: Haller, Rudolf (Hrsg.): Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne, Wien (u. a.) 1996, 23-57

Kopf, Angelika: Zur musikalischen Stilentwicklung in Wien um 1900, Dipl. Arb., MDW, Wien 2003

Korda, Viktor: Wozu überhaupt neue Musik? In: Musikerziehung 7(1953/54)1, S.11 f.

Kornberger, Monika: “Wir tanzen Shimmy!” Aspekte eines Modetanzes im Wien der 1920er Jahre.
In: Boisits, Barbara / Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): Sapienti numquam sat. Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag. Anklänge 2009; Wien 2009, S. 181-195

Korngold, Julius: Die Korngolds in Wien. Der Musikkritiker und das Wunderkind, Zürich (u.a.) 1991

Korngold, Luzi: Erich Wolfgang Korngold (1897-1957). In: Studer, Heinrich (Red.): Große Österreicher. Neue österreichische Biographie ab 1815, Band 14, Wien (u. a.) 1960, S. 198-206

Korngold, Luzi: Erich Wolfgang Korngold. Ein Lebensbild, Wien 1967

Köser, Werner: Das verlorene Echo. Die Kluft zwischen Komponist und Publikum.
In: Das Musikleben 4(1951)4, S. 134 f.

Kowar, Helmut: Liebhaber- und Amateurorchester in Wien. Versuch einer überblicksmäßigen Darstellung. In: Studien zur Musikwissenschaft, 34. Band, Tutzing 1983, S. 131-140

Kralik, Heinrich: Franz Schreker. In: Musikblätter des Anbruch 16(1934)4, S. 73-75

Kralik, Heinrich: Genie in unserer Welt. Die Feiern zum 100. Wiederkehr des Geburtstages von Richard Strauss stehen im Mittelpunkt des Wiener Festwochenprogramms.
In: ÖMZ 19(1964)5/6, S. 217-220

Krämer, Thomas / Dings, Manfred: Lexikon Musiktheorie, Wiesbaden (u.a.) 2005

Krämer, Thomas: Lehrbuch der harmonischen Analyse, Wiesbaden (u.a.) 1997

Krämer, Ulrich: Der König als Narr: Zur Frühfassung von Schönbergs “Gurre-Liedern”.
In: Ertelt, Thomas (Hrsg.): Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf.
Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag, Mainz 2005, S. 175-202

Kraus, Felicitas von: Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern, Mainz 1928

Kravitt, Edward F.: Das Lied, Spiegel der Spätromantik, Hildesheim (u.a.) 2004

Krebs, Wolfgang: Zum Verhältnis von musikalischer Syntax und Höhepunktgestaltung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Musiktheorie 13(1998)1, S. 31-41

Kreft, Ekkehard: Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen 2, Romantik - das 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main, Wien (u. a.) 1996

Kreft, Ekkehard: Harmonik im Umbruch. Akkordtypen und Formationen vom 18. bis in das 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main, Wien (u. a.) 2003

Krenek, Ernst: Vom “Jonny” zur Zwölftonmusik. Versuch einer Selbstanalyse.
In: Melos 16(1949)2, S. 30-38

Krenek, Ernst: Der musikalische Fortschritt. In: Melos 16(1949)3, S. 71-75

Krenek, Ernst: Fünfzig Jahre Komponierhandwerk. In: Melos 18(1951)4, S. 97-99

Krenek, Ernst: Ein neues Blatt ist aufgeschlagen. In: Melos 21(1954)11, S. 305-307

Krenek, Ernst: Über die Inspiration. In: Melos 22(1955)3, S. 68-71

Krenek, Ernst: Bemerkungen zur Wiener Schule. In: ÖMZ 17(1962) 4, S. 184f.

Krenek, Ernst: “Ein ungewöhnliches Exemplar eines Österreichers.” Autobiographische Skizze.
In: ÖMZ 55(2000)8-9, S. 8-15

Kretschmer, Helmut: Musik in Wien. Orchester, Vereine, Institutionen.
Wiener Geschichtsblätter: Beiheft, 2000, 3; Wien 2000

Kretschmer, Helmut: Ende und Anfang - Wien um 1918. Kleinausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Wien 1993

Kretz, Johannes: Erwin Ratz - Leben und Wirken. Versuch einer Annäherung, Dipl. Arb.,
MDW, Wien 1994

Kreussler, Gerhard von: Musikalische Moden. In: Die Musik 21(1928/29)2, S. 161-170

Kreuzmayr, Charlotte (Hrsg.), Bogner, Dieter (Mitarb.): Aufbruch zur Jahrhundertwende.
Der Künstlerkreis um Adolf Loos, Linz 1985

Kreuzmayr, Charlotte (Hrsg.): Historismus, Wien 1996

Krones, Hartmut: Rudolf Réti, Egon Wellesz und die Gründung der IGNM.
In: ÖMZ 37(1982)11, S. 606-623

Krones, Hartmut: Das Wort-Ton-Verhältnis bei den Meistern der Wiener Klassik.
In: Haselauer, Elisabeth (Hrsg.): Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum, Wien (u.a.) 1981, S. 47-66

Krones, Hartmut / Schollum, Robert: Vokale und allgemeine Aufführungspraxis, Wien 1983

Krones, Hartmut (Hrsg.): Wort und Ton im europäischen Raum.
Gedenkschrift für Robert Schollum, Wien (u.a.) 1989

Krones, Hartmut: ... der schönste und wichtigste Zweck von allen... Das Conservatorium der "Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates". In: ÖMZ 43(1988)2-3, S. 66-83

Krones, Hartmut: 1805-1823: Vier Opern - ein Vokabular. Musiksprachliche Bedeutungskonstanten in "Fidelio", "Il Barbiere di Siviglia", "Der Freischütz" und "Fierrabras". In: ÖMZ 44(1989)7-8, S. 338-356

Krones, Hartmut: Die Komponisten der "Wiener Schule" und die Wiener Philharmoniker.
In: Biba, Otto / Schuster, Wolfgang (Hrsg.): Klang und Komponist.
Ein Symposion der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht, Tutzing 1992, S. 201-209

Krones, Hartmut: Nationalstil, Gattungsstil und Aufführungspraxis bei W. A. Mozart.
In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Band 1, Hauptsektionen, Tutzing 1993, S. 105-121

Krones, Hartmut / Sittner, Hans: Kienzl, Wilhelm. In: MGG Personenteil 10, Sp. 81-84

Krones, Hartmut: Zemlinsky, Alexander (von). In: MGG Personenteil 17, Sp. 1413-1423

Krones, Hartmut (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u. a.) 1995

Krones, Hartmut: Alexander Zemlinsky - Ästhetik, Stil und Umfeld. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u. a.) 1995, S. 13-18

Krones, Hartmut: Tonale und harmonische Semantik im Liedschaffen Alexander Zemlinskys. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u.a.) 1995, S.163-187

Krones, Hartmut: Die schöpferischen Kräfte. In: ÖMZ 50(1995)1, S. 21-26

Krones, Hartmut: "Er hatte sich gleichsam mit seinem ganzen Körper in das Wort des Dichters verwandelt!" Hugo Wolfs "Penthesilea" als Musik gewordene Dichtung. In: Floros, Constantin (u. a.) (Hrsg.): Theorie der Musik. Analyse und Deutung, Laaber 1995, S. 201-222

Krones, Hartmut: Von der Vielfalt unseres Jahrhunderts. In: Seipel, Wilfried (Hrsg.): Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich, Wien 1996, S. 169f.

Krones, Hartmut: Humor als Waffe der Wiener Moderne. Die Musikblätter des "Abbruch" (1924 und 1925). In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Musik / Revolution.
Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag, Band 2, Hamburg 1997, S. 195-208

Krones, Hartmut: Ein erstes Wiener "Arnold Schönberg Center"? Zur "Schönberg-Bibliothek" von 1924/25. In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis.
Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, S. 7-17

Krones, Hartmut (Hrsg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Band 1 der Sonderreihe "Symposien zu Wien Modern", Wien (u. a.) 2001

Krones, Hartmut (Hrsg.): Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts, Wien (u. a.) 2002

Krones, Hartmut: Struktur und Freiheit. Ein kompositorisches und interpretatorisches Problem durch Jahrhunderte. Krones, Hartmut (Hrsg.): Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts, Wien (u. a.) 2002, S. 11-17

Krones, Hartmut: Ferdinand Grossmann als Lehrer an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst. In: ÖMZ 58(2003)3-4, S. 21-25

Krones, Hartmut: Musikalische Kommunikation im Spiegel der Musikgeschichte.
In: ÖMZ 58(2003)8-9, S. 29-34

Krones, Hartmut (Hrsg.): Geächtet, verboten, vertrieben. Wien 2005

Krones, Hartmut: Das Lied in der Mitte Europas. In: ÖMZ 60(2005)1-2, S. 25-30

Krones, Hartmut: Zur Tradition der musikalischen Rhetorik im Œuvre Hugo Wolfs.
In: Musicologica Austriaca 27, Wien 2007, S. 77-100

Krones, Hartmut: Johannes Brahms: Fortschritt und Tradition. In: ÖMZ 62(2007)6, S. 4-11

Kropfinger, Klaus: Bemerkungen zur Geschichte des Begriffswortes 'Struktur' in der Musik.
In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das zweite Colloquium der Walker-Stiftung März 1972 in Freiburg i. Br., Stuttgart 1974, S. 188-204

Kropfinger, Klaus: Problem der musikalischen Rezeptionsforschung. In: NZ 135(1974)12, S. 741-746

Kropfinger, Klaus: Musikalische Hermeneutik als Funktion der Form-Inhalt-Problematik.
In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Regensburg 1975, S. 73-80

Kropfinger, Klaus: Beethoven im Brennspiegel Schönbergs. In: Bork, Camilla (u. a.) (Hrsg.): Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik.
Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag, Schliengen 2011, S. 552-563

Kross, Siegfried: Zur Frage der Brahmsschen Volksliedbearbeitungen.
In: Die Musikforschung 11(1958)1, S. 15-21

Kross, Siegfried: Geschichte des deutschen Liedes, Darmstadt 1989

Krummacher, Friedhelm: Text im Text. Über Vokalmusik und Texttheorie.
In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, S. 45-49

Krydl, Hans M.: Das Festwochen-Symposium "Psychoanalyse und Musik". In: ÖMZ 44(1989)9,S. 469f.

Kubik, Reinhold: Spuren in die Vergangenheit. Gustav Mahler und die Tradition der musikalischen Rhetorik. In: Aspetsberger, Friedbert / Partsch, Erich Wolfgang (Hrsg.): Mahler-Gespräche. Rezeptionsfragen - literarischer Horizont - musikalische Darstellung.
Kongress Klagenfurt 2001, Innsbruck 2002, S. 144-177

Kuckertz, Josef (u. a.) (Hrsg.): Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag, Laaber 1990

Kühn, Clemens: Verlust der Unmittelbarkeit? Der Interpret und die Analyse.
In: Musica 33(1979)2, S. 129-131

Kühn Clemens: Formenlehre der Musik, Kassel (u. a.) 1987

Kühn, Clemens: Über Musik sprechen. Drei Beiträge. In: Musica 50(1996)4, S. 250-254

Kühn, Clemens: Schlußbetrachtung. In: Scholz, Gottfried (Hrsg.): Pluralismus analytischer Methoden, Frankfurt a. M. 1996, S. 193-196

Kühn, Clemens: Mit den Augen von früher. Diskussion. In: Musiktheorie 14(1999)4, S. 365-369

Kühn, Clemens (Red.): Analyse auf dem Prüfstand. In: Musiktheorie 19(2004)4

Kühn, Clemens: Analyse und Beethovens “Praeludium” und - Ein unentschiedener Dialog.
In: Musiktheorie 19(2004)4, S. 331-335

Kühn, Clemens: Integrative Theorie. Ein Versuch. In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, S. 236-244

Kühn, Clemens: Analyse lernen. Bärenreiter Studienbücher Musik, Kassel 2005, 5. Auflage

Kühn, Hellmut: Zur deutschen Musik der Gründerzeit und Jahrhundertwende.
In: NZ 135(1974)11, S. 667-673

Kühn, Hellmut: Die “Kinderszenen” als musikalisches Hausbuch. In: Musica 35(1981)5, S. 421-423

Kühnel, Harry / Vavra, Elisabeth / Stangler, Gottfried (Schrlt.): Niederösterreichische Landesausstellung: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil 1880 - 1916, Glanz und Elend.
Ausstellungskatalog, 1- Beiträge, 2 - Katalog, Wien 1987

Kulenkampff, Hans-Wilhelm: Warum ist Brahms berühmt? Provokation eines unzeitgemäßen Themas.
In: NZ 130(1969)9, S. 414-418

Kunze, Stefan: Musikgeschichte, Musiktheorie, Theorie der Musikgeschichte.
In: Die Musikforschung 30(1977)2, S. 170-176

Kurdiovsky, Richard: Adolf Loos, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 239-259

Kurdiovsky, Richard: Adolf Loos, in: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 293-307

Kurth, Ernst: Zum Wesen der Harmonik I. In: Musikblätter des Anbruch, 2(1920)16, S. 539-544

Kurth, Ernst: Zum Wesen der Harmonik II. In: Musikblätter des Anbruch, 2(1920)17, S. 568-571

Kurtz, Birgit Christine: Neue Musik im Nationalsozialismus anhand von Konzerten im Wiener Konzerthaus. Dipl. Arb., MDW, Wien 2001

Kury, Astrid: Ein österreichischer “Sonderweg”? Zur Frage der Abstraktion in der bildenden Kunst der Wiener Moderne. In: Senarclens de Grancy, Antje / Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900, Wien 2001, S. 153-167

Kurz, E.: Programmeinführung, in: Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): Österreichisches Musiklexikon, 5 Bde., Wien 2002 - 2006, S. 1827 ff.

Küster, Konrad: Schumanns neuer Zugang zum Kunstlied: Das “Liedjahr” 1840 in kompositorischer Hinsicht. In: Die Musikforschung 51(1998)1, S. 1-14

Küster, Ulrike: Das Melodrama. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. (u. a.) 1994

Laaff, Ernst: Neue Musik - eine neue Stilepoche? Die Periodisierung der Musikgeschichte und die Gegenwart. In: Melos 18(1951)6/7, S. 167-172

Laaff, Ernst: Hausmusik - ohne Interesse für die Öffentlichkeit?
In: Das Musikleben 4(1951)11, S. 305-306

Laaff, Ernst: Tonalität und Harmonik der neuen Musik. In: Das Musikleben 5(1952)12, S. 360-363

Laaff, Ernst: Charakteristika der neuen Musik. In: Das Musikleben 6(1953)1, S. 10-12

Laaff, Ernst: Gattungen und Formen in der neuen Musik. In: Das Musikleben 6(1953)3, S. 90-92

Laaff, Ernst: Neue Musik - eine neue Stilperiode? In: Das Musikleben 6(1953)5, S. 169-171

Laaff, Ernst: Neue Gebrauchsmusik. In: Das Musikleben 6(1953)4, S. 131 f.

Lach, Robert: Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme. Wien (u.a.) 1924

Lach, Robert: Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien, Wien (u. a.) 1927

Lach, Robert: Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur,
Wien (u.a.) 1925

Lacina, Ferdinand / Kernbauer, Hans: Zur österreichischen Wirtschaftspolitik in der Ersten und Zweiten Republik. In: Wala, Adolf (Hrsg.): Der Schilling. Ein Spiegel der Zeiten, Wien 1994, S. 48-69

Lamb, Andrew: Einführung zu den Liederzyklen. (Übersetzung: Jan Rolf Müller).
In: Lehár, Franz: Sämtliche Kunstlieder, Band 1, London (u. a.) 2002

Lamb, Andrew: Einführung zu Band 2. Einzelne Lieder 1890-1917. (Übersetzung: Jan Rolf Müller).
In: Lehár, Franz: Sämtliche Kunstlieder, Band 2, London (u. a.) 2004

Landerer, Christoph: Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die österreichische Philosophie der Jahrhundertmitte. In: ÖMZ 54(1999)9, S. 6-20

Landerer, Christoph: “Die raffinierteste aller Künste”. Wittgenstein und die Musik. In: ÖMZ 56(2001)11/12, S. 10-19

Landerer, Christoph: Eduard Hanslicks Musikästhetik und ihr österreichisches Nachleben - ein “Wiener Denkstil”? In: Musicologica Austriaca 20, Wien 2001, S. 91-117

Landerer, Christoph: Aesthetica longa, ars brevis. Vergänglichkeit des Schönen und Zeitlosigkeit der Ästhetik bei Eduard Hanslick. In: Brügge, Joachim (u. a.) (Hrsg.): Musikgeschichte als Verstehens-geschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag, Tutzing 2004, S. 49-59

Landerer, Christoph: Wagner, Hanslick, Nietzsche und das “Judentum in der Musik”.
In: ÖMZ 59(2004)6, S. 5-14

Lang, Michaela: "Unser Wien wird all'weil größer ..." Die Großstadtwerdung im Spiegel von Flugblattliedtexten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dipl. Arb., MDW, Wien 2000

Lang, Robert: Entstehung und Tradition des Begriffs “Neapolitan sixth”.
In: Die Musikforschung 52(1999)4, S. 306-317

Lanz, Doris: Dodekaphonie als “Mythos”. Zur Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts.
In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): Musik und Mythos - Mythos Musik um 1900.
Zürcher Festspiel-Symposium 2008, Kassel 2009, S. 205-219

Larsen, John Fellow: Carl Nielsen, Wien und die europäische Wende. Von psychischer Expansion bis Werteverfall. In: ÖMZ 51(1996)6-7, S. 395-410

LaRue, Jan: Guidelines for style analysis, Warren, Mich. 1992 (2. Auflage)

Laux, Karl: Ansorge, Conrad. In: MGG alt, Band 1, Sp. 508 f.

Lechleitner, Gerda: Agogik - Aufführungspraxis im Spiegel der Zeit.
In: Studien zur Musikwissenschaft, 36. Band, Tutzing 1985, S. 309-318

Lechleitner, Gerda / Kowar, Helmut: Musikleben im Verborgenen. “Hausmusik” und “Hauskonzert” in Wien. In: ÖMZ 47(1993)7-8, S. 401-412

Leibnitz, Thomas: Österreichische Spätromantiker. Studien zu Emil Nikolaus von Reznicek, Joseph Marx, Franz Schmidt und Egon Kornauth, Tutzing 1986

Leibnitz, Thomas / Gmeiner, Josef: Musikjahrhundert Wien 1797 - 1897, Wien 1997

Leibnitz, Thomas: Zur Novitätenpolitik der Ära Franz Schalk/Richard Strauss (1918-1924). In: Ottner, Carmen (Hrsg.): Oper in Wien 1900 - 1925, Symposion 1989, Wien (u. a.) 1991, S. 120-129

Leibnitz, Thomas: Finis Musicae? Hans Pfitzner, Oswald Spengler und das Ende der Musik.
In: Studien zur Musikwissenschaft, 49. Band, Tutzing 2002, S. 299-311

Leibowitz, René: Apologie der Romantik. In: Melos 21(1954)12, S. 337-339

Leichtentritt, Hugo: Das Musikleben der Gegenwart. In: Berlin, Die Musik 21(1928/29)4, S. 293-295

Leidinger, Hannes / Moritz, Verena: Die Republik Österreich 1918/2008. Überblick, Zwischenbilanz, Neubewertung. Wien 2008

Leinfellner, Werner: Der Wiener Kreis und seine Wirkung. In: Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse - Umwelt - Wirkung, Wien (u. a.) 1993, S. 202-227

Leipold, Eugen: Romantische Polyphonie der Bilder und Klänge. Kontrapunkte in der Sprache bei E. T. A. Hoffmann und Eichendorff. In: Das Musikleben 8(1955)5, S. 171-174

Leisinger, Ulrich: Der Rezeptionstext als Problem kritischer Ausgaben. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 130-132

Leitner, Carola / Hamtil, Kurt (Red.): Wien 18. Bezirk Währing in alten Fotografien, Wien 2007

Leitner, Carola / Hamtil, Kurt (Red.): Wien in alten Fotografien. Der Glanz der Kaiserzeit, Wien 2011

Leitner, Carola / Hamtil, Kurt (Red.): Wien in alten Fotografien. Alt-Wiener Weihnacht, Wien 2011

Lendvai, Ernö: Bartók und der goldene Schnitt. In: ÖMZ 21(1966)11, S. 607-615

Lengauer, Hubert: Metaphern der Macht. Ornament und Askese bei Hofmannsthal.
In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 191-211

Levie, Sophie (Hrsg.): Reviews, Zeitschriften, Revues. Amsterdam 1994

Lévy, Fabien: Form, Struktur und sinnliche Erfahrung. In: Musiktheorie 22(2007)3, S. 222-232

Lewinsky, Wolf-Eberhard von: Schnittpunkte der Musikgeschichte. In: Musica 14(1960)2, S. 84-87

Lichtenfeld, Monika: Zemlinsky und Mahler. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule. Studien zur Werteforschung 7, Graz 1976, S. 101-110

Liebing, Stefan (Hrsg.): Ehrenamt Musik. Ein Praxishandbuch für Vereine und Institutionen, Regensburg 2004

Lienenlüke, Ursula: Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik, Regensburg 1976

Liess, Andreas: Debussys musikgeschichtliche Bedeutung. In: Die Musik 23(1930/31)7, S. 487-490

Liess, Andreas: Österreichs zeitgenössische Musik. In: ÖMZ 1(1946)10/11, S. 343-358

Liess, Andreas: Joseph Marx. In: ÖMZ 2(1947)3, S. 55-57

Liess, Andreas: Die zeitgenössische Musik als Weg. In: ÖMZ 3(1948)1, S. 2-6

Liess, Andreas: Johannes Brahms im Lichte der Moderne. In: ÖMZ 3(1948)4, S. 91-93

Liess, Andreas: Beeinträchtigt die musikalische Analyse den Kunstgenuß?
In: Das Musikleben, 5(1952), S. 326-329

Liess, Andreas: Historismus und Gegenwart. Bearbeitung, Interpretation und Neuschöpfung.
In: Das Musikleben 8(1955)5, S. 174-177

Liess, Andreas: Die Musik des Abendlandes im geistigen Gefälle der Epochen. Ein historisch-phänomenologischer Entwurf, Wien 1970

Liessmann, Konrad Paul: Die Kunst des Hörens. Über den Umgang mit Musik.
In: ÖMZ 58(2003)8-9, S. 6-12

Lindlar, Heinrich: Hans Pfitzners Klavierlied, Köln 1940

Lindlar, Heinrich: Musik als Musik verstanden. Zum Zentenarium von Hanslicks Schrift “Vom Musikalisch-Schönen”. In: Das Musikleben 7(1954)9, S. 311-312

Lindlar, Heinrich: Der Komponist Alexander Zemlinsky. In: NZ 123(1962)10, S. 452-454

Lindmayr-Brandl, Andrea: Notation als Zeichensystem. Ein Ansatz zu einer Semiotik der traditionellen Musikaufzeichnung. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referate, Kassel (u. a.) 1998, S. 23-27

Lindner, Adalbert: Die drei Wesenselemente der Musik Max Regers.
In: Die Musik 23(1930/31)4, S. 247-254

Lindner, Dolf: Sonderausstellung: Gustav Mahler und seine Zeit. In: ÖMZ 15(1960)6, S. 311ff.

Litschauer, Walburga: Das Wort-Ton-Verhältnis in den italienischen Liedern von Franz Schubert.
In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Wort und Ton im europäischen Raum. Gedenkschrift für Robert Schollum, Wien (u.a.) 1989, S. 115-132

Lobaczewska, Stefania: Die Analyse des musikalischen Kunstwerkes als Problem der Musikwissenschaft. In: Schenk, Erich (Hrsg.): Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956, Graz 1958, S. 373-377

Lodes, Birgit: Zarathustra im Dunkel. Zu Strauss' Dehmel-Vertonung "Notturno", op. 44, Nr. 1.
In: Edelmann, Bernd / Lodes, Birgit / Schlötterer, Reinhold (Hrsg.): Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das internationale Symposium München 1999, Berlin 2001, S. 251-282

Lodes, Birgit: Schubert und Lachner lesen Heinrich Heines "Ich stand in dunklen Träumen".
In: Brügge, Joachim (u. a.) (Hrsg.): Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag, Tutzing 2004, S. 279-309

Loesch, Heinz von: Warum ich immer noch Ratz lese, obwohl es Dahlhaus gibt.
In: Musica, 50(1996) 4, S.258-261

Loesch, Heinz von: Carl Dahlhaus und die geheimnisvolle Überschätzung der musikalischen Form.
In: Musica 50(1996)4, S. 255-257

Loewenberg, Peter: Austria 1918: Coming to Terms with the National Trauma of Defeat and Fragmentation. In: Müller, Karl / Wagener, Hans (Hrsg.): Österreich 1918 und die Folgen. Geschichte, Literatur, Theater und Film, Wien (u. a.) 2009 , S. 11-23

Lohrmann, Klaus: Die Wiener Schule und die jüdische Tradition der Textauslegung.
In: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995, Wien (u. a.) 2002, S. 21-30

Loos, Adolf: Das Mysterium der Akustik. In: ÖMZ 19(1964)5/6, S. 260f.

Lorenz, Alfred: Periodizität in der Musikgeschichte. In: Die Musik 21 (1928/29)9, S. 644-650

Lorenz, Alfred: Musikwissenschaft und Judenfrage. In: Die Musik 31(1938/39)3, S. 177-179

Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne, Stuttgart (u.a.) 2007, 2. Auflage

Lorenz, Paul: Zur Geschichte des Bösendorfersaals. In: ÖMZ 28(1973)11, S. 504-509

Louis, Rudolf: Die deutsche Musik der Gegenwart, München, Leipzig 1909

Ludewig, Werner (Red.): Kunst, Literatur, Musik. Daten und Fakten zum Nachschlagen, Gütersloh (u. a.) 1975

Lühning, Helga: Text-Edition-Werk. Einführung. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, S. 246 f.

Lustgarten, Egon: Philosophie der Musik. In: Musikblätter des Anbruch 1(1919)1, S. 2-6

Lütteken, Laurenz (Hrsg.): Musik und Mythos – Mythos Musik um 1900. Zürcher Festspiel-Symposium 2008, Kassel 2009

Lützeler, Paul Michael: Hermann Broch als Kritiker des Wien der Jahrhundertwende.
In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 178-190

Mackensen, Karsten: Aufklärung der Musik. Die Kategorie des Faßlichen in Krisensituationen der Moderne. In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, S. 172-182

Macris, Peter J.: The Elusive Quest: Schnitzler's "Liebelei" becomes Stoppard's "The Real Thing".
In: Kleist, Jürgen / Butterfield, Bruce A. (Hrsg.): Fin de siècle. 19th and 20th Century Comparisons and Perspectives, New York, Vienna (u. a.) 1996, S. 109-114

Maderthaner, Wolfgang / Musner, Lutz: Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900, Frankfurt a. M. (u. a.) 2000, 2. Auflage

Maderthaner, Wolfgang / Musner, Lutz: Die Logik der Transgression: Masse, Kultur und Politik im Wiener Fin-de-Siècle. In: Horak, Roman (u. a.) (Hrsg.): Metropole Wien. Texturen der Moderne, Band 1, Wien 2000, S. 97-168

Maegaard, Jan: Der geistige Einflußbereich von Schönberg und Zemlinsky in Wien um 1900.
In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule.
Studien zur Werteforschung 7, Graz 1976, S. 34-43

Maegaard, Jan: Die Komponisten der Wiener Schule und ihre Textdichter sowie das Komponisten-Dichter-Verhältnis heute. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung, Wien-Graz 1988, S. 168-178

Mahler, Arnošt: Alexander Zemlinsky. Zu seinem 100. Geburtstag am 14. Oktober 1971.
In: Die Musikforschung 24(1971)3, S. 250-260

Mahler, Arnošt: Alexander Zemlinsky zum 100. Geburtstag. In: ÖMZ 26(1971)10, S. 586-589

Mahler, Arnošt: Alexander Zemlinsky. Das Portät eines großen Musikers.
In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule. Studien zur Werteforschung 7, Graz 1976, S. 13-26

Mahnkopf, Claus-Steffen: Analyse versus Analytik oder: Wieviel Gegenwart benötigt die musikalische Analyse? In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, S. 114-120

Mantel, Gerhard: Interpretation. Vom Text zum Klang, Mainz (u.a.) 2007

Marchetti, Maria (Hrsg.): Wien um 1900, Kunst und Kultur, Wien 1985

Marchl, Sandra: Alma Mahler-Werfel in der Biographik. Die Dekonstruktion einer Legende, Graz 2009

Marckhl, Erich: Franz Schmidt. Vollender einer Epoche des Musikschaffens.
In: Musikerziehung 8(1954/55)2, S. 67 f.

Mark, Desmond: Zur Bestandaufnahme des Wiener Orchesterrepertoires. Ein soziographischer Versuch nach der Methode von John H. Mueller, Wien 1979

Mark, Desmond (Hrsg.): Paul Lazersfelds Wiener RAWAG-Studie 1932, der Beginn der modernen Rundfunkforschung, Wien (u.a.) 1996

Mark, Desmond: Wem gehört der Konzertsaal? Das Wiener Orchesterrepertoire im internationalen Vergleich, Wien (u. a.) 1998

Mark, Desmond: Konzertwesen und Orchesterrepertoire. In: In: ÖMZ 55(2000)1-2, S. 17-31

Markus, Georg: Das Jahr in dem Österreich starb. KURIER 11.11.2008, S. 21

Marsoner, Karin: Feruccio Busoni - Junge Klassizität - Tradition als Fortschritt.
In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zur “Neuen Einfachheit” in der Musik, Wien-Graz 1981, S. 236-241

Martens, Heinrich (Bearb.): Das Melodram. Musikalische Formen in historischen Reihen 11, Berlin-Lichterfelde 1933

Martin, Frank: Moderne Musik und Publikum. (Übersetzung von R. Klein)
In: ÖMZ 15(1960)9, S. 412-417

Marx, Joseph: Weltbild unserer Musik. In: ÖMZ 1(1946)1, S. 5-9

Marx, Joseph; Ortner, Oswald (Hrsg.): Betrachtungen eines romantischen Realisten; gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik, Wien 1947

Marx, Joseph: Ehrenpromotion und ihr Widerhall; Festschrift für Josef Marx, Wien 1948

Marx, Joseph: Franz Schreker. In: ÖMZ 3(1948)3, S. 69-70
Marx, Joseph: Musikunterricht...? In: Musikerziehung 6(1952/53)4, S. 208-213

Marx Joseph: Weltsprache Musik. Bedeutung und Deutung tausendjähriger Tonkunst, Wien 1964

Marx, Joseph: Zur Erinnerung an Erich Wolfgang Korngold. In: ÖMZ 22(1967)7, S. 424 f.

Massow, Albrecht von: Musikalischer Formgehalt.
In: Archiv für Musikwissenschaft 55(1998)4, S. 269-288

Mattenklott, Caroline: Vom “Song-Feast” zum Gesamtkunstwerk: Arbeitsteilung und ihre Kritik in der Ästhetik der Aufklärung. In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Musik / Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag, Band 2, Hamburg 1997, S. 15-34

Mattheson, Johann: Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739

Mattheson, Johann: Der vollkommene Kapellmeister, Kassel (u.a.) 1995

Mattheson, Johann: Critica Musica, 2 Bde., Laaber 2003

Mattl, Siegfried: Wiener Paradoxien: Fordistische Stadt. In: Horak, Roman (u. a.) (Hrsg.): Metropole Wien. Texturen der Moderne, Band 1, Wien 2000, S. 22-96

Mauerhofer, Alois: Zur Identität in Sing- und Musiziergruppen.
In: Musicologica Austriaca 17, Wien 1998, S. 11-22

Maurus Fontana, Oskar: Arthur Schnitzler (1862-1931). In: Studer, Heinrich (Red.): Große Österreicher. Neue österreichische Biographie ab 1815, Band 14, Wien (u. a.) 1960, S. 128-136

Mauser, Siegfried: Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart. Klavier- und Kammermusik. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musikalische Interpretation, Laaber 1992, S. 360-400

Mauser, Siegfried (Hrsg.): Kunst verstehen Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposion (München 1992), Laaber 1993

Mauser, Siegfried: Hermeneutik und Musikwissenschaft (Einleitung).
In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): Kunst verstehen Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposion (München 1992), Laaber 1993, S. 7-9

Mauser, Siegfried: Figur - Manier - Motiv. Zur Genealogie Mozartscher Melodiebildung in den frühen Klaviersonaten. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Band 1, Hauptsektionen, Tutzing 1993, S. 145-150

Mauser, Siegfried: Anmerkungen zu Regers Spätstil. In: Berger, Julius / Velten, Klaus (Hrsg.): Max Reger. Studien zur Interpretation und Analyse seines Werkes, Saarbrücken 1993, S. 37-39

Mauser, Siegfried: Entwurf einer Grundlegung musikalischer Hermeneutik.
In: Gruber, Gernot / Mauser, Siegried (Hrsg.): Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen, Laaber 1994, S. 47-54

Mauser, Siegfried: Anmerkungen zu Alexander Zemlinskys Klaviermusik. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u. a.) 1995, S. 333 - 344

Mauser, Siegfried: Text und Rezeption. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, 67 f.

Mauser, Siegfried: Typenbildung und komponierte Innovationen in Gustav Mahlers Liedern. In: Sponheuer, Bernd / Steinbeck, Wolfram (Hrsg.): Gustav Mahler und das Lied. Referate des Bonner Symposions 2001, Frankfurt a. M., Wien (u. a.) 2003, S. 41-50

Mauser, Siegfried / Danuser, Hermann / Brinkmann, Reinhold (Hrsg.): Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 8, 1 u. 2, Musikalische Lyrik, Laaber 2004

Mauser, Siegfried: Glanz und Elend hermeneutischen Denkens. Zwischenbilanz und Ausblick.
In: Brügge, Joachim (u. a.) (Hrsg.): Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag, Tutzing 2004, S. 459-490

Mauser, Siegfried / Matthias Schmidt / Böggemann, Markus (Hrsg.): 1900 - 1925, Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1), Laaber 2005

Mayer, Anton: Theater in Wien um 1900. Der Dichterkreis Jung Wien, Wien (u. a.) 1997

Mayer, Hans: Franz Schreker und die Literatur. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Franz Schreker: Am Beginn der Neuen Musik. Studien zur Wertungsforschung 11, Graz 1978, S. 31- 39

Mayer, Hans: Gelebte Musik, Frankfurt am Main 1999

Mayer, Leopold: Die Tonartcharakteristik im geistlichen Vokalwerk Bachs , Diss. Univ. Wien 1947

Mayer-Hirzberger, Anita / Glanz, Christian: Auf der Suche nach Orientierung in der modernen Metropole. Aussagen und Stellungnahmen zur Zeit in Schlager und Volksliedbewegung. In: Jauk, Werner (u. a.) (Hrsg.): Miscellanea musicae. Rudolf Flotzinger zum 60. Geburtstag. Musicologica Austriaca 18, Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Wien 1999, S. 191-204

Mayer-Hirzberger, Anita: Im Schatten der Vergangenheit - Musikgeschichtsbilder als Mittel der Identitätsstiftung in der jungen Zweiten Republik.
In: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard / Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): Anklänge 2006. Österreichische Musikgeschichte der Nachkriegszeit, Wien 2006, S. 13-29

Mayer-Hirzberger, Anita: “Zwischen Reichsbündel und Donauföderation”. Diskussionen über ein Neues Österreich am Beginn des 20. Jahrhunderts mit musikhistorischen Argumenten.
In: Boisits, Barbara / Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): Sapienti numquam sat. Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag. Anklänge 2009; Wien 2009, S. 209-226

McKay, Elizabeth Norman: Zur Interpretation von Schubert-Liedern. In: ÖMZ 19(1964)12, S. 579-583

Meglitsch, Christina: Wiens vergessene Konzertsäle. Der Mythos der Säle Bösendorfer, Ehrbar und Streicher, Frankfurt a. M. (u. a.) 2005

Meglitsch, Christina: Clavierland Wien. Beiträge zum Wiener Klavierbau im 19. Jahrhundert und zur Entwicklung der Konzertsäle in Wien unter besonderer Berücksichtigung des Bösendorfer- und Ehrbarsaales. Diss., MDW - Univ. Wien, Wien 2003

Meglitsch, Christina: Der Bösendorfersaal. Versuch eines Portraits, Dipl. Arb., MDW, Wien 1998

Meine, Sabine / Hottmann, Katharina (Hrsg.): Puppen, Huren, Roboter: Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930, Schliegen im Markgräflerland 2005

Meier, Andreas: Textologische Probleme der Liededition. Ein Beitrag zur komparatistischen Editorik.
In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998,
S. 148-153

Meißl, Gerhard: Hierarchische oder heterarchische Stadt? Metropolen-Diskurs und Metropolen-Diskurs im Wien des Fin-de-siècle. In: Horak, Roman (u. a.) (Hrsg.): Metropole Wien. Texturen der Moderne, Band 1, Wien 2000, S. 284-375

Meissner, Astrid: Wien. Früher und Heute, Köln 2009

Melichar, Alois: Die Unteilbare Musik, Wien 1952

Melichar, Alois: Überwindung des Modernismus. Konkrete Antwort an einen abstrakten Kritiker, Wien, Frankfurt, London 1954

Melichar, Alois: Musik in der Zwangsjacke, Wien 1958

Melichar, Alois: Schönberg und die Folgen, Wien 1960

Mersmann, Hans: Musik der Gegenwart, Berlin 1923

Mersmann, Hans: Die moderne Musik seit der Romantik. Handbuch der Musikwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1927

Mersmann, Hans: Die Tonsprache der neuen Musik, Mainz 1928

Mersmann, Hans: Neue Musik in den Strömungen unserer Zeit, Bayreuth 1949

Mersmann, Hans: Neue Musik als gemeinschaftsbildende Kraft.
In: Das Musikleben 6(1953)7/8, S. 241-244

Mersmann, Hans: Stilprobleme der Werkanalyse, Neuß 1963

Mertens, Volker: Groß ist das Geheimnis. Thomas Mann und die Musik, Leipzig 2006

Messiaen, Olivier: Freiheit. In: ÖMZ 20(1965)5/6, S. 264 f.

Messing, Scott: Franz Schubert and Viennese Modernity.
In: Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999, S. 173-188

Metz, Günther (Hrsg.): Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933,
Kassel 1994

Metz, Günther: Die “Neue Sachlichkeit” in der Musik der 20er Jahre - Versuch, eine Vorlesung zu resümieren. In: Metz, Günther (Hrsg.): Visionen und Aufbrüche.
Zur Krise der modernen Musik 1908-1933, Kassel 1994, S. 403-410

Metz, Karl: Das deutsche Kunstlied, Leipzig 1900

Metzger, Heinz-Klaus: Zur Aufklärung des Status der “Philosophie der Neuen Musik”.
In: Nowak, Adolf / Fahlbusch, Markus (Hrsg.): Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 33, Tutzing 2007, S. 114-120

Meulen, Sjoerd van der: Empfindsamkeit und Melodram. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, S. 277-381

Meyer, Andreas u.a. (Hrsg.): Autorschaft als historische Konstruktion: Arnold Schönberg - Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten, Stuttgart 2001

Meyer, Birgit / Müller, Ulrich (Red.): Volksoper Wien, Wilhelm Kienzl, Der Evangelimann, Programmheft, Wien Saison 2005/06

Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000

Meyer, Felix (Hrsg.): Quellenstudien. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts.
Hans Oesch zum Gedenken, Winterthur 1993

Meyer, Michael: Die Musik im kulturpolitischen Streit. Zur Kontroverse Schönberg-Pfitzner.
In: Stephan, Rudolf / Sigrid, Wiesmann (Hrsg.): Arnold Schönberg - Neuerer der Musik. 3. Kongreß der Internationalen Arnold Schönberg-Gesellschaft 1993, Wien 1996

Mies, Paul: Der Sinn der Musikgeschichte. In: Die Musik 23(1930/31)1, S. 14-18

Mies, Paul: Der Charakter der Tonarten, Köln 1948

Mies, Paul: Goethes Harfenspielergesang "Wer sich der Einsamkeit ergibt" in den Kompositionen Schuberts, Schumanns und H. Wolfs. Eine vergleichende Analyse. In: Schuhmacher Gerhard (Hrsg.): Zur musikalischen Analyse. Wege der Forschung, Band 257, Darmstadt 1974, S. 349-362

Mikesch, Alfred: Bekenntnis zur Kunst der Gegenwart. In: Musikerziehung 9(1955/56)1, S. 20-23

Mikoletzky, Lorenz: Die "Politik" und die "Gesellschaft der Musikfreunde in Wien". Kleine Anmerkungen. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag, Tutzing 2006, S. 471-475

Misch, Ludwig: Wiederbelebung der Hausmusik. In: Die Musik 24(1931/32)7, S. 575-579

Misch, Ludwig: Kontrapunkt und Imitation im Brahmsschen Lied.
In: Die Musikforschung 11(1958)2, S. 155-160

Mitringer, Hedwig: Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.
In: ÖMZ 25(1970)5/6, S. 317-319

Mix, York-Gothart (Hrsg.): Naturalismus, Fin De Siècle, Expressionismus 1890 – 1918.
In: Grimminger, Rolf (Hrsg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 7, München 2000

Mohr, Georg: Gustav Mahler, Lieder. München 2007

Mohr, Wilhelm: Hans Pfitzners Liedschaffen.
In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München1965, 14. Folge, S. 1-9

Möller, Christian: Polyphone und homophone Satzstrukturen.
In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Funk-Kolleg Musik 1, Frankfurt a. M. 1981, S. 96-129

Möller, Eveline: Die Musiklehranstalten der Stadt Wien und ihre Vorläufer in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Diss. Univ. Wien, Wien 1994

Möllers, Christian: Vom Unsinn der Modulationslehre. In: Die Musikforschung 29(1976)3, S. 257-273

Molkow, Wolfgang: Die Rolle der Kunst in den frühen Opern Franz Schreckers.
In: ÖMZ 44(1989)5, S. 219-228

Mommsen, Hans: Wien - Kaiserliche Metropole und Kampfplatz politisch-sozialer Emanzipation zu Beginn der österreichischen Staatskrise. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 9-29

Moraal, Christine: Romantische Ironie in Robert Schumanns "Nachtstücken", op. 23.
In: Archiv für Musikwissenschaft 54(1997)1, S. 68-83

Moraitis, Andreas: Zur Theorie der musikalischen Analyse, Frankfurt a. M. 1994

Moser, Hans Joachim: Österreich auf der Musiklandkarte Europas. In: Schenk, Erich (Hrsg.): Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956, Graz 1958, S. 421-429

Moser, Hans Joachim: Stil-Lehre der Musik. In: Federhofer, Hellmut (Hrsg.): Festschrift. Alfred Orel zum 70. Geburtstag, Wien 1960, S. 121-126

Moser, Hans Joachim: Das deutsche Sololied und die Ballade. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, Laaber 2005

Moßburger, Hubert: Historisches und systematisches Denken im Musiktheorie-Unterricht heute. In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, S. 41-52

Motte, Diether de la: Harmonielehre, Kassel (u. a.) 1976

Motte, Diether de la: Analyse und Interpretation: Denken und Vergessen. In: Musica 33(1979)2, S. 141-147

Motte, Diether de la: Sprachgegensätze. In: Musica, 50(1996)4, S. 262-267

Motte, Diether de la: Zu den fünf Fragen. In: Schüler, Nico (Hrsg.): Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse, Hamburg 1996, S. 47-50

Motte-Haber, Helga de la: “Das geliehene Licht des Verstandes”. Bemerkungen zur Theorie und Methode der Hermeneutik. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Regensburg 1975, S. 53-61

Motte-Haber, Helga de la: Die Stellung der Systematischen Musikwissenschaft innerhalb der Musikwissenschaft. In: Die Musikforschung 33(1980)4, S. 431-440

Motte-Haber, Helga de la: “Es flüstern und sprechen die Blumen...” Zum Widerspruch zwischen Lied als romantischer Kategorie und musikalischer Gattung. In: Musica 35(1981)3, S. 237-240

Motte.Haber, Helga de la: L’art pour l’art. In: Musica 35(1981)6, S. 524-527

Motte-Haber, Helga de la: Systematische Musikwissenschaft als Theorie der Musik oder als Lehre vom Musikverstehen? In: Die Musikforschung 36(1983)1, S. 68-78

Motte-Haber, Helga de la: Musikpsychologie. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Einführung in die systematische Musikwissenschaft, Laaber 1988, 3. Auflage, S. 53-92

Motte-Haber, Helga de la: Neue Musik und Tradition. In: Kuckertz, Josef (u. a.) (Hrsg.): Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag, Laaber 1990, S. 427-439

Motte-Haber, Helga de la: Der implizite Hörer. In: Gruber, Gernot / Mauser, Siegried (Hrsg.): Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen, Laaber 1994, S. 179-190

Motte-Haber de la: Musikalische Übersetzungen. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, S. 54-57

Mückstein, Harald: Die Institution Musikschule in Wien. Historische Entwicklung, Bestandsaufnahme und Strukturanalyse des kommunalen und privaten Angebots, 2 Bde., Dipl. Arb., MDW, Wien 2002

Müller, Hans-Peter (Hrsg.): Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum.
Musikzitate von A - Z, Zürich (u. a.) 2003, 2. Auflage

Müller, Hans Herbert: Max Reger und seine Zeit. In: ÖMZ 21(1966)5/6, S. 276-280

Müller, Karl / Wagener, Hans (Hrsg.): Österreich 1918 und die Folgen. Geschichte, Literatur, Theater und Film, Wien (u. a.) 2009

Müller, Karl: "Inflation": Literarische Spiegelung der Zeit. In: Müller, Karl / Wagener, Hans (Hrsg.): Österreich 1918 und die Folgen. Geschichte, Literatur, Theater und Film, Wien (u. a.) 2009, 123-145

Müller, Reinhard: Hans von Hopfen, Biographie.
Auf: http://agso.uni-graz.at/marienthal/biographien/hopfen_hans_von.htm,
abgerufen am 12. Dezember 2012

Mummenhöller, Peter: "Liedhaftes" im Werk von Johannes Brahms. In: Jost, Peter: Brahms als Liedkomponist. Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung, Stuttgart 1992, S. 38-64

Mutzenbecher, Hans Esdras: Der Fall Schreker. In: Anbruch IX/1-2, 1927, S. 88-89

Myriknopoulou, Serafia: Kompositionstechnik, Ästhetik und Aussage der Kunstmusik um die Jahrhundertwende in Wien, Dipl. Arb., MDW, Wien 2000

Naredi-Rainer, Ernst: Musikwissenschaft und Musikleben. In: Boisits, Barbara / Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): Sapienti numquam sat. Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag. Anklänge 2009; Wien 2009, S. 253 f.

Naske, Matthias: Das beredte Schweigen des Hörers. In: ÖMZ 58(2003)8-9, S. 4 f.

Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse - Umwelt - Wirkung, Wien (u. a.) 1993

Nautz, Jürgen: Politik und Lebenswelt in Wien um 1897.
In: Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999, S. 11-47

Naydenova-Pantchev, Albena: Schönbergs "Gurrelieder" in der Aufführung von 1920.
In: ÖMZ 47(1993)9, S. 466-468

Nebehay, Christian Michael: Wien speziell. Musik um 1900, Wien 1984

Nehrling, Hans: Die antiken Versfüße, ihre Problematik und Überlieferung bei Johann Mattheson.
In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 34-37

Nemeth, Carl: Deutscher Verismus. In: Musikerziehung 6(1952/53)4, S. 276-279

Nemeth, Carl: Fünfzig Jahre Musikakademie. In: Musikerziehung 12(1958/59)4, S. 213 f.

Nemetz-Fiedler, Kurt: Abriß der musikalischen Formenlehre, Wien 1948

Néret, Gilles: Klimt, Köln 2007

Nettl, Paul: Musiker im Doppelberuf. Musica 8(1954)10, S. 431-433

Neubauer Männergesangverein, Wien 1950

Neumann, Friedrich: Zur Problematik musikgeschichtlicher Diagnosen und Prognosen.
In: ÖMZ 28(1973)12, S. 553-564

Neumann, Friedrich: Musikwissenschaft und zeitgenössische Musik.
In: Die Musikforschung 32(1979)4, S. 432-436

Neumann, Friedrich: Musikwissenschaft und Tradition. In: Die Musikforschung 35(1982)1, S. 45-53

Neumann, Peter Horst: Zum gestörten Verhältnis zeitgenössischer Poesie und Musik.
In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung, Wien-Graz 1988, 68-77

Neumann, Peter Horst: Mythen und Inspiration aus den Gründerjahren der Neuen Musik. Hans Pfitzner, Arnold Schönberg und Thomas Mann. In: Kuckertz, Josef (u. a.) (Hrsg.): Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag, Laaber 1990, S. 441-457

Neumayr, Anton: Eine legendäre Freundschaft. Theodor Billroth und Johannes Brahms.
In: Kreuzmayr, Charlotte (Hrsg.): Historismus, Wien 1996, 128-132
Neuwirth, Gösta: Franz Schreker, Wien 1959

Neuwirth, Goesta: Alexander Zemlinskys „Sechs Gesänge für eine mittlere Stimme nach Texten von Maurice Maeterlinck“ op. 13 und Franz Schrekers „Fünf Gesänge für eine tiefe Stimme“ - ein Vergleich. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule. Studien zur Werteforschung 7, Graz 1976, S. 111-119

Neuwirth, Goesta: Der späte Schreker. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Franz Schreker: Am Beginn der Neuen Musik. Studien zur Wertungsforschung 11, Graz 1978, S. 106-110

Neuwirth, Goesta: Ein unbekanntes Lied Franz Schrekers. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Franz Schreker: Am Beginn der Neuen Musik. Studien zur Wertungsforschung 11, Graz 1978, S. 111-114

Neuwirth, Goesta: Die Väter sind sterblich. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 32(1990)1, S. 63-66

Newbould, Brian: Schubert im Spiegel. In: Musiktheorie 13(1998)2, S. 101-110

Niedermüller, Peter / Urchueguía, Cristina / Wiener, Oliver (Hrsg.): Quellenstudium und musikalische Analyse. Festschrift Martin Just zum 70. Geburtstag, Würzburg 2001

Nielsen, Erika (Hrsg.): Focus on Vienna 1900. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History. Houston German Studies 4, München 1982

Nielsen, Eva Maria: Die Entstehung des “Gegrüsset seist du Maria”
http://suite101.de/article/die-entstehung-des-gegruessest-seist-du-maria-a57203#axzz2EdmDYdSt, abgerufen am 9. Dezember 2012

Niemann, Walter: Vom wahren und vom falschen musikalischen Fortschritt.
In: Zeitschrift für Musik 88(1921)7, S. 181-182

Niemann, Walter: Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit, Berlin 1919, 8. Auflage

Niemann, Walter: Die Musik seit Richard Wagner, Berlin (u.a.) 1913, 4. Auflage

Niemann, Walter: Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten..., Berlin 1913, 8. Auflage

Noller, Joachim: Über den schwierigen Umgang mit Gefühlen. Zur Rolle der Affektivität im Musikdenken des 20. Jahrhunders. In: ÖMZ 51(1996)9, S. 611-624

Novak, Leopold: Emil Nikolaus von Reznicek. In: ÖMZ 15(1981)4, S. 190-194

Novak, Susanna: Die Klaviermusik im deutschsprachigen Raum von 1890 bis 1911, Hausarb., MDW, Wien 1980

Nowak, Adolf: Dilthey und die musikalische Hermeneutik. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Regensburg 1975, S. 11-26

Nowak, Adolf: Vom Zusammenhang der Forschungszweige in der Musikwissenschaft.
Bericht über eine Diskussion. In: Die Musikforschung 33(1980)4, S. 440-449

Nowak, Adolf: Klangfarbe als Strukturfaktor in Liedern von Hans Pfitzner.
In: Osthoff, Wolfgang (Hrsg.): Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit. Bericht über das Symposion Hamburg 1989, Tutzing 1994, S. 171-184

Nowak, Adolf: Der Begriff “Musikalisches Denken” in der Musiktheorie der Aufklärung.
In: Kuckertz, Josef (u. a.) (Hrsg.): Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag, Laaber 1990, S. 113-122

Nowak, Adolf: “Zweckmäßigkeit ohne Zweck”. Eine Kantsche Idee und ihre musikästhetische Rezeption. In: Ertelt, Thomas (Hrsg.): Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag, Mainz 2005, S. 49-59

Nowak, Adolf: Stimmigkeit als analytisches Kriterium. In: Nowak, Adolf / Fahlbusch, Markus (Hrsg.): Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 33, Tutzing 2007, S. 176-196

Nowak, Adolf / Fahlbusch, Markus (Hrsg.): Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 33, Tutzing 2007

Nowak, Leopold: Emil Nikolaus von Reznicek, der Komponist. In: Studer, Heinrich (Red.): Große Österreicher. Neue österreichische Biographie ab 1815, Band 14, Wien (u. a.) 1960, S. 119-121

Nüll, Edwin von der: Was wissen wir von neuer Musik? In: Die Musik 23(1930/31)5, S. 329-334

Nüll, Edwin von der: Moderne Harmonik, Leipzig 1932

Nußbächer, Konrad: Nachwort. In: Eichendorff, Josef von: Gedichte, eine Auswahl, Stuttgart 1966, S. 151 - 172

Nußbaumer, Martina: Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images, Diss. Univ. Graz, Freiburg i. Br. (u. a.) 2007

Oberborbeck, Felix: Chorsingen - heute. In: Das Musikleben 6(1953)7/8, S. 248-251

Oberborbeck, Felix: Zur Typologie der Musikbegabung. In: Musica 8(1954)10, S. 473-476

Oberborbeck, Felix: Die Soziologie der Jugendmusik. In: Das Musikleben 8(1955)4, S. 126-128

Obermaier, Walter: Ein Tagebuch von Richard Specht aus dem Jahr 1931.
In: Hilscher, Elisabeth Th. (Hrsg.): Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34, Tutzing 1998, S. 477-497

Ober-St.-Veiter Männergesangverein Wien: Festschrift des Ober-St. Veiter Männergesangvereins 1870 - 1930, Wien 1930

Obert, Simon: Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 2008

Ochs, Siegfried: Der deutsche Gesangverein, Bd.1 Berlin 1923; Bd. 2 Berlin 1924; Bd. 3 Berlin 1926; Bd. 4 Berlin 1928

Ochs, Siegfried: Der deutsche Gesangverein. Die Aufführungspraxis bei Schütz, Händel und Bach, erläutert an einer Reihe für diesen Zweck ausgewählter Werke der drei Meister, Bd. 2, Berlin 1924

Ochs, Siegfried: Der deutsche Gesangverein. Über die Aufführungspraxis bei Haydn, Beethoven und Bruckner, erklärt an Beispielen aus Werken dieser Meister, Bd. 3, Berlin 1926

Ochs, Siegfried: Der deutsche Gesangverein. Die Aufführungspraxis bei Berlioz, Liszt, Mendelssohn, Schuhmann (!), Hugo Wolf, Max Redger, Bd. 4, Berlin 1928

Oehlmann, Werner: Die Melodie in der neuen Musik. In: Melos 20(1953)2, S. 33-36

Okada, Akeo: Vorgeschichte des Octavian-Motivs - eine Untersuchung der Skizzenbücher von Richard Strauss zum “Rosenkavalier”. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 476-479

Orgass, Stefan: Werke beobachten - Beobachtung durch Werke. Systemtheoretische Überlegungen zur Autonomie der Musk. In: Drees, Stefan / Jacob, Andreas / Orgass Stefan (Hrsg.): Musik - Transfer - Kultur. Festschrift für Horst Weber, Hildesheim 2009, S. 491-505

Ortkemper, Hubert: Musikalische Minidramen. Wilhelm Kienzls Lieder. In: Booklet zur CD Wilhelm Kienzl, Lieder, Dagmar Schellenberger, Peter Stamm, cpo 2002

Ossberger, Harald: Interpret und Autograph. In: ÖMZ 44. (1989)3-4, S. 142-146

Oster, Otto: Hans Pfitzner und die musikalische Bühne. In: Die Musik 23(1930/31)12, S. 894-898

Osthoff, Helmuth: Goethes Lyrik in der Musik. In: Das Musikleben 5(1952)12, S. 357-359

Osthoff, Wolfgang (Hrsg.): Symposium Hans Pfitzner Berlin 1981, Tagungsbericht, Tutzing 1984

Osthoff, Wolfgang (Hrsg.): Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Musik 1920 - 1950, Würzburger musikhistorische Beiträge 10, Tutzing 1988

Osthoff, Wolfgang: Stefan George und "Les deux musiques", tönende und vertonte Dichtung im Einklang und Widerstreit, Stuttgart 1989

Osthoff, Wolfgang: Hans Pfitzner und die Wiener Aufführung der “Rose vom Liebesgarten” 1905. In: Ottner, Carmen (Hrsg.): Oper in Wien 1900 - 1925, Symposion 1989, Wien (u. a.) 1991, S. 58-73

Osthoff, Wolfgang (Hrsg.): Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit. Bericht über das Symposion Hamburg 1989, Tutzing 1994

Osthoff, Wolfgang: Dichterische und musikalische Gebärde in Pfitzners Liedern. In: Osthoff, Wolfgang (Hrsg.): Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit. Bericht über das Symposion Hamburg 1989, Tutzing 1994, S. 89-101

Osthoff, Wolfgang: Hans Pfitzner zum Gedächtnis. In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München 1995, Heft 55, S. 8-15

Osthoff, Wolfgang: Pfitzners Musik - Geschenk, Problem, Wahrzeichen. In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München 1995, Heft 55, S. 15-23

Osthoff, Wolfgang: Zum Spätwerk von Strauss und Pfitzner. In: Edelmann, Bernd / Lodes, Birgit / Schlötterer, Reinhold (Hrsg.): Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das internationale Symposium München 1999, Berlin 2001, S. 311-342

Ottich, Maria: Weingartner, Felix von. In: MGG alt, Band 14, Sp. 408-411

Ottner, Carmen (Hrsg.): Oper in Wien 1900 - 1925, Symposion 1989, Wien (u. a.) 1991

Ottner, Carmen: Hans Gregor: Direktor der Wiener Hofoper in schwerer Zeit (1911-1918). In: Ottner, Carmen (Hrsg.): Oper in Wien 1900 - 1925, Symposion 1989, Wien (u. a.) 1991, S. 101-119

Ottner, Carmen (Hrsg.): Kammermusik zwischen den Weltkriegen, Symposion 1994, Wien (u. a.) 1995

Ottner, Carmen: Franz Schmidts 4. Symphonie in C-Dur: “Ein Requiem für meine Tochter” (1933). In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 538-543

Ottner, Carmen (Hrsg.): Was damals als unglaubliche Kühnheit erschien. Franz Schrekers Wiener Kompositionsklasse, Frankfurt a. M. (u. a.) 2000

Ottner, Carmen (Hrsg.): Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts (mit besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen, italienischen und französischen Oper). Symposion 2001, Wien (u. a.) 2003

Pahlen, Kurt: Das ist Musik, München 1983

Painter, Karen: Genre and Aesthetics in the Lied around 1900. The Reception of Mahler’s “Kindertotenlieder”. In: Sponheuer, Bernd / Steinbeck, Wolfram (Hrsg.): Gustav Mahler und das Lied. Referate des Bonner Symposions 2001, Frankfurt a. M., Wien (u. a.) 2003, S. 89-102

Pamer, Fritz Egon: Gustav Mahlers Lieder I. In: Studien zur Musikwissenschaft, 16. Band, Wien 1929, S. 116-138

Pamer, Fritz Egon: Gustav Mahlers Lieder II. In: Studien zur Musikwissenschaft, 17. Band, Wien 1930, S. 107-127

Panagl, Oswald: Linguistik und Musikwissenschaft. Brückenschläge, Holzwege, 'falsche Freunde'. In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): Kunst verstehen Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposion (München 1992), Laaber 1993, S. 31-38

Panagl, Oswald: Sprachwissenschaftliche Verfahren im Dienste der musikalischen Hermeneutik. In: Gruber, Gernot / Mauser, Siegried (Hrsg.): Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen, Laaber 1994, S. 97-113

Panagl, Oswald: Traumsequenzen im Bühnenwerk Hans Pfitzners. In: Csobádi, Peter, u. a. (Hrsg.): Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2004, Anif/Salzburg, S. 470-483)

Panagl, Oswald (Hrsg.): Text und Kontext. Theoriemodelle und methodische Verfahren im transdisziplinären Vergleich, Würzburg 2004

Panagl, Oswald: Terminologische Überlegungen zum Gattungsbegriff. In: Brügge, Joachim (u. a.) (Hrsg.): Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag, Tutzing 2004, S. 491-503

Pape, Matthias: Erich Schenk - ein österreichischer Musikwissenschaftler in Salzburg, Rostock und Wien. Musikgeschichtsschreibung zwischen großdeutscher und kleinösterreichischer Staatsidee. In: Die Musikforschung 53(2000)4, S. 413-431

Parsons, James (Hrsg.): Lied. The Cambridge Companion, Cambridge 2004

Partsch, Erich Wolfgang: Von der Historie zur Empirie. Richard Wallascheks Entwurf einer reformierten Musikwissenschaft. In: Studien zur Musikwissenschaft, 36. Band, Tutzing 1985, S. 87-110

Partsch, Erich Wolfgang: Alte Tonartensymbolik in Mahlers Liedschaffen? In: Aspetsberger, Friedbert / Partsch, Erich Wolfgang (Hrsg.): Mahler-Gespräche. Rezeptionsfragen - literarischer Horizont - musikalische Darstellung. Kongress Klagenfurt 2001, Innsbruck 2002, S. 178-193

Pass, Walter: Zemlinskys Wiener Presse bis zum Jahre 1911. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule. Studien zur Werteforschung 7, Graz 1976, S. 80-92

Patzer, Franz (Hrsg.): Neue Forschungsergebnisse aus der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien 1979

Patzer, Franz / Ziegler, Johann (Hrsg.): „Das gab's nur einmal..." Die Schlager der 20er Jahre, Wien 1987

Patzer, Franz / Ziegler, Johann (Hrsg.): Wiener Musik-Panorama. Viennensia - Notentitel (1814 - 1918), Wien 1986

Pauer, Hans (Red.): Länder und Menschen vor der Jahrhundertwende. Eine Dokumentation Alt-Österreichs, Wien 1969

Peichl, Gustav: Gebaute Geschichte. Gedanken zur Wiener Architektur 1905-1995. In: Wala, Adolf (Hrsg.): Der Schilling. Ein Spiegel der Zeiten, Wien 1994, S. 192 - 201

Penteker, Christoph / Pusch, Susanne / Sagmeister, Sylvia: Studien zur Wiener Schule 2: Musikalische Semantik im Werk Gustav Mahlers. Die Rezeption der Schönberg-Schule in der Zeitschrift "Die Musik". Uraufführungen und Wiener Erstaufführungen der Werke von Schönberg, Webern, Berg. Reihe Musikleben, Bd. 6, Frankfurt a. M. (u. a.) 1997

Penteker, Christoph: Gustav Mahlers musikalische Semantik am Beispiel der sechsten Symphonie, Dipl. Arb., MDW, Wien 1995

Penteker, Christoph: Musikalische Semantik im Werk Gustav Mahlers, Frankfurt a.M. 1997

Perels, Christoph: Lebensfahrten. Sängerfahrten. In: Christophersen, Claudia / Wiedenmann, Ursula (Hrsg.): Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt, Würzburg 2004, S. 294-308

Permoser, Manfred: Der Klubchor der Zeitungssetzer. Die Politisierung eines Branchen-Gesangsvereines. In: Knotik, Cornelia (Red.): Musik und Politik zwischen den Weltkriegen.
In: Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 43(1988)2, Wien 1988, S. 32-35

Permoser, Manfred: Chorvereinigung der Wiener Buchdruckerschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in der ersten Republik, 3 Bde., Diss. Univ. Wien, Wien 1988

Permoser, Manfred (Red.): Die "Ferdinand Löwe"-Bestände. Dokumente des Musiklebens 4, Wien 1994

Permoser, Manfred: Die Wiener Symphoniker im NS-Staat 1913-1945. Reihe Musikleben, Bd. 9, Frankfurt a. M., Wien (u. a.) 2000

Permoser, Manfred: “Wir waren arme Hunde, aber jung, lebenshungrig und zukunftssicher...” Schönberg und die Arbeitersängerbewegung. In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, 70-76

Petersen, Barbara, A.: Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss. Deutsche Bearbeitung von Ulrike Steinhauser, Pfaffenhofen 1986

Petersen, Peter: Musik im Exil. In: In: ÖMZ 60(2005)3, S. 29-35

Petrasch, Wilhelm (Hg.): 100 Jahre Wiener Urania. Festschrift, Wien 1997

Petrik, Ursula / Friesinger, Günther (Hrsg.): Die Leiden der neuen Musik. Die problematische Rezeption der Musik seit etwa 1900, Wien 2008

Petschnig, Emil: Das Ende des deutschen Tondramas. In: Neue Musikzeitung 41(1919/1920)22, S. 342-345

Petschnig, Emil: Der achtzigjährige Wilhelm Kienzl. In: Allgemeine Musikzeitung 64 (1937) S. 20-21.

Petzoldt, Richard: ,,Zum Gebrauch der Kenner und Liebhaber . . ."
In: Allgemeine Musikzeitung 63(1936), S. 704-705

Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985

Pfohl, Ferdinand: Wilhelm Kienzl. Einige Akkorde zu seinem 80. Geburtstag.
In: Zeitschrift für Musik. 104(1937)1, S. 17-21

Pfordten, Hermann von der: Franz Schubert und das deutsche Lied, Leipzig 1920, 2. Auflage

Pfoser, Alfred: Schnitzler gegen Lueger. Schnitzlers Stadtansichten - Von den Vorzügen und Grenzen seines Werkes beim Studium von Wien um 1900. In: Horak, Roman (u. a.) (Hrsg.): Metropole Wien. Texturen der Moderne, Band 1, Wien 2000, S. 214-283

Pfrogner, Hermann: Zur Theorieauffassung der Enharmonik im Zeitalter Mozarts.
In: Schenk, Erich (Hrsg.): Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956, Graz 1958, S. 471-476

Picard, Hans Rudolf: Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur.
In: Gier, Albert / Gruber, Gerold W. (Hrsg.): Musik und Literatur, Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 127, Frankfurt a. M. 1995, S. 35-60

Piel, Peter: Harmonie-Lehre, Düsseldorf 1910, 10. Auflage

Pieper, Carl: Musikalische Analyse. Eine musikalische Formenlehre in der Form von Musteranalysen klassischer Tonstücke, Köln 1925

Piersig, Johannes: Das Fortschrittsproblem in der Musik um die Jahrhundertwende. Von Richard Wagner bis Arnold Schönberg, Regensburg 1977

Piños, Alois: Alois Hába. In: Metz, Günther (Hrsg.): Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933, Kassel 1994, S. 139-158

Piribauer, Kerstin: "Und in dem Wie, da liegt der ganze Unterschied". Richard Strauss über seine Kollegen - Briefe und Meinungen. In: Das Orchester 45(1997)9, S. 2-9

Pilková, Zdenka: Georg (Jirí) Bendas Melodramen. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, S. 374-376

Pisk, Paul A.: Der Verein für musikalische Privataufführungen. In: Musikblätter des Anbruch, Sonderheft “Arnold Schönberg zum 50. Geburtstage 18. September 1924", 6(1924)6-7, S. 325 f.

Planyavsky, Alfred: Die vor-philharmonische Zeit. In: ÖMZ 22(1967)2/3, S. 74-111

Plath, Wolfgang: Bemerkungen zum Thema “Skizze-Entwurf-Fragment”. In: Die Musikforschung 45(1992)3, S. 275-278

Plebuch, Tobias: Was sind musikalische Topoi? In: Bork, Camilla (u. a.) (Hrsg.): Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag, Schliengen 2011, S. 168-182

Plum, Karl-Otto: Zu Carl Dahlhaus’ Beitrag “Im Namen Schenkers.
In: Die Musikforschung 37(1984)1, S. 21-26

Pochat, Götz: Charakteristika der Moderne. In: Haller, Rudolf (Hrsg.): Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne, Wien (u. a.) 1996, S. 267-323

Podbrecky, Inge: Wiener Jugendstil. Gehen&Sehen, Wien 2004

Pohanka, Reinhard: Eine kurze Geschichte der Stadt Wien, Wien (u. a.) 1998

Polheim, Karl Konrad (Hrsg.): Der Poesiebegriff der deutschen Romantik, Paderborn 1972

Pollak, Franz (Red.): Festschrift 60 Jahre Straßenbahner-Musik 1894 - 1954, Wien 1954

Pollak, Michael: Wien 1900. Eine verletzte Identität. Aus dem Französischen übertragen von Andreas Pfeuffer, Konstanz 1997

Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens, Mainz (u. a.) 1998

Polth, Michael: Musikalischer Zusammenhang zwischen Historie und Systematik. Über die Sonderrolle der Musiktheorie. In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, S. 53-60

Popp, Susanne: Max Reger. In: CD-ROM: Metzler: Komponistenlexikon, Komponisten und ihre Werke, Net World Vision, Systhema in der United Soft Media Verlag GmbH, München 2001, basierend auf: Auszug der Komponisten aus „Das neue Lexikon der Musik“, Stuttgart 1996

Popp, Susanne: Reger, Max, eigentlich Johann Joseph Maximilian Reger.
In: MGG Personenteil 13, Sp. 1402-1433

Popp, Susanne: Wald und Träume in Regers Liedern.
In: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.): Der Wald als romantischer Topos, Bern 2008, S. 213-231

Poppen, Hermann: Max Reger als Erscheinung des Übergangs.
In: Das Musikleben 6(1953)3, S. 87-89

Porsche, Susanne: Heinrich Heine. Auf: http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=585&RID=1, abgerufen am 12. Dezember 2012

Prammer, Heinz: Jugendstil, in: Booklet zur CD Jugendstil-Lieder, Brigitte Prammer, Manfred Schiebel, Preiser Records 2005

Presse, Die - Edition: Das imperiale Zeitalter, von 1871 - 1914. Weltgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 14, München 2007

Presse, Die - Edition: Der Erste Weltkrieg und seine Folgen, von 1914 - 1932. Weltgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 15, München 2007

Presse, Die - Edition: Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg, 1933 - 1945. Weltgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 16, München 2007

Pressler, Gertraud: Jüdisches und Antisemitisches in der Wiener Volksunterhaltung.
In: Musicologica Austriaca 17, Wien 1998, S. 63-82

Pressler, Gertraud: Aus Wiener Lieddrucken der Jahrhundertwende.
In: Glanz, Christian (Hrsg.): Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Reihe Musikleben, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999, 237-280

Preußner, Eberhard: Der Wendepunkt in der modernen Musik oder Die Einfachheit der neuen Musik.
In: Die Musik 21(1928/29)6, S. 415-418

Preußner, Eberhard: Der Hörer im Wandel der Zeit. In: Das Musikleben 4(1951)9, S. 245-249

Prieberg, Fred K.: Es gibt keine “neue” Musik. In: Melos 21(1954)11, S. 310-314

Pringsheim, Klaus: Gedanken über den Sinn des Musizierens. In: Musikblätter des Anbruchs 4(1922)3/4, S. 85-87

Psychopedis-Frangou, Olympia: Einführung in die Probleme der Musikästhetik, Wilhelmshaven 1981

Pütz, Peter: Ansätze der Moderne in der Romantik. In: Sponheuer, Bernd / Steinbeck, Wolfram (Hrsg.): Gustav Mahler und das Lied. Referate des Bonner Symposions 2001, Frankfurt a. M., Wien (u. a.) 2003, S. 9-20

Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Floete traversiere zu spielen, Breslau 1789, 3. Auflage, (Kassel, Basel 1953)

Quittan, Josef (Hrsg.): 100 Jahre Künstlerhaus 1861 - 1961, Wien 1961

Raab, Claus: Von Ankunft und Aufbruch und ein ‘etwas harter Gang’ durch die Figurenproblematik. Ludwig van Beethovens Sonate op. 81a (“Das Lebewohl”). In: Die Musikforschung 50(1997)1,S. 47-73

Racek, Fritz: Joseph Marx zum 80. Geburtstag, Wien 1962

Racek, Jan: Zum Wort-Ton-Problem in der geschichtlichen Entwicklung der abendländischen Musik. In: Die Musikforschung 24(1971)2, S. 121-135

Rademacher, Udo: Vokales Schaffen an der Schwelle zur Neuen Musik. Studien zum Klavierlied Alexander Zemlinskys, Kassel 1996

Radke-Uhlmann, Gyburg: Die Krise des Modernen und der Mythos von der plastischen Antike. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): Musik und Mythos – Mythos Musik um 1900. Zürcher Festspiel-Symposium 2008, Kassel 2009, S. 72-91

Raff, Christian: Vom analytischen Nutzen historischer Musiktheorie. Weitere Anmerkungen zu Clemens Kühns “Augen von früher”. In: Musiktheorie 15(2000)3, S. 273-279

Rasch, Wolfdietrich: Fin de Siècle als Ende und Neubeginn.
In: Bauer, Roger (Hrsg.): Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, 1977, S.30 ff.

Rásky, Béla: Erinnern und Vergessen der Habsburger in Österreich und Ungarn nach 1918.
In: Müller, Karl / Wagener, Hans (Hrsg.): Österreich 1918 und die Folgen. Geschichte, Literatur, Theater und Film, Wien (u. a.) 2009, S. 25-58

Rathert, Wolfgang: Das Alte in der Neuen Musik - Variationen eines unerschöpflichen Themas.
In: Drees, Stefan / Jacob, Andreas / Orgass Stefan (Hrsg.): Musik - Transfer - Kultur. Festschrift für Horst Weber, Hildesheim 2009, S. 223-234

Rathert, Wolfgang: Vers une musique nouvelle fleuve? Über eine Figur der musikalischen Moderne.
In: Bork, Camilla (u. a.) (Hrsg.): Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag, Schliengen 2011, S. 112-122

Rathgeber, Eike: Das gläserne Herz. Zemlinsky, Hofmannsthal und der Jugendstil in Wien.
In: ÖMZ 47(1992)4, S. 199-206

Rathgeber, Eike / Heitler Christina: In Zeiten des alterierten Tones. Ein Versuch über Alexander Zemlinskys nachgelassenen Liederzyklus “Stromüber” nach Gedichten Richard Dehmels (1907). In: Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): Fremdheit in der Moderne, Wien 1999, S. 235-270

Rathkolb, Oliver: Bürokratie und Musikalltag am Beispiel der Wiener Staatsoper. Thesen zur musikalischen Zeitgeschichte zwischen den Kriegen.
In: Knotik, Cornelia (Red.): Musik und Politik zwischen den Weltkriegen. In: Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 43(1988)2, Wien 1988, S. 26-29

Ratz, Erwin: Formenlehre und Musikerziehung. In: Musikerziehung 7(1953/54)2, S. 85-88

Ratz, Erwin: Persönlichkeit und Werk. Gustav Mahler zum 100. Geburtstag.
In: ÖMZ 15(1960)6, S. 282-291

Ratz, Erwin: Analyse und Hermeneutik in ihrer Bedeutung für die Interpretation Beethovens.
In: ÖMZ 25(1970)12, S. 756-766

Ratz, Erwin: Persönlichkeit und Werk. Gustav Mahler zum 100. Geburtstag.
In: ÖMZ 15(1960)6, S. 282ff.

Rauchfleisch, Udo: Musik schöpfen, Musik hören: ein psychologischer Zugang.
Göttingen, Zürich 1996

Rauhe, Hermann: Zur Funktion der Analyse in der Musikpädagogik. Ein methodologischer Beitrag zur ästhetischen und didaktischen Theorie musikalischer Kommunikation. In: Schuhmacher Gerhard (Hrsg.): Zur musikalischen Analyse. Wege der Forschung, Band 257, Darmstadt 1974, S. 549-600

Rauner, Reinhard: Ferdinand Löwe, Leben und Wirken, 3 Teile, 1863 - 1900.
Reihe Musikleben, Bd. 3, Frankfurt a. M. (u. a.) 1995

Rausch, Alexander: Musikwissenschaft als Textlinguistik. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 19-22

Reckow, Fritz: “Musik als Sprache”. Über die erstaunliche Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat,
Kassel (u. a.) 1998, S. 28-33

Rectanus, Hans: Pfitzner, Hans (Erich). In: MGG Personenteil 13, Sp. 466-49

Redaktion Schule und Lernen: Schülerduden Musik, Mannheim 2006, 4. Auflage

Redlich, Hans: Die Kompositorische Situation um 1930. In: Anbruch XII/6, 1930, S. 187-190

Redmann, Bernd: Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse, Laaber 2002

Redtenbacher, Viktor: (K)ein Evangelimann. Die historische Brandlegung, Wien 1900

Regen, Ulrike: Gemeinschaftserziehung und Musik im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts, Dipl. Arb., MDW, Wien 1998

Rehding, Alexander: Wie können Untertöne in der Geschichte der Musiktheorie hörbar gemacht werden? In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, S. 373-384

Reich, Willi: Elementarschule für Musikkritiker. In: Melos 20(1953)7/8, S. 217-219

Reich, Willi: Aus Alban Bergs Jugendzeit. In: Melos 22(1955)2, S. 33-38

Reich, Willi: Zur Geschichte der Zwölftonmusik. In: Federhofer, Hellmut (Hrsg.): Festschrift. Alfred Orel zum 70. Geburtstag, Wien 1960, S. 151-157

Reich, Willi: Persönliches von Alban Berg. Fragmente einer Chronik nach seinen Briefen. In: ÖMZ 16(1961)6/7, S. 276-283

Reichensperger, Richard: Moderne als urbane Erfahrung. Charles Baudelaires und Walter Benjamins Modernebegriff. In: Senarclens de Grancy, Antje / Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900, Wien 2001, S. 45-69

Reichl, Eleonore: Strukturen des bürgerlichen Musikmäzenatentums in Wien um 1900, Wien 1993

Reimann, Aribert: Krise des Liedes? In: Musica 35(1981)3, S. 235 f.

Reimer, Erich: Komponist und Publikum. Historische Reflexionen zur “Neuen Einfachheit”. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zur “Neuen Einfachheit” in der Musik, Wien-Graz 1981, S. 38-47

Reimer, Erich: Hermann Kretschmars musikalische Hermeneutik und die Tradition des assoziativen Hörens. In: Die Musikforschung 43(1990)3, S. 211-221

Reiser, Salome: Brahms von A-Z? Überlegungen zu einem Handbuch über Brahms und sein zeitgenössisches Umfeld. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997, Tutzing 2001, S. 619-627

Reißmann, August: Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung, Cassel 1861

Reiter, Barbara Caroline: Die Komponistin Alma Mahler. Standortbestimmung und Rezeptionsaspekte, Dipl. Arb., MDW, Wien 2002

Renker, Gustav: Franz Schreker und die Schweiz. In: Anbruch 6(1924)2, S. 74-77

Renker, Gustav: Julius Bittner. Ein Gedenkblatt zu seinem fünfzigsten Geburtstag. In: Die Musik 16(1923/24)7, 492-498

Renker, Gustav: Der Mensch in seinen Werken *[R. Strauss, Anm.]*: In: Die Musik 16(1923/24)8, S. 624-629

Renker, Gustav: Julius Bittner, ein deutscher Musiker. In: Die Musik 28(1935/36)12, S. 825-828

Renner, Karl: Hausmusik. In: Musikerziehung 4(1950/51)1, S. 3-5

Rentsch, Ivana: Singende Melodie. Erich Wolfgang Korngolds Lieder als kritische Aneignung der Gattungskonvention. In: Heinemann, Michael / Hinrichsen, Hans-Joachim / Ottner, Carmen (Hrsg.): Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert, Köln 2009, S. 149-168

Reuer, Bruno: Zoltán Kodály: Singspiel “Háry János - seine Abenteuer von Nagyabony bis zur Wiener Hofburg” op. 15. In: ÖMZ 62(2007)5, S. 16-21

Revers, Peter: Geschichte des Konzerthauses während der Ersten Republik.
In: Heller, Friedrich C.: Vorgeschichte, in: Heller, Friedrich C. / Revers, Peter / u. a. (Hrsg.):
Das Wiener Konzerthaus, Geschichte und Bedeutung 1913 - 1983, Wien 1983, S. 69-86

Revers, Peter: Theodor Berger. Die Anfänge seiner kompositorischen Karriere. In: Knotik, Cornelia (Red.): Musik und Politik zwischen den Weltkriegen. In: Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 43(1988)2, Wien 1988, S. 49-51

Revers, Peter: Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer, München 2000

Rexroth, Dieter: Der “Neoklassizismus” in den zwanziger Jahren und die “stilistische Rückentwicklung” in der Musik der Gegenwart. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zur “Neuen Einfachheit” in der Musik, Wien-Graz 1981, S. 222-235

Reznicek, Felicitas von: Emil Nikolaus von Reznicek (1860-1945). In: Studer, Heinrich (Red.): Große Österreicher. Neue österreichische Biographie ab 1815, Band 14, Wien (u. a.) 1960, S. 114-118

Richter, Christoph: Theorie und Praxis der didaktischen Interpretation von Musik,
Frankfurt am Main 1976

Richter, Christoph: Das Prinzip von Vers und Prosa in der Musik, Frankfurt am Main 1984

Richter, Christoph: Musikausbildung. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume (MGG),
Kassel u. a. 1994, 2. Auflage

Rickett, Richard: Die Großen der Wiener Musik, Wien 1977

Riede, Bernd: Vorbereitung auf das Abitur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts,
Stuttgart 2005, 3. Auflage

Riedlbauer, Jörg: Welchem Rhythmus folgt der Tod? Zur Diskussion eines rhythmischen Todes-Topos’. In: Die Musikforschung 49(1996)3, S. 234-252

Rieger, Erwin: Die Tonartcharakteristik im einstimmigen Klavierlied von Johannes Brahms.
Die Tonartcharakteristik im Wandel der Zeit. In: Studien zur Musikwissenschaft, 22. Band,
Graz 1955, S. 142-216

Riemann, Hugo: Musik-Lexikon, Fünfte Auflage, Leipzig 1900

Riemann, Hugo: Musik-Lexikon. Herausgegeben von Ruf, Wolfgang / van Dyck-Hemming, Annette, Mainz 2012, 13., aktualisierte Neuauflage

Riemann, Hugo: Handbuch der Gesangskomposition, Leipzig 1912, 2. Auflage

Riemann, Hugo: Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre, Berlin 1919, 10. Auflage

Riemann, Hugo: Grundlinien der Musik-Ästhetik, Berlin 1921, 5. Auflage

Riemann, Hugo: Grundriß der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre) I und II, 9. Auflage, Leipzig 1922

Riemer, Otto: Musik vom Wort gedeutet - ein Problem unserer Zeit.
In: Das Musikleben 4(1951)4, S. 97-100

Riemer, Otto: Musikästhetik - nicht gefragt? Zur Zentenar-Erinnerung an Hanslicks Buch "Vom Musikalisch-Schönen" (1854). In: Musica 8(1954)5, S. 175-179

Rienäcker, Gert: Nachdenken über den Sinn musikalischer Analyse. In: Schüler, Nico (Hrsg.): Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse, Hamburg 1996 , S. 39-45

Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): Bruckner-Probleme. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45, Stuttgart 1999

Riethmüller, Albrecht: Wagner, Brahms und die "Akademische Festouvertüre".
In: Ertelt, Thomas (Hrsg.): Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag, Mainz 2005, 143-167

Riethmüller, Albrecht: Der Deutschen Glauben an musikalische Überlegenheit.
In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, S. 17-35

Rihm, Wolfgang: Dichterischer Text und musikalischer Kontext. In: Schnitzler, Günter (Hrsg.): Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen, Stuttgart 1979, S. 29-35

Rihm, Wolfgang: L'art pour l'art. In: Musica 35(1981)6, S. 522-523

Ringger, Rolf Urs: Musik und ihr Publikum. In: NZ128(1967)7/8, S. 380-383

Ringger, Rolf Urs: Franz Schreker zum Hundertsten am 23. März 1978. In: Musica 32(1978)2, S. 195

Ringger, Rolf Urs: Sprach-musikalische Chiffren in Anton Weberns Klavierliedern.
In: Schweizerische Musikzeitung 106(1966)1, S. 14-19

Ringger, Rolf Urs: Zu Eichendorff-Schumanns "Liederkreis". Eine Wort-Ton-Analyse.
In: Schweizerische Musikzeitung 106(1966)6, S. 339-345

Ringel, Erwin: Tiefenpsychologie und Musik. In: ÖMZ 44(1989)5, S. 210-214

Rinofner-Kreidl, Sonja (Hrsg.): Zwischen Orientierung und Krise. Zum Umgang mit Wissen in der Moderne, Wien (u. a.) 1998

Rittersberger, Andrea / Scheibe, Cleo: Wien und die Musiker. Wo in Wien die Klassik modern war, Wien 2007

Riz, Elisabeth / Khittl, Christoph / Rössl, Elisabeth: Biographische Beiträge zum Musikleben Wiens im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Drei biographische Studien über Persönlichkeiten des Wiener Musiklebens im 19. und frühen 20. Jahrhundert (Leopoldine Blahetka, Eduard Hanslick, Robert Hirschfeld), Reihe Musikleben Bd.1, Wien, 1992

Rode, Susanne: "Alles wär schön auf der Welt - wenn's keine Operetten gäbe." Zemlinskys Kapellmeisterzeit am Carltheater. In: ÖMZ 47(1992)4, S. 185-189

Rode, Susanne: Bittner, Julius. In: MGG Personalteil 2, Sp. 1697 f.

Rode-Breymann, Susanne: Mahler-Werfel, Alma, geb. Schindler. In: MGG Personenteil 11, Sp. 856 f.

Rode-Breymann, Susanne: Karl Kraus und die Instanz der Sprache. In: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995, Wien (u. a.) 2002, S. 7-19

Rodemann, Albert: Die Hörer-Gemeinde. Masse, Gemeinschaft, Individuum.
In: Das Musikleben 4(1951)9, S. 250-251

Rodemann, Albert: Morgenröte einer neuen Romantik? In: Das Musikleben 6(1953)5, S. 166-168

Rodi, Frithjof: Erkenntnis des Erkannten. Zur Hermeneutik des 19. und 20. Jahrhunderts,
Frankfurt a. M. 1990

Roeck, Bernd: Von intimer Öffentlichkeit zu öffentlicher Intimität. Über ein Paradigma der Moderne.
In: Heinemann, Michael / Hinrichsen, Hans-Joachim / Ottner, Carmen (Hrsg.): Öffentliche Einsamkeit.
Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert, Köln 2009, S. 11-23

Roger, Kurt: Wilhelm Kienzl. Musica 8 (1936/37) 6, S. 3-5.

Rohringer, Stefan: Vom metaphorischen Sprechen in der musiktheoretischen Terminologie.
In: Musiktheorie 17(2002)4, S.291-299

Rohringer, Stefan: “Aber die Erkenntnis des Dunklen als dunkel ist nicht unmittelbar dessen Verständnis”. Zum “Präludium” aus Beethovens “Missa solemnis”. In: Musiktheorie 19(2004)4, S. 342-348

Roschitz, Karlheinz: 150 Jahre Wiener Musikakademie. In: ÖMZ 22(1967)12, S. 761-764

Roschitz, Karlheinz: Zum 90jährigen Jubiläum der Wiener Ehrbar-Säle. In: ÖMZ 23(1968)1, S. 32 f.

Roschitz, Karlheinz: Kaiserwalzer, Traum und Wirklichkeit der Ringstraßenzeit, Wien 1996

Roschitz, Karlheinz: Ringstraßen-Wien. In: Kreuzmayr, Charlotte (Hrsg.):
Historismus, Wien 1996, S. 5-12

Roschitz, Karlheinz: Die Wiener Weltausstellung. In: Kreuzmayr, Charlotte (Hrsg.): Historismus,
Wien 1996, S. 70-76

Rosenthal, Albi: Zum Wiener „Symposium Musikautographe“. In: ÖMZ 44(1989)3-4, S. 149-150

Rosenmann, Mauricio: Die Entstellung als Analyse- und Kompositionsverfahren.
In: Musiktheorie 14(1999)4, S. 341-358

Rosenwald, Hans Hermann: Die geschichtliche Bedeutung des Schumannschen Liedes.
In: Die Musik 24(1931/32)12, S. 895-901

Rösing, Helmut: Zur Analyse von Instrumenten- und Orchesterklängen. In: ÖMZ 22(1967)10, S. 598ff.

Ross, Alex: The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören. Aus dem Amerikanischen von
Ingo Herzke, München 2009

Rosteck, Jens: Von “Sinnlicher Süße” und “Spröden Wundern”. Die Pariser “Groupe des Six” und der
Wiener Schönberg-Kreis - Stationen einer Begegnung zwischen zwei europäischen Avantgarden.
In: Studien zur Musikwissenschaft, 44. Band, Tutzing 1995, S. 303-348

Roth, Ernst: Aus dem Schlußkapitel des Buches “Musik als Kunst und Ware”.
In: Schweizerische Musikzeitung 106(1966), S. 345-350

Rothkamm, Jörg: Wer komponierte die unter Alma Mahlers Namen veröffentlichten Lieder? Unbekannte Briefe der Komponistin zur Revision ihrer Werke im Jahre 1910.
In: Die Musikforschung 53(2000)4, S. 432-445

Rubin, Marcel: Zur sozialen Lage der Komponisten. In: ÖMZ 36(1981)4, S. 244f.

Rubin, Marcel: Das musikalische Leben Wiens der Zwischenkriegszeit, Wien Österreichische Bundesverlag 1981, S. 295-299; Vortrag 19.6.1980; Ausschnitt: Über die künstlerische Emigration Anfang der Zwanzigerjahre, Wien 2006

Rudolph, Marie-Therese / Polzer, Berno Odo (Red.): Wien Modern '97, Wien 1997

Rufer, Josef: Alban Berg - der Mensch und der Künstler. In: Das Musikleben 8(1955)6, S. 205-209

Rufer, Josef: Arnold Schönberg. In: ÖMZ 16(1961)6/7, S. 269-275

Rukschcio, Burkhard: Ornament und Mythos. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 57-68

Rutz, Hans: Volkstümliche Musik. Zur Psychologie des Erfolges.
In: Das Musikleben 4(1951)7/8, 195-198

Rutz, Hans: Der Verlust der Mitte. Die neue Musik in Österreich. In: Melos 18(1951)6/7, S. 173-175

Ruzicka, Peter: Franz Schreker und der musikalische "Jugendstil".
In: Ruzicka, Peter / Schäfer, Thomas (Hrsg.): Erfundene und gefundene Musik: Analysen, Porträts und Reflexionen, Hofheim 1998, S. 157-168

Ruzicka, Peter Erfundene und gefundene Musik - Analysen, Portraits und Reflexionen, herausgegeben von Thomas Schäfer, Hofheim 1998

Ruzicka, Peter: Hans Pfitzner: Der große Unbequeme. Eine Portraitskizze des Komponisten.
In: Ruzicka, Peter / Schäfer, Thomas (Hrsg.): Erfundene und gefundene Musik: Analysen, Portraits und Reflexionen, Hofheim 1983, S. 186-193

Rychnovsky, Ernst: Köpfe im Profil - Alexander Zemlinsky. In: Die Musik 16(1923/24)11, S. 792-794

S. H.: Prof. Dr. Wilhelm Kienzls 80. Geburtstag. In: Musica. 1936.

Saary, Margareta (Hrsg.): Analyse zur Vermittlung von Musik und Werbung für Komponisten. Eine Anthologie für Gottfried Scholz zu seinem 65. Geburtstag, Frankfurt a. M. 2001

Saary, Margareta: Edle Abendunterhaltung und verpönter Musikkonsum. In: Brügge, Joachim (u. a.) (Hrsg.): Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag, Tutzing 2004, S. 513-524

Sachslehner, Johannes: Wien. Eine Geschichte der Stadt, Wien (u. a.) 2006

Salazar, Adolfo: Music in our Time. Trends in Music since the Romantic Era, London 1948

Salmen, Walter / Schneider, Norbert J. (Hrsg.): Der musikalische Satz. Ein Handbuch zum Lernen und Lehren, Innsbruck 1987

Salmen Walter / Schubert Giselher (Hrsg.): Verflechtungen im 20. Jahrhundert: Komponisten im Spannungsfeld elitär - populär. Frankfurter Studien 10, Mainz 2005

Sandberger, Wolfgang: “Ich werde nie kalt bei einer Sache, bis sie ganz fertig und unantastbar ist.” Ein Blick in die Komponistenwerkstatt von Johannes Brahms am Beispiel des Liedes “Liebesgluth” op. 47 Nr. 2. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag, Tutzing 2006, S. 431-445

Sandgruber, Roman: Wiener Alltag um 1900. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 30-46

Sandner, Oscar (Red.): Jugendstil - Wiener Secession. Katalog zur Ausstellung Bregenz, Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis 23. Juli - 30. September 1971, Bregenz 1971

Sattlegger, Doris: Kultur der Unterhaltung. Versuch einer Darstellung der Musik im Kabarett in Wien von 1901–1908, Dipl. Arb., MDW, Wien 1983

Sauder, Gerhard: Rousseau und das Melodram. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, S. 369-373

Schaal, Susanne: Abschied vom Leben oder musikpolitisches Manifest? Die “Vier letzten Lieder” von Richard Strauss. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 548-551

Schaal-Gotthardt, Susanne / Schader, Luitgard / Winkler, Heinz-Jürgen (Hrsg.): “... dass alles auch hätte anders kommen können.” Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts, Mainz 2009

Schachermeyr, Fritz: Der “private” und der “öffentliche” Hugo Wolf.
In: ÖMZ 28(1973)10, Wien 1973, S. 438ff.

Schadendorf, Mirjam: Der Idiombegriff in der Musikwissenschaft. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 38-41

Schäfer, Thomas: Musik über Musik. In: Musica 48(1994), S. 324-329

Schäfer, Thomas: Wortmusik-Tonmusik. Ein Beitrag zur Wagner-Rezeption von Arnold Schönberg und Stefan George. In: Die Musikforschung 47(1994)3, S. 252-273

Schalk, Fritz: Fin de Siècle. In: Bauer, Roger / u. a. (Hrsg.): Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt a. M. 1977, S. 3-15

Scharlitt, Bernard: Aus Ludwig Bösendorfers Erinnerungen.
In: Die Musik 9(1909/10)7, Sonderheft: Wien, S. 39-41

Schaub, Stefan: Erlebnis Musik. Eine kleine Musikgeschichte, München (u. a.) 1997, 3. Auflage

Scheichl, Sigurd Paul / Duchkowitsch Wolfgang (Hrsg.): Zeitungen im Wiener Fin de Siècle.
Eine Tagung der Arbeitsgemeinschaft "Wien um 1900", Veröffentlichungen der Österreichischen Forschungsgemeinschaft, Wien 1997

Scheideler, Ullrich: Einfall - Material - Geschichte: Zur Bedeutung dieser Kategorien im Musikdenken Pfitzners und Schönbergs um 1910. In: Meyer, Andreas u.a.: Autorschaft als historische Konstruktion: Arnold Schönberg - Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten, Stuttgart 2001, S. 159-188

Scheit, Gerhard / Svoboda, Wilhelm: Treffpunkt der Moderne. Gustav Mahler, Theodor W. Adorno, Wiener Traditionen, Wien 2010

Scheithauer, Erich / Schmeiszer, Herbert / Woratschek, Grete: Geschichte Österreichs in Stichworten. Teil IV: Von 1815 bis 1918, Wien 1976, S. IV.158-IV.248;

Scheithauer, Erich / Woratschek, Grete / Tscherne, Werner: Geschichte Österreichs in Stichworten. Teil V: Die Zeit der demokratischen Republik Österreich von 1918 bis 1934, Wien 1983;

Schenk, Erich: Pfitzner und Schmidt. In: Musikerziehung 2(1948/49)4, S. 3-6

Schenk, Erich (Hrsg.): Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956, Graz 1958

Schenk, Erich: Joseph Marx, Nachruf, Graz, Wien u.a. 1967

Schenk, Erich: Zur Tonsymbolik in Mozarts “Figaro”. In: Schenk, Erich: Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge, Graz (u. a.) 1967, S. 100-113
Schenk, Erich: Über Tonsymbolik in Beethovens “Fidelio”. In: Schenk, Erich (Hrsg.): Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung: Beethoven-Studien, Wien 1970, S. 223-252

Schenk, Erich (Hrsg.): Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung: Beethoven-Studien, Wien 1970

Schenk, Karlheinz: Hofmusikkapelle ohne Hof. Die Entwicklung der Institution nach dem Ende der Monarchie 1918. In: ÖMZ 53(1998)2, S. 27-36

Scherber, Ferdinand: Das Wiener Konservatorium.
In: Die Musik 9(1909/10)7, Sonderheft: Wien, S. 35-38

Scherchen, Hermann: Die gegenwärtige Situation der modernen Musik.
In: Melos 16(1949)10, S. 257-259

Schering, Arnold: Tabellen zur Musikgeschichte, Wiesbaden 1992, 7. Auflage

Schilhawsky, Paul: Deutsche Dichter - Österreichische Komponisten. In: ÖMZ 28(1973)3, S. 105-115

Schilhawsky, Paul von: Wege zur Liedinterpretation. Bearbeitet u. herausgegeben von
Robert H. Pflanzl, Wien (u. a.) 2004

Schilling, Otto-Erich: Eine notwendige Polemik über die neue Musik. In: Melos 15(1948)2, S. 41-44

Schischkoff, Georgi: Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart 1957, 14. Auflage

Schiwy, Günther: Eichendorff. Eine Biographie, München 2007, 2. Auflage

Schlögel, Michaela: 200 Jahre Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien 2011

Schlögl, Roland: “Es ist aus mit der Kunst!” In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, S. 114-121

Schlötterer, Reinhold: Die Texte der Lieder von Richard Strauss, Pfaffenhofen1988

Schlüter, Bettina: Thesen zum Thema “Musikalische Analyse”.
In: Schüler, Nico (Hrsg.): Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse, Hamburg 1996, S. 33-38

Schmalzriedt, Siegfried: Bemerkungen zum Gebrauch des Begriffs “Neue Einfachheit”.
In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zur “Neuen Einfachheit” in der Musik, Wien-Graz 1981, S. 17-24

Schmid, Bernhold: Richard Strauss’ Moderne in Thomas Manns Sicht. In: Edelmann, Bernd / Lodes, Birgit / Schlötterer, Reinhold (Hrsg.): Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das internationale Symposium München 1999, Berlin 2001, S. 153-170

Schmid, Michael: Gustav Klimt. Der Kunst- und Kulturführer zum Klimtjahr 2012, Wien 2012

Schmidt, Christian Martin: Analyse und Geschichtsauffassung. Bachs Präludium und Fuge für Orgel BWV 552. In: Kuckertz, Josef (u. a.) (Hrsg.): Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag, Laaber 1990, S. 99-111

Schmidt, Christian Martin: Tonale Strategien zur Vereinheitlichung des Werkzyklus im 19. Jahrhundert.
In: Ertelt, Thomas (Hrsg.): Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag, Mainz 2005, S. 169-174

Schmidt-Garre, Helmut: “Salome” - Inbild des Fin de Siècle. In: NZ 128(1967)7/8, S. 300-310

Schmidt-Garre, Helmut: Der Horror vacui in der Musik des 19. Jahrhunderts.
In: NZ 134(1973)3, S. 335-338

Schmidt, Matthias: Vom Gedächtnis der Zukunft. Die “Wiener Schule” und die Tradition. In: Studien zur Musikwissenschaft, 46. Band, Tutzing 1998, S. 249-292

Schmidt, Matthias: Volkslied und Allusionstechnik bei Brahms. Beobachtungen an “Sonntag” op. 47/3.
In: Die Musikforschung 54(2001)1, S. 24-46

Schmidt, Matthias: Syntax und System. Brahms’ Taktbehandlung in der Kritik Hugo Riemanns.
In: Studien zur Musikwissenschaft, 48. Band, Tutzing 2002, S. 413-438

Schmidt, Matthias: Komponierte Uneinholbarkeit. Anmerkungen zum “Volkston” der “Wunderhorn”-Lieder. In: Sponheuer, Bernd / Steinbeck, Wolfram (Hrsg.): Gustav Mahler und das Lied.
Referate des Bonner Symposions 2001, Frankfurt a. M., Wien (u. a.) 2003, S. 51-68

Schmidt, Matthias: Gedachte Tradition. Anmerkungen zu Arnold Schönbergs Liedern.
In: Heinemann, Michael / Hinrichsen, Hans-Joachim / Ottner, Carmen (Hrsg.): Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert, Köln 2009, S. 83-93

Schmidt-Brunner, Wolfgang: Werkinterpretation im Musikunterricht. Eine kommentierte Bibliographie von Unterrichtsbeispielen und Analysen, Mainz 1979

Schmidt-Henrich, Friedrich: Vom musikalischen Wert. In: Musikerziehung 8(1954/55)2, S. 69-71

Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich: Vergessene Impulse der Wiener Philosophie um die Jahrhundertwende. Eine philosophiehistorische Skizze wider den ‘main stream’ verdrängenden Erinnerns.
In: Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse - Umwelt - Wirkung, Wien (u. a.) 1993, S. 181-201

Schmierer, Elisabeth: Ansorge, Conrad Eduard Reinhold. In: MGG Personenteil 1, Sp. 762-764

Schmierer, Elisabeth: Konrad Ansorge. Ein Liedkomponist der Jahrhundertwende. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 418-424

Schmierer, Elisabeth: Geschichte des Liedes, Laaber 2007

Schneewind, Ursula: Vom Bildungsbürger zum Bildungsphilister. Anmerkungen zum Bildungskonsum im 18. Und 19. Jahrhundert. In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag, Dortmund 1986, S. 30-35

Schneewind, Ursula: "...und die Scharen jubelten." Richard Strauss und seine Lieder.
In: ÖMZ 54(1999)7-8, S. 26-37

Schneider, Herbert: Mozarts Musik in der vokalen volkstümlichen Musikausübung des 19. Jahrhunderts. Ein Vergleich zwischen der deutschen und französischen Überlieferung.
In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Band 2, Free papers, Tutzing 1993, S. 865-896

Schneider, Manfred: Hysterie als Gesamtkunstwerk. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 212-229

Schneider, Otto (Hrsg.): Franz Schreker. Sondernummer der Musikblätter des Anbruch
2(1920)1-2, S. 3-70

Schnitzler, Günter (Hrsg.): Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen, Stuttgart 1979

Schollum, Robert: Weg und Lage der zeitgenössischen österreichischen Komponisten.
In: Musikerziehung 6(1952/53)4, S. 271-276

Schollum, Robert: Improvisation über den musischen jungen Menschen.
In: Musikerziehung 8(1954/55)4, S. 209-214

Schollum, Robert: Musik unseres Jahrhunderts I. In: Musikerziehung 10(1956/57)1, S. 50

Schollum, Robert: Musik unseres Jahrhunderts II u. III. In: Musikerziehung 10(1956/57)2, S. 98-101

Schollum, Robert: Die Klavierlieder Gottfried von Einems. In: ÖMZ 28(1973)2, S. 80-86

Schollum, Robert: Stilkundliche Anmerkungen zum Österreichischen Lied des 20. Jahrhunderts.
In: ÖMZ 28(1973)3, S. 115-120

Schollum, Robert: Rund um den Begriff "Volkslied". In: Musikerziehung 27(1973/74)3, S. 119 ff.

Schollum, Robert: Das österreichische Lied des 20. Jahrhunderts, Tutzing 1977

Schollum, Robert: Die Lieder von Alma Maria Schindler-Mahler. In: ÖMZ 34(1979)11, S. 544-551

Schollum, Robert: Anmerkungen zur Geschichte des österreichischen Kunstliedes.
In: Zeman, Herbert (Hrsg.): Musik und Dichtung. Anton Dermota zum 70. Geburtstag. Eine Festschrift, Wien 1980, S. 7-19

Schollum, Robert: Wolf - Webern - v. Einem. Anmerkungen zu Deklamatorik, musikalischer Gestik, Szenik. In: Haselauer, Elisabeth (Hrsg.): Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum, Wien (u.a.) 1981, S. 109-140

Schollum, Robert: Jseph Marx. In: Brosche, Günter (Red.): Joseph Marx. Zum 100. Geburtstag. Konzertabend und Ausstellung, Wien 1982, S. 5-7

Schollum, Robert: Kodály - Marx - Szymanowski (geb. 1882). Drei Komponisten im Jugendstilbereich. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Wort und Ton im europäischen Raum. Gedenkschrift für Robert Schollum, Wien (u. a.) 1989, S. 147-186

Scholz Gottfried: Instrumentalmusik der Klassik und Romantik.
In: Allgemeine Musikgeschichte, Wien 1972

Scholz Gottfried: Die Musikanalyse und ihre Grenzen. In: ÖMZ 36(1981)9, S. 450-459

Scholz, Gottfried: Music and Art Nouveau - Music and Musical Life in Vienna at the Turn of the Century. In: Nielsen, Erika (Hrsg.): Focus on Vienna 1900. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History. Houston German Studies 4, München 1982, S. 103-112

Scholz, Gottfried: Affekte und rhetorische Figuren in Mozarts frühen Konzertarien.
In: Kuckertz, Josef (u. a.) (Hrsg.): Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag, Laaber 1990, S. 135-148

Scholz, Gottfried: Rhetorische Figuren in der Musik des 18. Jahrhunderts. Geheimcode oder Kommunikationsmittel? In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Band 2, Free papers, Tutzing 1993, S. 897-909

Scholz, Gottfried: Österreichische Musik der Gegenwart. Eine Anthologie, Wien 1993

Scholz, Gottfried (Hrsg.): Pluralismus analytischer Methoden, Frankfurt a. M. 1996

Scholz, Gottfried: Poesie - Musik. Wer ist die “padrona”, wer ist die “serva”? In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 2: Freie Referat, Kassel (u. a.) 1998, S. 205-208

Scholz, Gottfried: Haydns Oratorien, München 2008

Scholz-Michelitsch, Helga: Emil von Sauer und die Wiener Musikhochschule.
In: Studien zur Musikwissenschaft, 46. Band, Tutzing 1998, S. 175-237

Scholz-Michelitsch, Helga: Emil von Sauer. Ein Klaviervirtuose im Wiener Musikverein.
In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag, Tutzing 2006, S. 499-513

Schönberg, Arnold: Über Musikkritik. In: Der Merker 1(1909/10)2, S. 59-64

Schönberg, Arnold: Zur Kompositionslehre. In: Die Musik 23(1931)8, S. 571-574

Schönberg, Arnold: Über Musikkritik. In: Melos 20(1953)7/8, S. 201-205

Schönberg, Arnold: Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. Aus dem Englischen übertragen von Erwin Stein, Mainz 1957

Schönberg, Arnold: Meine künstlerische Entwicklung. In: ÖMZ 24(1969)5/6, S. 282-292

Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik herausgegeben von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976

Schönberg, Arnold: Das Verhältnis zum Text. In: Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik herausgegeben von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 3-6

Schönberg, Arnold: Brahms, der Fortschrittliche. In: Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik herausgegeben von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 35-71

Schönberg, Arnold: Grundlagen der Musikalischen Komposition, Text, Wien 1979

Schönberg, Arnold: Grundlagen der Musikalischen Komposition, Notenbeispiele, Wien 1979

Schönberg, Arnold: Structural Functions of Harmony, London 1999, 3. Auflage

Schönberg, Arnold: Harmonielehre, Wien 2005

Schönberger, Ludwig: Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes des Wiedener Männerchor 1862 - 1912, Wien 1912

Schönherr, Max: Franz Lehár. Bibliographie zu Leben und Werk. Beiträge zu einer Lehár-Biographie anläßlich seines 100. Geburtstages, Wien 1970

Schoppmann, Wolfgang / Wipplinger, Hans-Peter (Hrsg.): Lebenslust und Totentanz. Katalog zur Ausstellung Olbricht Collection, Krems 2010

Schörkhuber-Schablas, Ingrid: Die Pflege zeitgenössischer Musik im Wiener Konzerthaus in den Saisonen 1918/19 und 1919/20, Dipl. Arb., MDW, Wien 1999

Schorn, Hans: Die Erotik in der Musik. In: Neue Musik-Zeitung XLII/5, 1920-1921, S. 65-66

Schorske, Carl E.: Abschied von der Öffentlichkeit. Kulturkritik und Modernismus in der Wiener Architektur. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 47-56

Schorske, Carl E.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, München (u. a.) 1994

Schreker Franz. In: Die Musik 26(1933/34)7, S. 524

Schreker-Bures, Haidy: Franz Schreker und seine Zeit. In: Schreker-Bures, Haidy / Stuckenschmidt, H. H. / Oehlmann, Werner: Franz Schreker. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts Band 17, Wien 1970, S. 11-38

Schröder, Klaus Albrecht: Malerei in Österreich zwischen den Kriegen. In: Wala, Adolf (Hrsg.): Der Schilling. Ein Spiegel der Zeiten, Wien 1994, 164-177

Schubart, Christian F. D. / Kaiser, Fritz (Hrsg.): Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hg. v. Ludwig Schubart, 2. Nachdruck der Ausgabe Wien 1806, Hildesheim (u.a.) 1990

Schubel, Dorothee: "...Was macht man, damit die Musik so vorgetragen wird, wie sie gemeint ist?" Eduard Steuermann - der Interpret als Komponist. In: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995, Wien (u. a.) 2002, S. 113-130

Schubertszenen, Programmheft der Salzburger Festspiele vom 5. August 2008, Mozarteum, Großer Saal, Salzburg 2008

Schubert, Giselher: Aus der musikalischen Vorgeschichte der Neuen Sachlichkeit. In: Die Musikforschung29(1976)2, S. 137-154

Schubert, Giselher: Rudi Stephan und die Musik der Jahrhundertwende. In: Metz, Günther (Hrsg.): Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933, Kassel 1994, S. 97-124

Schubert, Giselher: Form als "Text". Eine Skizze. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, S. 181-184

Schubertbund: Jahresbericht des „Schubertbund" 1863 - 1922; Nachfolger „Wiener Schubertbund"

Schuh, Willi: Randbemerkungen eines Musikkritikers. In: Melos 20(1953)7/8, S. 193-197

Schuhmacher, Gerhard (Hrsg.): Zur musikalischen Analyse. Wege der Forschung, Band 257, Darmstadt 1974

Schuhmacher, Gerhard: Notwendige Ergänzung. Ein Forschungsbericht. In: Schuhmacher Gerhard (Hrsg.): Zur musikalischen Analyse. Wege der Forschung, Band 257, Darmstadt 1974, S. 525-548

Schuler, Manfred: Zur zeitgenössischen Kritik am Melodram. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, S. 385-388

Schüler, Nico (Hrsg.): Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse, Hamburg 1996

Schultz, Ingo: Viktor Ullmann und Arnold Schönberg. Dokumente aus den Jahren 1917-1919. In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, S. 159-170

Schultz, Wolfgang-Andreas: Bilderverbot und Exodus - Avantgarde als Mythos. Ein musikphilosophischer Essay. In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Kultur, Bildung, Politik. Festschrift für Hermann Rauhe zum 70. Geburtstag, Hamburg 2000, S. 721-728

Schultz, Wolfgang-Andreas: War das der Fortschritt? Ein Rückblick auf die Musik des 20. Jahrhunderts. In: Die Tonkunst 1(2007)1, S. 44-51

Schulze, Friedrich (Hrsg.): Franz Schreker. Internationale Franz-Schreker-Gesellschaft, Berlin 1959

Schünemann, Georg: Die Lage der Hausmusik. In: Die Musik 24(1931/32)7, S. 561-564

Schuster, Berhard (Hrsg.): Sonderheft Wien. Die Musik 9(1909/1910)7, Berlin

Schwab-Felisch, Oliver: Die Abreißbarkeit der Gerüste. Zum Verhältnis von Analyse und Theorie. In: Musiktheorie 19(2004)4, S. 349-353

Schwab, Heinrich W.: Kunstlied - Krise einer Gattung. In: Musica 35(1981)3, S. 229-234

Schwalb, Michael: Der Lindenbaum als Prinzip des Poetischen. Thomas Manns Initiation durch Bruno Walter. In: ÖMZ 61(2006)3, S. 5-16

Schwantje, Magnus: Revue der Revuen. Aus österreichischen Blättern.
In: Die Musik 9(1909/10)7, Sonderheft: Wien, S. 42-45

Schwarmath, Erdmute: Musikalischer Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern, Tutzing 1969

Schwarz-Danuser, Monika: Die Rezeption des französischen Boulevard-Melodrams im deutschen Sprachraum. Zu den Melodramen von Ignaz Ritter von Seyfried, E. T. A. Hoffmann und Josef Lindpaintner. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, S. 397-401

Schwarz-Danuser, Monika: Vom Melodram zur Sprechstimme. Aspekte der “Sprechtonstimme” in Oskar Frieds “Die Auswanderer”. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien Modern 1, Wien (u. a.) 2001, S. 91-108

Schwarz-Danuser, Monika: Artikel "Melodram". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 6, 2. Auflage 1997, Sp. 67-99

Schwarz, Egon: Juden und Nicht-Juden in der Wiener Kultur. Eine kleine Phänomenologie gegen den normalen Strich. In: Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): Fremdheit in der Moderne, Wien 1999, S. 173-187

Schwarz, Helmut (Hrsg.): Musik &. Jahrbuch Nr. 1 der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Wien o. J.

Schwarz, Mario: Geschichte der Pfarrkirche St. Laurenz am Schottenfeld.
http://www.pfarreschottenfeld.at/Kunstgeschichte2.htm, abgerufen am 25. Oktober 2012

Schwarz, Otto: Hinter den Fassaden der Ringstraße. Geschichte - Menschen - Geheimnisse, Wien 2007

Schweiger, Dominik: Das Bildnis des Anton Webern. Sonata quasi una fantasia.
In: Senarclens de Grancy, Antje / Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900, Wien 2001, S. 263-279

Schweiger, Dominik: Die Wiener Schule und das Postmoderne.
In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, S. 327-338

Schweitzer, Benjamin: “Erziehung zur Erfahrung” oder Überforderung der Erziehung?
Zur Aktualität von Adornos musikpädagogischen Ansätzen im Hinblick auf Musiktheorie im Hochschulbereich. In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, S. 209-216

Schwehr, Cornelius: Hanns Eisler um 1925. In: Metz, Günther (Hrsg.): Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933, Kassel 1994, S. 177-199

Schwermer, Johannes: Jugendstil. Musik in der ästhetischen Enklave.
In: Neue Zeitschrift für Musik, 126(1965)1, S. 2-5

Schwertberger, Gerald u.a.: Klangwelt, Weltklang; Wir lernen Musik Band 5, Wien 1995

Schwindt-Gross, Nicole: Musikwissenschaftliches Arbeiten. Hilfsmittel - Techniken - Aufgaben. Bärenreiter Studienbücher Musik, Kassel 2003, 5. Auflage

See, Max: Wiener Stadt und Gesellschaft in der Operndichtung Hofmannsthals.
In: NZ 135(1974)11, S. 677-685

Seedorf, Thomas: Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart. Oper und Vokalmusik.
In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musikalische Interpretation, Laaber 1992, S. 321-341

Seedorf, Thomas: Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart. Orchestermusik.
In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musikalische Interpretation, Laaber 1992, S. 341-359

Seedorf, Thomas: “Geheimnisvoller Klang” - Versuch über ein Reger-Lied.
In: Schmalzriedt, Siegfried (u. a.) (Hrsg.): Festschrift für Susanne Popp, Stuttgart 2004, S. 201-218

Seedorf, Thomas: “Prima la musica”. Über einige Sonderfälle musikalischer Lyrik.
In: Bork, Camilla (u. a.) (Hrsg.): Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag, Schliengen 2011, S. 459-467

Seemann, Helfried / Lunzer, Christian (Hrsg.): Währing 1880 - 1930 Album, Wien 1998

Seemann, Helfried / Lunzer, Christian (Hrsg.): Währing 1900 - 1960 Album, Wien 2001

Seidel, Wilhelm: Tönende Stille - Klänge aus der Stille. Über musikalische Leerstellen.
In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): Kunst verstehen Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposion (München 1992), Laaber 1993, S. 237-260

Seidl, Arthur: Was ist modern? Ein Vortrag, Regensburg o. J.

Seidl, Arthur: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. Gedanken eines Kulturpsychologen zur Wende des Jahrhunderts, Regensburg 1912

Seidl, Arthur: Ein Vortrag von Franz Schreker. In: Neue Musik-Zeitung 45(1924)6, S. 146-147

Seidl, Arthur: Neuzeitliche Tondichter und Zeitgenössische Tonkünstler. Gesammelte Aufsätze, Studien und Skizzen, Regensburg 1926

Seidl, Johann W.: Musik und Austromarxismus. Zur Musikrezeption der österreichischen Arbeiterbewegung im späten Kaiserreich und in der ersten Republik, Wien (u.a.) 1989

Seifert, Herbert: Einige Thementypen des Barock bei Beethoven. In: Schenk, Erich (Hrsg.): Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung: Beethoven-Studien, Wien 1970, S. 143 - 157

Seiffert, Wolf-Dieter: Franz Schuberts Heinelied “Ihr Bild”. In:Die Musikforschung 43(1990), S.124-135

Seipel, Wilfried (Hrsg.): Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich, Wien 1996

Seitlinger, Albert (Red.): Wien Modern ‘95, Wien 1995

Senarclens de Grancy, Antje / Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900, Wien 2001

Serpa, Franco: Schreker, Zemlinsky und die Wiener Philharmoniker.
In: Biba, Otto / Schuster, Wolfgang (Hrsg.): Klang und Komponist. Ein Symposion der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht, Tutzing 1992, S. 187-190

Seta, Fabrizio della / Übs.: Raspe, Jutta: Artikel "Melodramma". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 6, 2. Auflage 1997, Sp. 99-114

Shedel, James: Variationen zum Thema Ornament. Kunst und das Problem des Wandels im Österreich der Jahrhundertwende. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 93-109

Sichardt, Martina: Zur Bedeutung der Dichtung Richard Dehmels für die Liedkomposition um 1900. In: Kuckertz, Josef (u. a.) (Hrsg.): Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag, Laaber 1990, S. 365-388

Sichardt, Martina: Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Reproduktion. In: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995, Wien (u.a.) 2002,S.31-44

Sieburg, Friedrich: Sprechen ist mehr als Singen. In: Melos 23(1956)5, S. 135-137

Sick, Thomas: “Unsere Liebe muß ewig bestehn!” Liebestreue in Brahms’ Liedschaffen. In: Jost, Peter (Hrsg.): Brahms als Liedkomponist. Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung, Stuttgart 1992, S. 173-189

Siegele, Ulrich: Zehn Thesen zur musikalischen Physiognomie Max Regers. In: NZ 134(1973)7, S.430

Siegl, Otto: Männerchorgesang. In: Musikerziehung 3(1949/50)4, S. 209-211

Siegl, Otto: Musikalisches Gleichgewicht. In: Musikerziehung 6(1953)4, S. 256-259

Silbermann, Alphons: Was will der Hörer überhaupt hören? Sinn und Unsinn der Musikstatistik. In: Das Musikleben 8(1955)1, S. 9-11

Simek, Ursula: Der vergessene Romantiker. Der österreichische Komponist und Pädagoge Robert Fuchs (1847-1927). In: Das Orchester 46(1998)12, S. 20-23

Simon, James: Musikalischer Expressionismus. In: Musikblätter des Anbruch 2(1920)11-12, S. 408-411

Singer, Kurt: Franz Schreker als Lehrer. In: Anbruch VI/2, 1925, S. 70-72

Singer, Kurt: Die Hochschule für Musik. In: Anbruch III/19-20, 1921, S. 350

Sinhuber, Bartel F.: Zu Gast im alten Wien. Erinnerungen an Hotels, Wirtschaften und Kaffeehäuser, an Bierkeller, Weinschenken und Ausflugslokale. München 1989

Sittner, Hans: Der österreichische Musikdialekt. In: ÖMZ 1(1946)10/11, S. 359-364

Sittner, Hans: Hofrat Professor Dr. Paul Weingartner gestorben. In: ÖMZ 3(1948)4, S. 119

Sittner, Hans: Die Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien im Aufbau. In: Musikerziehung 2(1948/49)4, S. 1-11

Sittner, Hans: Wilhelm Kienzl (1857-1941). Studer, Heinrich (Red.): Große Österreicher. Neue österreichische Biographie ab 1815, Band 10, Wien (u. a.) 1957, S.111-116

Sittner, Hans: Klavierpädagogen der Akademie Wien. In: ÖMZ 17(1962)2, S. 83-87

Sittner, Hans: Den Interpreten ins Stammbuch. In: ÖMZ 19(1964)4, S. 145f.

Sittner, Hans: Kunst in Freiheit. In: ÖMZ 20(1965)5/6, S. 254-264

Sittner, Hans: Aus Schriften und Reden II, Wien 1968

Sittner, Hans: Biedermeiergrauen. Das Wienerische in der Musik Schuberts.
In: Musica 29(1975)6, S. 485-487

Skouenborg, Ulrik: Von Wagner zu Pfitzner. Stoff u. Form d. Musik, Tutzing 1983

Sonnwend, Maria: Hans Wagner-Schönkirch und der Wiener Lehrer-A-Capella-Chor.
Ein Doppeljubiläum in der Rückerinnerung. In: Musikerziehung 11(1957/58)2, S. 92-94

Spangemacher, Friedrich: Zur Situation gegenwärtiger Musik. Thesen zum Kompositionsdenken heute. In: ÖMZ 38(1983)3, S. 137-147

Sparber, Margaretha: Ferdinand Grossmann als Stimmbildner. In: ÖMZ 58(2003)3-4, S. 17-20

Specht, Richard: Die Jungwiener Tondichter. In: Die Musik 9(1909/10)7, Sonderheft: Wien, S. 1-16

Specht, Richard: Erich Wolfgang Korngold. In: Der Merker 1(1909/10)10, S. 427-430

Specht, Richard: Wiener Tondichterprofile II. Julius Bittner. In: Der Merker 1(1909/10)13, S. 536-539

Specht, Richard: Carl Goldmark. Wiener Tondichterprofile III. In: Der Merker 1(1909/10)15, S.617-620

Specht, Richard: Wien. In: Die Musik 12(1912/13)14, S. 113-14

Specht, Richard: Julius Bittner. Eine Studie. Zeitgenössische Komponisten 10, München 1921

Specht, Richard: Richard Strauss der Klassiker unserer Zeit. In: Die Musik 16(1923/24)8, S. 621-624

Sperk, Arthur: Theorie, Beschreibung und Interpretation in der Lied-Analyse. Zu einer kritischen Würdigung der Schubert-Analysen von Thrasybulos Georgiades. In: Archiv für Musikwissenschaft 34(1977), S. 225-235

Spitzer, Leopold: Hugo Wolf. Sein Werk - sein Leben, Wien 2003

Spitznagel, Astrid: Über die Charakteristik und Symbolik der Tonarten, Dipl. Arb., MDW, Wien 1980

Spohr, Mathias (Hrsg.): Geschichte und Medien der "gehobenen Unterhaltungsmusik", Zürich 1999

Sponheuer, Bernd: Musik, Faschismus, Ideologie. Heuristische Überlegungen.
In: Die Musikforschung 46(1993)3, S. 241-253

Sponheuer, Bernd / Steinbeck, Wolfram (Hrsg.): Gustav Mahler und das Lied.
Referate des Bonner Symposions 2001, Frankfurt a. M., Wien (u. a.) 2003

Sponheuer, Bernd: Schreiben über Musik. Theoretische Vorüberlegungen und eine These.
In: Bork, Camilla (u. a.) (Hrsg.): Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag, Schliengen 2011, S. 183-190

Sprenger, Sebastian: Eine “merkwürdige Erscheinung” in Mozarts Klarinettenkonzert. Vier Takte pentatonische Melodik bei Mozart und Debussy. In: Musiktheorie 19(2004)4, S. 371-376

Springer, Käthe: Wiener Musik um 1900. In: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S.343-361

Springer, Käthe: Philosophie und Wissenschaft um 1900. In: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S.363-369

Springer, Käthe: Das Geheimnis des Traumes. Zur Entwicklung der Psychoanalyse. In: Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur - Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S.371-379

Stadler, Klaus (Hrsg.): Lust an Musik. Ein Lesebuch, München 1998, 6. Auflage

Staiger, Emil: Musik und Dichtung, Zürich 1980, 4. Auflage

Staiger, Emil: Deutsche Romantik in Dichtung und Musik. In: Staiger, Emil: Musik und Dichtung, Zürich 1980, 4. Auflage, S. 67 - 92

Staiger, Emil: Liedertexte. In: Staiger, Emil: Musik und Dichtung, Zürich 1980, 4. Auflage, S. 187-259

Staiger, Emil: Der musikalische Sinn der Dichtung, zum Kunstverständnis unserer Zeit. In: Staiger, Emil: Musik und Dichtung, Zürich 1980, 4. Auflage, S. 315-341

Staiger, Emil: Die Kunst der Interpretation, Studien zur deutschen Literaturgeschichte, München 1971

Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik, München 1971

Staud, Herbert: Die Wiener Kleinkunst der Zwischenkriegszeit im Widerstand gegen den Faschismus. In: Kucher, Heinz-Primus / Müller, Karl (Red.): Österreichische Literatur im Exil - 2000, Univ. Salzburg, S. 1-16

Staudinger, Anton: Gesellschaft und Kultur im Österreich des beginnenden 20. Jahrhunderts. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule. Studien zur Werteforschung 7, Graz 1976, S. 44-54

Stefan, Paul (Hrsg.): Zweites Schreker-Heft. Musikblätter des Anbruch 6(1924)2, S. 49-80

Stefan, Paul (Hrsg.): Franz Schreker. Zum 50. Geburtstag. Musikblätter des Anbruch 10(1928)3/4, S. 81-118

Stefan, Paul: Wandlungen der Musikbiographie. In: Musikblätter des Anbruch 16(1934)8, 159-162

Stefan, Paul: Othmar Schoeck. In: Musikblätter des Anbruch 16(1934)7, S. 75

Stefan, Paul: Schreker - Gedächtniskonzert. In: Musikblätter des Anbruch 17(1935)7, S. 76

Steffl, Martina: Analytische Untersuchung über das deutschsprachige klavierbegleitete Sololied bei Franz Wödl, Dipl. Arb., MDW, Wien 1993

Steglich, Rudolf: Zweierlei Wissenschaft im Spiegel der Musik. In: Studien zur Musikwissenschaft, 25. Band, Festschrift für Erich Schenk, Graz (u. a.) 1962, S. 516-519

Stein, Franz A.: Verzeichnis deutscher Lieder seit Haydn, Bern (u. a.)1967

Stein, Fritz: Ansprache. In: Die Musik 25(1932/33)9, S. 657-659

Steinbeck, Wolfram: Das Prinzip der Liedbegleitung bei Schubert.
In: Die Musikforschung 42(1989)3, S. 206-221

Steinbeck, Wolfram: “Was mir die Musik erzählt”. Narrative Strukturen in Mahlers Vierter Symphonie. In: Bork, Camilla (u. a.) (Hrsg.): Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation, Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag, Schliengen 2011, S. 531-538

Steininger, Rolf / Gehler, Michael (Hrsg.): Österreich im 20. Jahrhundert. Von der Monarchie bis zum 2. Weltkrieg, Band 1, Wien (u.a.) 1997

Steinitzer, Max: Der unbekannte Strauss. In: Die Musik 16(1923/24)8, S. 653-656

Stellnberger, Elke: Aspekte der Klavierkultur im 19. Jahrhundert am Beispiel Theodor Leschetizkys, Dipl. Arb., MDW, Wien 1994

Stempnik, Astrid (u.a.) (Red.): Strukturen des Musiklebens in Wien in der 1. Republik anhand des Musiklebens von Vereinen, Wien 1990

Stenger, Alfred: Ästhetik der Tonarten. Charakterisierungen musikalischer Landschaften, Wilhelmshaven 2005

Stenzel, Dorothea u. Günter: Das große Lexikon der Nobelpreisträger, Hamburg 1992

Stenzl, Jürg (Hrsg.): Art Nouveau, Jugendstil und Musik. Herausgegeben aus Anlass des 80. Geburts-tages von Willi Schuh, Zürich 1980

Stenzl, Jürg: Stimme gegen Instrument? In: Rudolph, Marie-Therese / Polzer, Berno Odo (Red.): Wien Modern '97, Wien 1997, S. 17-23
Stephan, Rudolf / Busch, Regina / Lippe, Klaus (Hrsg.): Rudolf Stephan zum 80. Geburtstag , Wien 2008

Stephan, Rudolf (Hrsg.): Das Fischer Lexikon Musik, Frankfurt a. M. 1957

Stephan, Rudolf : Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung, Göttingen 1958

Stephan, Rudolf: Über das Musikleben der Gegenwart, Berlin 1968

Stephan, Rudolf: Das Neue in der neuen Musik nebst Gedanken über deren gegenwärtigen Zustand. In: Stephan, Rudolf: Über das Musikleben der Gegenwart, Berlin 1968, S. 12-25

Stephan, Rudolf: Überlegungen zur Funktion der Hausmusik heute.
In: Stephan, Rudolf: Über das Musikleben der Gegenwart, Berlin 1968, S. 26-38

Stephan, Rudolf: Die sogenannten Wegbereiter. Überlegungen eines Musikhistorikers zu einigen aktuellen Problemen. In: Musica 25(1971)4, S. 349-352

Stephan, Rudolf: Zum Terminus ‘Grundgestalt’. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.):
Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das zweite Colloquium der Walker-Stiftung März 1972 in Freiburg i. Br., Stuttgart 1974, S. 69-82

Stephan, Rudolf: Max Reger und die Anfänge der Neuen Musik. In: NZ 134(1973)6, S. 339-346

Stephan, Rudolf (Hrsg.): Über Musik und Sprache, Mainz 1974

Stephan, Rudolf: Franz Schreker. In: Stenzl, Jürg (Hrsg.): Art Nouveau, Jugendstil und Musik. Herausgegeben aus Anlass des 80. Geburtstages von Willi Schuh, Zürich 1980, S. 171-186

Stephan, Rudolf: Franz Schreker. In: Budde, Elmar / Stephan, Rudolf (Hrsg.): Franz-Schreker-Symposion, Berlin 1980, S. 13-24

Stephan, Rudolf: Der musikalische Gedanke bei Schönberg. In: ÖMZ 37(1982)10, S. 530-540

Stephan, Rudolf: Franz Schreker aus heutiger Sicht. In: ÖMZ39(1984)11, S. 569-578

Stephan, Rudolf (Hrsg.): Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Bericht über den Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Wien, 12. bis 15. Juni 1984, Wien 1986

Stephan, Rudolf: Einiges über Musiker-Autographe. In: ÖMZ 44(1989)3-4, S. 136-141

Stephan, Rudolf: Über die Musik zur Zeit des Nationalsozialismus. In: Wildauer, Monica (Red.): Österreichische Musiker im Exil. Kolloquium 1988, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Kassel (u. a.) 1990, S. 39-46

Stephan, Rudolf: Über die Klangvorstellungen Arnold Schönbergs. In: Biba, Otto / Schuster, Wolfgang (Hrsg.): Klang und Komponist. Ein Symposion der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht, Tutzing 1992, S. 191-199

Stephan, Rudolf: Zur Würdigung des Komponisten Alexander Zemlinsky (1871-1942). In: Metz, Günther (Hrsg.): Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933, Kassel 1994, S. 321-335

Stephan, Rudolf: Zur Würdigung des Komponisten Alexander Zemlinsky (1871-1942). In: Metz, Günther (Hrsg.): Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933, Kassel 1994, S. 321-335

Stephan, Rudolf: Sind Hans Pfitzners Lieder “absolute” Musik? In: Osthoff, Wolfgang (Hrsg.): Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit. Bericht über das Symposion Hamburg 1989, Tutzing 1994, S. 221-236

Stephan, Rudolf / Sigrid, Wiesmann (Hrsg.): Arnold Schönberg - Neuerer der Musik. 3. Kongreß der Internationalen Arnold Schönberg-Gesellschaft 1993, Wien 1996

Stephan, Rudolf: Arnold Schönberg - Ausdruck und Gedanke. In: Stephan, Rudolf / Sigrid, Wiesmann (Hrsg.): Arnold Schönberg - Neuerer der Musik. 3. Kongreß der Internationalen Arnold Schönberg-Gesellschaft 1993, Wien 1996, S. 7-11

Stephan, Rudolf: Arnold Schönbergs Versuch, die Krise der Tonkunst zu überwinden. In: Stephan, Rudolf / Sigrid, Wiesmann (Hrsg.): Arnold Schönberg - Neuerer der Musik. 3. Kongreß der Internationalen Arnold Schönberg-Gesellschaft 1993, Wien 1996

Stephan, Rudolf: Musiker der Moderne. Porträts und Skizzen. Herausgegeben von Albrecht Riethmüller, Laaber 1996

Stephan, Rudolf: Arnold Schönberg und die Wiener Tradition. In: Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): Fremdheit in der Moderne, Wien 1999, S. 69-83

Stephani, Hermann: Der Charakter der Tonarten, Regensburg 1923

Stern, Joseph Peter: Karl Kraus. Sprache und Moralität. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 168-177

Stichel, Severus: Wien bleibt Wien. In: Melos 15(1948)1, S. 19 f.

Stierle, Karlheinz: Der Text als Werk und als Vollzug. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, S. 8-15

Stockenreitner, Thomas: Franz Schubert: Gedenkfeiern in Wien von 1897 bis 1997, Dipl. Arb., MDW, Wien 2000

Stoianova, Ivanka: Das Wort-Klang-Verhältnis in der zeitgenössischen Musik. Formbildende Strategien in der Verwendung der Sprache. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung, Wien-Graz 1988, S. 51-67

Stokes, Richard: Erwartung - Lieder der Spätromantik, in Booklet zur CD Erwartung; Schönberg, Strauss, Wagner, Wolf, Reger; Solveigh Kringelborn, Malcolm Martineau, NMA 5, NOBZV0502001, Oslo 2005

Stollberg, Arne: Korngold, Erich Wolfgang. In: MGG Personenteil 10, Sp. 539-544

Stollberg, Arne: Im Pulverdampf. Erich Wolfgang Korngold und der "Musikkrieg" des 20. Jahrhunderts. In: ÖMZ 62(2007)7, 5-14

Stollberg, Arne (Hrsg.): Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker? Bericht über das internationale Symposion Bern 2007, München 2008

Stollberg, Arne: Der “Ismus des Genies”. Erich wolfgang Korngolds musikgeschichtliche Sendung. In: Stollberg, Arne (Hrsg.): Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker? Bericht über das internationale Symposion Bern 2007, München 2008, S. 25-41

Stradal, Otto: Klingendes Vindobona, Wien-Köln 1962

Strasser, Otto: Wiederaufbau und Konsolidierung. In: ÖMZ 22(1967)2/3, S. 112-128

Strasser, Otto: Die Wiener Philharmoniker und Richard Strauss. In: Biba, Otto / Schuster, Wolfgang (Hrsg.): Klang und Komponist. Ein Symposion der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht, Tutzing 1992, S. 167-177

Strauss, Richard: Über das Lied. (Interview in der Vossischen Zeitung vom 15. Okt. 1918). In: ÖMZ 16(1961)5, S. 220

Strauss, Richard: Über mein Schaffen. Eine bisher unveröffentlichte Skizze. In: ÖMZ 19(1964)5/6, S. 221-223

Strawinsky, Igor: Über die musikalische Komposition. In: Melos 15(1948)11, S. 296-300

Strawinsky, Igor: Über die musikalische Komposition. In: ÖMZ 7(1952)11/12, S. 323-329

Streim, Gregor: Identitätsdesign und Krisenbewußtsein. Hermann Bahrs Konstruktion einer österreichischen Moderne. In: Senarclens de Grancy, Antje / Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900, Wien 2001, S. 71-85

Streissler, Erich W.: Wirtschaft und Währung. In: Wala, Adolf (Hrsg.): Der Schilling. Ein Spiegel der Zeiten, Wien 1994, S. 36-47

Strobel, Heinrich: Musikkritik. In: Melos 15(1948)2, S. 33-37

Strobel, Heinrich: Tönender Friedhof. In: Melos 16(1949)9, S. 234 f.

Strohm, Reinhard: Geschichte als Text. Von der Unentrinnbarkeit des Überlieferns. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, 253-262

Struck, Michael: Kann man Brahms gut editieren? Korrekturspuren, Mikrovarianten und Aufführungstraditionen als editorische Hürden und Hilfen. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997, Tutzing 2001, S. 629-646

Struth, Sigrid: Rettungsanker Hausmusik? Über musikalische Umgangsformen von heute. In: Das Musikleben 8(1955)4, S. 128-132

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Mechanisierung. In: Anbruch 8(1926)8-9, S. 345-346

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Neue Sachlichkeit in der Musik. In: Auftakt 8(1928)1, S. 3-6

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Der Musikverbraucher. In: Die Musik 21(1928/29)6, S. 410-415

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Neue Musik. 2. Band: Zwischen den beiden Kriegen, Berlin 1951

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Die unbedeutende Minderheit. In: Melos 19(1952)5, S. 129-134

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Gibt es einen modernen Kompositionsstil? In: Melos 19(1952)10, S. 277-281

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Entwicklung oder Experiment? In: Melos 22(1955)3, S. 65-67

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Musik gegen jedermann. In: Melos 22(1955)9, S. 245-248

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Europäer aus Österreich. Ernst Krenek zum 60. Geburtstag. In: ÖMZ 15(1960)9, S. 409-411

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Schreker und seine Welt. In: Schreker-Bures Haidy / Stuckenschmidt, H. H. / Oehlmann, Werner: Franz Schreker. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts Band 17, Wien 1970, S. 39-52

Studer, Heinrich (Red.): Große Österreicher. Neue österreichische Biographie ab 1815, Band 10, Wien (u. a.) 1957

Studer, Heinrich (Red.): Große Österreicher. Neue österreichische Biographie ab 1815, Band 14, Wien (u. a.) 1960

Stummer, Manfred: Das Repertoire am Klavier von 1872 - 1913 in Wien, Hausarb., MDW, Wien 1981

Stürmer, Bruno: Bemerkungen zur Stillehre. In: Die Musik 23(1930/31)12, S. 420 f.

Stürmer, Bruno: Der Chorgesang im Musikleben. Jeder Zwanzigste in der Bundesrepublik gehört einer Singgemeinschaft an. In: Das Musikleben 8(1955)4, S. 132-133

Suppan, Wolfgang: Hausmusik - Kammermusik - Stubenmusik - “Spiel in kleinen Gruppen”. In: ÖMZ 47(1993)7-8, S. 393-399

Swanton, Michael (Hrsg.): The Anglo-Saxon Chronicle. Routledge, New York 1998

Swarowsky, Hans: Marginalien zu Fragen des Stils und der Interpretation (II). In: ÖMZ 25(1970)12, S. 745-755

Sychra, Antonín: Die Bedeutung des Skizzenstudiums für die wissenschaftliche Analyse musikalischer Werke. In: Schenk, Erich (Hrsg.): Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956, Graz 1958, S. 616-622

Szabó-Knotik, Cornelia (u. a.) (Hrsg.): Ferdinand Löwe - Dokumentation, Wien o. J.

Szabó-Knotik, Cornelia (Red.) / Rathkolb, Oliver: Musik und Politik zwischen den Weltkriegen, Wien 1988

Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): Wien - Triest um 1900, Zwei Städte - eine Kultur? Reihe Musikleben, Bd. 2, Wien 1993

Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): Musikgeschichte als Prozeß. Ein Arbeitsbehelf. Erträge der Lehre 1, Wien 2001, 3. Auflage

Szászi, Júlia: Mein Wien. Unbekannte Facetten einer Weltstadt. Übersetzung von Béla Rásky, Graz 2006

Sziborsky, Lucia: Zur Genese der Musikphilosophie Adornos. Die frühen musikalischen Schriften. In: Nowak, Adolf / Fahlbusch, Markus (Hrsg.): Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 33, Tutzing 2007, S. 145-156

Szmolyan, Walter: 100 Jahre Wiener Schubertbund. In: ÖMZ 18(1963)10, S. 498

Szmolyan, Walter: Vorausberechnet, aber unvorhersehbar... Zum 65. Geburtstag von Ernst Krenek (23. August). In: ÖMZ 20(1965)8, Wien 1965, S. 418f.

Szmolyan, Walter: Die Musikwissenschaft an Österreichs Universitäten. In: ÖMZ 21(1966)10, S. 551-559

Szmolyan, Walter: Schönberg in Mödling. In: ÖMZ 29(1974)4/5, S. 189ff.

Szmolyan, Walter: 150 Jahre Bösendorfer. In: ÖMZ 33(1978)4/5, S. 217f.

Szmolyan, Walter: Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins. In: In: ÖMZ 36(1981)2, S. 82-104

Szmolyan, Walter: Kompositorische Tendenzen der Einfachheit in der österreichischen Gegenwartsmusik. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zur “Neuen Einfachheit” in der Musik, Wien-Graz 1981, S. 196-205

Takács, Jenö: Joseph Marx. In: Brosche, Günter (Red.): Joseph Marx. Zum 100. Geburtstag. Konzertabend und Ausstellung, Wien 1982, S. 10-16

Taylor, Deems: An die Feinde neuer Musik. In: Melos 15(1948)1, S. 1-5

Teichmüller, Robert / Hermann, Kurt: Internationale moderne Klaviermusik, ein Wegweiser und Berater, Leipzig (u.a.) 1927

Teichtmeister, Florian: Arthur Schnitzler und das Leben im Wien der Jahrhundertwende, Dipl. Arb., MDW, Wien 2005

Telesko, Werner (Hrsg.): Die Wiener Hofburg 1835-1918. Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des "Kaiserforums", Wien 2012

Tenschert, Roland: In memoriam Wilhelm Kienzl. In: Allgemeine Musikzeitung, 68 (1941) S. 271.

Tenschert, Roland: Die Klangwelt von Johannes Brahms. In: ÖMZ 6(1951)11/12, S. 307-309

Tenschert, Roland: Der “Krämerspiegel” von Richard Strauss. In: ÖMZ 16(1961)5, S. 221-232

Tenschert, Roland: Erinnerungen an Richard Strauss. In: ÖMZ 19(1964)5/6, S. 243-247

Terhardt, Ernst: Musikalische Gestaltbildung. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Band 1, Hauptsektionen, Tutzing 1993, S. 343-347

Teubner, Wolfgang: Dein ist mein ganzes Herz... Zum 50. Todestag von Franz Lehár am 24. Oktober 1998. In: Das Orchester 46(1998)12, S. 28-30

Theuring, Günther: Betrachtungen zum Chorwesen in Österreich. In: ÖMZ 39(1984)3/4, S. 140-148

Theuring, Günther: Ferdinand Grossmann - Dirigent und Chorpädagoge. In: ÖMZ 58(2003)3-4,S. 9-16

Thiele, Johannes: Die großen deutschen Dichter und Schriftsteller, Wiesbaden 2006

Thomas, Eugen: Chor- und Chordirigentenschulen. In: Der Merker 2(1910/11)5, S. 198-202

Thomas, Kurt: Natürlichkeit der Interpretation durch Beachtung der Zusammenhänge zwischen Sprechen, Singen und Musizieren. In: Das Musikleben 4(1951)3, S. 70-75

Thomas, Kurt: Natürlichkeit der Zeitmaße. In: Das Musikleben 4(1951)11, S. 306-309

Thomas, Werner: “Der Doppelgänger” von Franz Schubert. In: Schuhmacher Gerhard (Hrsg.): Zur musikalischen Analyse. Wege der Forschung, Band 257, Darmstadt 1974, 363-383

Tiessen, Heinz: Zur Geschichte der jüngsten Musik, Mainz 1928

Timper, Rudo: Ernst Krenek zwischen gestern und morgen. In: ÖMZ 16(961)6/7, S. 287ff.

Tittel, Ernst: Harmonielehre, 3 Teile, Wien (u. a.) 1965

Tittel, Ernst: Die Wiener Musikhochschule. Vom Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zur staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien 1967

Torkewitz, Dieter: Innovation und Tradition. Zur Genesis eines Quartenakkords. Über Liszts “Prometheus”-Akkord. In: Die Musikforschung 33(1980)3, S. 291-302

Trojahn, Manfred: Formbegriff und Zeitgestalt in der “Neuen Einfachheit”. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Zur “Neuen Einfachheit” in der Musik, Wien-Graz 1981, S. 83-95

Trojahn, Manfred: ...Übers eigne Komponieren. Versuch eines vorläufigen Resümees.
In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag, Dortmund 1986, S. 8-11

Troschke, Michael von: Über den Humor in der Musik. In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Kultur, Bildung, Politik. Festschrift für Hermann Rauhe zum 70. Geburtstag, Hamburg 2000, S. 221-240

Tschulik, Norbert: Lieder aus Österreich: eine kleine Geschichte des Kunstliedes von Walther von der Vogelweide bis heute, Österreich-Reihe, Bd. 240/241, Wien 1964

Tschulik, Norbert: Wiener Philharmoniker als Komponisten. In: Biba, Otto / Schuster, Wolfgang (Hrsg.): Klang und Komponist. Ein Symposion der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht, Tutzing 1992, S. 107-115
Traub, Andreas: Die “Kinderszenen als zyklisches Werk. In: Musica 35(1981)5, S. 424-428

Traum und Wirklichkeit, Wien 1870 - 1930. Katalog der Ausstellung, Wien 1984

Uhl, Alfred: Kompositionsunterricht als lebendige Aufgabe. In: Musikerziehung 6(1952/53)4, S. 247 f.

Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Kultur, Urbanität, Moderne. Differenzierung der Moderne in Zentraleuropa um 1900, Wien 1999

Ullrich, Hermann: Julius Bittner (1874-1939). In: Studer, Heinrich (Red.): Große Österreicher.
Neue österreichische Biographie ab 1815, Band 14, Wien (u. a.) 1960, S. 170-177

Ullrich, Hermann: Gustav Mahler und Wien im Wandel der Zeiten. In: ÖMZ 15(1960)6, S. 297-302

Ullrich, Hermann: 150 Jahre Gesellschaft der Musikfreunde. In ÖMZ 17(1962)5, S. 219-224

Ullrich, Hermann: Julius Bittner zum Gedenken. In: 19(1964)2, S. 73ff.

Ullrich, Hermann: Aus dem Leben eines Wienerischen Talentes. Julius Bittner zum 100. Geburtstag.
In: ÖMZ 29(1974)4/5, Wien 1974, S. 226-229

Unger, Max: Franz Schreker. In: Neue Musik-Zeitung 35(1913/14)9, S. 6-10

Unger, Max: Friedrich Nietzsches Lieder. In: Die Musik 16(1923/24)11, S. 828-830

Urbanek, Nikolaus: (Wie) Ist Musikästhetik heute noch möglich? Unzeitgemäße Notizen zu einer zeitgemäßen Beantwortung einer zeitlosen Frage. In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9,
Wien (u. a.) 2011, S. 305-326

Urbanitsch, Peter / Hye, Hans Peter (Hrsg.): Bürgerliches Vereinswesen, Wien 1991

Utz, Christian: Immanenz und Kontext. Musikalische Analyse mehrfach kodierter Formen bei Liszt und Varèse. In: ÖMZ 60(2005)9, S.16-25

Uvietta, Marco: Die Gesänge op. 91 von Johannes Brahms und die Gattung des Liedes mit obligatem Instrument. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997,
Tutzing 2001, S. 87-111

Vaget, Hans R.: Hans Pfitzner, Bruno Walter und der Holocaust. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Bruckner-Probleme, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45, Stuttgart 1999, S. 215-228

Veigl, Christa: Wien um 1900; WienTourismus, Wien 2009

Veit, Elena: Dichtung und Musik. Kongress Universität Freiburg. In: ÖMZ 62(2007)7, S. 42 f.

Veit, Joachim: Artikel "Leitmotiv". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 5, 2. Auflage 1997, Sp. 1078-1095

Velten, Klaus: Max Reger - Komponist im Wandel. In: Berger, Julius / Velten, Klaus (Hrsg.): Max Reger. Studien zur Interpretation und Analyse seines Werkes, Saarbrücken 1993, S. 10-16

Velten, Klaus Allgemeine Norm und individuelle Form, Anregungen zu einer komparativen Methodik der Musikanalyse, in: Musik und Unterricht, 7 (1996)37, S.50-53

Velten, Klaus: Robert Schumanns Lenau-Vertonungen op. 90. In: Frobenius, Wolf (u. a.) (Hrsg.): Robert Schumann: Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte, Saarbrücken 1998, S. 90-96

Velten, Klaus: Musik über Worte. Studien zum lyrischen Gesang in Romantik und Moderne, Saarbrücken 1999

Velten, Klaus: "...geprägte Form, die lebend sich entwickelt." Die Bedeutung der Strukturanalyse für das Verständnis der Kompositionsweise Joseph Haydn's. In: Musiktheorie 19(2004)4, S. 363-365

Vetter, Hans Joachim: Die Musik unseres Jahrhunderts, Mainz 1968

Vetter, Walther: Zur Frage der musikalischen Stilkritik. In: Die Musik 16(1923/24)8, S. 567-579

Vetter, Walther: Voraussetzung und Zweck in der Musikwissenschaft. In: Federhofer, Hellmut (Hrsg.): Festschrift. Alfred Orel zum 70. Geburtstag, Wien 1960, S. 207-212

Vocelka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur - Gesellschaft - Politik, Graz u. a. 2002, 5. Auflage

Vogel, Johann Peter: Der "progressive" Theoretiker und der "konservative" Komponist. In: Die Musikforschung, 25(1972)3, S. 258-267

Vogel, Johann Peter: Jugendstil in der Musik. Bemerkungen zu Hans Hollander: "Musik und Jugendstil". In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, München, Oktober 1975, Heft 34

Vogel, Johann Peter: "... mehr Stimmungsmache als Stimmung". Mörike-Lieder von Hugo Wolf und Hans Pfitzner. In: Die Musikforschung 49(1996)1, S.35-46

Vogel, Johann Peter: Detlev von Liliencrons Gedicht "Sehnsucht", vertont von Hans Pfitzner und Richard Strauss. Ein Nachtrag zum 150. Geburtstag des Dichters. In: Musica 50(1996)2, S. 98-104

Vogel, Johann Peter: Hans Pfitzner. Leben, Werke, Dokumente, Zürich-Mainz 1999

Vogel, Martin (Hrsg.): Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1966

Vogel, Wladimir: Musik - Erfahrung oder Information? In: ÖMZ 28(1973)11, S. 497-499

Vogg, Herbert: Welches Publikum? In: ÖMZ 36(1981)4, S. 241-244

Vojtěch, Ivan: Zu Schönbergs Werkbegriff. In: Stephan, Rudolf / Sigrid, Wiesmann (Hrsg.): Arnold Schönberg - Neuerer der Musik. 3. Kongreß der Internationalen Arnold Schönberg-Gesellschaft 1993, Wien 1996, S. 71-77

Vojtěch, Ivan: Einige Anmerkungen zur Idee des “Vereins für musikalische Privataufführungen” in Wien. In: Meyer, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium, 12. - 15. September 1999, Wien 2000, S. 107-113

Vossen, Ursula: Melodram. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart 2002, S. 377-381

Vrieslander, Otto: Heinrich Schenker und sein Werk I. Musikblätter des Anbruch 5(1923)2, S. 41-44

Vrieslander, Otto: Heinrich Schenker und sein Werk II. Musikblätter des Anbruch 5(1923)3, S. 72-79

Vysloužil, Jiří: Alois Hába und das moderne Wien. In: ÖMZ 48(1993)9, S. 476-478

Vysloužil, Jiří: Leoš Janáček und das moderne Wien. In: Metz, Günther (Hrsg.): Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933, Kassel 1994, S. 125-138

Vysloužilová, Vera: Bei den Anfängen des Wiener Kunstliedes. Josef Antonín Stepán und seine “Sammlung Deutscher Lieder”. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Wort und Ton im europäischen Raum. Gedenkschrift für Robert Schollum, Wien (u.a.) 1989, S. 69-77

Wadl, Wilhelm: 1000 Jahre Österreich, Klagenfurt 1996

Wagner, Günther: Artikel "V. Instrumentalballade". In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): MGG Sachteil 1, 2. Auflage 1997, Sp. 1152-1155

Wagner, Guy: Korngold. Musik ist Musik, Berlin 2008

Wagner, Karl: Bruckners Themenbildung als Kriterium seiner Stilentwicklung.
In: ÖMZ 25(1970)3, S. 159-165

Wagner, Karin: Eric Zeisl (1905-1959) “Eine der stärksten Persönlichkeiten der noch nicht dreißigjährigen Wiener Komponisten.” In: ÖMZ 60(2005)8, S. 24-31

Wagner, Manfred: Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen. Mit einem einleitenden Essay von Norbert Tschulik, Tutzing 1979

Wagner, Manfred: Meinung statt Information. Bemerkungen zu Österreichs Musikkritik und ihrem Verhältnis zur neuen Musik. In: ÖMZ 36(1981)4, S. 232-240

Wagner, Manfred: Wien und sein Fin de Siècle in der Gegenwart. Was bleibt, ist Ornament-All.
In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 297-312

Wagner, Manfred: Musik um 1900 oder Universalität zwischen Tradition und Zukunft.
In: Marchetti, Maria (Hrsg.): Wien um 1900, Kunst und Kultur, Wien 1985, S. 403 - 406

Wagner, Manfred: Wien um 1900 als Zentrum geistiger Mobilität. In: ÖMZ 44(1989)2

Wagner, Manfred: Anmerkungen zum Wienerischen in der Musik. In: ÖMZ 45(1990) 1, S. 2-6

Wagner, Manfred: ...weil der Geist aus ihnen spricht. In: Biba, Otto / Schuster, Wolfgang (Hrsg.): Klang und Komponist. Ein Symposion der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht, Tutzing 1992, S. 405-408

Wagner, Manfred: Mozart-Interpretation heute - realismusbedingt. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Bericht - Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Band 2, Free papers, Tutzing 1993, S. 993-1003

Wagner, Manfred: Zum kulturellen Umfeld Alexander Zemlinskys im Wien der Jahrhundertwende. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u. a.) 1995, S. 19-26

Wagner, Manfred: Nationale Musik-ein Fetisch des 19. Jahrhunderts? In:ÖMZ 51(1996)2-3,S.120-123

Wagner, Manfred: Materialrevolutionen in Wien um 1900. In: In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag, Band 2, Hamburg 1997, S. 175-193

Wagner, Manfred: Musikalisierung der Sprache und Todessehnsucht im Wien des 20. Jahrhunderts. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Band 1 der Sonderreihe “Symposien zu Wien Modern”, Wien (u. a.) 2001, S. 21-26

Wagner, Manfred: Als die Musik sich von der Kunst entfernte. In: ÖMZ 56(2001)2, S. 22-30

Wagner, Manfred: Zur Dichotomie von Struktur und Freiheit in österreichischen Kunstäußerungen des frühen 20. Jahrhunderts. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts, Wien (u. a.) 2002, S. 19-28

Wagner, Manfred: Arnold Schönberg und die außermusikalischen Folgen. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts, Wien (u. a.) 2002, S. 43-49

Wagner, Manfred: Vier Komponisten: Im Fenster der Geistesgeschichte. In: ÖMZ 60(2005)8, S. 32-34

Wagner, Renate: Wie ein weites Land. Arthur Schnitzler und seine Zeit, Wien 2006

Wagner, Robert: Gedanken zur Kultur der Gegenwart. In: ÖMZ 21(1966)1, S. 41-43

Wagner-Trenkwitz, Christoph: Durch die Hand der Schönheit. Richard Strauss und Wien, Wien 1999

Wala, Adolf (Hrsg.): Der Schilling. Ein Spiegel der Zeiten, Wien 1994

Waldstein, Wilhelm: Zur Tektonik des Schlusses. Ein Beitrag zur Musikästhetik. In: ÖMZ 3(1948)3, S. 77-79

Waldstein, Wilhelm: Zweites Internationales Musikfest in Wien 1948. Die Haupttendenzen der zeitgenössischen Musik. In: ÖMZ 3(1948)5/6, S. 129-135

Waldstein, Wilhelm: Vom Ethos der Kunst. In: ÖMZ 3(1948)12, S. 319-323

Waldstein, Wilhelm: Zur Psychologie des künstlerischen Schaffens. In: ÖMZ 6(1951)2, S. 47-51

Waldstein, Wilhelm: Fragen der musikalischen Interpretation. In: ÖMZ 6(1951)4/5, S. 138-141

Waldstein, Wilhelm: Die Kunst als Funktion des Lebens. In: Musikerziehung 8(1954/55)4, S. 201-204

Waldstein, Wilhelm: Max Reger. In: ÖMZ 18(1963)3, S. 115-119

Waldstein, Wilhelm: Franz Schmidt - 1964. In: ÖMZ 19(1964)3, S. 97-109

Walter, Arnold: Romantisches und Sachliches Klavierspiel. In: Die Musik 23(1930/31)12, S. 916-919

Walter, Bruno: Über E. W. Korngold. In: ÖMZ 22(1967)5, S. 297

Walter, Michael: Text und Kontext in Mahlers Liedern. In: Heinemann, Michael / Hinrichsen, Hans-Joachim / Ottner, Carmen (Hrsg.): Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert, Köln 2009, S. 49-62

Walter, Wolfgang: Lied-Bibliographie - die Literatur über das Kunstlied, Frankfurt am Main, Wien (u.a.) 2005

Walther, Paul: Wiedergabe und Interpretation. Ein Generationsproblem. In: Melos 17(1950)1, S. 3-6

Wancura Eduard (Hrsg.): Antworten auf das Werk von Alois Melichar "Schönberg und die Folgen". Urteile über das musikkritische Werk von Alois Melichar "Schönberg und die Folgen", Wien, Stuttgart, 1961

Wanderscheck, Hermann: Unterhaltungsmusik. In: Das Musikleben 4(1951)7/8, S. 202-207

Weber, Brigitta / Rode-Breymann, Susanne (Hrsg.): Die Komponistin Alma Mahler-Werfel, Hannover 1999

Weber, Horst: Zemlinsky in Wien 1871-1911. In: Archiv für Musikwissenschaft 28(1971)2, S. 77-96

Weber, Horst: Zemlinskys Maeterlinck-Gesänge. In: Archiv für Musikwissenschaft 29(1972)3, S. 182-202

Weber, Horst: Jugendstil und Musik in der Oper der Jahrhundertwende. In: Die Musikforschung27(1974)2, S. 171-174

Weber, Horst: Der retrospektive Komponist: Alexander Zemlinsky. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule. Studien zur Werteforschung 7, Graz 1976, S. 7-12

Weber, Horst: Alexander Zemlinsky. Eine Studie, Wien 1977

Weber, Horst: Krise der Identität. In: Musica 34(1980)5, S. 466-469

Weber, Horst: “Brahms, der Fortschrittliche?” Zu Wirken und Wirkung in Wien. In: ÖMZ 40(1985)6, S. 300-306

Weber, Horst: Zur Rezeption Mahlers in den Zwanziger Jahren. In: Metz, Günther (Hrsg.): Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908-1933, Kassel 1994, S. 291-301

Weber, Horst: “Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen.” Eine Hofmannsthal-Vertonung Zemlinskys. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld. Wien (u. a.) 1995, S. 189-196

Weidemann, Alfred: Wie stehen wir heute zur Tonmalerei? In: Die Musik 31(1938/39)5, S. 302-312

Weidenholzer, Josef: Trinkende und denkende Arbeiter. Arbeiterbewegung zwischen Ornament und Askese. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 286-296

Weigel, Robert G.: “Um diese Zeit ist vieles hoffnungslos und krasser”: Das Schicksalsjahr 1918 als Kulmination und Fortsetzung des Brochschen Wertevakuums. In: Müller, Karl / Wagener, Hans (Hrsg.): Österreich 1918 und die Folgen. Geschichte, Literatur, Theater und Film, Wien (u. a.) 2009, S. 59-70

Weigl, Hans: Apropos Musik. Kleine Beiträge zu einem großen Thema, Graz (u. a.) 1982

Weinzierl, Erika: Zeitgeschichtlicher Hintergrund - Österreich 1918-1994. In: Wala, Adolf (Hrsg.): Der Schilling. Ein Spiegel der Zeiten, Wien 1994, S. 18-35

Weinzierl, Ulrich (Hrsg.): Februar 1934. Schriftsteller erzählen, Wien-München 1984

Weiss, Anton: Fünfzig Jahre Schubertbund. Chronik des Vereines vom 1. bis 50. Vereinsjahre, Wien 1913

Weiss, Stefan: Erkennen helfen, was es ist. Analyse Neuer Musik und ihre Anlässe. In: Musiktheorie 19(2004)4, S. 297-308

Weissenbacher, Gerhard: In Hietzing gebaut: Architektur und Geschichte eines Wiener Bezirkes, Wien Band I 1996, Band II 1998

Weißmann, Adolf: Die Musik in der Weltkrise, Stuttgart (u.a.) 1922

Weißmann, Adolf: Die Entgötterung der Musik, Stuttgart (u.a.) 1928

Weithmann, Michael: Stichwort Habsburger, München 1993

Weitz, Hans J.: Was erwarte ich von der Musikkritik? Eine Umfrage. In: Melos 20(1953)7/8, S. 210-217

Wellek, Albert: Die ganzheitspsychologischen Aspekte der Musikästhetik. In: Schenk, Erich (Hrsg.): Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956, Graz 1958, S. 678-688

Wellek, Albert: Über das Verhältnis von Musik und Poesie. In: Studien zur Musikwissenschaft, 25. Band, Graz (u. a.) 1962, S. 575-585

Wellesz, Egon: Wo halten wir? In: Musikblätter des Anbruch 2(1920)17, S. 572-573

Wellesz, Egon: Probleme der Modernen Musik. In: Musikblätter des Anbruch 6(1924)10, S. 392-402

Wellesz, Egon: Schönberg und die Anfänge der Wiener Schule. In: ÖMZ 15(1960)5, S. 237ff.

Wellesz, Egon: Anfänge der “Neuen Musik” in Wien. In: ÖMZ 25(1970)5/6, S. 312-315

Wellmer, Albrecht: Versuch über Musik und Sprache, München 2009

Wender, Julius: Alma Mahler. In: Booklet zur CD Clara Schumann, Fanny Mendelssohn, Alma Mahler - Lieder, Christina Högman, Roland Pöninen, Grammofon AB BIS, Djursholm 1995

Wenzl, Josef Lorenz: Deutsch-österreichische Künstlerbilder. Franz Schreker.
In: Neue Musik-Zeitung XLIII/4, 1921, S. 56-58

Werba, Erich: Joseph Marx, Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts, Band 1, Wien o.J.

Werba, Erik: Joseph Marx und sein Schülerkreis. Eine Skizze.
In: Musikerziehung 5(1951/52)4, S. 214-216

Werba, Erik: Sache und Personen. Strömungen und Einflüsse im Musikleben Österreichs.
In: Musikerziehung 7(1953/54)2, S. 67-69

Werba, Erik: Der Liedbegleiter. Zwölf Gebote- Zwölf Verbote. In: ÖMZ 17(1962)2, S. 78-82

Werba, Erik: Der Lyriker Joseph Marx. In: ÖMZ 19(1964)5/6, S. 263 f.

Werba, Erik: Pan trauert um Syrinx. Das letzte Kapitel der Biographie Joseph Marx'.
In: ÖMZ 19(1964)11, S. 530-532

Werba, Erik: Joseph Marx. In: ÖMZ 22(1967)6, S. 352

Werba, Erik: Ferdinand Grossmann zum 80. Geburtstag. In: ÖMZ 22(1967)7, S. 427

Werba, Erik: Das Österreichische am Österreichischen Musikleben. In: ÖMZ 25(1970)1, S. 44-47

Werba, Erik: Das Liederprogramm auf dem Weg zum Festspiel. In: ÖMZ 28(1973)7/8, S. 319-325

Werba, Erik: Joseph Marx in Vergangenheit und Gegenwart. Zum 100. Geburtstag am 11. Mai 1982.
In: ÖMZ 37(1982)5, S. 249-251

Werba, Erik: Der vergnügliche Liederabend. In: ÖMZ 38(1983)12, S. 702-705

Werbeck, Walter: Richard Strauss und die musikalische Moderne. In: Edelmann, Bernd / Lodes, Birgit / Schlötterer, Reinhold (Hrsg.): Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das internationale Symposium München 1999, Berlin 2001, S. 31-50

Wessely, Othmar: Joseph Marx. Zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages.
In: Studien zur Musikwissenschaft, 33. Band, Tutzing 1982, S. 7-11

Wessely, Othmar: Johannes Brahms und sein Wiener Freundeskreis.
In: Studien zur Musikwissenschaft, 35. Band, Tutzing 1984, S. 125-129

Wessely, Othmar (Hrsg.): Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich,
Bruckner-Symposion Linz 1984, Linz 1986

Westphal, Kurt: Der romantische Klavierstil. In: Die Musik 22(1929/30)2, S. 108-116

Westphal, Kurt: Analyse und Interpretation. Anmerkungen zu einem musikästhetischen Grundproblem.
In: Die Musik 24(1932/33)5, S. 349-355

Westphal, Kurt: Das Publikum und die neue Musik. In: Melos 15(1948)3, S. 71-73

Westphal, Kurt: Tradition und Fortschritt in der neuen Musik. In: Musikerziehung 6(1952/53)2, S.72-78

Westphal, Kurt: Tradition und Fortschritt in der neuen Musik. In: Das Musikleben 6(1953)1, S. 2-6

White, John D.: The analysis of music, Metuchen, N. J. (u. a.) 1984, 2. Auflage

Whitehouse, Richard / Posslac, Cris (Deutsche Fassung): Klaviermusik. In: Booklet zur CD Zemlinsky, Piano Music. Rustic Dances / Four Fantasies / A Ray of Light, Naxos 2005

Widmaier, Tobias: Diagnose 'musikalische Impotenz': antimoderne Affekte am Beispiel Hans Pfitzner. In: Meine, Sabine / Hottmann, Katharina (Hrsg.): Puppen, Huren, Roboter: Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930, Schliegen im Markgräflerland 2005, S. 82-101

Wieland, Renate: Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion. In: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995, Wien (u. a.) 2002, S. 257-279

Wiener Concert-Verein: Jahresbericht des Wiener Concert-Vereines, Wien 1901

Wiener Männergesang-Verein (Hrsg.):150 Jahre Wiener Männergesang-Verein 1843-1993,Wien 1992

Wiener, Oliver: "...Mahler als Sprachrohr benützt"? Zur Analyse von Arnold Schönbergs op. 19, Nr. 6 und Anton Weberns op. 21. In: Holtmeier, Ludwig / Polth, Michael / Diergarten, Felix (Hrsg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001, Augsburg 2004, 183-194

Wiener Schubertbund: Mitteilungen des Wiener Schubertbundes, Jahresberichte 1922/23-1931/32, ab 1947, Wien

Wiener Schubertbund: 100 Jahre Wiener Schubertbund 1863 - 1963, Wien 1963

Wildauer, Monica (Red.): Österreichische Musiker im Exil. Kolloquium 1988, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Kassel (u. a.) 1990

Wildgans, Friedrich: Joseph Marx zum 70. Geburtstag. In: ÖMZ 7(1952)4, S. 111-116

Willimann, Joseph (Red.): Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Werkanalyse. Festschrift für Stefan Kunze, Bern, Wien (u.a.)1996

Willimann, Joseph (Hrsg.): Musikalische Interpretation. Festschrift für Kurt von Fischer, Bern, Wien (u.a.) 1999

Willnauer, Franz: Mahler und das Opernschaffen seiner Zeit. In: Ottner, Carmen (Hrsg.): Oper in Wien 1900 - 1925, Symposion 1989, Wien (u. a.) 1991, S. 85-100

Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon, Stuttgart 1963

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969

Wiltschnigg, Elfriede: "Bedrohung" und "Erlösung" der männlichen Ich. Die bildliche Umsetzung und Interpretation von Beethovens "Neunter Symphonie" durch Gustav Klimt im "Beethovenfries". In: Celestini, Federico / Kokorz, Gregor / Johnson, Julian (Hrsg.): Musik in der Moderne. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Wien (u. a.) 2011, S. 187-201

Winckel, Fritz: Über das Farbspektrum der Musik. Von den Wandlungen des Klangstils. In: Melos 19(1952)5, S. 135-137

Winckel, Fritz: Die Imponderabilien des Erfolges. Voraussetzungen zum idealen Musikhören. In: Musica 8(1954)4, S. 131-133

Wind, Hans E.: Die Endkrise der bürgerlichen Musik und die Rolle Arnold Schönbergs, Wien 1935

Windt, Herbert: Richard Strauss und die Atonalität. In: Die Musik 16(1923/24)8, S. 642-653

Winklbauer, Andrea: Kunst und Wissenschaft. Die Landschaftsbilder für das Geologische Museum der Wiener Universität. In: Kreuzmayr, Charlotte (Hrsg.): Historismus, Wien 1996, S. 60-63

Winklbauer, Andrea: Unter dem Motto der Phantasie. Wiener Künstlerfeste im 19. Jahrhundert. In: Kreuzmayr, Charlotte (Hrsg.): Historismus, Wien 1996, S. 114-118

Winkler, Gerhard J.: Das verordnete Landesbewusstsein. Am Beispiel der Burgenländischen Landeshymne (1935/36). In: Knotik, Cornelia (Red.): Musik und Politik zwischen den Weltkriegen. In: Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 43(1988)2, Wien 1988, S. 52-56

Winkler, Gerhard J.: Fredegundis - Eine merowingische Femme Fatale. In: Ottner, Carmen (Hrsg.): Oper in Wien 1900 - 1925, Symposion 1989, Wien (u. a.) 1991, S. 8-29

Winkler, Gerhard J.: Einsamkeit mit Eichendorff. Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik. In: Heinemann, Michael / Hinrichsen, Hans-Joachim / Ottner, Carmen (Hrsg.): Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert, Köln 2009, 189-200

Winkler, Wolfgang: Das Österreichische der Musikwissenschaft. Eine polemische Auseinandersetzung. In: Jauk, Werner (u. a.) (Hrsg.): Miscellanea musicae. Rudolf Flotzinger zum 60. Geburtstag. Musicologica Austriaca 18, Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Wien 1999, S. 366-379

Winkler, Wolfgang: Musikwissenschaft in den Medien. Ein Widerspruch. In: Boisits, Barbara / Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): Sapienti numquam sat. Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag. Anklänge 2009; Wien 2009, S. 255-262

Winterhager, Wolfgang: Text und Musik im “Triumphlied” von Johannes Brahms. In: Drees, Stefan / Jacob, Andreas / Orgass Stefan (Hrsg.): Musik - Transfer - Kultur. Festschrift für Horst Weber, Hildesheim 2009, S. 135-148

Wiora, Walter: Das Alter des Begriffes Volkslied. In: Die Musikforschung 23(1970)4, S. 420-428

Wiora, Walter: Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung, Wolfenbüttel (u. a.) 1971

Wiora, Walter: Die Werkbetrachtung und das Innere des musikalischen Kunstwerks. In: Schuhmacher Gerhard (Hrsg.): Zur musikalischen Analyse. Wege der Forschung, Band 257, Darmstadt 1974, 601-617

Wissmann, Friederike (Hrsg.): Vom Erkennen des Erkannten. Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Schmidt Christian Martin, Wiesbaden (u.a.) 2007

Wistrich, Robert S.: Die Juden Wiens im Zeitalter Kaiser Franz Josephs, Wien (u.a.) 1999

Witeschnik, Alexander: Musik aus Wien. Die Geschichte einer Weltbezauberung, Wien 1943

Witeschnik, Alexander: Wiens Opernleben Anno 1910. In: ÖMZ 15(1960)12, S. 572-576

Witeschnik, Alexander: Joseph Marx zum 80. Geburtstag. In: ÖMZ 17(1962)4, S. 180-182

Witzenmann, Wolfgang: “Text von Theodor Storm”. Zu den Klavierliedern Alban Bergs. In: Die Musikforschung 41(1988)2, S. 127-141

Witzmann, Reingard: Mein Wienbuch. Auf den Spuren der Stadt, Wien 1990

Wolf, Helga Maria: Archivbilder Wien-Währing, Erfurt 2004

Wolff, Christoph: Zwischen klassischem Werkbegriff und überlieferter Werkgestalt: Der musikalische Text als Vermittler. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel (u. a.) 1998, S. 263-265

Wolff, Hellmuth Christian: Historismus in der Musikwissenschaft und seine Überwindung. In: Melos 15(1948)11, S. 289-296

Wolff, Hellmuth Christian: Der Wert der Musikgeschichte. In: Melos 18(1951)4, S. 100-102

Worbs, Hans Christoph: Das Abenteuer Schreker. In: Musica XXV/3, 1971, S. 297-298

Wörner, Felix: Form als Wesen des musikalischen Kunstwerkes. Zur phänomenologischen Musikbetrachtung von Arthur Wolfgang Cohn und Hans Mersmann. In: Musiktheorie 22(2007)3, S. 261-274

Wörner, Karl H.: Hör- und Gehör-Erziehung des Publikums. In: Das Musikleben 4(1951)9, S. 252-254

Wörner, Karl H.: Neue Musik in der Entscheidung, Mainz 1954

Wörner, Karl H.: Harald Genzmer. In: Musica 8(1954)4, S. 136-138

Wörner, Karl H.: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch,Göttingen 1972, 5.Auflage

Wunberg Gotthart / Braakenburg, J. Johannes (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart 2000

Wünsch, Walther: Sudetendeutsche Musikkultur der Gegenwart im Kampfe gegen jüdische Musikpolitik. In: Die Musik 31(1938/39)1, S. 28 f.

Würffel, Stefan Bodo: “...und sage deine letzten Worte in Schweigen.” Anmerkungen zur gegenwärtigen Zemlinsky-Renaissance. In: Die Musikforschung 37(1984)2, S. 191-206

Würzl, Eberhard: Zwischen Anpassung und Widerstand. Österreichische Musiker während der NS-Okkupation. In: Wildauer, Monica (Red.): Österreichische Musiker im Exil. Kolloquium 1988, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Kassel (u. a.) 1990, S. 54-65

Wütschke, Johannes: Publikum und neue Musik. In: Musica 12(1958)1, S. 19-21

Youens, Susan: Heinrich Heine and the Lied, Cambridge 2007

Zaminer, Frieder: Rhythmus und Zeitdauern-Organisation. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das zweite Colloquium der Walker-Stiftung März 1972 in Freiburg i. Br., Stuttgart 1974, S. 60-68

Zauner, Waltraud: Neues zur Lebensgeschichte von Julius Bittner.
In: Studien zur Musikwissenschaft, 35. Band, Wien 1984, S. 131-181

Zauner, Waltraud: Studien zu den musikalischen Bühnenwerken von Julius Bittner I.
In: Studien zur Musikwissenschaft, 38. Band, Wien 1987, S. 135-214

Zauner, Waltraud: Studien zu den musikalischen Bühnenwerken von Julius Bittner II.
In: Studien zur Musikwissenschaft, 39. Band, Wien 1988, S. 313-385

Zauner, Waltraud: "Meine tiefe und aufrichtige Verehrung für Ihre Person und Ihr Werk".
Briefe an Julius Bittner. In: ÖMZ 44(1989)2, S. 70-80

Zauner, Waltraud: Das "Österreichische" in Julius Bittners Opernschaffen. In: Ottner, Carmen (Hrsg.): Oper in Wien 1900 - 1925, Symposion 1989, Wien (u. a.) 1991, S. 46-57

Zdrahal, Peter / Berger, Paul: Bargeld - gestern, heute, morgen.
In: Wala, Adolf (Hrsg.): Der Schilling. Ein Spiegel der Zeiten, Wien 1994, S. 119-134

Zelm, Klaus: Zur Entwicklung des Konzertmelodrams im 19. Jahrhundert. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien,
Kassel (u. a.) 1998, S. 389-396

Zeman, Herbert (Hrsg.): Musik und Dichtung. Anton Dermota zum 70. Geburtstag.
Eine Festschrift, Wien 1980

Zeman, Herbert: Dichtung und Musik. Zur Entwicklung des österreichischen Kunstliedes vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Zeman, Herbert (Hrsg.): Musik und Dichtung. Anton Dermota zum 70. Geburtstag. Eine Festschrift, Wien 1980, S. 20-34

Zeman, Herbert: Österreichs literarische Welt von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg (1880-1918). In: Kühnel, Harry / Vavra, Elisabeth / Stangler, Gottfried (Schrlt.): Niederösterreichische Landesausstellung: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil 1880 - 1916, Glanz und Elend. Ausstellungskatalog, 2 - Katalog, Wien 1987, S. 185-205

Zeman, Herbert: Goethe und die Musik. Prolegomena zu einem großen Thema. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Wort und Ton im europäischen Raum. Gedenkschrift für Robert Schollum,
Wien (u.a.) 1989, S. 109-114

Zeman, Herbert: 1000 Jahre Musik und Dichtung in Österreich. In: Seipel, Wilfried (Hrsg.):
Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich, Wien 1996, S. 275 - 300

Zeman, Herbert: Aspekte des Zusammenwirkens von Dichtung und Musik im Kulturbetrieb Wiens um und nach 1900. In: Fuchs, Ingrid (Hrsg.): Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag,
Tutzing 2006, S. 533-544

Zender, Hans: Wir steigen niemals in denselben Fluss. Wie Musikhören sich wandelt,
Freiburg (u. a.) 1998, 2. Auflage

Zentner, Wilhelm: Was danken wir der österreichischen Musik?
In: Zeitschrift für Musik 104(1937)1, S. 9-17

Ziak, Karl (u. a.) (Red.): Unvergängliches Wien. Ein Gang durch die Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart, Wien 1964

Ziegenrücker, Wieland: ABC Musik. Allgemeine Musiklehre- 446 Lehr- und Lehrsätze, Wiesbaden 2000, 3. Auflage

Ziegler, Hans Severus (Hrsg.): Entartete Musik - Eine Abrechnung, Düsseldorf 1938

Zillig, Winfried: Die Neue Musik. Linien und Porträts, München 1959

Zillig, Winfried: Zur Frühgeschichte der neuen Musik. Von Wagner zu Schönberg. In: Musica 14(1960)7, S. 405-409

Zillig, Winfried: Variationen über neue Musik, München 1964

Zimmermann, Werner: Die “Neutrale Terz” als Symptom. In: Melos 20(1953)5, S. 137-140

Zingerle, Hans: Chromatische Harmonik bei Brahms und Reger. Ein Vergleich. In: Studien zur Musikwissenschaft, 27. Band, Graz 1966, S. 151-185

Zobl, Wilhelm: Auf der Suche nach dem verlorenen Publikum. Anmerkungen zur Situation des Komponisten. In: ÖMZ 36(1981)4, S. 203-207

Zweig, Stefan: Die Welt von gestern. In: Weinzierl, Ulrich (Hrsg.): Februar 1934. Schriftsteller erzählen, Wien-München 1984, S. 14-23

Zweig, Stefan: Die Schule im vorigen Jahrhundert. In: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 2013, 40. Auflage

CD-ROM: Metzler: Komponistenlexikon, Komponisten und ihre Werke, Net World Vision, Systhema in der United Soft Media Verlag GmbH, München 2001, basierend auf: Auszug der Komponisten aus „Das neue Lexikon der Musik“, Stuttgart 1996

INTERNET (geordnet nach Autoren bzw. Titel oder Abruf-Datum):

Webseiten der Strauss-, Pfitzner-, Korngold-, Marx-, Zemlinsky-Gesellschaft, abgerufen zwischen 13. März 2009 und 7. Juli 2009

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Auf: http://www.a-wgm.com/geschichte/geschichte.htm, abgerufen am 10. Juli 2013

Bär, Max: Lyra, Justus Wilhelm, in: Allgemeine Deutsche Biographie (1906), Onlinefassung, auf: http://www.deutsche-biographie.de/pnd118829106.html?anchor=adb, abgerufen am 10. März 2014

Berkant Haydin, www.joseph-marx.org/de/current.htm, abgerufen am 13. März 2009

Brinks, Helmut W.(Hrsg.): Heinrich Heine lebt. Sein Leben, seine Lieder, seine Nachwirkung. Unter http://literarischegesellschaft.de/PDF/Heinrich-Heine-lebt.pdf, abgerufen am 20. März 2014

Das neue AEIOU Österreich-Lexikon auf: http://austria-forum.org/af/AEIOU, abgerufen am 16. November 2013

Dautel Klaus: Interpretation “Sehnsucht”. Auf: http://www.zum.de/Faecher/D/BW/gym/romantik/eichend_3.htm, abgerufen am 20. August 2012

Dautel, Klaus: Heinrich Heines "Buch der Lieder", 2001, auf: http://www.zum.de/Faecher/D/BW/gym/Heine/lieder.htm, abgerufen am 10. Mai 2014

Eichendorff, Josef von: http://www.zeno.org/Literatur/M/Eichendorff,+Joseph+von/Gedichte, abgerufen am 14. August 2008

Ender, Daniel: «Dilettantenverein» von Weltruf. 200 Jahre Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. In: Züricher Zeitung, Literatur und Kunst, 24.11.2012. Auf: http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur-und-kunst/200-jahre-gesellschaft-der-musikfreunde-in-wien-1.17839753, abgerufen am 10. Juli 2013

Falkmann, Rudolf: Braun von Brauntal, Karl Johann von, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Band 3, München 1876, S. 274–275, Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource. Auf: http://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Braun_von_Brauntal,_Karl_Johann&oldid=2169077, abgerufen am 14. März 2014

Fastl, Christian: Männergesang, http.//www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Maennergesang,xml, abgerufen am 28. März 2014

Fastl, Christian: Männerchor, http.//www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Männerchor,xml, abgerufen am 28. März 2014

Felbick, Lutz: Grundsatzfragen der harmonischen (Hör-)Analyse dargestellt am Schubertlied "Rastlose Liebe" op.5, Nr.1, Takt 28-57, http://www.felbick.de/analyse.html, abgerufen am 31. September 2009

Huber, Herbert: Verschwiegene Liebe. Auf: http://www.lesekost.de/HHL214.htm, abgerufen am 20. März 2014

“Jugendstil” http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.j/j817307.htm, abgerufen am 11. November 2013

Köpping, Walter: Zum 100. Geburtstag von Richard Dehmel. Auf: library.fes.de/gmh/main/pdf-files/gmh/1963/1963-11-a-674.pdf, abgerufen am 20. März 2014

"Lied" Microsoft® Encarta®, Online-Enzyklopädie 2009, http://de.encarta.msn.com © 1997-2009 Microsoft Corporation. Alle Rechte vorbehalten>, abgerufen am 3. Mai 2009

“Musik und Gender im Internet”, auf http://www.mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id =mahl1879, abgerufen am 13. März 2009

Müller, Reinhard: Hans von Hopfen, Biographie. Auf: http://agso.uni-graz.at/marienthal/biographien/hopfen_hans_von.htm, abgerufen am 12. Dezember 2012

Nielsen, Eva Maria: Die Entstehung des “Gegrüsset seist du Maria” http://suite101.de/article/die-entstehung-des-gegruesset-seist-du-maria-a57203#axzz2EdmDYdSt, abgerufen am 9. Dezember 2012

Österreichisches Musiklexikon, Kommission für Musikforschung, Online-Version, Wien 2002, auf: http://epub.oeaw.ac.at/ml/musik_Z/Zemlinsky_Alexander.xml, abgerufen am 13. März 2009

Pederson, Sanna: Review of Youens, Susan, Heinrich Heine and the Lied. H-German, H-Net Reviews. April, 2009. Auf: http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=24059, abgerufen am 20. März 2014

Pierers Universal-Lexikon, Band 12, Altenburg 1861, S. 165. Auf: http://www.zeno.org/Pierer-1857/A/Nyctanthes, abgerufen am 25. Mai 2014

Porsche, Susanne: Heinrich Heine. Auf: http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=585&RID=1, abgerufen am 12. Dezember 2012

Projekt Gutenberg-DE. Auf: http://gutenberg.spiegel.de/autor/9, abgerufen am 10. März 2014

Radisch, Iris: Heine, der Spieler. Warum er uns immer noch entzückt. In: DIE ZEIT Nº 08/2006, 16. Februar 2006. Auf: http://www.zeit.de/2006/08/L-Heine_Radisch, abgerufen am 4. März 2014

Santos, David: Das Liedchen hinter dem Lied. Auf: http://www.udk-berlin.de/sites/kportal/content/texte/aufsaetze/david_santos/index_ger.html, abgerufen am 20. März 2014

Riss, Heide: Alma Mahler-Werfel. Auf: http://de.encarta.msn.com © 1997-2009 Microsoft Corporation, abgerufen am 25. Mai 2009

Soukup, Rudolf Werner: Der Lieben-Preis verliehen 1865 bis 1937, wieder ins Leben gerufen 2004. Reflexionen. Auf: http:IIwww.i-l-g.at/PDF/dokumente/Lieben-Preis-2/pdf/ilp/ILP-2.pdf, abgerufen am 16. November 2013

Schwarz, Mario: Geschichte der Pfarrkirche St. Laurenz am Schottenfeld. Auf: http://www.pfarreschottenfeld.at/Kunstgeschichte2.htm, abgerufen am 25. Oktober 2012

“The Lied, Art Song, and Choral Texts Archive” Auf: http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=4401, abgerufen am 14. August 2008

Unseld, Melanie: Lexikalische Grundseite „Alma Mahler", Musik und Gender im Internet, Forschungsprojekt an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, mugi.hfmt-hamburg.de, abgerufen am 31. Mai 2009

Vancsa, Kurt: Braun von Brauntal, Karl Johann, in: Neue Deutsche Biographie 2 (1955), S. 557 f. Auf: http://www.deutsche-biographie.de/pnd116428384.html, abgerufen am 14. März 2014

Vanhoefer, Markus: Alexander von Zemlinsky, in: Microsoft Encarta Online-Enzyklopädie 2009, auf: http://de.encarta.msn.com © 1997-2009 Microsoft Corporation, abgerufen am 16.Juli 2009

Zepp-LaRouche, Helga : Heinrich Heine - Feind aller Philister. Auf: http://www.schiller-institut.de/seiten/jugendbewegung/projekt_r/alte_freunde_texte/heinrichheine_2006.htm, abgerufen am 20. März 2014

WEB-Lexikon der Wiener Sozialdemokratie-Favoriten, S. 1-3, abgerufen am 10. Juli 2012

http://www.zeno.org/Literatur/M/Eichendorff,+Joseph+von/Gedichte, abgerufen am 14. August 2008

http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Gedichte, abgerufen am 14. August 2008

http://www.klassika.info/Komponisten/Kienzl/index.html, abgerufen am 13. März 2009

http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/alma-mahler-werfel/, abgerufen am 13. März 09

http://www.alma-mahler.com/deutsch/almas_life/almas_life.html, abgerufen am 13. März 2009

http://www.mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/mehrzu.php?id=mahl1879&text=Biografie, abgerufen am 13. März 2009

http://www.dieterwunderlich.de/Alma_Mahler_Werfel.htm, abgerufen am 13. März 2009

http://agso.uni-graz.at/marienthal/bibliothek/biografien/07_04_Korngold_Erich_Wolfgang_Biografie.htm, abgerufen am 30. März 2009

http://www.kleinhapl.at/en/?id=104, abgerufen am 30. März 2009

http://www.joseph-marx.org/de/current.html, abgerufen am 30. Mai 2009

http://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Marx, abgerufen am 30. Mai 2009

http://www.deutsche-biographie.de/sfz58832.html, abgerufen am 30. Mai 2009

http://www.joseph-marx.org/de/biography.html#biography, abgerufen am 30. Mai 2009

www.zemlinsky.at, abgerufen am 22. Juni 2009

http://www.ostdeutsche-biographie.de/korner07.htm, abgerufen am 7. Juli 2009

http://www.schott-musik.de/shop/persons/featured/10607/index.html, abgerufen am 7. Juli 2009

http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Wilhelm_Kienzl.html, abgerufen am 7. Juli 2009

http://de.encarta.msn.com/encyclopedia_761594758/Alexander_von_Zemlinsky.html, abgerufen am 16. Juli 2009

http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.557331&catNum=557331&filetype=About%20this%20Recording&language=German., abgerufen am 16. Juli 2009

http://www.felbick.de/analyse.html, abgerufen am 31. September 2009

http://www.meinbezirk.at/wien-01-innere-stadt/chronik/sophiensaele-d339713.html, abgerufen am 12. Mai 2012

http://de.wikipedia.org/wiki/Sofiensäle, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20060824_OTS0033/,sophiensaele-neubeginn-und-rueckblick, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.viennatouristguide.at/Friedhoefe/St_Marx/graeber_st.marx/morawetz.htm, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.gschwandner.at/de/das_gschwandner_eine_wiener_specialitaet, abgerufen am 12. Mai 2012

http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/ABC_zur_Volkskunde_Österreichs/Gschwandner, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.bezirksmuseum.at/default/index.php?id=515, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.events.at/gschwandner/, abgerufen am 12. Mai 2012

http://dr000276.host.inode.at/index.php?option=com_content&view=article&id=4213:eine-wiener-speci alitaet-neu-belebt&catid=128:reisekultur&Itemid=71, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.palais-eschenbach.at/Geschichte.shtml, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.gewerbeverein.at/de/palais_eschenbach/palais_eschenbach, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.events.at/palais_eschenbach/, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.palais-eschenbach.at/Festsaal.shtml, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.palais-eschenbach.at/Geschichte.shtml, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.daswienerlied.at/index_up.htm?, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.daswienerlied.at/Content/110GesternHeute/WandelDerZeiten/110Wandel09.htm, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.ostarrichi.org/forum/viewtopic.php?f=2&t=514, abgrufen am 12. Mai 2012

http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Alsergrund/Drunt'in%20Lichtental, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.hotel-post-wien.at/de/hotel/geschichte/, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.iv-net.at/b542m92, abgerufen am 12. Mai 2012

http://de.wikipedia.org/wiki/Haus_der_Industrie, abgerufen am 12. Mai 2012

http://konzerthaus.at/, abgerufen am 15. Mai 2012

http://www.hietzing.at/Bezirk/geschichte2.php?id=209, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.1133.at/document/view/id/624, abgerufen am 12. Mai 2012

http://www.1133.at/document/view/id/730, abgerufen am 12. Mai 2012

http://konzerthaus.at/hoehepunkte/geschichte, abgerufen am 15. Mai 2012

http://konzerthaus.at/kh/d/0305_ss.asp#, abgerufen am 15. Mai 2012

http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Konzerthaus, abgerufen am 15. Mai 2012

http://www.mozart.co.at/Wien-Konzerthaus-Information/, abgerufen am 15. Mai 2012

http://de.wikipedia.org/wiki/Urania_(Wien), abgerufen am 30. Juli 2012

http://www.adulteducation.at/de/historiografie/institutionen/269/, abgerufen am 30. Juli 2012

http://www.wien-vienna.at/blickpunkte.php?ID=146, abgerufen am 30. Juli 2012

http://www.vhs.at/urania_raumvermietung0.html, abgerufen am 30. Juli 2012

http://www.aeiou.at , abgerufen am 30. Juli 2012

http://www.zur-wurst.at/index.php?option=com_content&view=article&id=408&Itemid=404,
abgerufen am 25. Oktober 2012

http://www.zoegernitz.com/Location/Historisches/tabid/813/language/de-AT/Default.aspx,
abgerufen am 25. Oktober 2912

http://www.dasmuseen.net/Wien/BezMus03/page.asp/848.htm, abgerufen am 25. Oktober 2012

http://www.ki3.at/bezirksinfo_ge_bau_35.htm, abgerufen am 25. Oktober 2012

http://www.dasrotewien.at/drei-engel-saele.html, abgerufen am 25. Oktober 2012

http://209.85.229.132/search?q=cache:sgGd12Z8zGYJ:www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Programmeinfuehrung.xml+Musikzeitschriften+1900&cd=31&hl=de&ct=clnk&gl=at,
abgerufen 25. Oktober 2012

http://www.planet-vienna.com/spots/guide_.htm, abgerufen am 1. Dezember 2012

http://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/zfo/pdf/Schottenfeld.pdf, abgerufen am 1. Dezember 2012

http://de.wikipedia.org/wiki/Ave_Maria, abgerufen am 10. Dezember 2012

http://de.wikipedia.org/wiki/Ernst_von_Dombrowski_(Schriftsteller), abgerufen am 12.Dezember 2012

http://www.oiav.at, abgerufen am 10. Mai 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Österreichischer_Ingenieur-_und_Architekten-Verein,
abgerufen am 10. Mai 2013

http://www.tagdesdenkmals.at/wien/20764/oesterr-ingenieur--und-architektenverein-festsaal-,
abgerufen am 10. Mai 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Knut_der_Große3%9F-e, abgerufen am 01.Juni 2013

http://en.wikipedia.org/wiki/Tostig_Godwinson, abgerufen am 01.Juni 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Angelsächsische_Chronik, abgerufen am 01.Juni 2013

http://www.wissen.de/lexikon/melodrama, abgerufen am 25. Juni 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Melodram_(Musik), abgerufen am 25. Juni 2013

http://www.musikverein.at/dermusikverein/geschichte.php, abgerufen am 10. Juli 2013

http://www.musikverein.at/dermusikverein/brahmssaal.php, abgerufen am 10. Juli 2013

http://www.wien-vienna.at/index.php?ID=1303, abgerufen am 10. Juli 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Musikverein, abgerufen am 10. Juli 2013

http://kurier.at/kultur/musik/musikfreunde-feiern-200-jahre/1.480.555, abgerufen am 10. Juli 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Kursalon_Hübner, abgerufen am 10. Juli 2013

http://www.wien.gv.at/rk/msg/1995/0404/007.html, abgerufen am 10. Juli 2013

http://www.stadt-wien.at/freizeit/musik-in-wien/kursalon-wien.html, abgerufen am 10. Juli 2013

http://www.kursalonwien.at/kursalonwien/, abgerufen am 10. Juli 2013

http://www.events.at/stadtsaal-wien/, abgerufen am 10. Juli 2013

http://www.stadt-wien.at/wien/sehenswuerdigkeiten/schloesser-burgen/hofburg-amalienburg.html, abgerufen am 10. Juli 2013

http://www.stadtflaneur.at/index.php/die-hofburg/220-amalienburg, abgerufen am 10. Juli 2013

http://www.hofburg.com/deutsch/raeume/mezzanin/rittersaal/, abgerufen am 10. Juli 2013

http://www.architektenlexikon.at/de/1185.htm, abgerufen am 10. Juli 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Hofburg, abgerufen am 10. Juli 2013

http://verlag.oeaw.ac.at/Die-Wiener-Hofburg-1835-1918, abgerufen am 10. Juli 2013

http://www.burghauptmannschaft.at/php/detail.php?artnr=7103&ukatnr=12185, abgerufen am 10. Juli 2013

http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=3585), abgerufen am 20. Juli 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Helmina_von_Chézy., abgerufen am 20. Juli 2013

http://www.volksliederarchiv.de/text1688.html, abgerufen am 20. Juli 2013

http://fabian.sub.uni-goettingen.de/?Fuerstlich_Leiningensche_Bibliothek, abgerufen am 22. Juli 2013

http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/dur.html, abgerufen am 24. Juli 2013

http://www.koelnklavier/.de/quellen/tonarten/moll.html, abgerufen am 24. Juli 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Vienna%E2%80%99s_English_Theatre, abgerufen am 27. Juli 2013

http://www.lhv.at/chronik.htm, abgerufen am 27. Juli 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Teatro_Carlo_Felice, abgerufen am 28. Juli 2013

http://www.timeout.com/milan/music/venue/1%3A7628/conservatorio-di-musica-giuseppe-verdi, abgerufen am 28. Juli 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Teatro_Comunale_di_Firenze, abgerufen am 28. Juli 2013

http://www.aboutflorence.com/theatres-in-Florence.html, abgerufen am 28. Juli 2013

https://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_Filarmonico, abgerufen am 28. Juli 2013

http://www.maggiofiorentino.it/content/storia, abgerufen am 28. Juli 2013

http://www.tcbo.it/, abgerufen am 28. Juli 2013

http://dreamguides.edreams.de/italien/rom/teatro-dellopera-di-roma, abgerufan am 28. Juli 2013

http://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_dell'Opera_di_Roma, abgerufen am 28. Juli 2013

http://dreamguides.edreams.de/italien/rom/teatro-dellopera-di-roma, abgerufen am 28. Juli 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Fin_de_siévle, abgerufen am 5. November 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Belle_Époque, abgerufen am 5. November 2013

http://austria-forum.org/af/AEIOU/Wiener_Medizinische_Schule, abgerufen am 15. November 2013

http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.e/e729386.htm, abgerufen am 16. November 2013 (Erfinder und Erfindungen), abgerufen am 15. November 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Philipp_Lenard, abgerufen am 16. November 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Zsigmondy, abgerufen am 16. November 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Auer_von_Welsbach, abgerufen am 16. November 2013

http://austria-forum.org/af/AEIOU/Zsigmondy_Richard, abgerufen am 16. November 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Fritz_Pregl, abgerufen am 16. November 2013

http://www.brgkepler.at/~rath/veroeff/physiker.html, abgerufen am 16. November 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Erwin_Schrödinger, abgerufen am 16. November 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgabg_Pauli, abgerufen am 16. November 2013

http://www.univie.ac.at/archiv/rg/17.htm, abgerufen am 16. November 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Walter_Fuchs_(Chemiker), abgerufen am 16. November 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Kuhn, abgerufen am 16. November 2013

http://austria-forum.org/af/AEIOU/Kuhn%2C_Richard_Johann, abgerufen am 16. November 2013

http://de.wikipedia.org/wiki/Stadtbahn_Wien, abgerufen am 17. November 2013

http://austria-forum.org/af/AEIOU/Kokoschka%2C_Oskar, abgerufen am 17. November 2013

http://austria-forum.org/af/AEIOU/Wagner%2C_Otto, abgerufen am 18. November 2013

http://www.msuiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Heller_Hans_Ewald.xml, abgerufen am 3. März 2014

http://data.anb.ac.at/nlv_lex/perslex/TV/Tautenhayn_Karl.htm, abgerufen am 4. März 2014

http://.Musiklexikon.ac.at/ml/musik, abgerufen am 4. März 2014

http://austria-forum.org/af/AEIOU, abgerufen am 4. März 2014

http://de.wikipedia.org/wiki/Emanuel_Geibel, abgerufen am 4. März 2014

http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=17776, abgerufen am 4. März 2014

http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=11925, abgerufen am 4. März 2014

http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=13340, abgerufen am 4. März 2014

http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=9985, abgerufen am 4. März 2014

http://www.ngiyaw-ebooks.org/ngiyaw/author/noder.htm, abgerufen am 10. März 2014

http://bruemmer.staatsbibliothek-berlin.de/nlbruemmer/autorenregister/transkription.php?id=39&page=1, abgerufen am 10. März 2014

http://www.traumaland.de/html/wilhelmweigand.html, abgerufen am 12. März 2014

http://www.baumbachhaus-kranichfeld.de/biographie.html, abgerufen am 14. März 2014

http://gedichte.xbib.de/biographie_Baumbach.htm, abgerufen am 14. März 2014

http://gutenberg.spiegel.de/autor/43, abgerufen am 14. März 2014

http://www.meiningermuseen.de/pages/literatur/personen/rudolf-baumbach.php, abgerufen am 14. März 2014

http://archive.today/Povcs, abgerufen am 14. März 2104

http://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Erich_Hartleben, abgerufen am 14. März 2014

http://gedichte.xbib.de/gedicht_Hartleben.htm, abgerufen am 14. März 2014

http://www.phantastik-couch.de/reinhold-eichacker.html, abgerufen am 14. März 2014

http://de.wikipedia.org/wiki/Reinhold_Eichacker, abgerufen am 14. März 2014

http://www.zeno.org/Literatur/M/Thoma,+Ludwig/Biographie, abgerufen am 14. März 2014

https://www.zvab.com/pages/ludwigThoma.jsp, abgerufen am 14. März 2014

http://www.literaturportal-bayern.de/autorenlexikon?task=lpbauthor.default&pnd=118622072, abgerufen am 14. März 2014

http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_von_Hopfen, abgerufen am 14. März 2014

http://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Heyse, abgerufen am 20. März 2014

http://www.deutsche-biographie.de/sfz45809.html, abgerufen am 20. März 2014

http://www.staff.uni-mainz.de/pommeren/Gedichte/NeueGedichte/fremde3.htm, abgerufen am 20. März 2014

http://www.deutsche-biographie.de/sfz69629.html, abgerufen am 20. März 2014

http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Dehmel, abgerufen am 20. März 2014

http://gutenberg.spiegel.de/autor/122, abgerufen am 20. März 2014

http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/DehmelRichard/, abgerufen am 20. März 2014

http://www.richard-dehmel.de/rdehmel/richard%20dehmel/rdehmel.html, abgerufen am 20. März 2014

http://gedichte.xbib.de/biographie_Dehmel,+Richard.htm, abgerufen am 20. März 2014

http://www.textlog.de/23171.html, abgerufen am 20. März 2014

http://de.wikisource.org/wiki/Ein_Fichtenbaum_steht_einsam, abgerufen am 20. März 2014

http://freiburger-anthologie.ub.uni-freiburg.de/fa/fa.pl?cmd=gedichte&sub=show&noheader=1&add=&id=1190, abgerufen am 20. März 2014

http://norberto42.wordpress.com/2013/05/26/heine-ich-hatte-einst-ein-schones-vaterland-analyse/, abgerufen am 20. März 2014

http://norberto42.wordpress.com/2013/05/23/heine-du-bist-wie-eine-blume-analyse/, abgerufen am 20. März 2014

http://norberto42.wordpress.com/2013/05/20/heine-aus-meinen-grosen-schmerzen-analyse/, abgerufen am 20. März 2014

http://norberto42.wordpress.com/2013/02/18/eichendorff-die-nachtblume-analyse/, abgerufen am 20. März 2014

http://de.wikipedia.org/wiki/Walt_Whitman, abgerufen am 20. März 2014

http://www.archive.org/stream/zeitschriftfrdph47berluoft/zeitschriftfrdph47berluoft_djvu.txt, abgerufen am 20. März 2014

http://www.musikanalyse.net/tutorials, abgerufen am 10. Mai 2014

http://www.enzyklo.de/2013/Begriff/Armesuenderblume, abgerufen am 10. Mai 2014

http://drw-www.adw.uni-heidelberg.de/drw-cgi/zeige?db=drw&in, abgerufen am 10. Mai 2014

http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Gedanken_sind_frei, abgerufen am 21. Mai 2014

http://kammermusikkammer.blogspot.co.at/2008_12_01_archive.html, abgerufen am 25. Mai 2014

http://de.wikipedia.org/wiki/Conrad_Ansorge, abgerufen am 25. Mai 2014

http://www.deutsche-biographie.de/sfz1079.html, aberufen am 25. Mai 2014

http://temporati.de/Conrad_Ansorge.html, abgerufen am 25. Mai 2014

http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Richard_Strauss.html, abgerufen am 25. Mai 2014

http://www.richardstrauss.at/biographie.html, abgerufen am 25. Mai 2014

http://www.max-reger-institut.de/de/bio.php, abgerufen am 25. Mai 2014

http://www.klassikakzente.de/max-reger/biografie, abgerufen am 25. Mai 2014

http://de.wikipedia.org/wiki/Max_Reger, abgerufen am 25. Mai 2014

http://gesund.co.at/nachtkerze-heilpflanzenlexikon-23216/,abgerufen am 25. Mai 2014

Abkürzungen, Bild- und Faksimilenachweis

Abkürzungen

a. a. O.	Am angegebenen Ort
AKH	Allgemeines Krankenhaus
Dipl. Arb.	Diplomarbeit
Diss.	Dissertation
DTV	Deutscher Taschenbuch Verlag, München
EA	Erstaufführung
ebd.	Ebenda
f. M. u. d. K.	Für Musik und darstellende Kunst
Fn	Fußnote
Habilschr.	Habilitationsschrift
Hausarb.	Hausarbeit
Hrsg.	Herausgeber
KA	Klavierauszug
MDW	Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
MGG alt	Blume, Friedrich (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 1. Ausgabe, Kassel und Basel 1949-1986
MGG	Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Kassel (u. a.) 1994, 2. Auflage
MGV	Männer-Gesangsverein
NZ	Neue Zeitschrift für Musik, 1834 gegründet von Robert Schumann
ÖMZ	Österreichische Musik Zeitschrift, gegründet von Dr. Peter Lafite
Red.	Redaktion
s. u., s. o.	siehe unten, siehe oben
Schrlt.	Schriftleiter
Semarb.	Seminararbeit
Sp.	Spalte
u. a.	Und andere bzw. unter anderen(m)
UA	Uraufführung
UE	Universal-Edition
Univ.	Universität
VHS	Volkshochschule

Bild- und Faksimile-Nachweis

Alle als Faksimilia veröffentlichten älteren Autographe, Dokumente, Plakate, Schriftstücke, Originalprogramme, Bilder und Fotos befinden sich im Besitz des Autors. Die neueren Lichtbilder wurden vom Verfasser selbst fotografiert und durch frei verfügbares Bildmaterial von den diversen Internet-Homepages ergänzt.

ANHANG I: Dokumente, Fotos, Statistiken, Noten