

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 24 (2004)

Artikel: "Im Schaffensrausch"? - Strategien im kompositorischen Prozess bei Hugo Wolf
Autor: Jestremski, Margret
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835186>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Im Schaffensrausch»? – Strategien im kompositorischen Prozess bei Hugo Wolf

Margret Jestremski (Berlin)

I

Das Bild eines im eruptiven Rausch schaffenden Künstlers ist wohl bei keinem Komponisten so verankert wie bei Hugo Wolf. «Ich bin ein Mensch, der in allem nur nach Impulsen handelt und wenn sich in mir die gehörige Menge Elektrizität angesammelt, geschieht etwas, entweder in «Gedanken, Worten oder Werken», mögen sie nun gut oder böse sein.»¹ Diese persönliche Mitteilung Wolfs gehört zu den am häufigsten zitierten in biographischen Publikationen über den Komponisten, sie begegnet dort auf vielfältige Weise einmontiert im Umfeld sehr unterschiedlicher Zusammenhänge, so etwa als Paradebeispiel für Merkmale der Persönlichkeitsstruktur (des impulsiven, zornigen Romantikers) oder aber, um die Vorstellungen über Wolfs Art des Komponierens als «Zustand somnambuler Passivität, in den der Einfall [...] unvermutet hereinbreche»², zu untermauern. Der Auslöser dieser «impulsiven» Äusserung ist seit langem bekannt: Bereits in der 1926 von Heinrich Werner veröffentlichten Abhandlung über Wolfs Beziehung zum Wiener akademischen Wagner-Verein sind die Geschehnisse, die Wolf zur Niederschrift eines solch folgenschweren Satzes veranlassten, ausführlich geschildert³: Die internen Parteienkämpfe im Wagner-Verein erreichten durch den Eklat im Wolf-Liederabend am 7. Februar einen unrühmlichen Höhepunkt. War es in diesem Fall eine konkrete Situation, die in Wolf das Verlangen nach Rückzug ins Private hervorrief, so existiert insgesamt in dem Bestand von weit mehr als 1000 Briefen eine breit gefächerte Palette ähnlich lautender Äusserungen.

Wolf hat im Verlauf seines Lebens immer wieder durch briefliche Mitteilungen das Bild von seiner Persönlichkeit, aber auch die Vorstellungen über seine Kompositionsweise ganz wesentlich mit gesteuert. So äusserte er bei-

- 1 Brief an Joseph Schalk vom 8. Februar 1889 (Heinrich Werner, Hrsg., *Hugo Wolf und der Wiener akademische Wagner-Verein. Mit Briefen des Meisters an Angehörige des Vereins und diesem nahestehende Persönlichkeiten*, Regensburg 1926, S. 53).
- 2 Andreas Dorschel, *Hugo Wolf mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg ²1992, S. 8 f.
- 3 Werner, *Wagner-Verein*, S. 52 f.

spielsweise: «ich komponierte, ohne es beabsichtigt zu haben»⁴, «auf einmal entsteht ganz unbewusst eine Arbeit unter meinen Händen»⁵, oder aber «ich spüre verdächtige Anzeichen zum Komponieren in mir und erwarte jeden Augenblick eine Explosion»⁶ und komponiere «wie ein Rasender»⁷. Gerade sein rasantes Arbeitstempo hat Wolf zu verschiedenen Zeiten immer wieder hervorgekehrt – einmal ganz nüchtern betrachtet im Vergleich mit anderen Komponisten (z.B. Mozart oder Schubert) durchaus keine Auffälligkeit oder gar singuläre Leistung in Bezug auf die Geschwindigkeit des Schaffens, davon ganz abgesehen, dass dies ohnehin kein Kriterium für die Beurteilung des jeweiligen Werkes darstellt.

Es verwundert durchaus nicht, dass die in ihrer Formulierung mitunter exaltierten Äusserungen Wolfs für Generationen von Biographen einen reichhaltigen Fundus boten, aus dem sich in erster Linie schaffenspsychologische Konstanten herauschälen liessen. Durch medizinische Forschungen legitimiert, verschob sich dann die anfängliche Verklärung des Schaffensmythos in eine Sichtweise, die Wolfs Produktivität ursächlich mit seinem Krankheitsbild in Verbindung brachte. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an die Untersuchungen von Karl Adolf Eickemeyer⁸, auf die sich nachfolgende Forschungen vornehmlich stützten. Von analytischer Seite ist hingegen in zum Teil akribischer Durchdringung auf Strategien der Wolfschen Kompositionstechnik hingewiesen worden.⁹ Demgegenüber standen bei den Versuchen, etwaige Aufschlüsse über Wolfs Schaffensweise zu erhalten, zumeist jene Aspekte im Vordergrund, die auf der Basis des pathologischen

4 Brief vom 27. März 1888 an Edmund Lang (Werner, Hrsg., *Hugo Wolf in Perchtoldsdorf: Persönliche Erinnerungen, nebst den Briefen des Meisters an seine Freunde Dr. Michael Haberlandt, Rudolf von Larisch und andere*, Regensburg 1925, S. 41).

5 Brief an die Eltern vom 12. Mai 1878 (*Hugo Wolf. Eine Persönlichkeit in Briefen. Familienbriefe*, hrsg. von Edmund von Hellmer, Leipzig 1912, S. 34).

6 Brief vom 24. September 1890 (*Gustav Schur. Erinnerungen an Hugo Wolf, nebst Hugo Wolfs Briefen an Gustav Schur*, hrsg. von Heinrich Werner, Regensburg 1922, S. 60).

7 Brief vom 18. April 1895 (*Hugo Wolf. Briefe an Hugo Faisst*, hrsg. von Joachim Draheim und Susanne Hoy. Mit einem Geleitwort von Dietrich Fischer-Dieskau und einer Dokumentation «Hugo Wolf in Stuttgart» von Joachim Draheim, Tutzing 1996, S. 137; Brief vom 1. Mai 1895 (Edmund Hellmer, Hrsg., *Hugo Wolf's Briefe an Emil Kauffmann*, Leipzig 1911, S. 154; Brief vom 23. September 1895 an Richard Hirsch (Werner, *Wagner-Verein*, S. 95).

8 Karl Adolf Eickemeyer, *Die Krankheit Hugo Wolfs. Ein biographischer Beitrag*, Diss., maschr., [Jena 1945].

9 Vgl. stellvertretend hierzu: Reinhard Strehl, *Die musikalische Form bei Hugo Wolf*, Diss., maschr., Göttingen 1964, oder: Hans-Herwig Geyer, *Hugo Wolfs Mörrike-Vertonungen. Vermannigfaltigung in lyrischer Konzentration* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 39), Kassel 1991.

Befundes operierten: damit ist gemeinhin die Vorstellung von einer ursächlichen Verknüpfung zwischen den Folgen der syphilitischen Erkrankung und den durch die Krankheitsphasen bedingten und ausgelösten Schaffensschüben verbunden. Wolfs «krankhafter» Schaffensrausch wurde nach und nach zu einem Standardvokabular selbst in noch so kurzen Lexikon-Artikeln.¹⁰ Hingegen blieb die Untersuchung von musikalischen Realien, die am engsten mit dem Kompositionsvorgang zusammenhängen, als Methode ausgeklammert.

Hätte Wolf nun, ähnlich wie Brahms, die Spuren einer langwierigen Werkentstehung vernichtet, so wäre die Nachwelt in der Tat darauf angewiesen, sich mit den Erkenntnissen zufrieden zu geben, die sich allein aus seinen schriftlichen Zeugnissen oder denen seiner Zeitgenossen zusammen mit biographischen Fakten erschliessen lassen. Jedoch – und dies ist bereits seit der Sichtung des Wolfschen Nachlasses unmittelbar nach seinem Tod hinlänglich bekannt – hat sich ein immenser Bestand an kompositorischen Skizzen und Fragmenten erhalten, und exakt dieser Bestand vermittelt ein völlig anderes Bild. Merkwürdigerweise wurden diese Werkstattmaterialien (fast 100 Jahre lang) nur sporadisch in den Blickpunkt wissenschaftlichen Interesses mit dem Ziel erkenntnisfördernder Untersuchungen gerückt. Die existierenden vereinzelt Aufsätze zur Wolfschen Skizzenarbeit richteten sich lediglich punktuell auf kleine Ausschnitte aus dem überlieferten Material und demzufolge auf Einzelaspekte: In den 1980er Jahren hat Hans Eppstein erste Ansätze an ausgewählten Liedern unternommen¹¹; im Rahmen der Herausgabe von Wolfs Oper *Der Corregidor* hat Leopold Spitzer fallweise Skizzen in seine Arbeit einbezogen¹², jedoch ebenfalls systematische Überlegungen zur Erschliessung der Entwürfe, wie z.B. zur Handschriftenuntersuchung oder zur manuskripttypologischen Klassifizierung weitgehend unterlassen. Selbst als im Rahmen der Wolf-Gesamtausgabe Anfang der 90er Jahre zwei umfangreiche Skizzenbände veröffentlicht wurden, liessen die Herausgeber quellenkritische Erschliessungsmöglichkeiten des Skizzenmaterials ungenutzt.

10 Z.B. Susanne Rode, Art. «Wolf, Hugo», in: *Metzler-Komponisten-Lexikon*, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart–Weimar 1992, S. 876.

11 Hans Eppstein, «Zum Schaffensprozess bei Hugo Wolf», in: *Die Musikforschung* 32 (1984), S. 4–20; ders., «Zu Hugo Wolfs Liedskizzen», in: *Österreichische Musikzeitschrift* 39 (1984), S. 645–656.

12 Vgl. Hugo Wolf, *Der Corregidor* (= Sämtliche Werke, Band 12, vorgelegt von Leopold Spitzer, Wien 1995; im folgenden WGA), und Leopold Spitzer, *Hugo Wolfs «Der Corregidor». Daten und Fakten*, Wien 2000.

II

Rund 400 Skizzenblätter sind überliefert. Davon können ca. 90 Prozent konkreten Werken oder zumindest eindeutig klassifizierbaren Werkplänen zugeordnet werden. Undefinierbare oder nicht zu verifizierende Skizzen, z.B. in der Art von Motivaufzeichnungen, Harmoniestudien oder auch Übungen, die allerdings fast ausnahmslos aus Wolfs Studienzeit stammen, bilden einen kleinen Rest. Erste Voraussetzung für die Ergründung von Wolfs Skizzierweise bildete zunächst eine möglichst exakte Handschriftenanalyse am gesamten Wolfschen Werkbestand: einerseits mit dem Ziel manuskripttypologischer Klassifizierung, wobei typologische Grundformen, wie Motivskizze, Entwurfsniederschrift, erste zusammenhängende Niederschrift, abgebrochene und vollständige Reinschriften, Revisionskizzen, ermittelt wurden. Diese zeichnen sich jeweils durch einen charakteristischen optischen Befund aus und nehmen zugleich eine diesem Befund entsprechende Funktion innerhalb des Arbeitsprozesses ein. Andererseits galt die Handschriftentypologisierung einer möglichst strengen Chronologisierung der Wolfschen Manuskripte, um schliesslich auch anhand undatierter Handschriften Entstehungs- und Arbeitsverläufe, Überschneidungen von verschiedenen Werkplänen etc. rekonstruieren zu können. Als Ergebnisse dieser Detail-Untersuchungen eröffnen sich folgende Interpretationsmöglichkeiten: Der Befund zeigt eine extrem ungleiche – man könnte sagen – unproportionierte Gewichtung der Skizzen zu den verschiedenen kompositorischen Gattungen und ebenso eine in zeitlicher Hinsicht äusserst unausgewogene Streuung. Lässt sich einerseits die zeitliche Verteilung leicht mit den schöpferischen Kompositionszeiten begründen, da immerhin drei Viertel der Liedskizzen allein auf die erste Phase der sogenannten Liederjahre (genauer gesagt die Jahre 1886–1888) entfallen, so bedarf andererseits die Unausgewogenheit in der Überlieferung zwischen den verschiedenen Genres weiterer Erklärung, die schliesslich direkt in den Versuch zur Ergründung der Arbeitsweise hineinreicht. In Betracht zu ziehen ist selbstverständlich, dass die Überlieferung von Skizzen einer Reihe von Zufällen unterworfen ist.

Wolf scheint eine Art Skizzenverwaltung betrieben zu haben, ohne dass es dabei zu einer generellen Vernichtungsaktion kam.

Die Konsistenz der Werkstattaufzeichnungen und darüber hinaus die Funktion, die eine solche Aufzeichnung im kompositorischen Prozess und auch nach dessen vorläufigen Abschluss für Wolf noch spielt oder spielen konnte, bestimmen ganz wesentlich die Überlieferung. Dieser Umstand liefert zumindest Hinweise auf den mengenmässig geringen Umfang an Entwurfsmaterialien zum Liedœuvre. (Während beispielsweise jene in Perchtoldsdorf oder in Unterach komponierten Lieder, wohin Wolf sich mehrmals zurückzog, kaum überlebt haben, so dürfte seine Vertraute, Melanie Köchert,

für den Verbleib manch anderer Manuskripte Sorge getragen haben. Nach dem derzeitigen Kenntnisstand fehlen gänzlich die Skizzenmanuskripte zum *Italienischen Liederbuch*; und zu dem ebenfalls in Perchtoldsdorf komponierten *Spanischen Liederbuch*, von dem man bislang den Verlust sämtlicher Entwurfsaufzeichnungen konstatierte, haben sich einzelne erhalten, und zwar auf einem Blatt zusammen mit Aufzeichnungen zu einem anderen Werkplan.¹³) Fast vollständig erhalten ist hingegen das umfangreiche Konvolut zu Wolfs Oper *Der Corregidor*: In diesem Fall hat der Komponist selbst die Bedeutung, die die Werkstattaufzeichnungen für ihn im Verlauf der Ausarbeitung bzw. konkret für die Anfertigung des Klavierauszuges hatten, benannt.¹⁴ Als ebenso umfänglich erweisen sich – wiederum unabhängig vom Entstehungsort – die Entwürfe zu den drei Streichquartettkompositionen: dem *Streichquartett d-Moll*, dem *Intermezzo* und der *Italienischen Serenade* sowie ferner zur Symphonischen Dichtung *Penthesilea*. Die vergleichsweise starke Präsenz gerade des Skizzenmaterials zu den Instrumentalwerken lässt sich mit den nicht unproblematischen Umständen der Entstehung und Verbreitung des Instrumentalœuvres Wolfs in Verbindung sehen: Diese Werke waren für den Komponisten offensichtlich nicht abgeschlossen, befanden sich, zumal sie weder gedruckt vorlagen noch sonst in irgendeiner Weise öffentliche Bestätigung gefunden hatten, im stetigen Revisionsprozess, und somit sollte dieses Material wohl gehütet werden, um jederzeit auf frühere, mitunter auch vormals ausgesonderte Entwürfe, zurückgreifen zu können. Solche Rückgriffe sind in den Entwurfsmanuskripten und vor allem im Wechselverhältnis von Entwürfen und zusammenhängender Werkniederschrift zu verfolgen, woraus u.a. hervorgeht, dass Wolf fertige Werkabschnitte Stück für Stück von der Skizze übertrug.

Ein weiteres Feld, auf dem sich die aus dem Skizzenmaterial gewonnenen Erkenntnisse zu bewähren haben, ist der Bereich der autographen Datierungen. Denn gerade mit Blick auf Wolfs zahlreiche Äusserungen über seine enorme Schaffensgeschwindigkeit sind nun die Datierungen, vor allem seine Datierungsprinzipien von Bedeutung, um Erkenntnisse über die Arbeitsweise, speziell über die Entstehungsgeschichte und Entstehungsphasen treffen zu können, die nicht selten entweder von Wolfs verbalen

13 A-WSt MHc 6773, fol. 21–22.

14 A-Wn Mus. Hs. 19563. – Darüber ist man auch durch mehrere Briefe unterrichtet; so schrieb Wolf u.a. Anfang Juni 1895 an Hugo Faisst: «richte es aber so ein, daß er in Deiner Kanzlei die vorgelegten Bogen copirt [...]. Nach Hause nehmen darf er die Sachen nicht, denn ich habe im Falle eines Verlustes nur ganz nothdürftige Skizzen u. die nur zum Theil angefertigt.» (*Briefe an Faisst*, S. 141).

Informationen oder von landläufigen Vorstellungen darüber abweichen. In solchen Fällen bieten die Untersuchungen der Skizzen Möglichkeiten, wesentlich genauere zeitliche Eingrenzungen vornehmen zu können.¹⁵ Basis einer solchen Untersuchung bilden dabei nicht nur die Datierungen, sondern wiederum Kriterien der Handschriftentypologie, da gerade etliche Skizzenmanuskripte Wolfs undatiert sind.

Auf vollständigen Liedmanuskripten bzw. auch auf abgebrochenen Reinschriften vermerkte Wolf nahezu standardisiert das exakte Kompositionsdatum: in der Regel den Tag des Kompositionsbeginns. Lediglich während einer relativ kurzen Zeitspanne Ende der 1870er Jahre (namentlich bei den Lenau- und Heine-Vertonungen, wie z.B. *Nächtliche Wanderung* oder *Ernst ist der Frühling*) hat Wolf jeweils die Entstehungsdaten der Komposition am Beginn und Ende penibel angegeben. In späteren Zeiten verzichtet er auf derartige Mehrfachdatierungen. Trotzdem gibt es genügend Hinweise, die auf längere kompositorische Phasen schliessen lassen, auch wenn das reinschriftliche Liedmanuskript lediglich ein einziges Datum ausweist. Hier helfen (neben brieflichen Informationen) eben vor allem einige der erhaltenen Skizzenmanuskripte weiter:

Demonstrieren lässt sich dies an den überlieferten Materialien des im Frühjahr 1887 vertonten Eichendorff-Gedichtes *Die Zigeunerin*: Während das fertige Manuskript mit 19. März 1887 datiert ist, zerfällt das Entwurfsmanuskript strenggenommen in zwei Teile: einen ersten Teil, der die 1. und 3. Strophe enthält, und einen zweiten, in dem Wolf über mehrere Vorstudien die musikalisch kontrastierende 2. Strophe konzipierte, bis er schliesslich den endgültigen Entwurf mit 16. April datierte¹⁶, eine zeitliche Differenz von immerhin einem Monat, die letztlich in den «öffentlichen» Manuskripten nicht mehr aufscheint und vom Komponisten auch an keiner Stelle mehr erwähnt wird. Dieser Befund mag bedeuten, dass nach aussen kundgegebene Datierungen im Grunde oftmals nur wenig über den tatsächlichen Arbeitsverlauf vermitteln, und der Komponist an einer exakten Wiedergabe realer Kompositionszeiten oder gar des eigenen Schaffensvorgangs im Detail gar nicht interessiert war. Einen plausiblen Grund dafür liefert zumindest ein von Wolf nachweislich sehr häufig angewandtes Datierungsprinzip: die Datierung des ersten gültigen Einfalls zu einer Komposition oder auch des Themas, die Fixierung der dem Stück zugrunde gelegten konzeptionellen Substanz; dieses Prinzip ist letztlich massgebend für die Angabe des «offiziellen» Kompositionsdatums, nebensächlich dagegen und auch nicht zwangsläufig abzuleiten ist, ob

15 Vgl. dazu ausführlicher in: Margret Jestremski, *Hugo Wolf – Skizzen und Fragmente. Untersuchungen zur Arbeitsweise*, Hildesheim–Zürich–New York 2002.

16 A-Wn Mus. Hs. 19504; A-Wn Mus. Hs. 19543.

die vollständige schriftliche Ausführung des Liedes (rein technisch gesehen) an ein und demselben Tag erfolgte.

In dem Zusammenhang ist ein weiteres Charakteristikum von Wolfs Arbeitsweise erwähnenswert: die Fixierung einer motivischen Kernsubstanz, deren Ausarbeitung nicht immer sofort erfolgte, auf die Wolf auch nach grösserem zeitlichen Abstand noch zurückgriff oder sich zumindest im Sinne eines motivischen Substrats stützt. Ein solches Verfahren ist an einer Reihe von Werken, sowohl bei einigen Liedern als auch bei Instrumentalwerken wie *Penthesilea* und *Intermezzo*, durch den Skizzenbefund als repräsentativ erkennbar. Als Beispiel hierfür soll die bis vor kurzem unentdeckt gebliebene Skizze zum Lied *Die Kleine* nach einem Gedicht von Eichendorff dienen (Abb. 1, S. 30). Die Position dieser kurzen Motivskizze zusammen mit zwei Aufzeichnungen zum *Wiegenlied im Winter* von Robert Reinick ermöglicht eine äusserst exakte Datierung des Liedes mit Ende 1882. Auf der Vorderseite des Blattes befindet sich eine zusammenhängende Niederschrift zu Reinicks *Wiegenlied im Sommer*. Die Rückseite dieses dreimal gefalteten Blattes benutzte Wolf gewohnheitsgemäss entsprechend der Faltungen für die drei separaten Aufzeichnungen, wobei die Skizze zum Lied *Die Kleine* entweder zeitlich zwischen den beiden *Wiegenliedern* oder kurz zuvor anzusiedeln ist (bzw. die Arbeit am *Wiegenlied im Winter* unterbricht). Ob Wolf geplant hatte, *Die Kleine* in einen früher intendierten Eichendorff-Zyklus aufzunehmen, kann nur vermutet werden. Die endgültige Ausführung erfolgte schliesslich erst im März 1887 im zeitlichen Umfeld mehrerer Eichendorff-Lieder, die ein Jahr später dann Bestandteil des Liederbandes werden sollten. Trotz der über mehrere Jahre bestehenden Vertonungsabsicht, die im vorliegenden Fall eben durch die Existenz der frühen Skizze dokumentiert wird, hat Wolf das Lied allerdings letztlich in keinen der Liederbuch-Pläne integriert.

Im Vergleich mit den angesprochenen Datierungsmodalitäten im Lied verhält es sich bei den Instrumentalwerken jedoch anders: Hier trifft man, nicht zuletzt angesichts der singulären musikalischen Produkte, auf keine verallgemeinerbaren Datierungsprinzipien und ist daher gezwungen, Datierungen anhand der Handschriftenchronologie vorzunehmen bzw. vorhandene Datumsangaben auf demselben methodischen Wege zu prüfen.

Das methodische Ineinandergreifen von Datierungsprinzipien, Motivgestaltung, Skizzenbefund (entsprechend der Manuskript-Typologie) ist im folgenden exemplarisch an drei Instrumentalmusikwerken zu demonstrieren, zu denen ein umfangreicher Bestand an Werkstattmaterialien erhalten geblieben ist, die zuvor aber keiner eingehenden quellenkritischen Untersuchung unterzogen wurden.

Abbildung 1

20. Zyklus.

46

The image shows a handwritten musical score for a sketch titled 'Die Kleine'. It consists of five systems of staves. The first system (System 1) is in treble clef and has a key signature of one flat. The second system (System 2) is in bass clef. The third system (System 3) is in treble clef. The fourth system (System 4) is in bass clef. The fifth system (System 5) is in treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'm' and 'f'. There are also some handwritten annotations and a vertical line separating the first four systems from the fifth.

Die Kleine. Skizze (A-Wn Hs. 19559):

System 1–4 + 5 *Wiegenlied im Winter*, Entwurf zu T. 5–29 und 81–84; 180° gedreht: System 1/2 *Die Kleine*, System 3, *Wiegenlied im Winter*, Melodieskizze zu T. 43–45.

1. Der Hauptbestand der Entwurfsparticelle zu Wolfs *Penthesilea* findet sich in Wolfs zweitem Skizzenbuch – oder korrekter: in einem nachträglich zu einem Buch zusammengehefteten Skizzenkonvolut. Bei der Untersuchung dieses sogenannten Buches erschien auffällig, dass die Lagenordnung bei den von Wolf für die Skizzenarbeit benutzten Blättern gestört ist, hingegen bei den sich anschliessenden Lagen mit leeren Blättern immer vier Doppelblätter ineinander liegen. In dieser sozusagen «normalen» Ordnung hat man demzufolge auch die Bindung zu einem Skizzenbuch vorgenommen, d.h. auch die beiden ersten (von Wolf beschriebenen) Papierlagen genauso ineinander gelegt, dabei zusätzlich in der zweiten Lage ein loses Blatt an einer vom musikalischen Ablauf her sinnvoll erscheinenden Stelle eingefügt. Hierbei handelt es sich im Grunde um eine rein bibliothekarische Reihung und Zählung – allerdings mit erheblichen Folgen für die inzwischen tradierten Vorstellungen über die Entstehungsphasen des Werkes. Wichtiger als solche technischen Realien sind die damit eng zusammenhängenden musikalischen, d.h. skizzenspezifischen Befunde.¹⁷ Die in den *Penthesilea*-Skizzen vorhandenen Datierungen sind spärlich: gleich am Anfang des Skizzenbuches sind mehrere kurze Themenskizzen mit «Gmunden, 21. Juli 1883» datiert, dann folgt der chronologisch nächste Eintrag einen Monat später am 20. August, und zwar der Beginn des Particells zum gesamten ersten Teil der Komposition. Die dritte und zugleich auch schon letzte Datumsangabe – lediglich «19. Juli» – findet sich auf demselben Blatt wie die erwähnten Themenskizzen.¹⁸

Dieser Eintrag mit den darunter befindlichen Aufzeichnungen galt von jeher als belegter Kompositionsbeginn.¹⁹ Die Aufzeichnungen zeigen eine aus dem Hauptthema des Werkes abgeleitete Variante für den Abschnitt ab T. 520, deren Vergrößerung den zweiten Teil «Penthesileas Traum vom Rosenfest» konstituiert. Wolf hat dies in mehreren Stufen, die sich der endgültigen Gestalt schrittweise nähern, festgehalten: zunächst auf der untersten Zeile in drei Segmenten – einstimmig die Takte 520–523, gefolgt von einer Skizzierung, die später nicht in dieser Form aufscheint, und schliesslich eine aus dem Kopfmotiv abgeleitete Vorstudie für die Weiterverarbeitung im dritten Teil des Werkes (T. 683–703). In den Systemen darüber, formuliert Wolf nun das unten nur einstimmig angedeutete Thema – wiederum in zwei

17 Ähnlich verhält es sich im Übrigen mit dem Skizzenbuch aus Wolfs Jugendzeit. Auch dort hat die von der Verfasserin vorgenommene Neuordnung des Skizzenbuches zu Abweichungen in der Chronologie und Zusammenstellung geführt; vgl. dazu: Jestremski, *Hugo Wolf – Skizzen und Fragmente*, S. 263–266.

18 Vgl. WGA, Bd. 19/1, Abb. 7/4.

19 Vgl. Frank Walker, *Hugo Wolf. Eine Biographie*, ins Deutsche übertragen von Witold Schey, Graz–Wien–Köln 1953, S. 177 f., bzw. WGA, Bd. 16, Vorwort.

Stufen – weiter aus: er notiert fortlaufend als einzeliliges Particell die Takte 520–539. Die Art der Notierung zeigt zweifelsfrei den Prozess der Themenfindung und eine damit verbundene, für Wolf typische Notierungsweise. Die gewissermassen hineingezwängte Aufzeichnungsweise mit dem darüber befindlichen Datum zeigt in der Tat an, dass die Skizzen vom 21. Juli schon vorhanden gewesen sein müssen. Als Erklärungsversuch hat Hartmut Krones dafür den Umstand angenommen: Wolf habe hier eine schon bestehende Skizze von einem anderen Blatt übertragen und quasi rückdatiert.²⁰ Ein solches Verfahren ist in Kenntnis der Wolfschen Arbeitsweise und eben in Anbetracht des musikalischen und graphischen Befundes der Aufzeichnungen auszuschliessen. So musste also auf anderem Wege eine Lösung für das nicht recht ins Bild passende Datum gesucht werden.

Bei der Arbeit an der *Penthesilea* hat es kompositorisch problematische Abschnitte im Verlauf des Kompositionsprozesses gegeben, die mehrfach zu Unterbrechungen der Arbeit führten – darüber besteht in der Wolf-Forschung ein allgemeiner Konsens. Das von zahlreichen Streichungen und Neuansätzen geprägte Skizzenkonvolut weist deutlich z.B. auf eine solche Unterbrechung im Zuge der Konzeption des langsamen Mittelteils hin. Inmitten des fortlaufenden Particells befindet sich eine Seite mit Themenstudien und kontrapunktischen Ableitungen, deren Konsistenz und Taktartvorzeichnung darauf hindeuten, dass sie als Ideen für diesen langsamen Teil dienen sollten. Daran schliesst im Manuskript unmittelbar der heute bekannte Teil «Penthesileas Traum vom Rosenfest» an. An einer solchen Nahtstelle lässt sich nun die vorliegende Skizzierung einordnen, und damit ist auch das Datum 19. Juli neu zu bewerten: Die zeitliche Einordnung in das Jahr 1884 (und nicht 1883) erklärt sich einerseits aus der Papierlage und der Position der Skizzen innerhalb des Manuskripts, andererseits (damit verbunden) aus deren Stellung im kompositorischen Ablauf. Der frei gebliebene Raum auf dieser Seite wurde demnach nicht im unmittelbaren konzeptionellen Umfeld der ersten Werkskizzen verwendet, sondern die Aufzeichnungen korrespondieren mit zwei Blättern, die weite Teile des dritten Werkteils in mehreren Arbeitsstufen enthalten (und zwar ab T. 476 bzw. ab T. 556).

2. Die Notwendigkeit der Prüfung sogar der von Wolf schriftlich dokumentierten Datierungen ergab sich aus der Erkenntnis, dass der Komponist in einigen Fällen möglicherweise manipulativ eingegriffen hat, um beispielsweise durch vorhandene Angaben oder durch Tilgung von Daten Informationen über die Werkentstehung zu verschleiern. Ein eklatantes Beispiel

20 Hartmut Krones, «Er hatte sich gleichsam mit seinem ganzen Körper in das Wort des Dichters verwandelt! Hugo Wolfs »Penthesilea« als Musik gewordene Dichtung», in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* XIII (1995), S. 211 ff. und 219.

hierfür ist das *Streichquartett d-Moll*. Die langwierige Entstehung des Quartetts und insbesondere die Reihenfolge der Sätze hat die Wolf-Forschung lange vor scheinbar unlösbare Rätsel gestellt. Offensichtlich hatte die Arbeit am Quartett im Spätsommer 1884 durch briefliche Anfragen neuen Auftrieb erhalten.²¹ In dieser Zeit arbeitete Wolf am Finalsatz, zu dem sich aus früherer Zeit lediglich eine Themenskizze erhalten hat, auf die er von der Grundidee her latent zurückgreift. In diese Zeit fällt aber auch die Fertigstellung (zumindest der Partitur-Reinschrift) des langsamen Satzes sowie letztlich eine nochmalige Neuordnung der Sätze. Dies erscheint von besonderer Bedeutung, denn im Ergebnis der abschliessenden Arbeiten und Revisionen am Quartett rückte Wolf den langsamen Satz wieder an die zweite Stelle vor das Scherzo – eine Erkenntnis, die letztlich auch Konsequenzen für die Aufführungspraxis hat. Über diesen Umstand wurden bis vor kurzem noch erhebliche Zweifel angemeldet, ohne dass man jedoch die musikalischen Quellen auf dem aktuellen Stand nochmals untersucht hätte.

Schlagwortartig lassen sich die wichtigsten Ergebnisse, die zu dieser Neuordnung und letztlich auch zur Klärung der Entstehungszeiten der Sätze geführt haben, an zwei Details benennen: Die Untersuchung der reinschriftlichen Partitur in Wechselwirkung mit den Stimmen und Skizzenmanuskripten lassen erkennen, dass erstens für die frühe Aufführung von Teilen des Streichquartetts zunächst nur der Kopfsatz und der Scherzosatz vorlagen und zweitens Wolf erst bei Abschluss des Werkes eine Umpaginierung der reinschriftlichen Partitur vornahm, die dem langsamen Satz eindeutig die zweite Position zuweist.²² Etliche Fakten zur Werkentstehung waren in diesem Fall darüber hinaus nur durch den Wechselbezug der verschiedenen musikalischen Quellen unter Berücksichtigung der aussermusikalischen Zeugnisse möglich: denn der Komponist selbst tilgte alle nur erdenklichen Hinweise auf die komplizierte Werkgenese, rasierte schliesslich auch das Abschlussdatum «September 1884» am Ende des Manuskripts und sprach (bekanntlich) Freunden gegenüber wiederholt von seinem Streichquartett aus dem Jahr 1879 bzw. 1880.²³

21 Vgl. Brief vom 9. September 1884 an Natalie Bauer-Lechner (Richard Smekal, «Unbekannte Freundesbriefe von Hugo Wolf. An Gustav Mahlers Freundin Natalie Bauer-Lechner», in: *Neues Wiener Journal*, 23.3.1930.

22 Vgl. Jestremski, *Hugo Wolf – Skizzen und Fragmente*, S. 353.

23 Vgl. z.B. Brief vom 18. Dezember 1891 (*Erinnerungen an Hugo Wolf von Gustav Schur*, S. 80) und Hugo Wolf, «Daten aus meinem Leben», in: *ÖMZ* 15 (1960), S. 50.

3. Das *Intermezzo für Streichquartett* beansprucht im Wolfschen Werkkatalog eine gewisse Ausnahmeposition: Zum einen gehört dieser Einzelsatz zu den am wenigsten rezipierten Stücken Wolfs nach seinem Tod, was sich schon allein aus der komplizierten und verspäteten Quellenüberlieferung erklären liesse. Im weiteren fällt auf, dass der Komponist selbst, ganz anders als bei anderen Instrumentalwerken, offenbar nicht gezielt für die öffentliche Verbreitung gesorgt hat. Eine einzige Briefstelle in einem Brief an Oskar Grohe²⁴ informiert beiläufig über die Existenz eines «Humoristischen Intermezzos». Dieser nach aussen geübten Zurückhaltung steht ein umfangreicher Bestand an ausgedehnten Entwürfen und mehreren kurzen Einzelskizzen gegenüber.²⁵

Einen ersten Anhaltspunkt für den kompositorischen Plan liefert eine Themenskizze vom 3. Juni 1882, ohne dass sich zuverlässige Schlüsse über Intentionen zur Werkausführung ziehen liessen. Was nun – und vermutlich nur kurze Zeit später – folgt, sind zwei Versuche zur Exponierung des Themas in Particellnotierung; und eine dritte, in Partituranlage begonnen, die aber kaum weiter gediehen ist als die beiden vorigen, befindet sich auf einem Blatt zusammen mit Revisionskizzen zum *Streichquartett d-Moll*. Die Faktur dieser Entwürfe zeigt deutlich, dass die Arbeit an dem Stück immer wieder an derselben Stelle stagnierte. Ohne hier jede einzelne Station der Werkentstehung ausbreiten zu müssen, sind zumindest noch zwei dafür bedeutsame Manuskripte zu erwähnen. Der nächste Schritt, der sich exakt nachvollziehen lässt, ist nämlich eine begonnene, wieder gestrichene zusammenhängende Niederschrift, die – allerdings nach Rasur einer früheren Angabe – mit «April 1886» datiert ist (Abb. 2, S. 35). Daran schliesst sich unmittelbar ein Neubeginn zur endgültigen Fassung an, der sich grundlegend von allen vorigen Ansätzen unterscheidet, auch wenn dies zunächst nur marginal erscheinen mag. In der Zwischenzeit trieb Wolf spätestens seit Frühjahr 1886 die Arbeit an separaten Entwürfen kontinuierlich voran: hierbei handelt es sich um das eigentliche Arbeitsmanuskript, an dem grundlegende konzeptionelle Überlegungen, aber auch Brüche und Umbrüche erkennbar sind. In Hinblick auf die formale Organisation und kompositionstechnische Umsetzung lassen sich zwei essentielle Merkmale benennen: (1) eine hohe Anzahl an Studien oder konkreten Entwürfen zur kontrapunktischen Verarbeitung des Themenmaterials; (2) die Einschaltung von separaten, oft nur 4–5taktigen Skizzen, die auf formale und zugleich kontrastierende Erweiterung zielen.

24 Vgl. Brief vom 16. April 1890 (*Hugo Wolfs Briefe an Oskar Grohe*, hrsg. von Heinrich Werner, Berlin 1905, S. 15).

25 Vgl. Jestremski, *Hugo Wolf – Skizzen und Fragmente*, zu Sk 1882–2.

Abbildung 2

1526/27
zwischen

Intermezzo

April 1886

The image displays a page of handwritten musical notation for a string quartet. The top of the page features the handwritten text '# 1526/27' and 'zwischen' on the left, 'Intermezzo' in the center, and 'April 1886' on the right. The musical score itself is organized into two main sections. The first section, at the top, consists of several staves of music that are heavily crossed out with diagonal lines, indicating they are fragmented or discarded. The second section, starting below the first, shows a more complete and coherent piece of music. This section begins with a double bar line and contains several staves of music with various notes, rests, and dynamic markings. At the bottom center of the page, there is a circular stamp that reads 'MUSIKARCHIV OBER AUSSCHUSS'. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Intermezzo für Streichquartett. Abgebrochene Niederschrift und Beginn der zusammenhängenden (vollständigen) Niederschrift, A-Wn Mus. Hs. 19526.

Musikalisch sind dementsprechend solche Skizzierungen in der Regel genau an «Nahtstellen» des Stückes zu lokalisieren und wurden von Wolf parallel zur eigentlich fortlaufenden Niederschrift festgehalten. Teilweise sind sie auch quasi dazwischengeklemmt und mit einem Hinweis auf Einbau an späterer Stelle versehen. Eine markante Aufzeichnung in diesem Zusammenhang ist ein längerer Einschub, den Wolf als «Episode im Adagio» bezeichnete und sogar mit eigenem Datum (10.7.) versah. Weder die kurzen Vorentwürfe noch diese «Episode» fanden später Eingang in die Komposition. Offensichtlich entschied sich Wolf letztlich zugunsten formaler Straffung oder Beschränkung. Das vielfältige Experimentieren mit dem Material führte aber in letzter Konsequenz zur Aufsplittung des ursprünglich «glatten» Themas auf die erste und zweite Violine in jeweils zweitaktige Motivsegmente, die für die Verarbeitungstechnik im Stückverlauf konstitutiv sind. Angesichts einer solchen konstruktiv-kritischen Organisation des Stückes, die Wolf in einem intensiven über mehrere Monate dauernden Skizzierungsprozess erarbeitete, lässt sich weder die Vorstellung des «eruptiv» schaffenden Künstlers noch die Hypothese über Wolfs Abwehr gegenüber «bewusster kompositorischer Ökonomie»²⁶ aufrechterhalten.

Nicht zufällig wurden im Verlauf der Ausführungen Stationen aus Wolfs Komponierwerkstatt benannt, die sich genau im Spannungsfeld zwischen schriftlichen Zeugnissen intensiver Skizzenarbeit auf der einen Seite und mitunter langen Phasen des Gärens einer Komposition auf der anderen Seite bewegen. Diese mitunter langen «Inkubationszeiten» sind naturgemäss schriftlich kaum nachvollziehbar; dies besagt jedoch nicht, dass man sie als Phasen absoluter Leere oder Stagnation einstufen kann. Dass sie für den Komponisten als solche empfunden werden und sich dies auch in Briefen an Freunde niederschlägt, ist durchaus nicht ungewöhnlich, handelt es sich doch um Phasen, die noch nicht in ein künstlerisch greifbares Ergebnis münden. Und so bleibt letztlich zu bedenken: ob Spuren zur Persönlichkeit und zu internen Geschehnissen des Schaffensprozesses vielleicht oft auch abseits der wohl kalkulierten, griffigen Selbstdarstellungen zu suchen sind.

26 Dorschel, *Hugo Wolf*, S. 55.