

## Zum frühen Liedschaffen Alban Bergs

von Bernhard Dopheide, Paderborn

Nachdem 1985/86 der erste Band der *Jugendlieder* Bergs mit 23 Werken erschien und ihm inzwischen Band 2 folgte<sup>1</sup>, ist die Öffentlichkeit genauer darüber informiert, was mit der Bezeichnung „Jugendlieder“, die in allen biographischen Notizen über Berg genannt werden, gemeint ist; war man doch vorher hauptsächlich angewiesen auf die späten Publikationen zu Lebzeiten Bergs: die *Sieben frühen Lieder*<sup>2</sup> und die Frühfassung von *Schließe mir die Augen beide*.

Während Bergs Lieder mit Opuszahl — die Klavierlieder op. 2 und die *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten von Peter Altenberg* op. 4 — bereits mehrfach beschrieben wurden, verhält man sich zu den Liedern ohne Opuszahl auffällig zurückhaltend; ist diese Zurückhaltung gegenüber den *JL* wegen ihrer späten Publikation auch begreiflich, so erstaunt die Reserve hinsichtlich der *FL* um so mehr, als schon hier, noch im tonalen Bereich, z. T. ein kompositorisches Denken sichtbar wird, das für die Wiener Schule insgesamt charakteristisch werden sollte.

### Zum Stand der Forschung

Mehrfach äußert sich Theodor W. Adorno zu den *FL*, zuerst 1929, also kurz nach ihrer Veröffentlichung<sup>3</sup>. Die beiden Kurzbeiträge sind nahezu inhaltsgleich. In der Art einer Konzert-Einführung sucht er die späte Publikation zu rechtfertigen. Abgesehen von einer Kurzcharakteristik der einzelnen Lieder, warnt er davor, „daß man es nicht wagen sollte, durch stilgeschichtliche Exegese ihre eigene Existenz anzutasten, die jenseits der stilgeschichtlichen Oberfläche Geschichte schuf“<sup>4</sup>.

Schon wenig später schreibt Adorno einen kurzen Aufsatz über *Die Instrumentation von Bergs Frühen Liedern*<sup>5</sup>, der zuerst in der *Schweizerischen Musikzeitung* 1932 erschien. Trotz der relativ genauen Beschreibung der Instrumentation ist der Aufsatz wenig hilfreich, wenn man vor allem am frühen Berg interessiert ist. Die eingestreuten analytischen Bemerkungen — sie sind nicht Adornos Thema — sind in der Regel so global und unpräzise, daß sie kaum weiterhelfen<sup>6</sup>. Eine Kurzfassung dieses Aufsatzes schließlich erschien 1937 zuerst in dem von Willi Reich herausgegebenen Buch<sup>7</sup> über Berg. Er konzentriert sich fast ausschließlich auf die Instrumentation des ersten der *FL*.

<sup>1</sup> Im folgenden abgekürzt: *JL*, Bd. 1 bzw. *JL*, Bd. 2.

<sup>2</sup> Im folgenden abgekürzt: *FL*.

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, *Alban Bergs frühe Lieder*, und *Berg: Sieben frühe Lieder*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, Frankfurt 1984, S. 465ff. und S. 469ff.

<sup>4</sup> Ebd., S. 470.

<sup>5</sup> Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt 1978, S. 97ff.

<sup>6</sup> Vgl. z. B. seine diesbezüglichen Angaben zu *Traumgekrönt*, in diesem Beitrag S. 238.

<sup>7</sup> Willi Reich, *Alban Berg*, Wien 1937, S. 31ff.

Erst 25 Jahre später — und das ist verständlich — kommt Hans Ferdinand Redlich<sup>8</sup> auf Bergs *Jugendlieder* zu sprechen. Wenn er auf dem Hintergrund der späteren Entwicklung Bergs die „musikalische Lyrik“ der Jugendlieder als „Verlegenheitslösung“ betrachtet<sup>9</sup>, kann er ihnen nicht gerecht werden; zudem sind ihm von den 82 Liedern, die er nennt, nur die zu Lebzeiten Bergs veröffentlichten bekannt, von den unveröffentlichten wurden ihm nur die Titel und Dichter von Helene Berg mitgeteilt<sup>10</sup>.

Noch 1960, als Redlich beide Fassungen von *Schließe mir die Augen beide* neu herausgibt, hält er an der Datierung der Frühfassung auf 1900 fest. Adorno<sup>11</sup> gibt 1909 an, während Nicholas Chadwick<sup>12</sup> sich aus stilistischen Gründen Reich<sup>13</sup> anschließt und 1907 als Entstehungsjahr vermutet. Für Redlich gibt es keinen Zweifel, „daß Schumanns Lyrik hier Modell gestanden hat und wohl auch für den auffallend diatonischen Gesamtcharakter verantwortlich zu machen ist, der sich stark abhebt von dem Chromatismus des um 1900 fortgeschrittenen Liedtypus von Hugo Wolf“<sup>14</sup>.

*Im Zimmer* und *Liebesode* aus den *FL* sieht er in stilistischer Nähe zu Robert Schumann und Johannes Brahms. Die Subdominante in Takt 41 der *Nachtigall* bezeichnet er als „Brahmssche Wendung“. In der *Liebesode* sieht er nicht nur den „bestimmenden Einfluß des Lehrers und Komponisten Schönberg“, sondern auch „Wagnersches Chroma und Tristansche Sequenztechnik in der geschickten Fortspinnung eines einzigen Motivs“<sup>15</sup>. Nach Redlich ist *Sommertage* „streng thematisch auf der Basis des charakteristischen Motivs [Anfang des Klavierparts] komponiert und erinnert [...] von ferne an den »schwungvollen« Seitensatz von Gustav Mahlers VI. Symphonie“. Das *Schilflied* dagegen mute „wie ein Rückfall in die bereits überwundenen Stilkonventionen des romantischen Liedes Schumannscher Provenienz an“. *Nacht*, das Eröffnungstück der Sammlung, ist für Redlich zugleich „das fortgeschrittenste von allen“<sup>16</sup>. Er begründet dieses Urteil damit, daß das Werk harmonisch und motivisch auf der Ganztonleiter bzw. dem übermäßigen Dreiklang beruhe. Redlich vermutet, daß Berg die Verwendung von Ganztonskala und übermäßigem Dreiklang von Claude Debussy bekannt sei, er spricht sogar von „typologische[r] Abhängigkeit von Debussy“, die allerdings „eigentlich erst im drittletzten Takt vor Schluß [...] fühlbar wird“<sup>17</sup>; zuvor aber macht er auf die Ähnlichkeit mit dem Hauptthema aus Franz Liszts *Faust-Symphonie* aufmerksam.

Klaus Schweizer<sup>18</sup> weist darauf hin, daß bei dem Lied *Im Zimmer* der Tonika-Akkord mit Grundton im Baß erst mit dem Schlußakkord erscheint; er vermerkt die Bezie-

<sup>8</sup> Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien 1957.

<sup>9</sup> Ebd., S. 42.

<sup>10</sup> Ebd., S. 354, Anm. 31.

<sup>11</sup> Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Frankfurt 1971, S. 491.

<sup>12</sup> Nicholas Chadwick, *Bergs Unpublished Songs in the Österreichische Nationalbibliothek*, in: *ML* 52 (1971), S. 125.

<sup>13</sup> Reich, S. 15.

<sup>14</sup> Redlich, S. 47.

<sup>15</sup> Ebd., zu *Traumgekrönt* siehe in diesem Beitrag S. 238.

<sup>16</sup> Ebd., S. 48.

<sup>17</sup> Ebd., S. 49.

<sup>18</sup> Klaus Schweizer, *Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs*, Stuttgart 1970 (= *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft* 1), S. 9ff.

hung dieses Verfahrens zu Bergs Beschreibung der Bezüge zwischen Vorspiel und Schluß des ersten Liedes im *Gurrelieder*-Führer<sup>19</sup> sowie Bergs eigene Interpretation der Aktschlüsse in *Wozzeck*<sup>20</sup>.

In mancher Beziehung begrüßenswert ist der Aufsatz von Chadwick<sup>21</sup>. Zunächst werden hier die genauen Titel und Namen der Textautoren innerhalb der beiden Handschriften-Konvolute der Österreichischen Nationalbibliothek angegeben. Einschließlich der schon früher publizierten Lieder — die zwar in einem Gesamtverzeichnis, nicht aber als Handschriften in der Sammlung enthalten sind — ergeben sich insgesamt 90 Titel. Ohne die Datierungsfragen hier genauer zu diskutieren, sei dazu nur soviel angemerkt, daß sich Chadwick vielfach den Angaben Redlichs nicht anschließt, sondern häufig spätere Entstehungsdaten annimmt.

Ferner versucht Chadwick, Bergs *Jugendlieder* vier unterscheidbaren „Perioden“ (Phasen) zuzuordnen. So nimmt er für die Periode 1 hauptsächlich Einflüsse von Schubert, Wagner und besonders Mahler an. Er weist auf konkrete Bezüge zwischen den Liedern *Spielleute* (*JL*, Bd. 1, Nr. 2) und *Vielgeliebte schöne Frau* (Ebda., Nr. 8) zu Mahlers 2. *Sinfonie*, erster Satz bzw. den *Liedern eines fahrenden Gesellen*, Nr. 1, hin. Kennzeichen der Periode 2 nach Chadwick ist Bergs Experimentierfreude im harmonischen Bereich. Chadwick denkt an Beziehungen zum frühen Mahler, zu Richard Strauss und Hugo Wolf; die zitierten Beispiele werden von ihm auf die Zeit kurz vor und nach Beginn des Unterrichts bei Schönberg (1904/05) datiert. In Periode 3 sieht er "a pronounced »Brahms phase«"<sup>22</sup>, durch Schönberg als Lehrer und Komponist (op. 1 bis 3) vermittelt. Periode 4 schließlich stehe ganz unter Schönbergs Einfluß.

So erfreulich die Mitteilung sämtlicher Liedertitel bei Chadwick ist, so bedauerlich erscheint die Tatsache, daß er durch sogar zeitlich gegliederte Zuordnung bestimmter Einflüsse auf Berg eine Tendenz verstärkt, die sich schon bei Redlich anbahnt: die Neigung, Bergs *Jugendlieder* ausschließlich unter dem Aspekt denkbarer und häufig nur vermuteter Einflüsse vorwiegend des 19. Jahrhunderts zu betrachten.

Das setzt sich auch bei Mosco Carner<sup>23</sup> fort. Er referiert kurz den Aufsatz Chadwicks und charakterisiert jedes der *FL* mit wenigen Sätzen. Den Liedern *Im Zimmer* und *Die Nachtigall* wird Brahms-Nähe attestiert, beim zuletzt genannten Lied besonders dem Mittelteil (T. 16 ff.) und dem ‚schwungvollen‘ Schluß, dessen kontrapunktische Anlage zugleich dem Einfluß Schönbergs zugeschrieben wird. Bei *Im Zimmer* wird Schweizers Beobachtung wiederholt, daß der eigentliche Tonika-Akkord erst als Schlußakkord erscheint. Die ostinate Begleitung der *Liebesode* wiederum erinnert Carner an ähnliche Bildungen bei Hugo Wolf in dessen *Geistlichen Liedern*, Singstimme und Harmonik dagegen an Wagner<sup>24</sup>. Bei dem Lied *Nacht* wird die horizontale und vertikale Verwendung der Ganztonleiter hervorgehoben. Unter Hinweis auf Schönbergs Gebrauch

<sup>19</sup> Arnold Schönberg, *Gurrelieder. Führer. Große Ausgabe*, Wien-Leipzig 1913, S. 19.

<sup>20</sup> Schweizer, S. 27 ff.

<sup>21</sup> Chadwick, S. 123 ff.

<sup>22</sup> Ebda., S. 133.

<sup>23</sup> Mosco Carner, *Alban Berg. The Man and The Work*, London 1975, S. 79 ff.

<sup>24</sup> Zu *Traumgekrönt* siehe in diesem Beitrag S. 238.

des übermäßigen Dreiklangs in *Pelleas und Melisande* sowie Schönbergs Diskussion der funktionalen Möglichkeiten des Akkords in seiner Harmonielehre<sup>25</sup>, verweist Carner auf die unmittelbare Verwandtschaft zwischen Schönbergs Harmonielehre-Beispiel und Bergs Lied in den Takten 8–9. Beim *Schilflied* wird auf die Wagnersche Chromatik hingewiesen; zudem scheint es Carner von Schönbergs Opus 6 beeinflusst. *Sommertage* schließlich wird als kontrapunktisches Lied bezeichnet, dessen Singstimme allerdings an Strauss erinnere.

Auch die jüngste Publikation, die sich z. T. mit Bergs *Jugendliedern* beschäftigt<sup>26</sup>, folgt der von Redlich, Chadwick und Carner etablierten Tradition, bestimmte Lieder bzw. Teile traditionellen Vorbildern zuzuordnen. *Die Nachtigall* wird nicht nur, wie schon bei Adorno 1932, mit Brahms' *Wie Melodien*, sondern auch mit *Der Tod, das ist die kühle Nacht* in Verbindung gebracht. Im Mittelteil des Liedes wiederum klinge Wolfs *In der Frühe* aus den Mörike-Liedern an. Für Bergs *Im Zimmer* wird „Brahmsens Vorbild im Ganzen und Wolfscher Einschlag im Mittelteil“<sup>27</sup> konstatiert, und zwar scheinen dem Verfasser der Anfang des Berg-Liedes auf Brahms' *Minnelied*, die Takte 5–9 dagegen auf Wolfs *Philine* zu verweisen. Bergs *Schilflied* ist Witzemann wichtig als „Nachweis der anhaltenden emotionalen Hinneigung zu Mahler auch während der Lehrzeit bei Schönberg. Das chromatische Hin- und Herfluktuieren der Klänge erinnert an Mahlers *Lied von der Erde* (1907/08; bes. Nr. 6, Ziffer 17)“<sup>28</sup>. *Nacht*, das Eröffnungstück der *FL*, zeigt nach Witzemann Bergs Versuch, in ein vertrautes Satzmodell – Brahms und Wolf – „ganztönige Passagen“ als „impressionistische »Tupfer«“<sup>29</sup> zu integrieren.

Überblickt man die bisherigen Veröffentlichungen zu Bergs Liedern ohne Opuszahl, dann stellt man erstaunt fest, daß es noch keine genauere Einzelbeschreibung eines g a n z e n Liedes gibt. Nur Adorno kommt in seiner Besprechung von 1932, die aber vor allem von der Instrumentation der *FL* ausgeht, in die Nähe einer substantiellen Beschreibung. Bei fast allen anderen Autoren trifft man auf Aussagen, die sich nun schon ein halbes Jahrhundert wiederholen. Es wurde m. E. einerseits vernachlässigt und andererseits überbetont, wovon Adorno, wie gesagt, schon 1929 glaubte warnen zu müssen, daß man es nämlich „nicht wagen sollte, durch stilgeschichtliche Exegese ihre [der *FL*] eigene Existenz anzutasten, die jenseits der stilgeschichtlichen Oberfläche Geschichte schuf“<sup>30</sup>. Die folgenden Ausführungen sind daher als Versuch gedacht, Eigenem und Zukunftsträchtigem in Bergs Liedern ohne Opuszahl nachzuspüren.

<sup>25</sup> A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911, 3. Aufl. 1922, v. a. S. 475, Bsp. 326.

<sup>26</sup> Wolfgang Witzemann, „Text von Theodor Storm“. *Zu den Klavierliedern Alban Bergs*, in: *Mf* 41 (1988), S. 127ff.

<sup>27</sup> Ebda., S. 130.

<sup>28</sup> Ebda., S. 132.

<sup>29</sup> Ebda., S. 134.

<sup>30</sup> Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, S. 470.

## I Zu den Jugendliedern

### 1. Tempo

Ein auf den ersten Blick recht äußerliches Kennzeichen dieser Lieder ist ihr vorwiegend langsames Tempo. Von den 23 Werken in *JL*, Bd. 1, tragen 13 eine Tempoangabe, die in wechselnder Formulierung „langsam“ meint, während nur zwei (Nr. 4 und 17) auf ein rasches Tempo verweisen; die übrigen haben ein mittleres Tempo oder keine Angabe. Von den 23 Liedern in *JL*, Bd. 2, tragen neun keine Tempobezeichnung; von den übrigen sind vier mit „langsam“ bzw. „ziemlich“ oder „sehr langsam“ bezeichnet, alle anderen bewegen sich — wie die Lieder ohne Tempoangabe — zwischen „langsam“ und „mäßig“, ein wirklich rasches Tempo fehlt völlig. In dieser Hinsicht gibt es zwischen Berg, Webern und Schönberg zwar Ähnlichkeiten, aber auch erkennbare Unterschiede.

Betrachtet man Weberns *Acht frühe Lieder* (nach Texten von Dehmel, Goethe, Greif, Weigand, Nietzsche, Claudius und Liliencron), *Fünf Lieder* (nach Texten von Dehmel), *Drei Lieder* (nach Texten von Avenarius, Dehmel und Falke), dann zeigt sich, daß Lieder im langsamen Tempo wiederum am häufigsten vertreten sind und rasches Tempo fast zur Ausnahme wird. Während sich Webern bei den fünf Dehmel-Liedern weitgehend auf Tempoangaben beschränkt, ist es für alle übrigen charakteristisch, daß Tempoangaben im engeren Sinne fehlen und durch Ausdrucksbezeichnungen ersetzt oder ergänzt werden. Beispiele: „Klagend, nicht zu langsam“; „Innig“; „Voll Innigkeit“; „Voll heiligster Ruhe“; „Voll schmerzlicher Trauer“.

Untersucht man Schönbergs Opera 1, 2, 3, 6, 12 und 14 unter dem gleichen Gesichtspunkt, dann sind zwar rasche Tempi ebenfalls selten, aber langsame und mittlere Tempi sind annähernd gleich häufig vertreten.

Wie langsames Tempo von Schönberg verstanden wird, sagt er anlässlich einer Probe der *Kammersymphonie* op. 9 in einem Brief vom 1. Februar 1914 an Hermann Scherchen. Vom Adagio heißt es:

„Gewiß soll es nicht triefend langsam sein, sondern innig bewegt, aber doch Adagio (ca. 50)!!! Dann der H-dur Teil des Adagios, viel zu rasch!! Der beginnt ruhig, beschaulich und seine Steigerung hat *keinesfalls leidenschaftlich* zu sein, sondern ‚gesteigerte Innigkeit‘. Das ist merkwürdig: Leidenschaft, das können alle! Aber Innigkeit, die keusche, höhere Form der Gefühle, scheint den meisten Menschen versagt zu sein.“<sup>31</sup>

Es ist auffällig, daß sich der Begriff „Innigkeit“ bzw. „innig“ schon in Klavierliedern Weberns und Bergs findet, die eindeutig vor deren Studienzeit bei Schönberg entstanden sind.

Ein weiteres Kennzeichen der *Jugendlieder* Bergs besteht darin, daß er innerhalb eines Liedes äußerst flexibel mit dem Tempo verfährt. Das heißt: Ein einmal gewähltes Tempo bleibt nur selten für ein ganzes Lied verbindlich; dabei wechselt das Tempo manchmal auf engstem Raum. Ein Beispiel soll diese Eigenart verdeutlichen:

<sup>31</sup> A. Schönberg, *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 45.

*Spielleute* (JL, Bd. 1, Nr. 2); Tempoangabe: „Leicht fließend“; Tempoänderungen in folgenden Takten:

T. 1: ritardando; T. 13: heftig bewegt; T. 14: ruhiger; T. 17: ritardando, fließend; T. 18: bewegter; T. 22: fließend; T. 23: ritardando; T. 26: poco ritardando; T. 28: ritardando; T. 37: ritardando; T. 38: langsam; T. 40: ritardando; T. 41: ritardando; T. 42: nicht eilen; T. 46: ritardando.

Dieses Merkmal bestimmt ebenso die z. T. viel späteren *FL* wie die *Vier Lieder* op. 2. Wenn man bedenkt, daß dabei ein in der Regel langsames Grundtempo immer wieder gestaut, weiter verlangsamt wird, erhält man insgesamt den Eindruck, daß der Satz nur mühsam in Bewegung gehalten wird; immer wieder scheint die Bewegungskraft zu erlahmen oder zu versiegen.

Während sich Weberns zusätzliche Tempoangaben in den oben genannten Klavierliedern im traditionellen Rahmen bewegen, findet sich eine flexible Handhabung des Tempos z. T. auch bei Schönberg. Dennoch sind Unterschiede unverkennbar: Während bei Berg die Bewegung häufig zu versiegen droht, neigt Schönberg dazu, eine mittlere oder langsame Bewegung zu beschleunigen, um sie dann wieder zurückzunehmen.

## 2. Rhythmik

Der Klavierpart der Lieder ohne Opuszahl von Berg ist häufig so sehr von synkopischer Rhythmik geprägt, daß man fast von einer Manie Bergs sprechen möchte. Die linke Hand des Klavierparts von *Vielgeliebte schöne Frau* (JL, Bd. 1, Nr. 8) zeigt folgendes rhythmisches Ostinato:



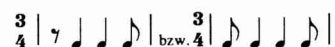
Lieder, die im 4/4-Takt notiert sind, zeigen verschiedene Varianten dieses Modells. So findet sich z. B. im *Lied des Schiffermädels* (JL, Bd. 1, Nr. 4) in der rechten Hand des Klaviers in den Takten 20–25 folgende Fassung<sup>32</sup>:



Die gleiche Variante bzw. in der Fassung



findet sich in den JL, Bd. 1, noch in folgenden Beispielen: Nr. 10, Takt 1–6; Nr. 11, Takt 14–19; Nr. 21, Takt 1–6; Nr. 23, Takt 3–5, 7–9. Den angegebenen Varianten entsprechen im 3/4-Takt:



<sup>32</sup> Ein Druckfehler ist hier anzumerken; der letzte Akkord in Takt 22 ist als Achtel, nicht als Viertel zu notieren.

Dieses Modell<sup>33</sup> findet sich in den *JL*, Bd. 1, in: Nr. 13, Takt 16—21; Nr. 14, Takt 1, 3, 5, 8—11, 19, 21, 23.

Die in den *JL*, Bd. 1, zu beobachtende Tendenz, das Taktmetrum zumindest in einer Schicht des Klavierparts aufzuheben oder zu schwächen, findet sich auch in den *FL*. So bleibt die Anfangsrhythmik vom *Schilflied*



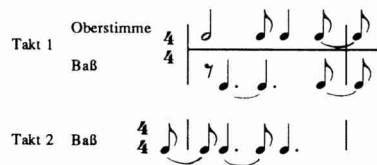
im gesamten Lied erhalten. In der *Liebesode* hebt die linke Hand des Klaviers fortwährend den 3/4-Takt hervor; das Oktavenmotiv der rechten Hand dagegen bleibt ebenso konstant gegen das vorgegebene Metrum gerichtet:



Auch das Anfangslied *Nacht* erinnert besonders in den Takten 31—35 an Bergs Lieblingsrhythmen; ebenso sind große Teile von *Sommertage* von dieser Rhythmik geprägt:



Nur *Traumgekrönt* scheint fast frei davon; um so auffälliger sind jene Takte, die gleichsam eine ‚schwebende‘ Rhythmik aufweisen:



Während die Akkorde zwischen den beiden Strophen (T. 13—14) zwar mit Hilfe des 2/4-Taktes notiert werden, aber eigentlich gleichsam ohne Metrum, ganz frei wirken,



muten die Takte 15—16 (linke Hand) im Vergleich zu den Takten 1—2 dadurch ein wenig ‚fester‘ an, daß die Taktzeit ‚eins‘ nun nicht durch eine Pause oder Überbindung praktisch ausgespart, sondern vor allem in Takt 16 etwas hervorgehoben wird.

In den jüngst veröffentlichten *JL*, Bd. 2, die z. T. in die Zeit der *FL* gehören, zeigt sich Bergs Neigung, bei zunehmender kompositorischer Erfahrung seiner ursprünglichen ‚Schwäche‘ zu synkopischer Rhythmik nicht mehr fast bedenkenlos nachzugeben. Wenn sich auch immer wieder Reste der genannten Modelle finden (z. B. in Nr. 1, 2,

<sup>33</sup> Vgl. auch *Schließe mir die Augen beide*, Fassung 2, T. 3; bei dieser ausgeprägten Neigung Bergs, den ganzen oder einen Teil des Klavierparts nicht dem Taktmetrum anzupassen, braucht man zumindest in dieser Hinsicht nicht Wolfs *In der Frühe* heranzuziehen, um die synkopische Rhythmik des Mittelteils der *Nachtigall* zu erklären (vgl. Witzemann, S. 129).



4, 5 und 21), so ist doch nur die *Flötenspielerin* (Nr. 16) noch einmal völlig von jener Rhythmik — jetzt allerdings im  $2/4$ -Takt — beherrscht, wie in Notenbeispiel 3 angegeben.

Es soll nicht etwa behauptet werden, daß die erörterten rhythmischen Modelle besonders kompliziert wären; es dürfte kaum einen bedeutenden Komponisten von Klavierliedern im 19. Jahrhundert geben, bei dem sie nicht vorkämen. In Bergs Liedern ohne Opuszahl aber sind sie so häufig anzutreffen, daß sie fast zu einem Stilmerkmal werden<sup>34</sup>.

### 3. Einleitungen

Auffällig ist, wie sich die Liedanfänge Bergs in der Zeit zwischen den *JL*, Bd. 1, und den *FL* ändern. Ohne Einleitung sind jeweils von den *JL*, Bd. 1: 4 Lieder = 17 %; *JL*, Bd. 2: 14 Lieder = 60 %; *FL*: 5 Lieder = 70 %.

Bei den *JL* (Bd. 1 und Bd. 2) mit Einleitung zieht Berg es vor, mit der vorherrschenden Begleitfigur zu beginnen, zu der sich meist nach nur wenigen Takten die Singstimme hinzugesellt (z. B. *JL*, Bd. 1, Nr. 3, 5, 6, 8, 12, 13, 14 und 15). Der Beginn vom *Schilflied* (*FL*, Nr. 2) erinnert noch an jene Art. Mutet dieses Verhalten Bergs auch relativ konventionell an<sup>35</sup>, so wird seine spezifische Vorstellung vom Klavierlied deutlicher, wenn man bemerkt, welche Art der Einleitung bei ihm selten ist. Hier ist an das relativ selbständige, in sich geschlossene Vorspiel zu denken, u. U. mit Ganz- oder Halbschluß vor dem Einsatz der Singstimme, wie es praktisch im ganzen 19. Jahrhundert vorkommt, z. B. in Schumanns *Nonne*, op. 49/3 oder in Wolfs *Der Musikant* aus den Eichendorff-Liedern. Zu diesem Typus kann man das *Lied des Schiffermädels* (*JL*, Bd. 1, Nr. 4), mit Einschränkung auch die Nummern 7, 15 und 16 aus dem gleichen Band zählen. Die Vorspiele der zuletzt genannten Lieder sind zwar die längsten des ganzen Bandes, aber sie dehnen die oben beschriebene Art nur weiter aus, ohne dadurch letztlich Geschlossenheit und Eigenständigkeit zu gewinnen; ein ganz ähnliches Bild vermitteln die *JL*, Bd. 2.

Die Begleitfiguren, mit denen Berg seine Lieder gern einleitet, sind vor allem rhythmisch geprägt und auf einen ihm wesentlich erscheinenden Aspekt des Textes bezogen; ihre Funktion besteht darin, eine dem Textvortrag angemessene Stimmung zu erzeugen, in die der Einsatz der Singstimme gleichsam einschwingt. Um diesen Charakter der Liedanfänge Bergs hervorzuheben, ist es vielleicht angemessener, von Einleitungen statt von Vorspielen zu sprechen. Denkt man zugleich an die oben skizzierten Eigenarten Bergs im Zusammenhang der Tempogestaltung und Rhythmik, so entsteht das Bild eines äußerst empfindsamen, fast möchte man sagen, labilen Klavierliedes.

Betrachtet man auf diesem Hintergrund das erste und letzte der *FL*, dann wird dasjenige, was Berg inzwischen gelernt hat, schon an den Einleitungstakten klar: Ihre

<sup>34</sup> Nicht ganz so oft, aber dennoch häufig genug, kommen die genannten Rhythmen auch in den Jugendliedern Weberns vor, vgl. besonders: *Gefunden* (Avenarius), *Blumengruß* (Goethe) und *Nächtliche Scheu* (Dehmel).

<sup>35</sup> Vgl. Georg Bieri, *Die Lieder von Hugo Wolf*, Bern 1935 [= *Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung* 5], S. 209ff.



oben beschriebene Funktion bleibt erhalten; aber darüber hinaus wird das harmonisch-motivische Material fast des gesamten Liedes exponiert. Die Einleitungen gewinnen in der Tat Expositionscharakter; aus ihrem Konzentrat entfaltet sich die Gesamtheit des Liedes. Wenn Berg schon in seinen *Jugendliedern* die abgrenzende Wirkung geschlossener Vorspiele zu vermeiden suchte, dagegen gleichsam gleitende Übergänge zwischen Klaviereinleitung und Singstimmeneinsatz bevorzugte, die auf stimmungshaften, assoziativen Verbindungen beruhten, so gelingt es ihm nun außerdem, realen, faßlichen Zusammenhang zu stiften. Die schon in den *Jugendliedern* erkennbaren Grundvorstellungen über die Gattung Klavierlied bleiben aber trotz der großen Veränderungen, die an den *FL* ablesbar sind, letztlich erhalten.

## II Einzelbeschreibungen

### 1. *Schließe mir die Augen beide* (Frühfassung)

#### Z u m T e x t

Schließe mir die Augen beide  
 Mit den lieben Händen zu!  
 Geht doch alles, was ich leide,  
 Unter deiner Hand zur Ruh.  
 Und wie leise sich der Schmerz  
 Well' um Welle schlafen leget,  
 Wie der letzte Schlag sich reget,  
 Fülleste du mein ganzes Herz.

Das Gedicht ist kurz nach Theodor Storms Hochzeit mit Constanze Esmarch, also im Herbst 1846, entstanden. In einem Brief vom 15. Februar 1849 übermittelt Storm dieses Gedicht Theodor Mommsen<sup>36</sup>. Er veröffentlicht es 1852 in *Gedichte* unter der Gruppe *Erfüllung*.

Obwohl es zu den früheren Gedichten Storms zählt, die noch durch seine Vorbilder Eichendorff, Mörike, Heine u. a. beeinflusst sind, stellt Storm es selbst zu den „der höchsten Entwicklung meines Talents angehörenden“ Liedern. Die Liebeslieder, die ihm keine „Frühlingslieder, sondern voll erschlossene Liebesrosen“, also wahr sind, hält er für „das o r i g i n a l s t e unter [seinen] Sachen“<sup>37</sup>.

In der Zeit der tiefen Zuneigung zu Constanze läßt die Vorstellung ewiger Liebe Storms Verhältnis zum Tod sehr ambivalent erscheinen<sup>38</sup>. Auf der einen Seite ist er ihm der „rätselhafte Abgrund“, auf der anderen Seite aber wird die geistige Welt, geboren aus und getragen von der Liebe, selbst Liebe, über den Tod hinausreichen, sich

<sup>36</sup> Theodor Storm, *Briefe*, hrsg. von Peter Goldammer, Bd. 2, 2. Aufl. Berlin und Weimar 1984, S. 32.

<sup>37</sup> Ebda., Bd. 1, S. 178.

<sup>38</sup> Vgl. zu Storms späterer Haltung: *Briefe*, Bd. 1, S. 430, und das Gedicht *Ein Sterbender*, in: Theodor Storm, *Sämtliche Werke in 4 Bänden*, hrsg. von Karl E. Lage und Dieter Lohmeier, Frankfurt 1987–1988, Bd. 1, S. 79.

vielleicht sogar erst vollenden, wenn die materielle Welt versinkt: „Ich fühle in unserer Liebe mein ganzes Glück, nicht nur für hier bloß, sondern für alle Zeit, wo ich noch sein werde [ . . . ]“<sup>39</sup>. Das Gedicht spricht also von beidem, dem gegenwärtigen Glück in der Ehe, abgeschirmt von der Welt durch die liebenden Hände, und von der Vollendung der Liebe im Tod: „Füllest Du mein ganzes Herz“<sup>40</sup>.

*Schließe mir die Augen beide* scheint durch dauernden Wechsel zwischen durchgehendem Klingen und leichtem Anhalten des Klangstromes geprägt. Das Legato ergibt sich aus dem Ineinanderübergehen der stimmhaften End- und Anfangslaute der Wörter bzw. der Bindung und Assimilation der stimmlosen Laute, z. B. „Mit den“, „Geht doch“, „Füllest du“. Gerade die gebundenen Anfänge der Verse im Zusammenhang mit dem trochäischen Versmaß, das nicht wie der Jambus auf Folgendes hindrängt, sondern eher im Gegenwärtigen verweilt, geben dem Gedicht die Leichtigkeit, Innigkeit des ‚Tons‘. Um so mehr spürt man das Verhalten des Klanges, die Irritationen des Glücksgefühls, deutlich z. B. in den ungebundenen Wörtern „alles, was ich leide“, „sich der Schmerz“ und besonders in dem harten Staccato des „Wie der letzte Schlag sich reget“ in Zeile 7. Hier wird die Wirkung durch den Explosivlaut /k/, den einzigen des ganzen Gedichtes, erhöht.

Auf Konsonanz beruht bei Storm oft die Intensität des Empfindungsausdrucks: „schließe mir“, „zur Ruh“, „Well um Welle“, „schlafen leget / Schlag sich reget“. Die letzten Worte aus verschiedenen Zeilen, jedoch an identischer Stelle innerhalb der Zeile, sind zusätzlich durch Alliteration aufeinander bezogen.

Dissonanz als Gestaltungsmittel, die Länge der Wörter, der Silben u. a. sind innerhalb eines Textes nur schwer zu belegen. Die „zweite Form“ des Gedichtes ist nicht beschreibbar, führt aber, so hofft es Storm, zu einer Wirkung, daß der Lyriker „über Vorstellungen und Gefühle, die dunkel und halbbewußt im Leser (Hörer) liegen, ein plötzliches oder neues Licht wirft“<sup>41</sup>.

## Zur Vertonung

Auffällig an diesem Lied ist zunächst die bei einem so regelmäßigen, vierhebigen Textmetrum vorgeschriebene Taktart  $5/4$ . Betrachtet man die Zeilen 5–8, für Berg die zweite Strophe, dann wird deutlich, daß man ohne sofort erkennbaren Schaden die Taktstriche auch entsprechend der Berg'schen Phrasierung der Singstimme setzen könnte: Man erhielte dann einen dem Textmetrum entsprechenden  $4/4$ -Takt.



<sup>39</sup> Storm, *Briefe*, Bd. 1, S. 97.

<sup>40</sup> Zum Topos „mein ganzes Herz“ vgl. das Gedicht *Gesel*, Storm, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 249.

<sup>41</sup> Storm, *Briefe*, Bd. 1, S. 169.

Die letzte Zeile der Strophe allerdings würde bei dieser Notation nicht angemessen wiederzugeben sein; denn das Schlußwort „Herz“, von Berg durch die bis dahin einzige halbe Note hervorgehoben, käme auf die unbetonte Taktzeit ‚vier‘. Von hier aus erschließt sich ein erster Sinn des  $5/4$ -Taktes: Offensichtlich wollte Berg die naheliegenden Textbetonungen vermeiden. Wird aber ein vierhebiger Text ohne Pausen in gleichbleibenden Notenwerten in einem  $5/4$ -Takt vertont, verschieben sich von Zeile zu Zeile die Hebungen des Textes im Musiktakt rückwärts. So fallen nur zu Beginn der zweiten Strophe Texthebung und Taktakzent zusammen, bei allen folgenden Zeilen dagegen nicht.

Grundsätzlich gilt dies auch für die erste Strophe. Zunächst ist man geneigt, Oktave und Akkord im Klavier zu Beginn des ersten Taktes gleichsam als Auftakt aufzufassen, dem dann mit dem Einsatz der Singstimme der erste Volltakt folgt. Dann wäre allerdings der Beginn von Takt 2 ebenso ‚überzählig‘ wie das Ende von Takt 4. Bergs Lösung dagegen ist viel eleganter: Er verlängert die Titelzeile seines Liedes dadurch, daß die Oberstimme der Klavierbegleitung mit der oberen Nebennote der Singstimme beginnt bzw. den chromatischen Abstieg am Ende des ersten Taktes fortsetzt. Die Singstimme stimmt quasi in den Gesang des Klaviers etwas verspätet ( $1/8$ ) ein und blendet sich etwas verfrüht ( $1/8$ ) wieder aus; die Titelzeile erscheint wie eingerahmt. Wieder gelingt es Berg — nun auf engstem Raum — eine ähnliche Wirkung beim Singstimmeneinsatz zu erzielen, wie oben zu beschreiben versucht wurde.

Das Verhältnis zwischen Klavieroberstimme und Singstimme ist zu Beginn der Takte 2 und 3 ähnlich bzw. gleich dem im ersten Takt. Die Liedzeilen 3 und 4 werden in den Takten 3 und 4 so aneinandergebunden, wie in der ganzen zweiten Strophe.

Die Dehnung des vierten Taktes ist doppelt begründbar: Sowohl das Schlußwort als auch das Strophenende legen eine Dehnung nahe. Dadurch, daß Berg mit Hilfe des  $5/4$ -Taktes das Textmetrum gleichsam aufhebt, gewinnt das Lied jene schwebende Leichtigkeit, die es auszeichnet. Damit gelingt es ihm, einem Anliegen des Dichters gerecht zu werden, wenn Storm von Lyrik verlangt, daß die „Worte [...] auch durch die rhythmische Bewegung [...] gleichsam in Musik gesetzt und solcherweise wieder in die Empfindung aufgelöst sein [müssen], aus der sie entsprungen sind“<sup>42</sup>.

Das Anliegen Bergs ist es hier, ganz ähnlich seiner Neigung in vielen anderen Liedern ohne Opuszahl, mit rhythmischen Mitteln metrisch bedingter Schwere und Eindeutigkeit entgegenzuwirken. Der Unterschied zu den oben beschriebenen Verfahren besteht darin, daß er sich zu diesem Zweck einer besonderen Taktart bedient und daß sich die ‚Schwereelosigkeit‘ deshalb nicht vorwiegend auf den Klavierpart, sondern ebenso auf die Singstimme bezieht.

Dem volksliedhaften Ton des Gedichts entspricht Bergs periodisch gegliederte, überschaubare Anlage und Harmonik. Das sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich dennoch um ein recht kunstvolles Gebilde handelt. Dazu trägt nicht nur die oben beschriebene Schwereelosigkeit bei, sondern auch die scheinbar so einfache Melodik.

<sup>42</sup> Storm, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 393f.

Storms Verse leben von dem regelmäßigen Wechsel zwischen Hebung und Senkung. Dieser Gleichförmigkeit entspricht bei Berg melodisch in der Regel ein auf- oder absteigender Sekundschrift<sup>43</sup>. Die Reimung der Verse folgt dem Schema: 1. Strophe: a b a b; 2. Strophe: c d d c. Die b-Reime der ersten und die c-Reime der zweiten Strophe enden stumpf, die anderen klingend. Die klingenden Verskadenzen werden von Berg selbstverständlich mit zwei Achtelnoten wiedergegeben, die stumpfen mit regelmäßig sich vergrößernden Notenwerten:



Durch Ausnahme hervorgehoben wird der Schluß der ersten Zeile von Strophe 2: „Schmerz“ wird mit zwei Achtelnoten versehen, als ob es sich um eine klingende Kadenz handelte. Notiert man die Richtung des Auf und Ab von Hebung und Senkung innerhalb der Zeilen beider Strophen, so erhält man folgendes Bild (die Richtung der melodischen Stufen wird durch einen Pfeil angegeben):

	Strophe 1				Reim	Strophe 2				Reim	
1	↑	↑	↓	↓	a	↑	↓	↓	↑	c	(Ausnahme: „Schmerz“)
2	↓	↓	↓	—	b	↑	↓	↓	↓	d	
3	↑	↑	↓	↓	a	↓	↓	↓	↓	d	
4	↓	↓	↓	—	b	↑	↓	↓	—	c	

Es zeigt sich: Strophe 1 ist in dieser Hinsicht völlig symmetrisch vertont. Bei Strophe 2 wird die Beziehung zwischen den Zeilen 1 und 4 durch die Ausnahme bei „Schmerz“ gestört. Aber auch der Bezug zwischen den Zeilen 2 und 3 entspricht nicht den Verhältnissen in der ersten Strophe: Die dritte Zeile hätte mit einem aufwärts gerichteten Schritt beginnen müssen.

Störung oder Unregelmäßigkeit zeigt sich auch im Verhältnis der Phrasierung zwischen Singstimme und Klavier (r. H.): Während die Zeilen 1 und 4 der zweiten Strophe identisch phrasiert werden, ist der Übergang von der zweiten zur dritten Zeile verschränkt. Auf diesem Hintergrund wird Bergs Wahl des ungewöhnlichen 5/4-Taktes noch einsichtiger. Wie atemlos wird in der zweiten Strophe der Beginn der Zeilen 2, 3 und 4 immer weiter vorverlegt. Zu endgültiger „Ruhe“ gelangt erst die Wiederholung der letzten Halbzeile: „mein ganzes Herz“. Auf sehr subtile Weise versteht es Berg also anzudeuten, daß es sich bei dem Text nicht allein um ein abendliches Liebesgedicht handelt, sondern angesprochen wird vielmehr auch, wie oben beschrieben, die „letzte“ Ruh, der ewige Schlaf. Eine vorausweisende Andeutung der ‚Störungen‘ in der zweiten Strophe zeigt sich schon in der ersten im unmittelbaren Anschluß von Zeile 4 an Zeile 3. Kann man die dadurch bedingte Schlußdehnung zunächst auch wie oben beschrieben verstehen, so wird aus der Perspektive der zweiten Strophe eine weitere

<sup>43</sup> Ausnahmen: Takt 2: „lieben“; Takt 5: „leise“; Takt 6: „schlafen“, „letzte“.

Bedeutung spürbar: eine erste Störung der sonst vielleicht auch allzu vollkommenen Symmetrie.

Ganz behutsam und zunächst fast unmerklich deutet sich die Assoziation von Schmerz und Tod an: Die oben genannten Sekundschriffe sind nicht allein Bergs musikalische Umsetzung der textlichen Hebung und Senkung; sie interpretieren zugleich den Text. Das zeigt sich vielleicht am deutlichsten bei der ‚irregulären‘ Vertonung von „Schmerz“ am Ende der ersten Zeile der zweiten Strophe. Es scheint, als habe Berg die Auf- bzw. Abwärtsrichtung der Sekundschriffe nahezu programmatisch aufgefaßt. Gleichmäßig verteilt er sie auf die vollkommen symmetrische Titelzeile des Liedes:



Diese melodisch eingebundenen und das Textmetrum spiegelnden Sekundschriffe der Singstimme fallen zunächst nur wenig auf. In der Klavierstimme dagegen erhalten sie fast programmatische Bedeutung; erstmals verselbständigen sie sich in der Altlage von Takt 2. Bezogen auf den Text erreichen sie das Stadium konkreter Bildlichkeit. Und wie im unmittelbaren Anschluß von Takt 4 an Takt 3 ein ‚Vorgriff‘ auf die Verhältnisse in der ganzen zweiten Strophe gesehen werden kann, erscheinen am Ende des vierten Taktes im ‚Tenor‘ der Klavierstimme jene aufwärts gerichteten Sekundschriffe, von denen die Takte 5 und 6 (Klavier, r. H.) beherrscht werden. Durch die Phrasierung verdeutlicht Berg, daß sie sich als Umkehrung auf die Seufzer von Takt 2 beziehen. Ihr Sinn scheint sich in der irregulären Vertonung von „Schmerz“ zu konkretisieren.

Äußerst subtil deutet Berg hier wieder die zweite Ebene des Textes an. Die liebevolle Geste des Anfangs (T. 2) wird gleichsam überblendet von dem Gedanken an die ‚letzte Stunde‘. Diese Vorstellung drängt sich mehr und mehr in den Vordergrund: Erscheinen die Seufzer in Takt 2 noch in verdeckter Altlage, so tritt ihre Umkehrung am Ende von Takt 4 schon sehr viel deutlicher hervor. In dieser Form, zu Oktaven in der rechten Hand des Klaviers verdoppelt, werden sie zum Kontrapunkt der Singstimme in den Takten 5–6. Die oben beschriebenen ‚Störungen‘, die ‚Atemlosigkeit‘ in der zweiten Strophe, die Verschränkung der Phrasierungen zwischen Singstimme und Klavier (r. H., T. 6) scheinen ihren Grund eben darin zu haben, daß sich jene beängstigende zweite Textebene wie ein Bild über das Anfangsbild des Gedichtes legt. Ein Hauch von Vergänglichkeit und Tod breitet sich vor allem über die ersten zwei Zeilen der zweiten Strophe aus. Gerade aber bei jenen Textworten, die vielleicht am deutlichsten an den Tod erinnern („Wie der letzte Schlag sich reget“), kehrt Berg die Sekundschriffe zur ursprünglichen Richtung (abwärts) von Takt 2 um. Er vertont nicht das Verlöschen, das allmähliche Schwächerwerden des Herzschlages, sondern mit den Akzenten in Takt 7 deutet sich das Gegenteil an. Und wie sich die konträren Sekundfolgen in den Takten 5–6 aus dem unisono zwischen Singstimme und Klavier zu Beginn der zweiten Strophe lösen, so kehren zu Beginn von Takt 7 Singstimme und Klavier (r. H.) zur Parallelität der ersten Strophe zurück. Die Trübungen und

Verängstigungen, ausgelöst von der Doppelbödigkeit des Storm-Gedichtes, verflüchtigen sich gänzlich mit der Schlußzeile, die musikalisch zur Anfangszeile zurückkehrt, ohne jedoch deren Symmetrie wieder zu erreichen. Das ist, verkürzt, erst mit der Wiederholung der letzten Halbzeile möglich:



Sie halbiert jeweils die ursprüngliche Anzahl der Sekundschriffe, kehrt ihre Richtung um und bewahrt den Ambitus der Titelzeile. Das deutet darauf hin, daß die melodische Gestaltung der abschließenden Halbzeile nicht allein harmonischen Gesichtspunkten folgt, sondern bewußt auf die Struktur der Anfangszeile bezogen ist. Obwohl der persönliche Kommentar Bergs, den Redlich in der Neuausgabe der beiden Fassungen von *Schließe mir die Augen beide* zitiert, tatsächlich 1900 als Entstehungsjahr nahelegt, spricht das Kompositionsniveau gegen dieses frühe Entstehungsdatum; denn der äußerst empfindliche Umgang mit dem scheinbar so einfachen Text kann wohl nicht das Werk eines noch so begabten Anfängers sein. Nach Watznauers Tagebuchaufzeichnungen<sup>44</sup> soll es im Herbst 1907 in Hietzing als op. 75 entstanden sein. Zuverlässig aber ist diese Angabe deshalb nicht, weil an gleicher Stelle bei der Wiedergabe des Programms des Konzertes vom 7. November 1907 ein Irrtum unterläuft: Unter Nr. 4 heißt es: „Aus »Traumgekrönt« (»Im Arm der Liebe [. . .]« nach Rainer Maria Rilke)“. *Traumgekrönt* ist Bergs Lied nach dem Text von Rilke, *Im Arm der Liebe* aber ist der Textanfang der unter Nr. 2 des Programms genannten *Liebesode* von Hartleben. Trotz dieser Bedenken: Das Lied wird um 1906/07 entstanden sein.

## 2. Traumgekrönt

Die Entstehungszeit dieses Liedes ist durch zwei Briefe Bergs an seine spätere Frau belegt. Am 15. August 1907 schreibt er ihr:

„Verehrte Helene!

Was war das gestern für ein Tag! Es war um die Mittagszeit, ich komponierte grad, es fehlten nur mehr einige Takte zur Vollendung: da brachte man mir Deinen Brief! »Endlich«, jubelte es in mir — — ich wollte ihn öffnen, da fiel mein Blick auf das Lied, und da kam's wie eine Selbstzüchtigung über mich — uneröffnet legte ich Deinen Brief weg, so unglaublich es klingen mag — und vollendete pochenden Herzens das Lied: Das war der Tag der weißen Chrysanthenen [. . .]“<sup>45</sup>.

Im zweiten Brief<sup>46</sup> (ohne Datum, Herbst 1907) beginnt er mit den ersten beiden Zeilen des Rilke-Gedichts und fährt fort:

<sup>44</sup> Vgl. Erich Alban Berg, *Der unverbesserliche Romantiker. Alban Berg 1885—1935*, Wien 1985, S. 69.

<sup>45</sup> Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, hrsg. von Helene Berg, München 1965, S. 14f.

<sup>46</sup> Ebd., S. 19f.

„Wahrlich, Helene, Teuerste, Liebste: Mir bangte fast vor der Pracht des gestrigen Glücks — — Ich habe Dich geküßt! Ich mußte meine Lippen mit den Deinigen vereinigen, denn so gebot eine Macht in mir [...] / So lieb ich Dich!! Einzige — — / Fassungslos, wie trunken wankte ich nachhaus, das eine nur fühlend, wie Deine holde Hand meine Seele streichelte — in Seligkeit wiegend — und auf den Lippen den herrlichsten der Küsse heimwärts tragend — — ‚Und leis‘ wie eine Märchenweise  
Erklang die Nacht.“

## Z u m T e x t

Rilke schreibt das Gedicht am 2. August 1896 in Prag<sup>47</sup>. Er veröffentlicht es in *Wegwarten III*<sup>48</sup> unter dem Titel *Liebesnacht* im Oktober 1896; im Dezember des gleichen Jahres nimmt er es ohne Titel als zweites Gedicht der Abteilung *Lieben* in den Band *Traumgekrönt. Neue Gedichte* auf. Diesen kündigt er in *Wegwarten III* an:

„Wieder ein paar Lieder. — Geständnisse, Träume. Ich ewiger Schwärmer! Ich sitz‘ in meiner stillen Dämmerstube. Und meine Sehnsucht sitzt bei mir. Sie hat abendrotes Haar und seetiefe Augen“<sup>49</sup>. „Und mit ihren schmalen, durchscheinend weißen Händen reicht sie mir Orakelblumen. Und ich zerplücke, halb unbewußt, die sternigen Kelche. Blättchen um Blättchen sinkt. Und ein frischer Wind greift zum Fenster herein und trägt jedes Stückchen Frühling über die Dächer. —“<sup>50</sup>.

Ein Gedicht „muß sich singen oder weinen lassen“<sup>51</sup>, fordert Rilke in einer anderen Ankündigung von *Traumgekrönt*<sup>52</sup>. Und in einem Brief an Schnitzler heißt es: „Modernes Schaffen, Unterwerfung unter die Macht der »Stimmung« der intimen fantasievollen Stimmung!“<sup>53</sup>

Die subjektive Sicht der Dinge im „selig-sinnlichen Schauen“, das persönliche<sup>54</sup>, eigenartige Erleben prägen das Gedicht:

Das war der Tag der weißen Chrysanthemen, —  
mir bangte fast vor seiner schweren Pracht . . .  
Und dann, dann kamst du mir die Seele nehmen  
tief in der Nacht.

Mir war so bang, und du kamst lieb und leise, —  
ich hatte grad im Traum an dich gedacht.  
Du kamst, und leis wie eine Märchenweise  
erklang die Nacht . . .

<sup>47</sup> Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, 6 Bde., Frankfurt 1955–1966, Bd. 1, S. 88.

<sup>48</sup> *Wegwarten* nennt Rilke eine Folge von Heften, die er kostenlos „an Krankenhäuser, Volks- und Handwerkervereine“, aber auch öffentlich an Straßenpassanten verschenkt. Der Untertitel weist darauf hin: *Lieder, dem Volke geschenkt*.

<sup>49</sup> Das Bild des „abendroten Haares“ greift Donald A. Prater auf (*Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes*, München 1986, S. 56), um die Entstehung des Gedichtes *Das war der Tag* mit Jenny Carsen, einer Prager Schauspielerin, in Verbindung zu bringen. Über diese Beziehung ist nur bekannt, daß Rilke der Carsen im Sommer 1896 ins Salzkammergut nachreist, wo sie in Gmunden am Sommertheater engagiert ist. [Vgl. Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und Werkes*, Bd. 1, Frankfurt 1975, S. 49]. Prater weist aber darauf hin, daß seine „»Liebe abendrotblonde Freundin« [...] wenig Zeit für ihn“ hatte.

<sup>50</sup> Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 6, S. 1208.

<sup>51</sup> Ebda., S. 1209.

<sup>52</sup> Vgl. weitere Selbstanzeigen: *Wegwarten*, ebda., S. 1205; *Traumgekrönt*, Ebda., S. 1208ff. Die zeitgenössische Rezeption von *Traumgekrönt* wird deutlich in den Rezensionen: *Wiener Rundschau* 1 (1897), S. 319; *Simplicissimus* 2, Nr. 3 (1897), S. 22; *Die Gesellschaft* 13, Nr. 2 (1897), S. 270ff.

<sup>53</sup> Zitiert nach Schnack, S. 44.

<sup>54</sup> Rilke schreibt 1896 in einer Rezension: „[...] das lyrische Gedicht ist die persönlichste künstlerische Äußerung, und je persönlicher es ist, desto mehr spricht es uns an“, (*Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 301).



Durch seinen ‚Empfindungsinhalt‘ und seinen ursprünglichen Titel *Liebesnacht* steht das Gedicht in einer Tradition von Liebesgedichten, die die Nacht als Zeit der Liebe besingen<sup>55</sup>. Bezüge lassen sich finden<sup>56</sup>. In der zweiten Strophe erinnert vieles an die Romantik, die Formel „lieb und leise“ z. B. an das Volkslied. Worte und Bilder der ersten Strophe aber und die sich aus und an ihnen entwickelnden Assoziationen führen in die Vorstellungswelt der Jahrhundertwende: der Neuromantik und des Jugendstils. Das Bild „Tag der weißen Chrysanthemen“ z. B. öffnet einen atmosphärischen Raum, in dem Lichtfülle und schon ersterbendes Licht (Herbst), Lebensfülle — vielleicht schon Überfülle („schwere Pracht“) — und Todesgedanken („weiße Chrysanthemen“) sich verbinden, einander durchdringen. Ein solcher Tag ist ein Tag von noch hinreißender und doch schon müder, todgetroffener Schönheit. Diese verschlungenen, nur individuell erlebbaren Vorstellungen reichen in ihrer Gesamtheit über die Summe der Einzelerfahrungen hinaus; das Besondere dieser Erfahrungen mündet in ein Allgemeines. Rilke aber möchte noch tiefere Erlebnisschichten in seinen Gedichten offenbaren:

„Aber selbst dieser Gefühlsstoff, mag es eine Abendstimmung oder eine Frühlingslandschaft sein, erscheint mir nur der Vorwand für noch feinere, ganz persönliche Geständnisse, die nichts mit dem Abend oder dem Blütentag zu tun haben, aber bei dieser Gelegenheit in der Seele sich lösen und ledig werden“<sup>57</sup>.

Solche „Geständnisse, Träume“ sind in Worte allein nicht faßbar. Sie werden von Rilke zum einen angedeutet im Schriftbild des Textes, den Gedankenstrichen und Pünktchen, die den Assoziationsstrom weiterführen, wobei die Gedankenstriche eher für ein Ableiten des Gedankens stehen, die Pünktchen eher für eine überwältigende emotionale Erregung; zum anderen erscheinen sie in der Gestalt des Gedichts.

Rilke greift die Volksliedstrophe auf: das streng alternierende jambische Versmaß und den Paar-Reim a b a b, den er klingend/stumpf variiert. Diese festgefügte Form wird ihm Ausgangspunkt für subtile Differenzierungen. So öffnen die „schwebenden Betonungen“, die sich „aus dem Widerstreit zwischen natürlichem und metrischem Akzent“<sup>58</sup> ergeben, also den natürlichen Satzrhythmus durch das Spiel der metrischen Hebungen und Senkungen überformen, den Sinnhorizont der Wörter, nehmen ihnen die Bestimmtheit der Bedeutung. Die Worte „tief in der Nacht“ z. B. gewinnen durch die schwebende Betonung von „tief in“ („tief“ trägt den Satzakzent, „in“ den Versakzent) eine andere Dimension. Zeitbestimmung und Sinnelemente eines bildlichen Gebrauchs des Wortes „Nacht“ als Ort der Einsamkeit, Dunkelheit, Verlassenheit,

<sup>55</sup> Z. B. Goethe: *Selige Sehnsucht*; Novalis: *Hymnen an die Nacht*; Brentano: *Hör' es klagt die Flöte wieder*; Mörike: *Gesang zu Zweien in der Nacht*.

<sup>56</sup> In der Forschung wird immer wieder darauf hingewiesen, daß Rilke nicht, wie etwa Hofmannsthal, früh seinen individuellen Stil findet, sondern geradezu wie ein Seismograph auf Stilrichtungen seiner Zeit, aber auch auf historische Stile, die sich ihm in der Lektüre erschließen, reagiert. Vielfach kommt es zu einer, fast möchte man sagen, technischen Aneignung von Manieren, es kommt zu Stilmischungen, zu Übertreibungen. Dennoch aber zeigen die Jugendgedichte auch das Werden der ‚Eigen-Art‘ Rilkes. Er selbst äußert sich zu seinen Jugendgedichten sehr distanziert; vgl. die Briefe an Stefan Zweig vom 14. Februar 1907 und an Hermann Pongs vom 17. August 1924.

<sup>57</sup> Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 365f.

<sup>58</sup> Vgl. Hartwig Schultz, *Vom Rhythmus der modernen Lyrik*, München 1970, S. 74. Schultz übernimmt diese Formulierung und Definition von Giovanni Bruno Ernè.

„in“ der der Mensch befangen ist, durchdringen sich. Und erst aus dieser Sinnschicht vollzieht sich der Übergang zum die Stimmung ausdrückenden „Mir war so bang“ zu Beginn der zweiten Strophe.

Die Verkürzung der jeweils letzten Zeilen der beiden Strophen und die Identität der letzten Wörter gibt diesen Zeilen zunächst etwas vom Charakter eines Refrains. Doch der unterschiedliche Satzbau und das Enjambement, die Brechung des Satzgefüges durch die Zeilen, lösen die Starre der festen Form: Hauptsatz und Umstandsbestimmung stehen in verwechselter Position. So trägt „tief in der Nacht“ etwas nach, ergänzt, vertieft; „erklang die Nacht“ ist die Aussage. Eine abschließende Erkenntnis nach der Darstellung tiefer Erfahrung: „mir die Seele nehmen“ steht der Evokation des Erlebens, die aus der Erinnerung des „wie“ entwächst, gegenüber. Der Rhythmus der vergleichbaren Verse ist deshalb verschieden: in den Zeilen 3 und 4 stauender, wenn auch drängend, in den Zeilen 7 und 8 fließender, hingespant auf die Worte „Erklang die Nacht“ und die Fülle der wortlosen Gedanken und Emotionen. Das Enjambement ist nur ein Verhalten im Wortstrom, kein Atemstau wie zwischen den Zeilen 3 und 4.

### Zur Vertonung

Fast alle Autoren, die sich mit Bergs frühen Klavierliedern beschäftigten, erwähnen auch dieses Lied. Adornos Beschreibung der Instrumentation von 1932 streift nur beiläufig analytische Befunde, die z. T. etwas unklar bleiben. Er spricht z. B. anfangs von den „beiden miteinander eng verwandten Hauptthemen, die im Verhältnis von Varianten stehen“ und meint mit dem einen „Hauptthema“ die Singstimme (T. 1–3); die genauen Grenzen des instrumentalen Hauptthemas bleiben dagegen unbestimmt. Adorno spricht auch nie wieder von einem weiteren Hauptthema; er bezeichnet den Klavieranfang später als „Hauptbegleitmotiv“ oder einfach als „Begleitmotiv des Beginns“. Von der zweiten Strophe sagt er, sie sei „eine Variation der ersten, die deren Gefüge bestehen läßt, aber in Details kunstvoll ausweicht“. Die Singstimme (T. 8–13) bezeichnet er als „plastisch-melodischen Kontrapunkt“ zur gleichzeitig erklingenden „Hauptmelodie“ (r. H. des Klaviers). Von „19 an wird die Reprise getreu, [...] in der knappen Coda schließlich tritt das verkleinerte Hauptgesangsthema in seiner Umkehrung im Horn auf“<sup>59</sup>. Für Redlich bedient sich *Traumgekrönt* bereits mit erstaunlicher Meisterschaft der Reprisesform der Instrumentalsonate“<sup>60</sup>. Schweizer<sup>61</sup> weist auf die kontrapunktischen Bezüge zwischen den Strophenanfängen des Liedes hin. Das Beispiel dient ihm vor allem als Hinweis auf die Ergebnisse der Kontrapunktstudien Bergs bei Schönberg, von denen Berg in einem Brief Ende Juli 1907 berichtet<sup>62</sup>. Wie für Adorno ist auch für Carner *Traumgekrönt* das herausragendste Beispiel der Sammlung. Dieses zweiteilige Stück erinnert ihn an einen Sonatensatz ohne Durchführung. Er konstatiert drei Themen — das erste instrumental (die ersten Takte

<sup>59</sup> Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, S. 106.

<sup>60</sup> Redlich, S. 47.

<sup>61</sup> Schweizer, S. 9ff.

<sup>62</sup> Vgl. ebda., S. 8.

der Klavierstimme), das zweite vokal (Beginn der Singstimme) und das dritte wiederum vokal (Singstimme T. 8 ff.). Die Kombination der ersten beiden Themen wird zu Beginn der zweiten Strophe vertauscht, während das dritte Thema — im Sinne der Sonatenform quasi der Seitensatz — mit dem zweiten Thema, jetzt in der rechten Hand des Klaviers, kombiniert wird.

Es zeigt sich, daß seit Adorno keine wirklich neuen Erkenntnisse zu diesem Lied publiziert wurden; Redlich und Carner sprechen von „Sonatensatz“, ohne es weiter zu begründen. Man gewinnt den Eindruck, daß der Begriff „Sonate“ einerseits dadurch evoziert wird, daß Adorno von „Reprise“ spricht, andererseits ist bekannt, daß Berg z. Z. der Entstehung von *Traumgekrönt* damit begann, sich mit der Sonate op. 1 zu beschäftigen.

Betrachtet man Bergs Vertonung zunächst gleichsam von außen, dann fallen vielleicht zuerst die Taktwechsel auf: Berg wählt jeweils für die zweite Zeile jeder Strophe den  $3/4$ -Takt. Das führt zu Konsequenzen im Verhältnis zwischen Takt- und Textmetrum:

I. 2     $\frac{3}{4}$      $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$  .  $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$   $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$   $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$  |  $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$   $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$   $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$  . 7 |  
mir    bang - te fast    vor    sei - ner Pracht

II. 2     $\frac{3}{4}$      $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$  .  $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$   $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$  |  $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$      $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$  |  $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$   $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$  |  $\dot{\underset{\cdot}{\text{J}}}$  ; |  
ich    hat - te grad im    Traum    an    dich    - ge - dacht

Die zweite und vierte Hebung im zweiten Vers der ersten Strophe trifft jeweils auf eine unbetonte Taktzeit. In der zweiten Strophe sind die Verhältnisse zunächst rhythmisch und melodisch wie in der ersten; aber dann gleicht sich die Singstimme völlig dem Textmetrum an. Die Hebungen müssen nun — bei der angestrebten Übereinstimmung zwischen Takt- und Text-Metrum — jeweils mit einer halben Note wiedergegeben werden. Wie sehr Berg diese Zeile betont haben möchte, geht auch daraus hervor, daß er das an sich unbetonte „an“ mit einem zusätzlichen Akzent versieht. Über die Stellung im Takt hinaus erfährt das nächste Wort eine zusätzliche Betonung; außerdem weicht er hier vom sonst üblichen syllabischen Textvortrag ab. Die direkte Anrede, das „Du“, wird in dieser an sich schon hervorgehobenen Zeile am deutlichsten herausgestellt; zudem schreibt er für die Singstimme hier mezzoforte, in der ersten Strophe dagegen mezzopiano vor.

Vergleicht man den Raum, den Berg für die Vertonung von „seiner Pracht“ und „Traum an dich“ braucht, dann wird nicht nur bewußt, wie er in der zweiten Strophe dehnt, sondern auch, wie er in der ersten Strophe zusammenzieht. „Mir bange“ führt gleichsam zu einem erhöhten Pulsschlag (*poco accelerando*), zu Atem- und Sprachlosigkeit (. . .). Die Singstimme erreicht hier ihren bislang höchsten Ton, sie geht aufwärts statt abwärts wie in Strophe 2 und wird nur bei dieser Zeile, wie sonst im ganzen Lied nicht, durch Parallelführung mit der rechten Hand des Klaviers gestützt. Berg komponiert gleichsam die psychischen Vorgänge von „bange“; bei dieser Intention mußte er sich an Rilkes Formulierung „schwere Pracht“ stoßen. Das Bild von „schwerer“ Pracht steht dem bangen Erschrecken, das Berg komponiert, völlig entgegen, deshalb

verändert Berg hier Rilkes Text. Trotz dieses erheblichen Eingriffs bleibt das ‚spezifische Gewicht‘ der von Berg getilgten Formulierung im äußerst langsamen Tempo der Gesamtvertonung erhalten.

Rhythmisch zeigt die im  $\frac{3}{4}$ -Takt notierte zweite Zeile eine gewisse Stabilität. Das gilt wegen der genannten metrischen Übereinstimmung besonders für die zweite Strophe. Berg erreicht diese Wirkung durch rhythmischen Kontrast zur ersten Zeile, erkennbar an der Baßführung im Klavier:

1. Zeile	$\frac{4}{4}$		7		♩	♩	♩	♩	♩	♩		♩	♩	
2. Zeile	$\frac{3}{4}$		♩		♩		♩		♩	♩		♩	♩	

Zugleich wird an dem Beispiel deutlich, wie der letzte Takt der ersten Zeile rhythmisch Überleitungsfunktion zum folgenden  $\frac{3}{4}$ -Takt hat.

Auf ähnlich behutsame Weise verläßt Berg auch wieder den Bereich des  $\frac{3}{4}$ -Taktes. Betrachtet man den Klavierpart in den Takten 7—9, dann hätte er auch so notieren können:

Takt 7	$\frac{4}{4}$		♩	♩	♩	♩	♩	♩		Takt 8	$\frac{3}{4}$		♩	♩	♩	
<span style="margin-right: 100px;"><u>rit.</u></span> <span style="margin-right: 100px;">-----</span> <span><u>molto</u></span>																

Eine Verlängerung von Takt 7 zum  $\frac{4}{4}$ -Takt könnte vor allem durch die Dynamik und Agogik nahegelegt werden: Der dynamisch schwächste Akkord träfe nicht, wie bei Berg, auf den betonten Taktbeginn, sondern auf das unbetonte Taktende, und Bergs Zäsurzeichen stünde an der Stelle des Taktstrichs und nicht vor dem unbetonten zweiten Viertel des Taktes.

Befriedigend oder gar überzeugend ist die erwogene Erweiterung von Takt 7 zum  $\frac{4}{4}$ -Takt wiederum deshalb nicht, weil dann die Oktaven am Ende von Takt 7 ‚falsch‘ im Takt stünden; sie sind einerseits Variante des Oktav-Auftaktes von Takt 5/6 und gehören deshalb ans Taktende; andererseits sind sie auch Vorgriff auf die Sechzehntelfiguren ab Takt 8.

Berg staut hier auf sehr kurzem Weg eine Bewegung, die zuvor durch das *poco accelerando* beschleunigt wurde. Das *molto ritardando* zu Beginn von Takt 8 könnte man auch beziehen auf das auskomponierte *ritardando* in Takt 14. Wie dieser Takt dazu dient, die beiden Strophen zu trennen, so hat der Anfang von Takt 8 bzw. Takt 22 die Funktion, jeweils die Zeilen 2 und 3 voneinander abzuheben. Die kompositorischen Mittel sind insofern verwandt, als jeweils das Tempo fast bis zum Stillstand gedrosselt wird und in der Zone äußerster Beruhigung ein metrisch gleichsam freier Raum entsteht, bevor das folgende *a tempo* auch zu metrischer Eindeutigkeit zurückführt. Mit diesen Überlegungen sollte vor allem darauf aufmerksam gemacht werden, daß die hörbaren metrischen Verhältnisse nicht so eindeutig sind, wie es die Notation suggeriert. Die tastende, zögernde Labilität des Liedanfangs klingt am Ende der im  $\frac{3}{4}$ -Takt notierten zweiten Strophenzeile wieder an und beeinflußt damit auch noch den Anfang der dritten Zeile (T. 8 bzw. 22).

Während der Klavierpart der dritten und vierten Zeile beider Strophen annähernd gleich bleibt, erfährt die Singstimme am Ende der dritten Zeile eine auffällige Änderung:

Takt 10  
See - le neh - men tief in der Nacht

Takt 24  
Mär - chen - wei - se er - klang die Nacht

Die erste Silbe von „nehmen“ wird durch ihre Dauer und metrisch-melodische Stellung hervorgehoben. Außer am Schluß wird nur noch hier der melodische Spitzenton erreicht. Darin läßt sich Korrespondenz erkennen: Der Schlußton in Takt 27 wird von a aus erreicht, zu dem sich die Singstimme in Takt 11 herabsenkt. „Die Nacht“ erscheint als melodischer Krebs von „nehmen“. Sicher korrespondieren darüber hinaus auch die beiden Strophenenden. Aber diese recht ungewöhnliche „Variation“ — und das gilt letztlich für alle Variationen der zweiten Strophe — geht erheblich über den musikalisch-technischen Sinn des Begriffs hinaus. Sie ist subtile Textinterpretation: Das etwas beängstigend wirkende Ende der ersten Strophe wird verwandelt und löst so jenen Assoziationsbereich aus, den Berg im oben zitierten zweiten Brief selbst anspricht.

Wenn schon Adorno die zweite Strophe als Variation der ersten bezeichnete, so läßt sich genauer sagen: 1. „Variation“ bezieht sich mit Ausnahme des Stimmtausches zu Beginn der zweiten Strophe allein auf die Singstimme; 2. Veränderungen der Singstimme betreffen ausschließlich die Zeilenenden; 3. diese Veränderungen sind nicht immer Varianten der parallelen Zeilen der ersten Strophe, sondern: a) Zeilenende 2 der zweiten Strophe erscheint eher als Variante von Zeilenende 4 der ersten Strophe; b) Zeilenende 4 der zweiten Strophe korrespondiert direkt mit Zeilenende 3 und 4 der ersten Strophe.

## Motivische Substanz und Verarbeitung

Schon Adorno erwähnte, daß die erste Zeile der Singstimme zum Klavieranfang im Variantenverhältnis stehe. Das ist nicht unmittelbar einsehbar. Der motivische Erfindungskern, das Konzentrat fast der ganzen Komposition, ist der Klavieranfang<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> „Das Motiv erscheint in der Regel in charakteristischer und eindrucksvoller Weise am Anfang eines Stücks. Seine Merkmale sind *Intervall* und *Rhythmus*, deren Vereinigung eine Gestalt oder Kontur ergibt, die sich dem Gedächtnis einprägt und im allgemeinen eine darin enthaltene Harmonie ausdrückt. Insoweit beinahe jede Figur in einem Stück eine Verwandtschaft zu dem Grundmotiv aufweist, wird es oft als *Keim* der musikalischen Idee angesehen. Da es mindestens einige Elemente jeder folgenden musikalischen Figur enthält, kann es als »kleinstes gemeinsames Vielfaches« angesehen werden und da es in jeder folgenden Figur enthalten ist, auch als »größter gemeinsamer Nenner.« (A. Schönberg, *Die Grundlagen der musikalischen Komposition*, ins Deutsche übertragen von Rudolf Kolisch, hrsg. von Rudolf Stephan, 2 Bde., Wien 1979, Textbd., S. 15.)



Diese auftaktige Wendung läßt sich so beschreiben: Eine reine Quinte (*es/b*) wird von zwei fallenden Kleinsekunden (*fes/es* und *b/a*) gleichsam eingerahmt. Die übermäßige Quarte, der Schlußklang dieses formelhaften Anfangs, erweitert den Intervallbestand. Von hier aus läßt sich die erste Gesangszeile in der Tat als Variante dieses Klavieranfangs verstehen:



Die auftaktigen Viertel von Takt 1 erweisen sich so als Augmentation der abschließenden Achtel in Takt 2, die ihrerseits auf den auftaktigen Klavieranfang verweisen. Das auffällige Intervall dazwischen ist eine verminderte Quinte (= übermäßige Quarte). Alle entsprechenden Bildungen, aus denen die Klavierstimme fast ausschließlich besteht, lassen sich auf die Anfangstöne zurückführen. Dabei ist unterschiedliche Nähe zum Ausgangsmaterial zu beobachten.

Der erste Volltakt baut in auftaktiger Rhythmik einen schließlich stehenden Klang auf, der in der linken und rechten Hand ausschließlich aus übermäßigen Quartan bzw. einer verminderten Quinte besteht. Während dieser Akkord im zweiten Takt (zweites Achtel) erhalten bleibt, erklingt die Anfangsquinte — *es/b* — nun simultan wie eine Auflösung in der linken Hand. In den beiden folgenden Takten wechseln sich eine besonders nahe zum Beginn stehende Gestalt (a) und eine, die deren Rhythmik übernimmt (b), regelmäßig ab:



Nach dem Taktwechsel (T. 4) verschränkt Berg die Originalgestalt des Motivs a engführungsartig mit seiner verkürzten Umkehrung *a*<sup>1</sup> und schließt b unmittelbar an:

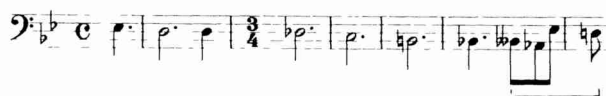


Darin liegt zugleich ein wesentlicher Grund für die oben beschriebene Wirkung der zweiten Textzeile. Ferner zeigt sich, daß nicht nur die erste Vokalzeile eine Variante des Klavieranfangs ist; auch die zweite geht daraus hervor.

Schon Adorno machte darauf aufmerksam, daß die Sechzehntelfigurationen in der Klavierstimme der Takte 8—13 direkt aus dem Anfangsmotiv abgeleitet sind. Berg verfährt hier ganz ähnlich wie im ersten und letzten der *FL*: Die anfänglichen übermäßigen Dreiklänge von *Nacht* werden in den Takten 5—6 figurativ gebrochen, und

aus dem dreitönigen Anfangsmotiv von *Sommertage* entwickelt sich die Triolenfiguration der Takte 10ff.<sup>64</sup>

Wirklich neu und nicht auf den Anfang zurückführbar — darauf machte ebenfalls Adorno bereits aufmerksam — ist die dritte Gesangszeile, die mit der ersten in der rechten Hand des Klaviers kombiniert wird. Die vierte Gesangszeile (T. 12 — 13) dagegen steht durch die Folge von Sekundschritten in unmittelbarer Beziehung zum Hauptmotiv. Es wäre sicher verfehlt, alle Sekundschritte, die überhaupt in dem Lied vorkommen, auf die ‚Rahmen‘-Sekunden der Anfangsquinte zurückzuführen. Aber unmittelbar daraus hervor geht der Sekundgang im Baß der Klavierstimme in den Takten 2 — 7:



Von *es* bis *b* schreitet der Baß in Halbtonschritten abwärts, die Anfangsquinte wird umgekehrt zur Quarte. Als wollte Berg deutlich machen, woher die Sekunden stammen, endet der Baßgang im Anfangsmotiv. Ähnliches ist in der Klavieroberstimme in den Takten 10 — 15 zu beobachten:



Wie vorher der Baß, durchmißt nun die Klavieroberstimme den Raum der Quarte. Die zögernde Wiederholung der abfallenden Sekunden in den Takten 13 — 14 mündet schließlich im jetzt vokalen Hauptmotiv in Takt 15.

Die Schlußtakte sind mit dem Anfang beider Strophen verknüpft: Zur Figuration des Hauptmotivs in der rechten Hand des Klaviers erklingt in der linken Hand diese Stimme:



Es ist die Umkehrung der ersten Gesangszeile, die zu Beginn der zweiten Strophe in folgender Gestalt ‚eng‘-geführt wird:



<sup>64</sup> Das gilt auch für die Takte 12 — 13 bzw. 37 — 38 der *Nachtigall*; Berg neigt manchmal dazu, besondere Ausdrucksdichte durch entsprechende Konzentration im Klavierpart zu spiegeln. In diesem Sinne gebraucht er eine motivische Engführung erstmals zu Beginn von *Schlummerlose Nächte* (*JL*, Bd. 1, Nr. 19). In diesem Zusammenhang soll auch noch auf *Das stille Königreich* (*JL*, Bd. 2, Nr. 22) hingewiesen werden. Diesem Lied, in zeitlicher Nachbarschaft zu den zuletzt genannten Liedern entstanden, liegt ein Hauptmotiv zugrunde, das fast die Umkehrung jenes Motivs darstellt, mit dem *Sommertage* gestaltet ist. Auch hier entwickelt Berg aus dem Hauptmotiv die Begleitfiguration der Takte 5ff.



In dem synkopischen Schluß (T. 29/30) klingt wie eine Erinnerung die labile Rhythmik des Anfangs und von Takt 14 mit an. Zugleich öffnet und erweitert sich die enge Anfangsquinte zum weiten Klangraum von mehr als fünf Oktaven (T. 29); es ist wohl kaum Zufall, daß der Schlußakkord in Quintlage verklingt.

Die Schlußakte sind kein „Nachspiel“, schon gar keine „Coda“, wie Adorno meinte. Sie lassen eine Bewegung buchstäblich verrinnen und verklingen, sanft und fast unmerklich. Sie sind Spiegelbild jener Einleitungen (Nr. 1 und 7 der *FL*), von denen oben gesprochen wurde.

Fast erübrigt sich die Frage, ob Bergs *Traumgekrönt* einen ‚Ton‘ wie zahlreiche Lieder Schuberts habe, von denen Eggebrecht sagte, sie seien „so beschaffen, daß sie auf einen Erfindungskern reduzierbar sind, der zu Beginn des Gesanges real erklingt und als kompositorische Substanz dem ganzen Lied variativ zugrundeliegt“<sup>65</sup>. Das zentrale Motiv Alban Bergs, von dem, wie gezeigt wurde, das ganze Lied durchtränkt ist, gelangt zu Beginn der zweiten Strophe zu begrifflicher Deutlichkeit: „Mir war so bang“. Davon ‚singt und sagt‘ das Klavier ohne Unterlaß, auch dann und vielleicht vor allem dann, wenn die Gesangsstimme etwas ganz anderes (Zeile 3 beider Strophen) sagt. Nicht zufällig verdichtet und konzentriert sich das Motiv in den Engführungstakten, in denen von „bängen“ die Rede ist: Takt 4, 15 und 16. Erst im vorletzten Takt kommt es gleitend zur Ruhe und verliert sich gleichsam im nächtlichen, fast unbegrenzten Klangraum des hellen *G*-dur-Klangs. Der Monomotivik bei Berg mag übrigens die besondere Lautstruktur bei Rilke entsprechen, die immer wieder zum gleichen Klang, dem /a/-Klang, zurückkehrt. Sofern Bergs Anfangsmotiv in irgendeiner Weise fortwährend real erklingt, erinnert *Traumgekrönt* in der Tat an Schuberts ‚Ton‘ im Sinne Eggebrechts; der unüberhörbare Unterschied aber beruht darauf, daß Schuberts Musikdenken primär homophon, Bergs *Traumgekrönt* dagegen kontrapunktisch geprägt ist. Das auslösende Moment in der Begegnung des Komponisten mit dem dichterischen Text mag bei Schubert und Berg verwandt sein — dabei trägt Bergs *Traumgekrönt*, wie aus den anfangs zitierten Briefen hervorgeht, unmißverständlich autobiographische Züge —, aber die musikalische Umsetzung verläuft total verschieden. Bergs Lied ist ein frühes Zeugnis jener Vorstellung von musikalischem Zusammenhang, die ein Kennzeichen der Wiener Schule wurde.

Obwohl die *Sieben frühen Lieder* kein Zyklus sind — Berg stellte die zusammenhangslos entstandenen Stücke bekanntlich anlässlich der Orchesterfassung zusammen —, versuchte er dennoch, abgesehen von der Instrumentation, eine gewisse Ordnung spürbar werden zu lassen: Die durch ihre Stellung exponierten Lieder werden von den ‚fortgeschrittensten‘ Beispielen repräsentiert: Nr. 1 *Nacht*, Nr. 4 *Traumgekrönt* und Nr. 7 *Sommertage*. Das hier beschriebene Lied scheint das Herzstück der Sammlung zu sein.

<sup>65</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, *Prinzipien des Schubert-Liedes*, in: *AfMw* 27 (1970), S. 89.