

„Text von Theodor Storm“ Zu den Klavierliedern Alban Bergs

von Wolfgang Witzemann, Rom

Alban Berg ist derzeit vor allem mit seinen beiden Opern *Wozzeck* und *Lulu*, daneben mit Instrumentalwerken wie dem *Violinkonzert* und der *Lyrischen Suite* im Gespräch. Sein Liedschaffen hingegen stößt auf weit geringeres Interesse, und zwar nicht nur in einer breiteren Öffentlichkeit, sondern auch in der Fachwelt¹. Diese Tatsache verwundert, wenn man bedenkt, daß Berg, mit rund achtzig, zum großen Teil noch nicht veröffentlichten Klavierliedern aus der frühen Schaffensperiode, als Liederkomponist angetreten ist. Es mag wohl sein, daß er selbst nicht unerheblich zu der heute vorherrschenden Einschätzung beigetragen hat, bricht doch sein Liedschaffen mit dem Jahr 1912 unvermittelt ab. Danach hat er sich nur noch sporadisch dieser Gattung zugewendet.

1

Die hochstehende literarische Bildung des Komponisten spiegelt sich in der Wahl seiner Liedtexte wider. Von den Klassikern der deutschen Lyrik sind Goethe dreimal, Hebbel, Rückert und Storm je zweimal, ferner Eichendorff, Geibel, Heine, Lenau, Mörike u. a. vertreten. Aus der Avantgarde seiner Zeit sind Altenberg (achtmal), Hohenberg und Mombert (je viermal), Rilke und Schlaf (je dreimal), ferner Hartleben, Hauptmann, Hofmannsthal, Holz, Ibsen, Liliencron und Mell hervorzuheben². Was die Klassiker betrifft, so bedürfen die ganz großen Namen wie Goethe, Eichendorff, Heine und Mörike keines besonderen Kommentars. Bemerkenswert ist hingegen Bergs erhöhtes Interesse an Hebbel, Rückert und Storm.

Theodor Storm (1817–1888) gilt als der Hauptvertreter der romantischen Erlebnis- und Stimmungsliteratur³. Seine kleineren liedhaften Gedichte kreisen um die großen Themen Natur, Liebe und Tod. Erst die Liebe, auch in ihrer Konnotation als Gattenliebe (ein nicht unbeträchtlicher Teil von Storms Produktion zählt zur ‚Ehelyrik‘), verleiht individuellem Dasein Sinn. Die subjektive Idylle erscheint bei Storm jedoch als gefährdet. Das zuletzt auf sich selbst zurückgeworfene Individuum erlebt Isolation als schmerzende Erfahrung. Zentrale Bedeutung erhält das Todesmotiv, und zwar unter einem doppelten Aspekt: Zum einen wird der Tod herbeigesehnt als ewige Ruhe und Heimkehr verheißender Schlaf; zum anderen erfolgt im Tod die endgültige Auflösung individuellen Seins, das erst auf dem Hintergrund des Nichts in seiner ganzen, die Sinne berausenden Farbigeit aufleuchtet. Als Beispiel sei folgender, von Berg zweimal vertonter Text Storms wiedergegeben: „Schließe mir die Augen beide / Mit den lieben Händen zu! / Geht doch alles, was ich

¹ Das Liedschaffen behandeln mehr oder weniger ausführlich: Theodor W. Adorno, *Berg – Der Meister des kleinsten Übergangs*, in: Ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1971 (= *Gesammelte Schriften* 13), S. 321–498; Nicholas Chadwick, *Berg's Unpublished Songs in the Österreichische Nationalbibliothek*, in: *ML* 52 (1971), S. 123–140; Mosco Carner, *Alban Berg. The Man and The Work*, London 1975; Reinhard Gerlach, *Musik und Jugendstil der Wiener Schule, 1900–1908*, Laaber 1985; George Perle, *Das geheime Programm der Lyrischen Suite*, in: *Alban Berg. Kammermusik I*, München 1978 (= *Musik-Konzepte* 4), S. 49–74; Hans F. Redlich, *Alban Berg, Versuch einer Würdigung*, Wien 1957; Ders., Nachwort zur Ausgabe: *Alban Berg, Zwei Lieder (Theodor Storm)*, Wien 1955, ²1960 (Universal Edition); Volker Scherliess, *Alban Berg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1975; Hans H. Stuckenschmidt, *Daneben der Andere lebt*, in: *Melos* 33 (1966), S. 41–44.

² Vgl. die Liste bei Chadwick, a. a. O., S. 123–125.

³ Vgl. das Nachwort zu: Theodor Storm, *Gedichte*, hrsg. von Gunter Grimm, Stuttgart 1978.

leide, / Unter deiner Hand zur Ruh. / Und wie leise sich der Schmerz / Well' um Welle schlafen
 leget, / Wie der letzte Schlag sich reget, / Füllest du mein ganzes Herz.“

2

Als Berg 1904 zu Arnold Schönberg in den Unterricht kam, hatte er, seit etwa 1900, bereits ungefähr dreißig Klavierlieder geschaffen. Annähernd fünfzig weitere Lieder entstanden während der Lehrzeit bei Schönberg von 1904 bis 1908. Aus dieser Gruppe veröffentlichte Berg 1928 die *Sieben frühen Lieder* sowohl in Klavier- als auch in Orchesterfassung.

Bergs früheste Liedproduktion steht einerseits noch stark unter dem Einfluß der deutschen Liedklassiker Franz Schubert, Robert Schumann und Richard Wagner, wird jedoch andererseits durch den mächtigen Eindruck gekennzeichnet, den Gustav Mahlers Erscheinung und Musik auf die Persönlichkeit des angehenden Komponisten ausübten. Insbesondere kommen hier Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* und die ersten vier Symphonien in Betracht.

In der Zeit von Bergs Schülerschaft bei Schönberg ändert sich das Bild von Grund auf. Schönberg, der sich selbst an Johannes Brahms orientiert, zweifelt noch am Wert der Musik Mahlers. Seinem Bestreben, dem Schüler als technisches Fundament ein sowohl gefestigtes als auch differenziertes musikalisches Handwerk zu vermitteln, vermag allein das Vorbild Brahms zu genügen. Auf das Lied bezogen, bedeutet dies zunächst mehr satztechnische Unabhängigkeit für die Gesangslinie. War in Bergs erster Periode die Singstimme eher auf Ausfigurierung eines harmonischen Modells beschränkt, so wird der Satz nunmehr bevorzugt aus einem zweistimmigen Kontrapunkt zwischen Stimme und Baß entwickelt. Der zuvor eher statische Klaviersatz wird nun durch reichere Ausfigurierung in Fluß gebracht und zugleich in seiner Klangsubstanz verdichtet, was zum Beispiel an den charakteristischen Sext-Oktavmixturen der rechten Hand ablesbar ist.

Auf der anderen Seite schließt sich Berg zwar bei bestimmten harmonischen Konstellationen an Brahms an – hierher gehören charakteristische Harmoniewechsel, gewisse ganztönige Vorhalte (im Gegensatz zu chromatischen), die Vorliebe für plagale Kadenzten –, nicht aber an den im Prinzip orthodoxen Modulationsplan des Altmeisters. In ihrer Neigung zur ‚permanenten Modulation‘ hebt sich Bergs Musik vielmehr von Anfang an entschieden von derjenigen Brahmsens ab. Hier ist Berg zum Teil Hugo Wolf verpflichtet, vor allem aber, im triebhaften Fluktuieren der Klänge, nach wie vor Mahler.

Im Lied *Die Nachtigall* aus den *Sieben frühen Liedern* (1907; Text von Storm) klingt der brahmische Ton besonders stark fühlbar nach. Für das schwungvolle Begleitmotiv ist Brahmsens *Wie Melodien* aus Opus 105 (1889) als Modell zu zitieren. Bergs Harmonik enthält jedoch entschieden mehr Dissonanzspannung, was sich besonders an den Kadenzstellen manifestiert. Im Gegensatz zu Brahmsens rational einfachem Modulationsplan (die einzige größere modulatorische Anstrengung betrifft, mit einer Ausweitung in das terzverwandte *F*-dur, die zweite Strophe) finden sich bei Berg schon zu Beginn Ausweichungen in die weniger gebräuchlichen Stufen III (*fis*-moll) und II (*e*-moll). Im ganzen herrscht bei Berg der Eindruck eines unruhigen Schweifens und Ziehens der Klänge vor. Ganz brahmisch ist wiederum der erste Klangwechsel bei Berg, eine Folge von Tonika-Akkord (*D*-dur), hochalteriertem Doppeldominant-Septakkord und Tonika-Akkord, wie er zum Beispiel – mit dem Doppeldominant-Septnonakkord ohne Grundton – in Brahmsens *Der Tod, das ist die kühle Nacht* op. 96 Nr. 1 (1886) vorkommt (vgl. Notenbeispiel 1). Hierher gehört schließlich auch die breit ausladende Plagalkadenz I–IV (Dur/Moll) – I am Schluß von Bergs *Nachtigall* (vgl. Brahmsens *Wie Melodien*).

Notenbeispiel 1

Brahms, Der Tod, das ist die kühle Nacht op. 96 Nr. 1 (1886), Anfang

Sehr langsam

Der Tod, das ist die kühl-le Nacht,

Wolf, In der Frühe (1888), T. 6-7

(Sehr getragen und schwer.)

Es wühet mein ver-stör-ter Sinn

Es mag überraschen, daß im Mittelteil „Sie war doch sonst ein wildes Blut“ von Bergs *Nachtigall* Hugo Wolf anklingt. In der Tat liefert hier Wolfs *In der Frühe* aus den Mörike-Liedern das Vorbild. Man erkennt dies sowohl an der charakteristischen Baßquinte in synkopischem Rhythmus, am Klangwechsel Molltonika (*fis*-moll) – hochalterierter Subdominant-Quintsextakkord – Molltonika, als auch an der Führung der Singstimme mit den Sprüngen verminderte Quinte (übermäßige Quarte), Quarte und kadenzierender Quintfall.

Notenbeispiel 2a und b

a) Berg, Die Nachtigall (1907), T. 16-17

(sotto voce) Etwas langsamer (♩ = ca 84)

Sie war doch sonst ein wil-des Blut;

Berg, *Die Nachtigall* (1907), Anfang

Zart bewegt ($\text{♩} = \text{ca } 96$)

p Das macht, es hat die Nach - - ti - - gall

p *sempre espr.*

Wolf, *In der Frühe* (1888), Singstimme, T. 6 - 9

b)

Es wü-let mein ver - stö - - ter Sinn noch zwischen

Zweifeln her und hin und schafftet Nacht - ge - spen - ster.

Berg, *Die Nachtigall* (1907), Singstimme, T. 16 - 19

Sie war doch sonst ein wil - des Blut, nun geht sie tief in Sin - nen,

Selbst auf dem engen Grundriß von nur 21 Kurztakten des Liedes *Im Zimmer* (1907; Text von Johannes Schlaf) scheint sich die Konstellation: Brahmsens Vorbild im Ganzen und Wolfscher Einschlag im Mittelteil abzuzeichnen. Das wiegende Dreiachtel-Motiv zu Beginn kommt ähnlich in Brahmsens *Minnelied* op. 71 Nr. 5 (1877) vor; auch Bergs Führung der Singstimme, mit einem großen Sprung von der Tonika hinab in die Untersexta und anschließendem Ausschwingen auf der Unterquarte, ist in diesem Brahms-Lied vorgebildet.

Notenbeispiel 3

Brahms, Minnelied op. 71 Nr. 5 (1877), Anfang

Sehr innig, doch nicht zu langsam

Berg, Im Zimmer (1907), Anfang

Leicht bewegt (♩ = ca 69)

Brahms, Minnelied, Einsatz der Singstimme

Hol - der klingt der Vo - gel - sang,

Nach nur vier Taktten, zu den Worten „Ein Feuerlein rot knistert im Ofenloch und loht“, erfolgt bei Berg Taktwechsel von $\frac{3}{4}$ zu $\frac{2}{4}$ und zugleich Tempowechsel von „Leicht bewegt“ zu „Etwas fließender“. Die angestrebte humoristische Wirkung rückt diese Stelle in die Nähe von Wolfs *Philine*, speziell zur Textstelle „Aber wenn in nächtger Stunde süßer Lampe Dämmerung fließt“. Taktart und relativ hohe Lage des Klaviersatzes stimmen überein; darüber hinaus bestehen Ähnlichkeiten der Sprungfiguren im Achtelrhythmus des Klaviers und auch solche der Gesangslinie, vor allem wenn man den Sextaufschwung Wolfs zu den Worten „der sonst wild und feurig eilt“ in Betracht zieht.

Notenbeispiel 4a und b

a) Wolf, *Philine* (1888), T. 41 ff.

(leicht und grazios)

A-ber wenn in nächt-ger Stunde süs-ser Lam-pe Dämm - - - rung fließt,

p zart

Berg, *Im Zimmer*, T. 5-9

Etwas fließender

Ein Feu - - er-lein rot kni - - stert im O - - fenloch und loht.

mp *p* *p cresc.*

b)

Wolf, *Philine*, T. 50-53, Singstimme

Wenn der ra-sche lo-se Kna-be, der sonst wild und feu-rig eilt

Angesichts der Kürze und relativen Unauffälligkeit der Bergschen Phrase ist die vermutete Anspielung auf Wolfs *Philine* zwar nicht mit Sicherheit nachzuweisen, muß aber jedenfalls erwogen werden. Ohne Zweifel klingt Wolfs Lied hier an.

Bergs *Schilflied* (1907; Text von Nikolaus Lenau) ist wichtig für den 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). Bei Mahler werden von einem *Des-dur*-Sextakkord aus die chromatisch benachbarten Nebendominanten *Fes*⁷ und *A*⁷ aufgesucht, wobei jeweils ein Ton liegen bleibt, um dadurch den Zusammenhalt der Akkordverbindung zu garantieren. Bei Berg erfolgt in Takt 4 ganz ähnlich ein Fluktuieren vom *b*-moll-Septakkord zum *A*-dur-Septakkord.

Notenbeispiel 5

Mahler, Das Lied von der Erde (1907/08), Nr. 6, Z. 17 (ohne Bläser)

zart leidenschaftlich
pp 1.Vl.
2.Vl., Br.
2.Vc.
pp

Berg, Schilflied (1907), Anfang

Mäßig bewegt ($\text{♩} = \text{ca. } 108$)

p

Aufge - hei - mem Wal - des - pfa - de schleich'ich

gern im A - - - - - bendschein an das ö - - - de [Schilf - gestadel]

Ein für Bergs späteres Schaffen charakteristischer Zug tritt im ersten der *Sieben frühen Lieder, Nacht* (1907; Text von Carl Hauptmann), zutage, nämlich Bergs ‚Schwäche‘ für Debussy⁴. Der Anfang ist durchweg aus den beiden Ganztonskalen gearbeitet. Vor allem die hohen Klangflächen („Wolken im Dämmerlicht“) aus ganztönigen Mixturklängen in Gegenbewegung wirken impressionistisch. Auch der durch ein ganztöniges Motiv in Oktavmixturen ausgezeichnete Schluß fügt sich in dieses Bild. Im ganzen freilich tritt dieses Lied nicht aus der Einflußsphäre von Brahms und Wolf heraus. In den zentralen Partien bemüht sich Berg vielmehr, ganztönige Passagen in das ihm vertraute Satzmodell organisch zu integrieren. Der impressionistische ‚Tupfer‘ bleibt an den besonderen, durch den Text vorgegebenen Anlaß gebunden und findet auch im Fortgang des Zyklus‘ keine Entsprechung mehr.

3

In den *Vier Liedern* op. 2 (1910) nach Gedichten von Hebbel und Mombert treten Einflüsse des Lehrers Schönberg und auch Alexandr Skrjabin⁵ bestimmend hervor. Bei aller Komplexität der Harmonik sind die drei ersten Lieder noch tonal konzipiert, was schon rein äußerlich aus der Beibehaltung der Schlüssel-Akzidentien hervorgeht. Im vierten Lied hingegen fallen diese weg: Es liegt Bergs erste Komposition in der sogenannten ‚freien Atonalität‘⁶ vor.

Im noch deutlich exponierten *d*-moll von Nr. 1, *Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen*, sind es vor allem die zwischendominantischen Septakkorde mit tiefalserter Quinte oder mit den Zusatztönen Sexte bzw. Mollterz, die an Skrjabin erinnern.

Der Anfang von Nr. 2, *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland*, ist durch rasche Harmoniewechsel gekennzeichnet, da der Klavierbaß zunächst drei Quartschritte aufwärts, dann zwei Quintschritte abwärts und schließlich wiederum einen Quartschritt aufwärts durchmißt.

Notenbeispiel 6

Berg, *Schlafend trägt man mich* op. 2 Nr. 2 (1910), Anfang

Langsam *pp*

Schla - fend trägt man mich in mein Hei - mat - - land.

pp

[es] D⁷ T⁷ S⁷ (D⁷) †P⁷ (D⁷) N⁷ / (D⁷) D⁷

⁴ Der Einfluß des Impressionismus auf Berg ist bereits von Adorno bemerkt worden, vgl. a. a. O., S. 386 (mit speziellem Bezug auf das Lied *Nacht*); der Einfluß speziell Debussys auf Berg wird von Stuckenschmidt, a. a. O., S. 41f., nachgewiesen.

⁵ Vgl. Adorno, a. a. O., S. 392.

⁶ Tatsächlich handelt es sich um starke Verschleierung von Tonalität durch vertikales Übereinandertürmen harmonischer Funktionen, komplexen Akkordaufbau und extensiven Gebrauch von chromatischen Alterierungen. Dem Gebot der Stunde gehorchend, unternimmt es Berg, Tonalität so weit voranzutreiben, daß diese ‚wie Atonalität‘ aussehe.

Ersetzt man die abwärtsgerichteten Quint- durch aufwärtsführende Quartschritte, so ergibt sich eine Kette von insgesamt sechs Quartan: $B_1 - Es - As - des - ges - ces' - fes' = e'$. Da dem Lied eine immanente, vor allem von der Gesangsmelodie zu Beginn klar umrissene *es-moll*-Tonalität zugrunde liegt⁷, berührt dieser Quartenzug die tonalen Stationen: $D^7 - T^7 - S^7 - (D^7) - tP^7 - (D^7) - N^7$. Der zu Beginn des vierten Taktes erreichte neapolitanische Akkord $Fes^7 = E^7$ wird anschließend zur Zwischendominante C^7 der Doppeldominante F^7 umgedeutet. (Die Fundamente führen dabei einen weiteren Quartschritt aus.) Dieselbe Baßfigur bildet auch den Schluß des Liedes – der Neapolitaner wird diesmal direkt zur Dominante von *es-moll* umgedeutet – und erscheint nochmals gegen Schluß von Opus 2 Nr. 4 (vgl. Notenbeispiel 7). Wir werden sehen, daß eine ähnliche Konstellation auch für das zweite Storm-Lied bedeutsam ist. Mit der Einführung des Quartanbasses ist Berg zweifellos Schönberg verpflichtet, doch klingt in der Harmonisierung durch quintalterierte Septakkorde auch hier Skrjabin an.

In Nr. 4, *Wärm die Lüfte*, sind die tonalen Verhältnisse wegen der betont anarchisch-modernistischen Attitüde des Komponisten nicht leicht zu durchschauen. Daß auch hier ein tonales Zentrum, nämlich F , zugrunde liegt⁸, erweist indessen vor allem die Analyse der Gesangsmelodie⁹. Gleich die Anfangstöne: $b' - fis' = ges' - c'' - e'$ umschreiben einen quintalterierten C -dur-Septakkord als Dominante von F -dur. Auch die abwärtsführende Schlußphrase „Das macht die Welt so tief schön“ ist in F -dur zu interpretieren, wobei das abschließende cis' dem nur scheinbar widerspricht.

In der Harmonik der Klavierbegleitung jedoch wird dieser Sachverhalt durch häufige Alterierungen verschleiert. Immerhin tritt F -dur in den Takten 10 bis 11 auf, und zwar in Sextakkordlage unter Zusatz der großen Septime E . Ferner erscheint die Dominante C^7 ganz unzweideutig in den Klaviermartellati der Takte 17 und 18. Eine wichtige Rolle bei der Auflösung solch eindeutig tonaler Verhältnisse kommt dem in Tritonus-Opposition stehenden H -Klang zu. H^7 erscheint zum erstenmal in Takt 6, wo im Baß noch der Dominantbordun $C - G$ nachklingt. Und vor allem behält der H -dur-Septakkord am Schluß das letzte Wort. Das cis' des Soprans erscheint hier in vermittelnder Position: Einerseits gehört es (als des) der Moll-Subdominante und dem neapolitanischen Sextakkord von F -dur an, andererseits vertritt es als None auch den Septnonklang von H -dur. Die hier wohl erstmals erprobte F - H -Opposition wird in späteren Werken Bergs, wie wir sehen werden, besonders signifikant.

⁷ Das Lied schließt, vom dritten Viertel des drittletzten Taktes an, mit folgender Kadenz in *es-moll*: $N^{-7} - D^{-7} - \left[N^{\overline{-7}} \right] - T^{-7}$
– Vgl. dagegen R. Gerlach, a. a. O., S. 243 u. 266.

⁸ Für die harmonische Analyse ist F -dur anzunehmen. Einerseits erscheint zwar die Tonika mehrfach ‚vermollt‘: so in der Gesangslinie der Takte 10 und 12; ferner im Klaviersatz gleich zu Beginn, wo die Dominante C^7 (Baßquinte und Gesangslinie) mit der Molltonika f -moll und dem mediantischen Des -dur (Klaviersatz) verschachtelt erscheint. Andererseits überwiegt aber im Ganzen eindeutig die Durqualität, vor allem in den tonal ausschlaggebenden Stellen T. 9–11 und T. 15, 2. Hälfte – 19.

⁹ Die folgende Analyse differiert weitgehend von derjenigen Gerlachs, a. a. O., S. 249–263. In der Tat ist Bergs harmonische Struktur derart komplex, daß sie mehr als nur eine Deutung zuläßt. – Weder Adorno (a. a. O., S. 385) noch, im Anschluß an diesen, Gerlach (a. a. O., S. 263) nehmen ein tonales Zentrum für dieses Lied an.

Notenbeispiel 7

Berg, Warm die Lüfte op.2 Nr.4 (1910), Schluß

(Langsam) (tonlos)

Stirb! Der Eine

rit. *acceler.* *martellato* *molto rit.* *ganz langsam*

ff *fff* *p dolce*

[F] D [T/D] S SS

sehr ruhig *espress.* *ppp*

stirbt, danebender Andre lebt: Das macht die Welt so tief -- schön.

mp *p* *ppp*

[F] (D) ND N NS NS₃ NS T₃ NS s₃ NS = $\begin{bmatrix} -9 \\ -7 \\ +6 \\ -5 \end{bmatrix}$

[H] T S₃ T NS₃ T NS₃ T

In diesem Lied hat Berg die Grenzen traditioneller Liedästhetik überschritten. Textausdeutung einzelner Worte dominiert über die Weise. Es sei an das Zweitonmotiv in hoher Klavierlage zu dem Wort „Nachtigall“ erinnert, an die impressionistischen Klavierquinten zu „es schmilzt und glitzert kalter Schnee“, an das doppelte Glissando des Klaviers zu „Düsterriesenstämme“. Ein sowohl akustisch wie dramatisch ungewöhnlich starker Effekt ist mit den in die tiefste Lage abstürzenden Klaviermartellati vor dem tonlos gehauchten „Stirb!“ gegeben: Eine solche Stelle wirkt eher opernhaf als genuin liedhaft. ‚Madrigalische‘ Textausdeutung einerseits und expressionistische Übersteigerung von Gestik und Dynamik andererseits scheinen auf eine Krise der Gattung Lied hinzudeuten. Möglicherweise ist hierin mit ein Grund für Bergs weitgehende Abwendung vom Lied und Hinwendung zur Oper in der Folgezeit benannt¹⁰.

¹⁰ Im Jahre 1912 entstehen noch die *Fünf Orchesterlieder* nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg, op. 4. In der Gattung Orchesterlied ergibt sich für Berg die Möglichkeit zu weiträumigerer Phrasierung durch konstruktive Bindung an das Passacaglia-Modell (op. 4 Nr. 5).

4

Die zweite Vertonung von Storms *Schließe mir die Augen beide* (1925) nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein. Einmal handelt es sich um Bergs erste Liedschöpfung nach einer Pause von rund 13 Jahren und zugleich um seine letzte, zum anderen um seine erste Arbeit in Zwölftontechnik, wobei der äußere Anlaß Bergs Entscheidung mitbestimmt haben dürfte. Der Erstveröffentlichung von 1930 in der Zeitschrift *Die Musik* stellt der Komponist folgenden Kommentar voran:

„Fünfundzwanzig Jahre Universal Edition – gleichbedeutend mit dem ungeheuren Weg, den die Musik von der tonalen Komposition zu der ‚mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen‘, vom C-dur-Dreiklang zum Mutterakkord zurückgelegt hat, und den, als einziger Verleger, vom Anfang an gegangen zu sein, das unvergängliche Verdienst Emil Hertzkas ist. Ihm sind die umstehenden *Zwei Lieder* über den gleichen Text von Theodor Storm, die diesen Weg veranschaulichen sollen und hier ihre erste Veröffentlichung erfahren, zugeeignet“¹¹.

Das erste Storm-Lied von 1907 zeigt den bekannten, an Brahms orientierten Stil der frühen Lieder. Der Klaviersatz erweist sich als linear konzipiert und durch Parallelführungen verklunglicht. Das Resultat ist jedoch komplexer als man auf den ersten Blick vermuten könnte, da das harmonisch-metrische Gefüge durch Einführung des $\frac{5}{4}$ -Takts in eigentümlicher Schwebelage gehalten wird.

Im zweiten Storm-Lied verrät bereits die Singstimme im Hinblick auf Deklamationsrhythmus und Linienführung eine neue Konzeption. Zwar ist das Achtel noch immer die Grundeinheit der Deklamation, aber anders als im ersten Lied, in dem längere Werte nur an Phrasenschlüssen auftreten, dienen nunmehr Viertel, punktierte Viertel und Halbe der ausdrucksvollen Längung hervorgehobener Textsilben. Die Melodielinie wird durch ungewöhnlich weite Intervallsprünge gekennzeichnet, wobei ein Zusammenhang mit Bergs spezifischer Reihentechnik besteht.

Die zugrunde liegende Zwölftonreihe lautet: $f'' - e'' - c'' - a' - g' - d'' / as' - des' - es' - ges' - b' - h'$, untersteht also dem Gesetz der Spiegelsymmetrie. In entsprechender Anordnung ist sie zugleich eine sogenannte ‚Allintervallreihe‘. Es sei erwähnt, daß Berg dieselbe Reihe auch seiner *Lyrischen Suite* für Streichquartett zugrunde legte, zu der das zweite Storm-Lied eine Art Vorstufe darstellt.

In der Singstimme wird diese Reihe immer nur in der untransponierten Grundgestalt eingesetzt, so daß die Möglichkeiten diastematischer Variation auf Veränderung der jeweiligen Oktavlage beschränkt bleiben. Im Klaviersatz indes kommt der Komponist nicht ohne Reihenpermutationen aus, ferner werden Krebsgestalt und Umkehrung in transponierter Lage verwendet. Dieser Klaviersatz enthüllt erstaunliche Freiheiten im Umgang mit dem Reihengesetz, vor allem hinsichtlich der chromatischen Alteration einzelner Töne der Reihe, wenn Berg auf impressionistische Klangwirkung abzielt, wie z. B. zur Textstelle „Und wie leise sich der Schmerz“ oder, wie noch zu erörtern sein wird, auf bestimmte Tonsymbole.

Sind die zwölf Töne tatsächlich nur aufeinander bezogen, wie Berg schreibt? Zunächst fällt auf, daß der erste Reihenabschnitt den F-dur-Dreiklang enthält, dem im zweiten Abschnitt Ces-dur entspricht. Die Liedkomposition beginnt und schließt mit dem Ton $f (f'/F_1)$ – ein Umstand, der bereits 1955 Hans Ferdinand Redlich dazu veranlaßte, von „immanenter F-Tonalität“ zu sprechen¹².

¹¹ Vgl. Willi Reich, *Alban Berg*, in: *Die Musik* 22/5 (1930), S. 347–353.

¹² Vgl. Hans F. Redlich, Nachwort zur Ausgabe der beiden Storm-Lieder, Wien 1955, ²1960, S. 11.

Hier konnte Berg an frühere Erfahrungen anknüpfen. Wir erinnern uns, daß schon dem Lied Opus 2 Nr. 4 sowohl eine immanente *F*-Tonalität zugrunde liegt als auch eine tonale Polarität *F–H*, wie sie, als Polarität *F–Ces*, auch das zweite Storm-Lied gemäß den beiden Gravitationszentren der betreffenden Zwölftonreihe bestimmt. Aber im Unterschied zu Opus 2 Nr. 4, wo eher die Opposition der beiden Pole herausgearbeitet wird, erscheinen im zweiten Storm-Lied die beiden tonalen Ebenen in permanenter Durchdringung.

Notenbeispiel 8

Berg, Anfang des zweiten Storm-Liedes (1925)

$\text{♩} = 72$ *pp*

- Schlie - ße mir die Au - - gen bei-de mit den lie - - - -ben-Händen zu;

[F] \underline{ND} \underline{Nd} \underline{n} \underline{N} \underline{NS} $\underline{NSS/D}$ T (D) Sp Tp || (N = Neapolitanischer Akkord)

[Ces] $\underline{D^D}$ $\underline{D^d}$ \underline{d} \underline{D} T S/N \underline{NS} [Ges] Sp T $\underline{D^D}$

Dies zeigt bereits der Anfang des Liedes. Die Singstimme exponiert *F*-dur, das aber im Klavier mit einem aus der zweiten Reihenhälfte gewonnenen *Ces*-dur harmonisiert wird. Man kann diesen Beginn auf jedes der beiden Gravitationszentren beziehen, wie die harmonische Analyse im Notenbeispiel anzudeuten versucht. Schon einmal hatte Berg einen Liedanfang aus dem Einzeltönen *f'* entfaltet, nämlich im *Schilflied* aus den *Sieben frühen Liedern*, das eine schwer in Worte zu fassende innere Verwandtschaft mit dem zweiten Storm-Lied fühlbar werden läßt (vgl. Notenbeispiel 5).

Zu Beginn desselben führen die harmonischen Fundamente *des' – ges – ces – Fes = E/c – F* drei fallende Quint- bzw. steigende Quartschritte aus, denen nach der Umdeutung des *Fes = E*-dur-Akkords (Takt 2, drittes Viertel) nach *C*-dur ein weiterer fallender Quint- bzw. steigender Quartschritt nach *F*-dur folgt. Somit ergibt sich eine erstaunliche Parallele zum Lied Opus 2 Nr. 2. Dort setzte die Quartenkette zwar im Dominantbereich ein, umfaßte mit sechs die doppelte Anzahl an Quartschritten und führte zu dem tief im subdominantischen Bereich liegenden neapolitanischen Akkord der Haupttonart *es*-moll hin. Hier zwar setzt die Kette – von der Haupttonart *F*-dur aus betrachtet – bei der Dominante des Neapolitaners ein, um sogar in den Subdominantbereich desselben zu führen. Das Spektrum ist also insgesamt viel stärker zum Subdominantbereich hin verschoben. Aber es bleibt doch überraschend, daß sich, von der vierten Quartenstation des Liedes Opus 2 Nr. 2 aus gemessen, für beide Lieder genau dieselbe Folge der Fundamente er-

gibt, und zwar einschließlich der Umdeutung von *Fes = E* nach *C* mit der folgenden Kadenz nach *F*. Ständen zu Beginn von Opus 2 Nr. 2 alle Akkorde, mit Ausnahme des aus Umdeutung resultierenden *C*-dur-Septnonakkordes (Takt 4, zweites Viertel), in Grundposition, so kommt dieser im zweiten Storm-Lied keine bevorzugte Stellung mehr zu: Insbesondere die zweite Umkehrung, also die Darstellung des Akkords in Quartsext-Position (bzw. Terzquartsext-Position bei Septakkorden), wird für den Satz charakteristisch. Man prüfe daraufhin den *Ces*-dur-Klang auf dem zweiten Viertel von Takt 2, den *F*-dur-Klang zu Beginn von Takt 3 (auf dem zweiten Achtel ist der Grundton nicht mehr materiell im Klang vertreten und muß daher als theoretisch impliziert bzw. als vom Taktbeginn aus weiterklingend gedacht werden), ferner die Akkorde in Takt 4.

Satzstruktur und Klangkomponenten haben sich in den 15 Jahren seit der Komposition von Opus 2 ebenfalls tiefgreifend gewandelt. War der Satz in Opus 2 Nr. 2 vollgriffig und reich an Parallelführungen in brahmsischer Manier, so ist die Struktur des zweiten Storm-Liedes viel schlanker und transparenter. Sie kommt ohne Verstärkungen und ‚Klangpolster‘ aus, unter weitgehender Einschränkung von Parallelführungen; dafür tritt eine gewisse Neigung zu Quartenagglomeraten hervor. Die bevorzugte Darstellung der Harmonien als zwischendominantische Septakkorde im früheren Lied weicht einem vielfältigeren und komplexeren Akkordaufbau, wie er durch die Reihenumuster angeregt wird. Neben und anstelle der kleinen Septime treten nunmehr Quarte, Sexte, große Septime und kleine None als charakteristische Zusatztöne des Dreiklangs hervor.

Durchdringen sich einerseits zu Beginn und im Verlauf des zweiten Storm-Liedes die tonalen Ebenen *F* und *Ces*, so steht andererseits der Schluß eindeutig in *F*-dur. Im viertletzten Takt setzt Berg, mit den Funktionen N-s-D-T, also den Stufen IV-V-I, eine erstaunlich regelmäßige Kadenz. Der *F*-dur-Großseptakkord bleibt im folgenden Takt flächig liegen, während Gesang und Oberstimme des Klaviers die aus der zweiten Reihenhälfte bzw. aus dem Reihenkrebs hervorgehenden, komplementären Töne einfließen lassen. Die harmonische Situation ist also umgekehrt zu der des Anfangs. Das abschließende *h* des Gesangs im vorletzten Takt verdeckt das benachbarte *c'* des Klaviers und bewirkt dadurch in subtiler Weise ein Umschlagen des Tonika-Großseptakkordes in den Doppeldominant-Septnonakkord. Anschließend wird über einen *As*-dur-Septakkord mit Quartvorhalt das alleinstehende *f'* des Anfangs wieder erreicht. Zuletzt entfaltet sich, in äußerstem Gegensatz nicht nur zum *C*-dur des ersten Storm-Liedes, sondern auch zum *Des*-dur-Beginn des zweiten, der alle Töne und alle Intervalle umfassende ‚Mutterakkord‘, mit dem Kontra-*F* als Fundament. Die Akkordtöne erscheinen nicht unterschiedslos gleichförmig, sondern auf zwei dynamisch abgestuften Zeitebenen: Im Großrhythmus der Achtel, und hervorgehoben durch Piano-Akzente, erklingen die Töne des *F*-dur-Großseptakkordes; die übrigen acht Töne der Reihe, gleichsam aus dem Schoß der Grundstruktur emporsteigend, ‚entweichen‘, *pianissimo*, in fließenden Sechzehntel-Triolen.

Notenbeispiel 9

Berg, Schluß des zweiten Storm-Liedes (1925)

fühl - - - lest du mein gan - - - - - zes

p *cresc.*

p *poco cresc. ma sempre tranquillo* *espress.*

[F] N s D T _____

Herz.

pp *mf* *ppp*

Ped. *V* *

Ⓛ †P T _____

Die Analyse des zweiten Storm-Liedes bliebe unvollständig, wenn nicht der autobiographische Hintergrund wenigstens kurz beleuchtet würde. Durch George Perle¹³ sind wir über die große Liebe Bergs zu Franz Werfels Schwester Hanna Fuchs-Robettin, die er im Mai 1925 kennengelernt hatte, unterrichtet. In Werken wie dem Lied Opus 2 Nr. 4 und besonders im *Wozzeck* hatte der Komponist die tonale Opposition *H-F* mit starker, die Zeichen für Liebe und Liebestod umfassender Symbolik ausgestattet. So konnte die Übereinstimmung dieser Töne mit Hannas Initia-

¹³ A. a. O. (vgl. Anm. 1 der vorliegenden Studie).

len Berg nicht anders als ein Wink des Schicksals erscheinen. Für die insgeheim Hanna gewidmeten Werke, nämlich das zweite Storm-Lied und die *Lyrische Suite*, wurde eine Tonreihe gesucht, die von diesen beiden Gravitationszentren her strukturiert sein mußte, und in der 1924 von seinem Schüler Fritz Heinrich Klein entdeckten ‚Allintervallreihe‘ gefunden.

Nach Perle spielen in der *Lyrischen Suite* auch Bergs eigene Initialen eine wichtige Rolle, ferner erhält die Hanna zugeordnete Zahl 10 formgliedernde Bedeutung. Die beiden Halbstrophen des Storm-Liedes umfassen jeweils genau 10, das ganze Lied daher $2 \times 10 = 20$ Takte. Bergs Initialen tauchen in den Takten 13 und 14 mit dem gespiegelt eingeführten Motiv $\overset{b}{a}-e$ des Klavierbasses auf, während die rechte Hand gleichzeitig das sich herabneigende Motiv $h'' - f''$ bringt.

Man bedenke, daß das erste Storm-Lied wahrscheinlich Bergs Frau Helene gewidmet ist, die er kurz vor der Komposition im Frühjahr 1907 kennengelernt hatte. Der Text Storms drückte offenbar Bergs Art zu lieben in vollkommenster Weise aus und dürfte sich dem Komponisten beim Ausbrechen der neuen großen Liebesbeziehung fast zwangsläufig wieder aufgedrängt haben. So gesehen, sind die beiden Lieder nur äußerlich einem Verleger gewidmet. In Wirklichkeit stehen die beiden Bergs Gefühlsleben beherrschenden Frauengestalten in dieser Doppelvertonung Seite an Seite. Jede hat ihr Lied in dem der jeweiligen Liebesbeziehung angemessenen Stil.

6

Wir kommen zu dem Ergebnis, daß das Lied zeitlebens die eigentliche schöpferische Domäne des Komponisten Alban Berg darstellt. Im Lied vollzieht sich der Übergang von zunächst vorherrschenden literarischen Interessen des Jünglings zur musikalischen Komposition; in den frühen, während der Lehrzeit bei Schönberg entstandenen Liedern wird die an Brahms geschulte satztechnische Grundlage erworben (insbesondere erscheint das Idiom der *Klaviersonate* op. 1 im etwa gleichzeitig geschaffenen ersten Storm-Lied vorbereitet); im Lied op. 2 Nr. 4 wird zum erstenmal das Gebiet der ‚freien Atonalität‘ besritten, im zweiten Storm-Lied erstmals die Zwölftontechnik erprobt. Alle wichtigen Stilwandlungen vollziehen sich auf der Grundlage des Liedes.

Wenn auch die in Opus 2 Nr. 4 sich manifestierende Krisenerfahrung an der Gattung Lied sowie die seit 1914 sich anbahnende Hinwendung zur Oper das kontinuierliche Liedschaffen unterbrechen, so bleibt doch weiterhin liedmäßige Gestaltungsweise ein wichtiges Element sowohl in den beiden Opern als auch in Instrumentalwerken wie der *Lyrischen Suite*, dem *Kammerkonzert* und dem *Violinkonzert*¹⁴.

¹⁴ Ein Auszug der vorliegenden Studie erschien in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 4./5. Juli 1987.