

Gedanken zur »inneren Wahrheit« in Arnold Schönbergs Opus 6

In mehrfacher Hinsicht scheint Arnold Schönbergs *Acht Liedern für Singstimme und Klavier* op. 6 eine Scharnierfunktion zuzukommen.¹ Zeitlich stehen sie als letzte große Sammlung nach den frühen und den nicht gedruckten Liedern am Ende einer intensiven Phase der Liedkomposition. Dieses letzte umfassendere Liedopus – es sollten nur noch die beiden Balladen op. 12 und die beiden Lieder op. 14 im Druck erscheinen, bevor mit op. 15 bekanntlich ein Wendepunkt in der kompositorischen Entwicklung erreicht wurde – steht außerdem am Beginn eines sich in der Kompositionstätigkeit niederschlagenden Interessenwandels des Komponisten, der sich in verändernden Themenstellungen, der Verlagerung der Kompositionstätigkeit in andere Gattungen, und vor allem auch in den zwischen 1905 und 1910 auffällig zahlreichen, nur Fragment gebliebenen Liedern niederschlägt.

Die Komposition bzw. Zusammenstellung der Lieder op. 6 verteilt sich auf zwei Arbeitsphasen um das *I. Streichquartett d-Moll* op. 7: Die erste Gruppe ist direkt im Anschluss an die Keller-Vertonungen (op. 3/2 und op. 3/5 im November 1903) entstanden, die zweite wurde erst unmittelbar nach Beendigung des Quartetts komponiert (Tabelle 1).²

Inhaltlich mutet die Zusammenstellung von Opus 6 zunächst äußerst heterogen an. Ein genauerer Blick zeigt dennoch, dass die Vorlagen für fünf Gedichtvertonungen einem einzigen Sammelwerk entnommen sind, nämlich Ludwig Jacobowskis 1899 veröffentlichter Anthologie *Neue Lieder der besten neueren Dichter für's Volk*³; zudem kreisen sämtliche Texte dieser Opuszahl um das Grundthema »Liebe«.

1 Eine umfassende und grundlegend neue Studie des gesamten Opus 6 bietet Kristof Boucquet: *Schoenberg and Tonality: The Eight Songs Op. 6*. Leuven etc. 2018 (Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology 5).

2 Skizzen zum letzten Lied der Sammlung, *Der Wanderer*, finden sich aber schon zu Beginn des zweiten Skizzenbuches und sind damit offenbar schon im April 1905 entstanden (Arnold Schönberg Center, Wien [MS75, Sk63]).

3 *Neue Lieder der besten neueren Dichter für's Volk*. Zusammengestellt von Dr. Ludwig Jacobowski. Berlin 1899.

Nr. 1*	<i>Traumleben</i>	Julius Hart (1859–1930)	18. Dezember 1903
Nr. 2	<i>Alles</i>	Richard Dehmels (1863–1920)	6. September 1905
Nr. 3*	<i>Mädchenlied</i>	Paul Remer (1867–1943)	28. Oktober 1905
Nr. 4*	<i>Verlassen</i>	Hermann Conradi (1862–1890)	19. Dezember 1903
Nr. 5	<i>Ghasel</i>	Gottfried Keller (1819–1890)	23. Januar 1904
Nr. 6*	<i>Am Wegrund</i>	John Henry Mackay (1864–1933)	18. Oktober 1905
Nr. 7*	<i>Lockung</i>	Kurt Aram (= Hans Fischer) (1869–1934)	26. Oktober 1905
Nr. 8	<i>Der Wanderer</i>	Friedrich Nietzsche (1844–1900)	15. Oktober 1905

Tabelle 1: *Acht Lieder für Singstimme und Klavier op. 6*⁴

Der angedeutete Blickwechsel Schönbergs scheint sich schließlich in der Wahl und Vertonung von Richard Dehmels *Alles* zu manifestieren, jenem Lied, mit dem er nach ca. eineinhalb Jahren seine Arbeit an dieser Liedersammlung wieder aufgreift. Es bringt auf Mikroebene – wie die Gesamtheit der Lieder op. 6 auf Makroebene – die vielleicht sichtbarste Neuorientierung des Komponisten zum Ausdruck. Denn Schönbergs früher Dehmel-Begeisterung,⁵ die er gemeinsam mit seinem freundschaftlichen Lehrer Alexander Zemlinsky erlebte⁶ und die in *Verklärte Nacht* op. 4 (1899) ihren Höhepunkt fand, stehen nach op. 6 nur noch Fragment gebliebene Vertonungen von Texten dieses Dichters gegenüber. Dieser letzten abgeschlossenen Vertonung eines Dehmel-Textes mag somit eine gewisse Sonderstellung zukommen, vor allem vor dem bereits angedeuteten Hintergrund, dass Opus 6 als Kulminationspunkt der frühen Kompositionsentwicklung bei Schönberg eine ebenso besondere Rolle zugestanden werden darf. Daher sei im Folgenden der Blick auf dieses zweite Lied gelenkt, wobei nach einer Betrachtung des Liedinhaltes und einzelner Aspekte der Gedicht-Vertonung einige Überlegungen zur Gesamtkonzeption von Opus 6 gestattet seien.

4 * bezeichnet Lieder aus Ludwig Jacobowskis *Neue Lieder*, ibidem; Nr. 5 entstammt dem Band *Gesammelte Gedichte von Gottfried Keller*, Berlin 1884, p. 279; Nr. 2 ist Dehmels Band *Weib und Welt*, Berlin 1896, p. 59 entnommen; und Nr. 8 dem Band Friedrich Nietzsches, *Gedichte und Sprüche*, Berlin 1901, p. 51.

5 Siehe hierzu Joachim Birke: Richard Dehmels und Arnold Schönberg. Ein Briefwechsel, in: *Die Musikforschung* 11/3 (Januar–März 1958), p. 279–285; idem:

Nachträge zum Briefwechsel zwischen Dehmels und Schönberg, in: *Die Musikforschung* 17/1 (Januar–März 1964), p. 60–62; sowie Martina Sichardt: Zur Bedeutung der Dichtung Richard Dehmels für die Liedkomposition um 1900, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, Hrsg. von Josef Kuckertz et al. Laaber 1990, p. 365–388; eadem: Anmerkungen zum Schicksal dichterischer Texte in den Vertonungen Arnold Schönbergs, in: *Der Text im musikalischen Werk: Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und*

literaturwissenschaftlicher Sicht. Hrsg. von Walther Dürr et al. Berlin 1998, p. 128–144 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 8).

6 Vgl. Federico Celestini: Zu den Liedern Zemlinskys, in: *Ästhetik der Innerlichkeit: Max Reger und das Lied um 1900*. Hrsg. von Stefan Gasch. Wien 2018, p. 233–251, hier p. 241 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 48).

Zwischen den Zeilen lesen: Richard Dehmels *Alles*

Wie vielen anderen Komponisten jener Zeit galt Richard Dehmel auch Arnold Schönberg als der zentrale Erneuerer lyrischer Formen, der mit der Kraft seiner Bilder, der Expressivität seiner Texte und seiner Haltung zum »Visionäre[n] *als Fundament der Kunst*« ein »*gesteigertes Lebensgefühl*« zum Ausdruck brachte.⁷ Ebenso wichtig war Dehmels Verständnis von Kunst, die er über die Natur stellte,⁸ deren Imitation er ablehnte: Die Natur hält aus seiner Sicht lediglich Material bereit. Der aktive Künstler kann daraus im Zuge der Transformation der Wirklichkeit in seiner »Vorstellung« Neues hervorbringen, was sich im Kunstwerk, also in der »Darstellung«, niederschlägt:

All das ist lediglich technisches Material: physikalischer oder chemischer Stoff, akustisches oder optisches Rüstzeug für den mystischen Akt der Transformation.

Die Elemente dieser Transformation, da sie nicht in dem Werkstoff und Werkzeug selbst liegen und ihm doch vom Künstler beigelegt werden, müssen als zwischen den Reizen der Worte, der Farben, der Töne, der Flächen schweben, können nur reine Verhältnisse sein, die sich nirgends unmittelbar ausmessen lassen, sondern nur mittelbar abschätzen; [...].⁹

Dehmels symbolistische Texte mit ihrem leidenschaftlich religiös-erotischen Charakter und ihrem plastischen, unmittelbaren, »lyrischen Ton« der Sprache halfen dem jungen Schönberg »erst den neuen Ton [...] der mein eigener sein sollte«¹⁰ zu finden. Sie waren es, bei dem er »jedes Wort mitempfinden« und die Dehmelschen Texte einfach »herunterkomponieren« konnte.¹¹

Dehmels Gedicht *Alles* spricht aber eine andere Sprache als die von Schönberg vertonten Dehmel-Lieder der Zeit um 1899. Es entbehrt gerade jenen vergeistigten Erotizismus, der die Liedkomponisten jener Zeit so begeisterte (und wie er etwa in Schönbergs *Jesus bettelt* op. 2/2 zum Ausdruck kommt): Der Text beschreibt eine Abendszene vor Einbruch der Dunkelheit, wobei erst im Verlauf des Gedichtes deutlich wird, dass ein mutmaßlich männliches Ich ein weibliches Du anspricht bzw. über dieses nachdenkt. Vorherrschend sind Naturbeobachtungen (Nacht – Sterne sehn – stiller Garten – Anemone – Baum) und der Ausdruck einer gewissen Zartheit, etwa wenn in der ersten Gedichtzeile

7 Horst Fritz: *Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels*. Stuttgart 1969, p. 121.

8 Siehe Richard Dehmel: *Natur, Symbol und Kunst. Ein Beitrag zur reinlichen Scheidung der Begriffe*, in: idem: *Betrachtungen über Kunst, Gott und die Welt*. Berlin 1900, p. 57–74.

9 Richard Dehmel: *Kunstform und Rhythmus. Grundzüge einer Kritik des Kunstwerkes*, ibidem, p. 76.

10 Arnold Schönberg an Richard Dehmel, 16. November 1913 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg [DA: Br: S: 629]).

11 Arnold Schönberg an Richard Dehmel, 13. Dezember 1912 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg [DA: Br: S: 626]).

	Form	Reim- schema	Takt	Dynamik in Opus 6/2
Alles	Vorspiel			
Lass uns noch die Nacht erwarten, bis wir alle Sterne sehn.	A	a	2–3	<i>durchaus sehr zart, etwas langsam</i>
		b	4–5	
falt die Hände; in den harten		a	6	
Steigen durch den stillen Garten		a	7–9	
geht das Heimweh auf den Zehn.		b	10–11	
Geht und holt die Anemone, die du einst ans Herzchen drücktest,	B	c	12–13	»drücktest«: <i>ritardando</i> <i>steigernd</i>
		d	14–15	
geht umklungen von dem Tone		c	16–18	
einst des Baums, aus dessen Krone		c	18–20	
du dein erstes Fernweh pflücktest.		d	20–22	
Und du schüttelst aus den Haaren, was dir an der Seele frißt, selig Kind mit dreißig Jahren, Alles sollst du noch erfahren, Alles, was dir heilsam ist.	A'	e	25–26	<i>bewegter</i> <i>wieder ruhig</i>
		f	27–28	
		e	29–31	
		e	32–33	
		f	34–36	
Nachspiel				

Richard Dehmel: Alles, in: *Weib und Welt*. Berlin 1896, p. 59

einem Bedürfnis nach der gemeinsamen nächtlichen Sternenbeobachtung Ausdruck verliehen wird, wenn die personifizierte Figur des Heimweh auf Zehen durch den Garten geht, oder vergangene (gemeinsam erlebte) Ereignisse in leicht wehmütiger Erinnerung geschildert werden.

Das Gedicht ist von Perspektivenwechseln geprägt, die von den direkt ansprechenden Imperativen der ersten Strophe (»*lass uns noch die Nacht erwarten*«, »*falt die Hände*«) zur Beobachtung des Gartens lenkt – eine Beobachtung, die in der zweiten Strophe weitergeführt und mit Erinnerungen an Naturerlebnisse des Gegenüber verschränkt wird. Dieses Nachdenken über die (möglicherweise gemeinsam erlebte) Vergangenheit des Gegenübers führt in der dritten Strophe wiederum zu einem Wechsel in die Gegenwart und

einem optimistischen Blick in die Zukunft, der einerseits offen lässt, ob das gemeinsame »wir« der Vergangenheit auch die Erfahrungen der Zukunft teilen wird, andererseits aber auch die positive Versicherung für die Erweiterung des Erfahrungshorizontes mit zunehmendem Alter beinhaltet.

Das Beobachtungsfeld wird im Verlauf des Gedichtes von der Nacht zum Garten, zur Anemone bzw. zum Baum hin zum direkten Gegenüber immer weiter eingeschränkt – eine Fokussierung, die inhaltlich mit der Distanz zu den Erlebnissen der Vergangenheit, dem Erleben der konkreten Nacht und der Zukunft verknüpft wird. Anders als die von Schönberg vertonten Lieder aus der Zeit vor 1900¹² drückt dieses Gedicht also auch eine intensive Beziehung eines sich liebenden Paares aus, doch wird hier eine neue Idee des partnerschaftlichen Beziehungsverständnisses deutlich: Es ist nicht mehr die glühende Leidenschaft, die das Paar erlebt, sondern eine verinnerlichte, stille Partnerschaft, bei der das gemeinsame Im-Garten-Sitzen und das hoffnungsvolle Leben der Zukunft im Vordergrund stehen.¹³

Wie sich an den Fragment gebliebenen Gedichten *Nacht*, *Aufblick* und *Aufstieg* zeigt, wird – jedenfalls in der Auseinandersetzung mit Dehmel-Texten – eine solche Innerlichkeit, die nunmehr eine spirituelle Dimension von Liebe thematisiert, in der sich aber auch die Angst vor einer Entfremdung der beiden Partner bemerkbar macht, zu einem neuen Thema Schönbergs. In seiner Reflexion über ein schon seit längerer Zeit in partnerschaftlicher Beziehung stehendes Paar und in der Erkenntnis über das sich zwischen beiden Partnern verändernde Verhältnis zueinander wird dieses Lied somit zum Ausdruck eines Wandlungsprozesses und einer neuen »inneren Wahrheit«.¹⁴

Mit dem Gedanken Wittgensteins, dass die Sprache (= das Gedicht Dehmels) den Gedanken verkleidet,¹⁵ und mit Schönbergs Einstellung, dass das Kunstwerk (= das Lied), Widerhall der Bewegung der Welt im Inneren und

12 Hans Heinz Stuckenschmidt führt die Dehmel-Vertonungen aus der Zeit vor 1900 auf die Freundschaft zu Zemlinsky und damit auch die beginnende Beziehung zu dessen Schwester Mathilde zurück; vgl. idem: *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*. Zürich, Freiburg im Breisgau 1974, p. 38.

13 Strukturell gesehen weisen in dem aus drei Strophen zu je fünf Zeilen bestehenden Gedicht, dessen Reimstruktur sich als Kreuzreim mit eingeschlossenem Paarreim darstellt, die Strophen 1 und 3 männliche Reime auf. Das Gedicht zeigt nur reine Reime; die ersten beiden Strophen, die inhaltlich von der dritten Strophe abgesetzt

sind, sind jeweils mit einem Enjambement in den Zeilen 3–4 komponiert. Laut Schönberg standen solche Details nicht im Zentrum seiner Aufmerksamkeit, sondern der vielbeschworene »Anfangsklang der ersten Textworte«, die eine Stimmung evozieren. Arnold Schönberg: Das Verhältnis zum Text (1912) (ASSV 3.1.1.4.); veröffentlicht in: *Der Blaue Reiter*. Hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc. München 1912, p. 27–33, hier p. 33.

14 Albrecht Dümmling liest dieses Lied als Geburtstagsgeschenk für Schönbergs Frau Mathilde, die am 7. September – also dem Tag nach der Niederschrift – ihren

28. Geburtstag feierte; vgl. idem: *Die fremden Klänge der hängenden Gärten: Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George*. München 1981, p. 133 f. und p. 278.

15 »Die Sprache verkleidet den Gedanken. Und zwar so, daß man nach der äußeren Form des Kleides nicht auf die Form des bekleideten Gedankens schließen kann; weil die äußere Form des Kleides nach ganz anderen Zwecken gebildet ist als danach, die Form des Körpers erkennen zu lassen.« Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main ²¹2014, p. 26 (Satz 4.002) (Werkausgabe 1).

damit der eigenen Selbstbegegnung sei,¹⁶ bleibt also zu fragen, wie Schönberg Dehmels Gedanken einer verinnerlichten Partnerschaft (mit allen positiven Erfahrungen und Ängsten) Ausdruck verleiht und in Musik kleidet. Wie wird die im Gedicht zwischen den Zeilen zu lesende Zartheit und Unsicherheit mit Blick auf die Zukunft realisiert, wie also die innere Wahrheit des Textes zum Ausdruck gebracht?

Schönbergs Lied *Alles* op. 6/2

Wie in Lied op. 6/1, *Traumleben*, das ein gleichsam ideales Jugendstilgedicht von Julius Hart vertont, drückt auch in *Alles* die äußere Dynamik die Stimmung des Gedichtes aus: Beide Gedichte sind mit Anweisungen wie »*langsam*« und »*zart*« überschrieben, innerlich aber sind sie grundsätzlich verschieden und die innerliche Zufriedenheit des ersten Liedes ist einer unruhigen Unsicherheit im zweiten Lied gewichen. Diese ist in *Alles* von Beginn an durch die Sechzehntel-Bewegung der Klavierbegleitung präsent, die in dem instabilen Sechzehntel-Auftakt zum Klaviervorspiel angestoßen und durch das gesamte Stück hinweg kontinuierlich fortgeführt wird. Dass das eintaktige Klaviervorspiel als arpeggierter und nicht weniger instabiler Dominantseptakkord der Tonika As gestaltet ist, trägt zusätzlich zur Darstellung der fragilen Stimmung bei.

Wie Kristof Boucquet gezeigt hat (Notenbeispiel), bildet die Kombination der melodischen Linien von linker und rechter Hand wie auch der Singstimme in den Takten 2–3 die Keimzelle der kontrapunktischen Verarbeitung des gesamten Stückes:¹⁷ In diesem Sinn repräsentieren die Motive (horizontal) und die Harmonien (vertikal) »syntaktische Schichten«, die mit jenen des Gedichtes (Perspektivenwechsel und Naturbeobachtungen) korrelieren. Sie bilden jene Elemente, aus denen sich der Text/das Lied zusammensetzt und denen die Funktion einer Syntax zukommt, die im Rahmen der noch immer beibehaltenen musikalischen Tonalitätsgrenzen mit Bedeutung aufgeladen werden kann, und die sich – ähnlich einer Wortwiederholung innerhalb eines Textes – je nach Kontext verändern kann. Diese – zu Beginn etablierte – musikalische Syntax wird im Verlauf des Liedes nicht mehr durch weiteres Material angereichert, sondern »nur« noch kontinuierlich einer Neukombination und -variation unterworfen, sodass eine solche kontrapunktische Verarbeitung eine ununterbrochene Weiterentwicklung und Enthüllung der möglichen Kombinationen des Ausgangsmaterials darstellt.¹⁸ Ist also der Text eine Entität, in der – wie Dehmel

16 »Und innen [...] ist die Bewegung der Welt; nach außen dringt nur der Widerhall: das Kunstwerk.« Arnold Schönberg: Aphorismen (1910) (ASSV 1.1.1.1.); in: *Die Musik* 9/21 (1909/10), p. 159–163, hier p. 159.

17 Auf eine detaillierte Analyse kann hier verzichtet werden. Es sei dafür grundsätzlich auf Kristof Boucquet: *Schoenberg and Tonality*, s. Anm. 1, p. 157–176, verwiesen.

18 Boucquet arbeitet hierfür fünf verschiedene Kontrapunkttechniken heraus; *ibidem*, p. 163–166.

Durchaus sehr zart, etwas langsam

Laß uns noch die

Nacht er-war-ten, bis wir al-le Ster-ne sehn.

falt die Hän-de; in den har-ten Stei-gen durch den

Notenbeispiel: Arnold Schönberg: *Alles* op.6/2, in: idem: *Lieder mit Klavierbegleitung I*. Hrsg. von Josef Rufer. Mainz, Wien 1966, p. 64 (Sämtliche Werke. Abteilung I: Lieder. Reihe A, Band 1). Analyse nach Kristof Boucquet: *Schoenberg and Tonality*, s. Anm. 1

sagt – zwischen den Zeilen gelesen werden muss und in der alles enthalten ist, das Ausgesprochene und das Unausgesprochene,¹⁹ so können auch in der motivischen Keimzelle alle Facetten des musikalischen Ausdrucks enthalten sein. In diesem Sinn wäre *Alles* ein Versuch Schönbergs, alle Inhalte des Dehmel-Textes, die ausgesprochenen und die unausgesprochenen, was auch die neue »innere Wahrheit« einschließt, mit musikalischen Mitteln aufzuzeigen.²⁰ Die in diesem Lied gewählte Komprimierung des Materials und dessen kontinuierliche Permutation korrespondiert somit mit der unausgesprochenen »inneren Wahrheit« des Gedichtes: der sich verändernden partnerschaftlichen Beziehung.

Gleichzeitig entspricht ein solches Kompositionsprinzip auch Schönbergs eigener Forderung nach einer Fokussierung auf das Wesentliche²¹ und seinem Bedürfnis nach »Kürze, Präzision, Schärfe und Deutlichkeit«, die den Komponisten in seinem »Streben nach (neuem musikalischen Ausdruck)« selbst angetrieben hat.²²

Noch scheint es nicht notwendig, die formalen Grenzen zu durchbrechen und neu zu setzen, noch scheint das Ausloten subjektiver Empfindungen mit den »traditionellen« Mitteln der Musik auszureichen; doch lässt sich in der hier angewandten motivischen Komprimierung in Kombination mit einem inhaltlich ungewohnten Liebesgedicht bereits jener »innere Kern der Subjektivität« erkennen, den Reinhold Brinkmann für das expressionistische Ausdruckskonzept versucht hat geltend zu machen.²³ Vor diesem Hintergrund wird einmal mehr deutlich, warum

äusserliche Uebereinstimmung zwischen Musik und Text, wie sie sich in Deklamation, Tempo und Tonstärke zeigt, nur wenig zu tun hat mit der innern und auf derselben Stufe primitiver Naturnachahmung steht, wie das Abmalen eines Vorbildes. Und dass

19 »Wenn man sich nicht bemüht das Unausprechliche auszusprechen, so geht nichts verloren. Sondern das Unausprechliche ist, – unaussprechlich – in dem Ausgesprochenen *enthalten!*« Ludwig Wittgenstein an Paul Engelmann, 9. April 1917 (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Handschriftenabteilung [Autogr. 1402/1-6 Han]).

20 Wie Carla Carmona: Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele, in: *Laocoonte* 1 (2014), p. 37–50, gezeigt hat, sind auch bei Egon Schiele die Wiederholung und die Ornamentierung die Grundkonzepte von dessen Bildern. Dem Gedanken, wie sich die einzelnen Elemente zum Gesamtwerk verhalten, ob »elementar« oder »nicht elementar«, wäre nachzugehen.

21 Arnold Schönberg: Neue Musik – Meine Musik (~ 1928?) (ASSV 4.2.4.) sowie Criteria for the Evaluation of Music (1949) (ASSV 3.1.2.9.); beide in englischer Sprache publiziert in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schönberg*. Hrsg. von Leonard Stein. Berkeley, Los Angeles 1984, p. 102–104, p. 129 f.

22 »Die psychologischen Motive meiner Stilentwicklung (so muß ich fragen, statt: Stilwandlung)? – Was ich darüber weiß, ist Folgendes: Mich hat das Bedürfnis nach Kürze, Präzision, Schärfe und Deutlichkeit vorwärtsgetrieben. Ich hatte das Gefühl, daß ich es nun besser, klarer, eindeutiger, persönlicher sage. Der Übergang von einer noch tonartbetonenden, aber immer dissonanzenreicheren Komposition zu einer, in der es keine Tonart, keinen Grundton, keine Konsonanzen mehr gibt, vollzog sich

allmählich, entsprach keinem Wunsch oder Wollen, sondern einer Vorstellung, einem Einfall, geschah vielleicht triebhaft.« Arnold Schönberg: Beantwortung wissenschaftlicher Fragen (1931) (ASSV 5.2.3.9.); zitiert nach Willi Reich: *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*. Wien etc. 1968, p. 306.

23 Reinhold Brinkmann: Schönberg und das expressionistische Ausdruckskonzept, in: *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*. Wien, 4. bis 9. Juni 1974. Hrsg. von Rudolf Stephan. Wien 1978, p. 13–19, hier p. 13 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 1).

scheinbares Divergieren an der Oberfläche nötig sein kann wegen eines Parallelgehens auf einer höheren Ebene. Dass also die Beurteilung nach dem Text ebenso verlässlich ist wie die Beurteilung der Eiweisstoffe nach den Eigenschaften des Kohlenstoffs.²⁴

Diese neuartige Kombination der Komponenten in der Liedkomposition, die den Text nicht mehr als bloßen Ideengeber der Musik unterordnet, sondern dessen (un-)ausgesprochene Emotionsinhalte nun eine Entsprechung in einem musikalischen Konstruktionsprinzip finden, bildet gleichsam Schlussstein des bisherigen Zugangs zur Gattung Lied und Ausgangspunkt für die zukünftige Arbeit im Verständnis von Text und dessen Umsetzung in Musik und das erkannte Ideal eines Zusammenfalls von Ausdruckswahrheit und Konstruktionswahrheit.²⁵

Zur »inneren Wahrheit« von Schönbergs Opus 6

Bislang wurde Schönbergs Liedern op. 6 mancherorts ein innerer Zusammenhang abgesprochen.²⁶ Dies würde jedoch bedeuten, das Opus als lose Ansammlung von Kompositionen zu begreifen, die in beliebiger Zusammenstellung arrangiert wurden. Die Parameter, nach denen eine Gruppierung vorgenommen werden kann, sind freilich vielfältig. Tatsächlich wird es im vorliegenden Fall schwer, den inneren Zusammenhang in der melodisch-harmonischen Gestaltung zu suchen, die mehrere Sätze miteinander verbindet.

Zwar weist in musikalischer Hinsicht jedes Lied eine Konzentration auf die kontrapunktische Verarbeitung charakteristischer motivischer Ideen auf, während die Lieder auf einer übergeordneten Ebene durch ihre »schwebende Tonalität« verbunden erscheinen.²⁷ Auf einer satztechnischen Makroebene lässt

24 Arnold Schönberg: Das Verhältnis zum Text, s. Anm. 13, p. 33. Gleichwohl folgt Schönberg in *Alles* musikalisch der Textstruktur Dehmels (siehe die Gedichtstruktur auf p. 14), denn das Lied hat – wie das Gedicht – eine dreistrophige Anlage. Allerdings wird die Einteilung der Strophen 1 und 2 aufgelöst, oder besser gesagt stärker gegliedert. Sie folgt damit der *inhaltlichen* Struktur, was – typisch für die Zeit – eine Auflösung der gereimten Gedichtform in ungebundene Prosa nach sich zu ziehen scheint: Das motivische Material aus den Takten 1–5 wird kontrapunktisch variiert und in der zweiten Hälfte (T. 6–15) durch neues Material ergänzt. Takt 6 sei hier insofern nochmals erwähnt, als der Imperativ »*falt die Hände*«, dessen inhaltliche Losgelöstheit vom Vorherigen wie Nachfolgenden auch durch Pausen

abgesetzt wird. Er fungiert jedoch gleichzeitig auch als Bindeglied, da das motivische Material in Form von Stimmtausch als nahezu identische Umkehrung von T. 2 verwendet wird, bevor in T. 7 eine neue melodische Phrase eingeführt wird, deren Kontur ebenfalls schon in T. 2 angelegt ist – verschleiert in der Basslinie der linken Hand. Der zweite Abschnitt (T. 16–22) mündet in ein Zwischenspiel, das in Form einer Steigerung zur dritten Strophe überleitet, in der der erste Teil in den Takten 25–28 wiederkehrt und nochmals variiert wird, bevor das Ausgangsmaterial im Nachspiel rekapituliert wird. Siehe hierzu auch Walter B. Bailey: Acht Lieder für eine Singstimme und Klavier op. 6, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*. Band 1. Hrsg. von Gerold W. Gruber. Laaber 2002, p. 65–72.

25 Reinhold Brinkmann: Schönberg und das expressionistische Ausdrucksprinzip, s. Anm. 23, p. 17.

26 Vgl. Walter B. Bailey: Acht Lieder, s. Anm. 24, p. 65.

27 Arnold Schönberg: *Harmonielehre*. Wien 1922, p. 459–466.

sich schließlich so etwas wie ein Gleichgewicht feststellen, wenn in den Liedern 1, 3, 7 und 8 tendenziell eine eher vertikale (also harmonisch orientierte) Kompositionsweise vorherrscht, wogegen in den Liedern 2, 4, 5, und 6 eine horizontale (= komplexe kontrapunktische Verarbeitung motivischer Ideen) Denkweise zum Ausdruck kommt.²⁸

Gleichwohl lassen sich mehrere Argumente dafür finden, warum gerade diese Lieder eine bewusste Zusammenstellung erfahren haben: Wie bereits ausgeführt, können die sich konstant verändernden Facetten bzw. »Wahrheiten« des motivischen Materials von op. 6/2 als Ausdruck des Nachdenkens über eine Partnerschaft und einer verinnerlichten – konzentrierten und einer neuen Beurteilung gewidmeten – Beobachtung verstanden werden, einer Beobachtung, die zwischen außen und innen einerseits und Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft andererseits pendelt. Dieser Aspekt scheint auch für die gesamte Liedsammlung op. 6 zentral zu sein. Auf der Textebene lässt sich jedenfalls ein deutlicher Konnex für den inneren Zusammenhang der Lieder finden: Ähnlich der kompositorischen Faktur in *Alles* wird das Liebesthema im Verlauf der Liedersammlung kontinuierlich variiert, oder besser: aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet, sodass acht unterschiedliche Facetten des Grundthemas im gesamten Opus aufscheinen. Sie reichen von romantischer Liebe (Nr. 1), Sehnsucht (Nr. 6), Lockung (Nr. 7) bzw. Herzverdruss (Nr. 8) über das intensive, innige Liebeserlebnis im Kuss (Nr. 5; Nr. 3 mit dem ersten Kuss im volkstümlichen Ton), bis hin zur Trennung (Nr. 4) oder eben dem gemeinsamen nächtlichen Warten (Nr. 2) einer gereiften Beziehung – Lieder, deren Hauptthema prismenartig nochmals über die Emotionen Einsamkeit (Nr. 6 und 8) bzw. Bedrohung und Absage an die irdische Liebe (Nr. 8) bereichert werden.

Die inhaltliche Korrespondenz der einzelnen Lieder untereinander geht noch weiter: Das auffällige »umklungen« etwa, das in *Alles* einen Ton der bewegten Natur beschreibt, findet sich schon in der vorletzten Zeile von *Traumleben* (Nr. 1) im Zusammenhang mit Nachtigallen wieder. Auch das in *Alles* innige »ans Herz drücken« wird in metaphorischer Weise wieder aufgegriffen: in Nr. 5 (*Ghasel*); ähnlich das Im-Arm-Halten der ersten beiden Zeilen aus *Traumleben*, das ebenfalls in Nr. 5 (*Ghasel*, Zeile 1) aufscheint. Der Frühling wird in den Liedern 1 (positiv) und 4 (negativ) thematisiert; die Lieder 2 (*Alles*) und 8 (*Der Wanderer*) spielen auf den Abend bzw. die Nacht an, ebenso wie der »Ton« im Sinn von Musik. Beides wird in Nr. 2 jeweils positiv, in Nr. 8 dagegen negativ

²⁸ Siehe z. B. Walter Frisch: *The Early Works of Arnold Schoenberg*. Berkeley 1983, p. 216f. und vor allem die Analysen bei Kristof Boucquet: *Schoenberg and Tonality*, s. Anm. 1.

konnotiert. Das Gefühl der Sehnsucht wird in den Liedern 2, 3 und 6 angesprochen; der Kuss in den Nummern 3, 5 und 7; das Wandern und Verlassen-sein in den Liedern 4 und 8; eine Lockung wird in den Liedern 7 und 8 thematisiert. Und nicht zuletzt wird mit den beiden Vögeln aus den Liedern 1 und 8 auch ein Rahmen für die unterschiedlichen Stücke geschaffen. Damit wird ein enges Beziehungsgeflecht unter den Liedern geknüpft:



Schönbergs Opus 6/2 kann somit als *pars pro toto* für die sich nach 1900 etablierende neue Haltung im Lied gesehen werden. Das Genre des »Stimmungsliedes« wird hinter sich gelassen und der Liedtext ist keinesfalls ein Hilfsmittel zum Verständnis der Musik. Im Gegenteil: Der neue Text- und Ausdrucksansatz des Dichters, der bewusst mit unausgesprochenen Stimmungen agiert und der das Hauptaugenmerk auf einen neuen, inneren Wahrheitsgehalt richtet, löst auch musikalisch die Suche nach einem neuen Text-, Musik- und Kompositionsverständnis aus: Zentraler Anspruch ist nun nicht mehr die Abbildung eines Textes, sondern die »Seele« eines Textes umzusetzen. Im Sinne der *Epiphanien* von James Joyce, die in der schlaglichtartigen Darstellung konkreter Situationen mittels Miniaturtexten eine Erkenntnis zum Ausdruck bringen, löst Schönberg das Problem der Darstellung des »gefühlten Ausdrucks« im Kunstwerk²⁹ (also der Realisierung des ausgesprochenen wie auch des impliziten emotionalen Gehalts eines Textes) mit einer Reduktion und Konzentration von Motivik, der syntaktische Funktion zukommt. »Kunst [dient also] nicht mehr als Aufzeichnen und Hervorrufen einer ästhetischen Ekstase, sondern als Erkenntnisinstrument.«³⁰

29 Ludwig Wittgenstein: *Über Gewißheit*. Frankfurt am Main ¹⁵2017, p. 533 (Werkausgabe 8).

30 Umberto Eco: *Die Geschichte der Schönheit*. München ²2007, p. 359.

Wenn Sprache die Verkleidung des Gedankens ist, und Musik nach Roland Barthes »*sprachliche Qualität*« besitzt,³¹ wenn Musik (ebenfalls nach Barthes) zugleich »*das Ausgedrückte und das Implizite des Textes*« ist, in dem sich die »*Lust [...], die Zärtlichkeit, die Feinfühligkeit, die Erfüllung, sämtliche Werte der feinfühligsten Phantasie*« festsetzt, dann ist Musik in ihrer Erscheinungsform als komplexer Kontrapunkt tatsächlich der von Barthes propagierte »*Diskurs der Liebe*« und ihr Wert liegt darin, »*eine gute Metapher zu sein*«.

31 Wobei nach Barthes »aussprechen« besser/notwendiger ist als »artikulieren«, ja sogar das einzig Richtige. Dieses und die folgenden Zitate aus Roland Barthes: *Der Körper der Musik*, in idem: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 2015, p. 285.