

Vier Gesänge nach Texten von Hebbel und Mombert op. 2

Für die Entwicklung von Bergs musikalischer Sprache erhellend ist die Entstehungszeit der vier Klavierlieder in teilweiser zeitlicher Parallele und Überschneidung mit seinen ersten “anerkannten” Instrumentalwerken. Wie Stephen Kett ausführt, begann Berg die Komposition des zweiten und dritten Liedes, denen er die Gedichte Nr. 56 und 57 aus der Sammlung *Der Glühende* seines Zeitgenossen Alfred Mombert (1872-1942) zugrunde legte, etwa zeitgleich mit der Arbeit an der Klaviersonate. Das erste Lied, in dem er ein Gedicht des Dramatikers Friedrich Hebbel (1813-1863) vertont, entstand bald nach der Vollendung von op. 1. Die Vertonung des vierten, erneut Momberts *Der Glühende* entnommenen Gedichtes fügte Berg erst Anfang 1910 hinzu, nachdem er bereits den ersten Satz seines Streichquartettes skizziert hatte.¹

Da Berg mit diesen vier Gedichten literarische Vorlagen wählt, deren inhaltliche Aussage in hohem Maße deutungsbedürftig ist und die sogar oft – betrachtet man das einzelne Gedicht, ohne den Gesamtkontext der Werke seines Autors im Auge zu haben – mehr als eine Deutungsmöglichkeit in sich tragen, stellt er seine Vertonungen vordringlich in den Dienst einer textinterpretierenden Musiksprache, die aus den denkbaren Auslegungsnuancen jeweils eine auswählt, um sie in knapper kompositorischer Umsetzung auf ihre tieferen Sinnbezüge hin auszuloten. Angesichts der Überzeugungskraft, mit dem ihm dies gelingt, überrascht es, dass Berg nie wieder einen Klavierliederzyklus komponierte. So wurde Opus 2 zum Höhe- und Abschlusspunkt seiner fast 100 Stücke umfassenden frühen Lieblingsgattung.

Sucht man nach einem gemeinsamen Begriff oder Bild, einem verborgenen “roten Faden”, der die vier Texte in Beziehung zueinander setzt, so fällt das Wort “Schlafen” ins Auge. Im ersten Gedicht wird es, als dessen eigentliches Thema, gleich zu Anfang dreimal voll Sehnsucht ausgerufen; zu Beginn des zweiten Textes erklingt es als emotional eher

¹Vgl. Stephen W. Kett, “A Conservative Revolution: The Music of the Four Songs Op. 2”, in Douglas Jarman, Hrsg., *The Berg Companion* (Boston: Northeastern University Press, 1989), S. 67-87 [69].

neutrale Zustandsbeschreibung; am Ende des dritten Liedes überrascht es, da man nach dem zunächst beschriebenen bewegten Treiben nicht erwartet, plötzlich von Schlafbefangenheit zu hören. Im vierten Lied schließlich findet sich anstelle des Wortes ein mit diesem metaphorisch wie psychologisch verwandter Begriff: “Stirb!” erklingt hier an exponierter Stelle, und die Schlussreflexion greift den Gegensatz von Schlafen und Wachen auf mit der Betrachtung: “Der Eine stirbt, daneben der Andere lebt: Das macht die Welt so tiefschön.”

Anthony Pople glaubt in der von Berg letztlich gewählten Abfolge eine Gedankensequenz zu erkennen. Demnach heben die Texte an mit der Sehnsucht nach vollkommenem Schlaf. Sie fahren fort mit einer unfreiwilligen Reise, immer noch im Schlaf, “in mein Heimatland”. Diese stellt sich später als Märchen von der Rückkehr eines Helden heraus, der “der Riesen Stärksten” im “dunklen Land” überwunden hat. Am Schluss steht die Ausmalung eines Fieberzustandes, dessen Erlösung wohl der Tod ist.²

Was aber kann Schlafen, über die rein biologische Regeneration hinaus, für einen Menschen bedeuten? Es kann die ersehnte, beglückend empfundene Ruhe und Stille sein, eine vorübergehende Einklammerung bedrängender Sorgen sowie ein Gefühl von Sicherheit und Geborgenheit. Es kann aber auch als lähmende, den Menschen oft gegen seinen Willen überfallende Macht empfunden werden, die ihn gewaltsam vom erregenden Puls des Lebens fernhält. Zugleich ist der Schlaf der verwundbarste Zustand des Menschen, der ihn all seiner für den Alltagskampf zugelegten Panzerung, seines Stolzes, aber auch seines Selbstmitleids entkleidet und ihn nur einfach menschlich – und damit fehlbar und schutzbedürftig – erscheinen lässt. Schließlich ist der Schlaf als Morpheus, Bruder des Todes, die Wurzel vielerlei trügerischer Bilder, die den Schläfer heimsuchen und deren illusionäre Gestalten (*morphe*) das Wirklichkeitsbewusstsein seines wachenden Erlebens hinterfragen, indem sie ihm eine zweite, ähnlich reich belebte Welt entgegensetzen.³ Berg scheint es sich zur Aufgabe gemacht zu haben, in seinen vier Gesängen op. 2 den verschiedenen Bedeutungsebenen des Schlafes nachzuspüren und ihren emotionalen Erfahrungsgehalt auszuloten.

²Vgl. dazu Anthony Pople, “Vier frühe Werke: Diesseits und jenseits der Tonalität”, in derselbe, Hrsg., *Alban Berg und seine Zeit*, deutsch von S. Gänshirt und U. Henseler (Laaber: Laaber-Verlag, 2000), S. 88-120 [102].

³Diese Parallelsetzung erscheint naheliegend nicht zuletzt angesichts der zur Zeit der Entstehung dieses Zyklus’ in Wien lebhaften Diskussion um Freuds Thesen über Schlaf, Traumdeutung etc.

I Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen!

Dem ersten seiner *Vier Gesänge op. 2* legt Berg einen Text zugrunde, den er Hebbels elfteiligem Gedichtzyklus *Dem Schmerz sein Recht* entnahm. Darin thematisiert der in tiefer Armut aufgewachsene, lebenslang von Visionen eines unentrinnbaren Scheiterns heimgesuchte Tragödiendichter den menschlichen Schmerz, vor allem das Leiden am unerlösten Dasein, an Sinnleere und Zweifel, aber auch das Leiden aufgrund nicht wahrgenommener Möglichkeiten. Berg wählt das vierte Gedicht mit dem folgenden Text:

Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen!
 Kein Erwachen, keinen Traum!
 Jener Wehen, die mich trafen,
 Leisestes Erinnern kaum,
 Dass ich, wenn des Lebens Fülle
 Nieder klingt in meine Ruh',
 Nur noch tiefer mich verhülle,
 Fester zu die Augen thu'!⁴

Das hier besungene Schlafen bewegt sich zwischen zwei Bedeutungspolen: der ersehnten Ruhe mit vorübergehendem Abschalten infolge der Erschöpfung und der ängstlich herbeigesehnten Bewusstlosigkeit, die zum Selbstzweck wird, dem gegen die bedrängende Wirklichkeit abschirmenden Versinken in traumlose Fühllosigkeit.

Den Beginn der Komposition stellt Berg mit einem sehr langsamen Grundtempo und der als *ppp* markierten Ausgangslautstärke in den Kontext der ersten Auslegungsnuance. Die Entwicklung der agogischen, dynamischen und harmonischen Struktur jedoch sowie die Besonderheiten der melodischen Kontur und die Bogenform des Liedes, deren Außenglieder in krebsläufigem Bezug zueinander stehen, lassen im Verlauf die zweite Bedeutungsebene immer stärker in den Vordergrund treten.

Das Lied beginnt im 6/8-Takt mit einer Bassfigur, die sich sowohl in ihrer Bewegung als auch in ihrer orgelpunktartigen Grundtonwiederholung unschwer als charakteristische Wiegenliedbegleitung identifizieren lässt. Das sanfte Hin- und Herschwingen in der im zweiten Takt bestätigten Tonalität des reinen d-Moll drückt Spannungslosigkeit, Geborgenheit und Frieden aus und scheint so den Wunsch erfüllen zu wollen, der in der ersten Textzeile ausgesprochen wird.

⁴Friedrich Hebbel, *Gedichte: Ausgabe letzter Hand*, hrsg. v. Karl-Maria Guth (Berlin: Hofenberg, 2015), S. 142.

Dass dieser Schlaf jedoch keineswegs nur unhinterfragtes natürliches Bedürfnis ist, deuten die nächsten Takte an: Wie schon Mark DeVoto in seinem Kapitel über Berg als Liederkomponist schreibt, erweist sich dieses Lied als eines der ersten Beispiele in "chromatischer Tonalität": Das in der Tonartsignatur angekündigte d-Moll erklingt einzig in den zwei ersten und den zwei letzten Takten.⁵ Dagegen führen die harmonischen Alterationen, die die beiden Sequenzen des zweiten Taktes im Klavier erfahren, in T. 5 zu der Tritonus/Quart-Schichtung *fis/c/f*, die im Wechsel mit ihrer Halbtontransposition *g/cis/fis* in ihrer Unbehagen verkörpernden Spannung die ganze zweite Verszeile bis einschließlich T. 10 beherrscht. Dasselbe Akkordpaar ist dem Gesang in der letzten Liedzeile erneut unterlegt, es tritt in den ersten Nachspieltakten wieder in den Vordergrund und erweckt so nachdrückliche Zweifel daran, ob der Schlaf für diesen ihn Ersehenden wirklich nur Ruhe und kraftspendende Unterbrechung eines aktiven Tageserlebens bedeutet. Auch die Singstimme löst sich bald von ihrem anfänglichen, der Sprechmelodie entspannter Müdigkeit nachempfundenen großintervallischen Duktus aus fallender Sext und Quint. Sie verengt sich zunächst zum Tritonus, bevor sie sich im zweiten Vers unvermittelt zu einer chromatischen Figur zusammenzieht, die ängstlich kreiselnd den Schlaf zugleich als Flucht vor den Anforderungen des Lebens erkennbar werden lässt.

Vier Gesänge I: Der Schlaf als Flucht

4

pp *p* *pp* *poco accel.*

nichts als Schla - fen! Kein Er - wa - chen, — kei - nen Traum!

ppp

Der abschließend fallende Halbtonschritt, dessen Zielton auf keine harmonische Auflösung trifft, wirkt eher resigniert als entspannend. Dieser Seufzerabschluss erklingt zum ersten Mal bereits am Ende des dringenden Ausrufes "Nichts als Schlafen!", der den Fluchtcharakter des Schlafes

⁵Mark DeVoto, "Berg the Composer of Songs", in Douglas Jarman, Hrsg., *The Berg Companion* (London: Macmillan Press, 1989), S. 35-66 [43].

betont. Er wird im Verlauf des Liedes allein in der Singstimme zwölfmal aufgegriffen und zudem dort, wo der Gesang wie in T. 10 und ab T. 24 schweigt oder sich ausnahmsweise in entgegengesetzter Richtung bewegt, vom Klavier ergänzt.⁶ Auch die ganze viertönige Clusterfigur *dis-e-fis-f* wird vom Klavier übernommen. Sie bildet, zuletzt verkürzt und dabei agogisch sowie dynamisch gesteigert, einen von Bedrängtheit und Angst bestimmten Übergang vor dem, was der wache Zustand bringen könnte. Ein weiteres Mal tritt die Clusterfigur auf, wenn der Text kurz vor dem Ende des Liedes erneut vom “Verhüllen” spricht (vgl. T. 20-21).

Bei der Beschreibung der Bedrohungen des Wachzustandes verwendet Berg sowohl koloristische als auch symbolische Mittel: Jene “Wehen” rufen ein heftiges Erschauern hervor, musikalisch versinnbildlicht als ein 64stel-Arpeggio, das plötzlich in den gleichmäßig wiegenden Achtelpuls einbricht und nach einem überraschend akzentuiertem *mf*-Beginn sofort wieder verklingt. Der Gedanke daran, wie diese Wehen “mich trafen”, ruft ein ähnliches Erschauern hervor, während dem “leisesten Erinnern” an die erlittenen Kränkungen nur noch eine ganz kurze, zum *ppp* abgedämpfte Reminiszenz unterliegt. Gleichzeitig bewegt sich der Bass in halbtaktigen Schritten gegen den Uhrzeigersinn durch den Quintenzirkel (vgl. T. 11-12: *cis-fis-h-e*). Damit scheinen die Ankertöne wieder dem harmonischen Ruhepunkt der Tonikaquint *a-d* zustreben zu wollen, doch führt ihr Gang stattdessen, bedingt durch die chromatische Rückung in T. 12-13, zum verhängnisvollen *cis* der Wehen zurück (vgl. T. 13-14: *es [= dis]-gis-cis*). Dazu bildet die in T. 14 in den Vordergrund tretende melodische Kontur in Tenorlage mit *b-h-d-cis* ein gedehnt rhythmisiertes Echo der angsterfüllten Clusterfigur, die der Gesang in den Schlusstönen des “leisesten Erinnerns” spiegelt. Wenn schließlich in T. 13 die Singstimme, statt die Sequenz der Takte 11-12 fortzuführen oder auf anderem Wege zu einer Entspannung zu gelangen, den fallenden Halbtonschritt aus T. 12 wiederholt und zum ersten Glied einer neuen Phrase macht, suggeriert dies, dass es außer den erlittenen Kränkungen weitere Dinge geben könnte, die “niederklingen in meine Ruh”.

“Des Lebens Fülle” birgt weitere Anstrengung. Nach einem plötzlich bewegten Aufwärtslauf erreicht die Singstimme gleich zweimal – “breiter werdend” – ihren höchsten Ton. Das Klavier untermalt die bedrückende Intensität, in der nur der Schlaf einen Ausweg verspricht, in volltönenden Akkorden, die mit *forte* die größte Lautstärke des Liedes erreichen. Die Klänge sind als gespiegelte Paare mit Oktavverschiebung angelegt, wobei

⁶Vgl. insbesondere die chromatisch fallende Basslinie in T. 14-16: *cis-c-h-b-a-as-g*.

je sechs der sieben Töne halbtönig fallen und steigen, während der in ihrem Inneren versteckte Grundton *d* wie eine heimliche Beschwichtigung durchklingt und damit gerade hier auf die Tonika verweist.

In den folgenden Takten setzt der Gesang dem vorausgehenden Aufschwung einen allmählichen Rückzug in die entspannteren Gefilde der tieferen Lage entgegen, unterstützt vom Diskant in stetem Diminuendo. Allerdings ist die erhsehnte Ruhe, die mit fest verschlossenen Augen alles Unliebsame ignorieren will, offenbar nicht auf naheliegenderem, direktem Weg zu erreichen. Wechselnde Mittelstimmen in Kombination mit der hier melodisch engagierten Unterstimme streben in immer neuen Zügen nach wie vor aufwärts.⁷ Den Übergang zum letzten Vers gestaltet Berg wie schon den zwischen Vers 3 und 4, indem er den abschließend fallenden Halbtonschritt aus T. 21 wiederholt und zu einer neuen Phrase erweitert. Doch schon zuvor wird die abwärts führende, der *d*-Moll-Harmonie zustrebende Gesangskontur zweimal durch die Wiederaufnahme eines Phrasenendes aufgehalten. Die Sequenzen der fallenden Halbtongruppen führen, besonders durch ihre Verstärkung und Ergänzung im Diskant, zu einer Art musikalischem Enjambement der Gedichtzeilen, wobei Berg den Klavierpart hier durch explizite Zäsurzeichen markiert.

Ab T. 20 kehrt der Bass sehr allmählich zur Wiegenlied-Begleitung des Anfangs mit ihren pendelnden leeren Quinten zurück, und auch in der Gesangslinie wird endlich der Grundton *d* erreicht. Der abschließende Vers zusammen mit dem Nachspiel reproduziert als kaum variiertes struktureller Krebsgang die wesentlichen melodischen Gesten aus den Anfangstakten des Liedes: die von *f* fallenden, schrittweise verengten Intervalle des Wunsches nach Schlaf, den dreimal kreiselnden Viertoncluster mit seiner abschließenden Teilwiederholung sowie den aufschießenden Gestus der Singstimme bei "Jener Wehen" (nun im Diskant, bezeichnenderweise zu den Worten "fester zu die Augen tu!"). Die mit dem Liedbeginn weitgehend identische Harmonik ist teilweise angereichert; der rhythmische Krebsgang kreuzt sich mit dem des Gesamtverlaufs.⁸

Mit diesem angesichts der Kürze des Liedes überraschend umfangreichen variierten Retrograd unterstreicht Berg auf augenfällige Weise den poetisch geäußerten Wunsch, alles möge einmal zum Ausgangspunkt, zur absoluten Ruhe zurückkehren.

⁷Vgl. T. 18-19: *ais-h-c-cis-d* unter *es-e* und *des-d-dis-e-f-fis*; T. 19-20: *h-c-cis-d* unter *d-dis-e-f* verschränkt mit *as-a-b* unter *c-des-d*.

⁸Vgl. hierzu die rhythmische Dehnung in T. 7-8, die Berg nicht an symmetrisch analoger Stelle, sondern erst in T. 22 zitiert, wo sie die Teilwiederholung aus T. 10 verzögert.

Vier Gesänge I: Die Spiegelungen des Anfangs im Ende

T. 1 2 3 4 5 T. 26 27 28 29 30

T. 6 7 8 9 T. 23 24 25

T. 10 Je - ner We - [hen] T. 22 23

Bergs Deutung der literarischen Vorlage, soweit sie aus der Analyse der musikalischen Elemente rekonstruiert werden kann, enthält keinen Hinweis auf eine Beziehung auch dieses Schlafes zum Tod. Daran hatte aber offensichtlich der Dichter gedacht. In einem Brief an seine langjährige Geliebte Elise Lensing schrieb Hebbel am 29.11.1836:

Das ist auch so ein Gedicht so recht aus meinem innersten Gemüth hervorgegangen; es atmet die Wollust des Todes, jene Wollust, die uns nur in unseren *schönsten* und in unseren *bängsten* Stunden beschleicht.⁹

⁹Felix Bamberg, Hrsg., *Friedrich Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen* (Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1990), S. 30.

II Schlafend trägt man mich . . .

Das sehr kurze Gedicht, das Berg für das zweite Lied seines Klavierliederzyklus gewählt hat, berührt durch den starken Gefühlskontrast von Heimat und Ferne, Resignation und Sehnsucht. Dieser Polarität entspricht Berg in seiner Vertonung mit einer unabhängigen, ja fast diametral gegensätzlichen Behandlung zweier Ebenen: die melodische Gestaltung und die harmonische Struktur scheinen einen je unterschiedlichem Deutungsgehalt zu transportieren.

Schlafend trägt man mich in mein Heimatland.
 Ferne komm ich her, über Gipfel, über Schlünde,
 über ein dunkles Meer in mein Heimatland.¹⁰

Schon der Wortlaut lässt eine literarische Deutung auf zwei Ebenen zu. Wörtlich genommen wirft der Text zunächst einige realistische Fragen auf: Wieso wird jemand schlafend irgendwohin getragen? Geschieht dies, um ihm seinen Weg zu erleichtern, oder etwa gegen seinen Willen? Aus der innerseelischen Perspektive betrachtet kann das Gedicht als Reflexion über Alter und Tod verstanden werden, deren Wieder-Eingehen in den Anfang des Seins von der Sehnsucht nach vergangenen Leidenschaften durchzogen ist.

Schon der Gefühlsgehalt des ersten Verses ist aus diesem allein nicht abzuleiten, bleibt doch der zentrale Begriff emotional vieldeutig. Ist das "Heimatland" für den Schlafenden ein Sehnsuchtsraum lebenslanger Geborgenheit oder ein Ort bedrückender Erinnerungen, an dem er in seiner Entfaltung festgelegt und beengt war und dem er daher auf der Suche nach anderen Möglichkeiten entflohen ist?

Die Gesangskontur, in die Berg diesen Vers kleidet, drückt mit ihrem synkopischen Beginn und der zweiteilig absteigenden Linie, die an die Katabasis-Bildungen in der musikalischen Figurenlehre erinnert, hilfloses Geschehenlassen aus. Dabei trennt der Sextsprung das passive Geschehen ("Schlafend trägt man mich") vom aktiven Bekenntnis des lyrischen Ich ("mein Heimatland"), übertragen in einen diatonischen Abstieg durch den Tritonus *ces-f* gefolgt von kurzer Chromatik. In luftiger Ferne über der Gesangsstimme beginnend breitet sich parallel zu ihr eine expressive, durch eine Dreiklangsbrechung absteigende Diskantkontur aus. Beiden Linien gemeinsam ist nicht nur ihre fallende Richtung, sondern zudem die Tatsache, dass ihr Abschlussintervall dem des Anfangs gleicht – in beiden

¹⁰ Alfred Mombert, *Der Glühende*, zweite veränderte Auflage (Minden i. W.: J. C. C. Bruns, 1902), S. 65.

Fällen enharmonisch notiert, im Gesangspart zudem unbetont unterbrochen (T. 1-2: *ces ... b*, T. 3-4: *h-b*), im Klavierpart im Oktavabstand (T. 1: *fes-es*, T. 4: *e-es*). Die zwei Komponenten werden zusammengehalten durch eine den halben Quintenzirkel von *b* nach *e* durchschreitende Linie der Bass-töne, die in ihrer Konsequenz einen Eindruck von Unausweichlichkeit dagegensetzt. Damit führt Berg bereits in T. 1-4 die drei das ganze Lied bestimmenden Komponenten ein. Ausschnitte aus den beiden melodischen Konturen (markiert als [a] und [b] im Beispiel unten) werden im weiteren Verlauf des Liedes vielfach imitiert, transponiert und variiert.

Vier Gesänge II: Die Hauptphrase mit drei Komponenten

Langsam *pp*

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

pp

b es as des ges ces e

Die folgenden anderthalb Verse führen aus, wie man sich den Ausgangspunkt dieser Heimkehr und die zurückgelegte Wegstrecke vorzustellen hat. Doch bleibt auch dieser Textabschnitt gefühlsmäßig zweideutig. Meint der Dichter mit “Ferne” das verlockend Fremdartige oder aber einen Ort tiefster Verlorenheit, an dem die Empfindung abgeschnittener Wurzeln überwiegt? Repräsentieren Gipfel, Schlünde und dunkles Meer die Erlebnisvielfalt und Gefühlsintensität eines Lebens, das sich unbeschränkt durch Bindungen und Verpflichtungen entfalten kann, oder deutet Mombert in diesen schlaglichtartigen Bildern vielmehr den ungeheuer mühevollen Weg aus der Heimatferne zurück zum Vertrauten an?

Berg hat sich offenbar für die erste Interpretation entschieden: Das von der ersten zur zweiten Textzeile überleitende Zwischenspiel basiert auf der Kontur [a]. Dieses musikalische Emblem der Unfreiwilligkeit erfährt durch aufsteigende Sequenzierung, Tempobeschleunigung, Engführung der beiden Hände (ab T. 6) und Verkürzung der Sequenzabschnitte (ab T. 7) eine stringente Steigerung, die einem Aufbegehren gleichkommt.

Danach ist das Tempo spürbar schneller, die dynamischen Angaben verlangen *mf cresc.* und *espressivo*, und der Tonumfang ist nach oben hin um eine Quart erweitert. Die melodischen Konturen jedoch sind dieselben wie zuvor: Die Gesangskontur, von der Oberstimme der linken Hand in Oktaven verdoppelt, zitiert in weitausholenden Wellen mit “Ferne” und “Gipfel” als Höhepunkten das expressive Sehnsuchtsmotiv [b], in taktweisem Wechsel mit dem Klavierdiskant, der es dazwischen mit Imitationen des fremdbestimmten Motivs [a] kontrapunktiert. Als schließlich in T. 12 Diskant und Mittelstimme allein die Gegenüberstellung von Sehnsucht und Fremdbestimmtheit übernehmen, insinuieren die “Schlünde”, dunkel in der unteren Mittellage der Singstimme klingend und stark gedehnt, eine intensiv empfundene Abgründigkeit.

Vier Gesänge II: Die bewegte Rückkehr

9 *A tempo (II)* *mf* *b*

Fer - ne komm' ich her, ü-ber Gip - - fel, ü-ber Schlün - - - - - de,

mf espress. *f* *wogend*

b (a) (a) (a)

Das lautmalerische Abbild der “Schlünde” wird mit dem anschließenden Abstieg des Gesangsparts zum tiefsten Ton nur scheinbar fortgesetzt; nicht umsonst gehören diese Worte in der Textvorlage bereits zur letzten Zeile. Mag das “dunkle Meer” poetisch noch in die Reihe der aufregenden Erlebnisse gehören, die ein Heimatsuchender hinter sich lassen muss: Bergs Musik verweist eher auf die mit der Unergründlichkeit des Wassers assoziierten Gefahren, die es auf dem Weg in die Heimat zu überwinden gilt. Und so kleidet er die Worte “über ein dunkles Meer” in eine rhythmisch variierte Tritonustransposition der Kontur [a], unterstrichen von *diminuendo* und *ritardando*. Mit einem neuerlichen Sextsprung, einer ausdrücklichen Rückkehr zum *Tempo I* und einer rhythmisch gedehnten Wiederaufnahme der chromatischen Linie bei “in mein Heimatland” schickt sich das lyrische Ich ins Unabänderliche.

In der letzten Phrase des Klavierparts, die wie ein Nachspiel konzipiert ist, jedoch drei Takte vor dem Ende der Gesangskontur einsetzt, erklingt noch einmal das “Sehnsuchtsmotiv” – in der verlängerten Form von T. 1-4 mit der rhythmischen Dichte von T. 9-12. Gesang, Diskant, ‘Alt’ und ‘Tenor’ steigen chromatisch parallel abwärts, und auch der Bass betont die Beziehung zum Liedanfang, indem er die Quintenzirkeldurchschreitung aufgreift, die hier mit zwei (im Beispiel nicht gezeigten) Tritonusssprüngen umspielt und um den Schritt zum *a* verlängert wird.

Vier Gesänge II: Die Ankunft in der Heimat als musikalische Reprise

14

in mein Hei - - - - - mat - land.

pp

pp

ppp

b *es as des ges h e a*

In dieser Weiterführung der Quintenzirkelkette im Bass um einen zusätzlichen Schritt verbirgt sich ein Hinweis auf die harmonische Anlage des Liedes. Der Basston *a* erklingt gleichzeitig mit dem Schlussston der Gesangskontur, die hier um einen Halbton verlängert ist und daher gleichfalls mit *a* endet. Da Berg dem Lied einerseits die Tonartsignatur mit sechs \flat -Vorzeichen voranstellt, andererseits in diesen zwei Abschlusstakten zum ersten Mal eine Andeutung von es-Moll erreicht, macht er mit dem doppelt eingesetzten tonikafremden Ton eine wesentliche Aussage.

Der Abschlussakkord des Liedes entpuppt sich als dessen fundamentaler Baustein. Im Sinne traditioneller Tonalität leitet sich der Klang mit den Tönen *es/g/a/des* vom Septakkord der picardisch aufgehellten Dur-Tonika ab, deren verminderte Quint *heses* als *a* enharmonisch verschleiert ist. So entsteht ein Klang, der seine Töne aus einer der beiden Ganztonleitern bezieht. Wie die harmonische Analyse zeigt, liegen die Ganztonakkorde auf *c* und *h* allen betonten Taktschlägen in den Segmenten T. 1-9 und T. 13-18 zugrunde. Um genau zu sein: Die Akkordgattung beherrscht $14\frac{1}{2}$ der insgesamt achtzehn Takte des Liedes in konsequentem Wechsel. Ganztonakkorde fehlen allein in $3\frac{1}{2}$ der vier Takte, in denen Gesang und Diskant einander das Sehnsuchtsmotiv zuspielden.

Vier Gesänge II: Die Ganztonklang-Harmonisierung

T. 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Ganztonleiter auf c h c h c h c h c h c h c h c - - - h - - - c

T. 13 14 15 16 17 18

Ganztonleiter auf h c h c h c - - - - h c h - - - - -

Die Harmonisierung der Abschnitte des Liedes, in denen die Fremdbestimmtheit des schlafend Heimgetragenen thematisiert wird, lässt sich auf zwei inhaltliche Aspekte hin ausdeuten. Als eine im Grunde endlos fortsetzbare Kette der beiden alternierenden Ganztonklänge hat der Ablauf weder Ausgangspunkt noch Ziel; in seiner orientierungslosen Gleichförmigkeit beschreibt er eine geradezu lähmende Situation. Berücksichtigt man zusätzlich die spezifische Struktur der Akkordfolge, so enthält die Harmonisierung der rahmenden Liedabschnitte außerdem eine Erkenntnis, die sich dem lyrischen Ich erst anlässlich seiner Heimkehr erschließt: dass sein Leben wie von unsichtbarer Hand, nach einem erst aus der Distanz erkennbaren Plan geordnet ist.

So scheint es, als begreife Berg die Gegensätze von Heimat und Ferne als zwei einander ergänzende Hälften eines Lebensgefühls, das zwischen Sehnsucht und Resignation schwankt. Dieses Schwanken manifestiert sich überraschend in der Bassrhythmik der Abschlusstakte. Wo der Text mit der Rückkehr in die Heimat ein Zur-Ruhe-Kommen suggeriert, spaltet sich der abschließende Tonika-Grundton in eine Duolen-/Triolen-Kette, die alle Taktschläge durch Überbindungen verschleiert.

III Nun ich der Riesen Stärksten überwand

Das Gedicht, das Berg an die dritte Stelle seiner *Vier Gesänge op. 2* stellt, folgt in Momberts Zyklus unmittelbar auf die poetische Reflexion über Heimat und Ferne. Berg vertonte die beiden Texte zeitnah nacheinander und, wie gezeigt werden soll, als größere Einheit. Tatsächlich sind ihre Bilder komplementär. Der Schlaf und die Anspielungen auf das Fehlen selbstbestimmten Wollens bestimmen den Anfang des ersten und den Schluss des zweiten. Während das lyrische Ich im ersten ein Leben in unbestimmter Ferne zu erinnern vorgibt, das durch "Gipfel, Schlünde und ein dunkles Meer" sowie die darin eher vage angedeuteten Abenteuer mit dem allzu Vertrauten kontrastiert, ist das erregend Andere im zweiten ein "dunkelstes Land", in dem starke Riesen bekämpft werden müssen und aus dem heimzufinden nur dank übermenschlicher Führung gelingt.

Nun ich der Riesen Stärksten überwand,
 mich aus dem dunkelsten Land heimfand
 an einer weißen Märchenhand,
 Hallen schwer die Glocken.
 Und ich wanke durch die Gassen
 schlafbefangen.

Berg paart die beiden Lieder in mehrfacher Hinsicht. Dies beginnt mit ihrer harmonischen Verwandtschaft: Die Tonartsignatur zeigt dort sechs, hier sieben ♭-Vorzeichen, wobei beide Lieder ihren jeweiligen Tonika-Akkord konsequent umgehen. Stattdessen erzeugt die Musik eine kreuzweise Beziehung: Der Septakkord über der Durtonika, mit dem das vorgeblich auf es-Moll bezogene opus 2 Nr. 2 endet, wird aus dem Blickwinkel des vierstimmigen *as*, das den ersten Taktschwerpunkt in opus 2 Nr. 3 betont, nachträglich zur dominantischen Hinführung. Allerdings schließt opus 2 Nr. 3 nicht in der Tonika von *as*-Moll, sondern nach chromatischen Rückungen und einem plagalen Bassfall in Es-Dur, der Durtonika des vorausgehenden Liedes.

Zudem verknüpft Berg die beiden Lieder durch die Abfolge der Tempi. Opus 2 Nr. 2 beginnt mit acht "langsam" markierten Taten, erreicht in der Mitte vier Takte emotionaler und dynamischer Erregtheit und endet mit einem wieder langsamen Segment. Dem fügt opus 2 Nr. 3 unter der Überschrift "Erst ziemlich bewegt, dann langsam" einen weiteren Wechsel hinzu, so dass sich die kombinierte Tempofolge A-B-A-B-A ergibt.

Ein metrisches Detail bestätigt, dass Berg die beiden im 3/4-Takt gehaltenen zentralen Lieder dieses Zyklus tatsächlich als zusammengehörig konzipiert hat: Opus 2 Nr. 2 endet trotz eines ganztaktigen Beginns

in einem unvollständigen Schlusstakt mit nur zwei Taktschlägen; opus 2 Nr. 3 ergänzt den fehlenden dritten Taktschlag durch einen Beginn mit 1/4-Auftakt und endet dann ganztaktig.

Schließlich gibt es sogar eine motivische Verknüpfung. Die metrisch schwankende, ins Nichts verklingende und dann abrupt abbrechende Tonwiederholung, mit der der Klavierbass im Schlusstakt von opus 2 Nr. 2 überraschend vermittelt, dass die Rückkehr in das Heimatland möglicherweise nicht mit einem Gefühl ruhiger Sicherheit belohnt wird, breitet sich in opus 2 Nr. 3 erst richtig aus. Ton-, Quint- oder Akkordwiederholungen in Form von Duolen-Triolen-Ketten, in denen alle Taktschläge durch Überbindungen verschleiert sind, erklingen zu den Worten, die vom “Heimfinden aus dem dunkelsten Land” und vom “schlafbefangenen Wanken” sprechen.

Vier Gesänge II und III: Schwanken bei der Rückkehr in die Heimat

op. 2 Nr. 2, T. 17-18



op. 2 Nr. 3, T. 2-4



op. 2 Nr. 3, T. 7-10



In beiden Abschnitten folgt die schwankende Figur auf eine Geste, die eingangs in dreistimmigem Unisono zur Behauptung, den stärksten Riesen überwunden zu haben, ertönt. Ihre zwei Imitationen in den Folgetakten deuten mit kontinuierlich reduzierter Stimmenzahl und Intensität an, dass sich das lyrische Ich hier wohl selbst Mut zuzusprechen sucht. Die Reprise dieser prahlerischen Geste ausgerechnet zur Wiederaufnahme der Ich-Aussage mit “und ich wanke” bestätigt, dass es sich hier trotz *forte*, Punktierungsfigur und akzentbewehrtem Tritonus um vorgetäuschte Selbstsicherheit handelt.

Vier Gesänge III:
Die prahlerische
Geste

op. 2 Nr. 3, T. 1-2



Harmonisch entfernt sich die Musik dank der Imitationen dieser Geste bereits von der Tonart, als die wankende Figur noch am Grundton festhält: Während die Mittelstimme des Klavierparts in T. 2₃-4₁ durchgehend in *as/[ces]/es* ruht, deutet Berg in der ersten Imitation den Abschlusston enharmonisch um (*ces-es-b-fes = e*), in der zweiten dann sowohl Anfang als auch Ende (*es-g-d-as = dis-g-d-gis*). Vom dabei erreichten E-Dur führt die Musik, geleitet von der “weißen Märchenhand”, kadenzierend über den A-Dur-Nonakkord nach d-Moll – zum Tritonus-Gegenpol von *as*-Moll.

In dieser Gegenwelt hallen die schweren Glocken in reinen Quinten (Diskant: *a-d, a-d, a-d, b-es, h-e*), die fundierenden Klänge wechseln zwischen dem reinen Molldreiklang und der Quartenschichtung *h/e/a/d/g*, und die Singstimme schwingt sich in dreimal analog verzierten diatonischen Schritten ebenfalls zum sekundären Grundton *d* auf. Allerdings präsentiert die Akkordfolge unter den Glockenschlägen mit ihrer Rhythmik eine eigene Aussage: Die beiden zentralen Gedichtverse, in denen sich das lyrische Ich einer mythischen Führung anvertraut und mit Wohlklang belohnt wird, sind einer Augmentation des synkopischen Schwankens unterworfen, das die “Rückkehr zum Heimatland” charakterisiert.

Vier Gesänge III: Selbst die Märchenwelt kann keine Sicherheit bieten

The image shows a musical score for a bass line. It begins with a box containing the number '4'. Above the staff, the dynamics are marked as 'dimin. e molto ritard.' followed by a dashed line, then 'pp langsam', and finally 'cresc. (molto)' followed by another dashed line. The music consists of a series of chords and single notes in the bass register, with some notes beamed together.

Indem der Klavierbass nun plötzlich die prahlerische Geste in ihrer ursprünglichen, von *as* ausgehenden Lage und im ursprünglichen oktaverstärkten *forte* dagegenstellt, schwingt die Musik den Fokus vom Wohlklang der Glocken abrupt zurück zum heimkehrenden Ich. Nachdem Berg die Verlängerung der Geste rhythmisch beschleunigt einbezieht und so in T. 9 noch einmal ein abschließendes *e* erreicht, macht er die enharmonische Umdeutung von T. 3-4 rückgängig: Die nachfolgende Imitation führt zum *fes*, das der Bass wiederholt und dann halbtönig zum *es* absenkt.

Während das vorausgehende Gedicht die Gefahren der Heimkehr “über Gipfel, über Schlünde” ausmalt, die Ferne selbst jedoch im Vagen belässt, zeigt sich diese hier als ein bedrohliches Land, dem man, auf sich allein gestellt, schwer wieder entkommt. In nur zwölf Takten unterstreicht Bergs Musik, dass fundamentale Unsicherheit beim Gedanken an die “Fremde” für ihn das eigentliche Thema der zwei kleinen, aufeinander bezogenen Mombert-Gedichte ist.

IV Warm die Lüfte

Die poetische Vorlage des Liedes opus 2 Nr. 4 ist die längste unter den von Berg für diesen Zyklus gewählten. Nach der äußerst knappen Gefühlsschilderung im ersten und der ebenfalls auf engstem Raum durchgeführten Schilderung einer psychisch/spirituellen Haltung zu Heimat und Ferne in den gepaarten Gedichten II und III mutet der vierte Text als eine fast episch breite Erzählung an.¹¹ Auffällig ist die komplexe Sprachebene, deren Bezüge auf den ersten Blick nicht eindeutig zu bestimmen sind:

Warm die Lüfte,
 es sprießt Gras auf sonnigen Wiesen.
 Horch! –
 Horch, es flötet die Nachtigall...
 Ich will singen:
 Droben hoch im düstern Bergforst,
 es schmilzt und glitzert kalter Schnee,
 ein Mädchen im grauen Kleide
 lehnt am feuchten Eichstamm,
 krank sind ihre zarten Wangen,
 die grauen Augen fiebern
 durch Düsterriesenstämme.
 “Er kommt noch nicht. Er lässt mich warten”...
 Stirb!
 Der Eine stirbt, daneben der Andere lebt:
 Das macht die Welt so tiefschön.

Aus der Situationsschilderung eines lauen Sommerabends taucht das lyrische Ich auf mit dem Wunsch zu singen. Das derart auf einer zweiten Ebene gesungene Lied präsentiert eine Erzählung: den Bericht von einem kranken Mädchen und dessen Fieberfantasien. Ob es dieses Mädchen ist, das voller Verzweiflung ruft: “Er kommt noch nicht, er lässt mich warten”, bleibt ebenso offen wie die Frage, wer mit “er” gemeint ist und wessen Stimme gleich darauf wie befehlend “Stirb!” ruft. Die Schlussreflexion bietet einen wieder anderen Blickwinkel. Distanziert räsonierend nimmt sie das zuvor Geschilderte zum Anlass für eine zynisch wirkende Beurteilung des Lebens in einer Welt, deren Schönheit vermeintlich darauf beruht, dass Krankes Platz macht für Gesundes.

¹¹Diether Haenicke (in “Alfred Mombert: Beobachtungen zur Form seiner Gedicht-Werke”, *The German Quarterly* 40/1 (1967), S. 41-57) attestiert Momberts Gesamtwerk eine “Entwicklung vom lyrischen Gedicht zum Epos” (S. 43) und erläutert dazu: “Lyrik wird hier in eine Form gefasst, die bis in unser Jahrhundert eigentlich der erzählenden Dichtung vorbehalten war.” (S. 44).

Momberts Ausgangsschilderung von warmen Lüften, sprießendem Gras und Nachtigallengesang evoziert ein heiter-beschauliches Genre-gemälde. In Bergs Vertonung dagegen bewegt sich der Klavierpart schon hier in schwer lastenden Vierteln über dumpfen Orgelpunktquinten. Die Intervalle der synchron fortschreitenden Stimmen sind voller kleiner Sekunden und großer Septen. Der Gesang setzt unbetont ein und bleibt aufgrund zahlreicher Synkopen metrisch unbestimmt. Die Schilderung der "sonnigen Wiesen" ist zwar der natürlichen Sprechmelodie nachempfunden, erhält jedoch durch Bergs Anweisung "nicht zunehmen", mit der er zu verhindern sucht, dass die Sängerin die in Achteltriolen steigenden Linien dynamisch unterstreicht, einen Anschein von Distanziertheit. Der Klavierpart verstärkt diesen Eindruck durch sein in sich sowie im Verhältnis zum Gesangspart zeitlich verschobenes auskomponiertes Accelerando, das in parallelen Septen aufwärts führt, aber ebenso wie die Singstimme "sehr zart" bleiben soll.

Schon im zweiten Takt erklingen zehn der zwölf Halbtöne; die Singstimme allein durchläuft in den sechs Takten ihrer Naturschilderung alle zwölf Halbtöne. Im Zusammenspiel mit der polyagogischen Textur des Abschnitts erzeugt dies einen Eindruck einer Schwüle, in der nicht einmal das Flöten des Vogels unbelastet wirkt. Zwar zitiert der Diskant mit seinem wiederholten *fis-gis-fis* in höchster Höhe die tröstliche Figur aus dem Mittelteil des vorausgehenden Liedes, und auch die Singstimme vermittelt, indem sie zum Wort "Nachtigall" sogar die ursprüngliche Punktierung hinzufügt, den Anschein von heiler Märchenwelt. Doch klingt die Flötenfigur, sobald alle anderen Stimmen nach der Aufforderung zum Horchen ihre Bewegung eingefroren haben, eher bedrückt. Sie bricht denn auch plötzlich ab und fällt über drei Oktaven in die Tiefe, als würde die Nachtigall vom Himmel stürzen. Deutet Berg die 'heile Welt' des heiteren Sommerabends womöglich als eine Fieberphantasie des todkranken Mädchens?

Auch der Satz "Ich will singen", der zunächst als frohe Ankündigung eines vollen Herzens erscheint, gewinnt einen anderen Sinn, wenn man die musikalische Interpretation Bergs hinzuzieht: Die freirhythmische Koloratur, die der Freude ungehinderter Entfaltungsfreiheit zu entspringen scheint, wird einzig von den Wiederholungen des fallenden Tritonus begleitet, mit dem der Gesang der vom Himmel stürzenden Nachtigall zuvor geendet hat. Dieses Tonpaar wirkt mit seiner dreimaligen rhythmischen Augmentation unter gleichzeitig zunehmender Lautstärke, die Berg als *pp*, *p*, *meno p*, *mp* spezifiziert, auf unheimliche Weise erstarrt. Seine Insistenz verleiht den Takten ein Gefühl bedrückender Stasis.

Mit der Überschrift “langsameres Tempo” markiert Berg den Beginn der zweiten Gedichtstrophe. Auffallend am zuvor angekündigten Gesang – dem “Lied im Lied” – ist die noch stärkere emotionale Anteilnahme der Musik am Textinhalt. Die Singstimme folgt zunächst erneut einem natürlichen Sprechrhythmus, hebt jedoch das Bild des “kalten Schnees” durch einen verlangsamten Sextsprung hervor, lautmalerisch unterstrichen von “spitz” markierten Staccato-Quinten in der hohen Oktave des Diskants. So entsteht der denkbar größte Gegensatz zur sonnigen Sommerwiese.

Das “Mädchen in grauem Kleide” ist im tänzerischen Rhythmus der Singstimme liebevoll gezeichnet, auch ihre “zarten Wangen” werden behutsam beschrieben. Dabei steigert sich die Gesangskontur in zunehmender rhythmischer Verdichtung, und in der Schilderung der fiebernden Augen und ihrer Angst einflößenden Trugbilder lässt tiefe Betroffenheit das Tempo binnen eines einzigen Taktes in *accelerando* – *ritardando* – *accelerando* – *ritardando* ausschlagen.

Der Klavierpart beteiligt sich “sehr ausdrucksvoll” an der Ausweitung ins Unheimliche: Die Bassquinten, die der Beschreibung der Sommerstimmung ein orgelpunktartiges Fundament unterlegt hatten, weiten sich zur Evokation des kranken Mädchens in gestaffelter chromatischer Gegenbewegung, und der Diskant initiiert ein dreitöniges Motiv, dessen zweites Intervall in fünf Schritten von der Prim zur großen Terz anwächst, während die Mittelstimmen paarweise auseinander streben.¹² Auch die Spitzentöne der Gesangskontur zeichnen die dramatische Erzählung mit einem chromatischen Anstieg durch die wesentlichen Worte nach, von *c* bei der ersten Erwähnung des Mädchens über *cis* (krank), *d* (Wangen) und *es* (fiebern) bis zum *e* ([Düsterriesen-]stämme). Die Schilderung in der dritten Person ist im Gesang symmetrisch umrahmt von großen Septen; sie beginnt mit *des* ♯ *c* und endet mit *e* ♮ *f*. Die derart mit allen Mitteln vorangetriebene Steigerung erreicht ihren Höhepunkt mit den im Fieberdelirium erschaute, dunkel und übergroß erscheinenden Baumstämmen, deren bedrohlichen Anblick das Klavier mit auseinander strebenden Glissandi (rechts auf den schwarzen, links auf den weißen Tasten über jeweils zwei Oktaven) im *crescendo molto* unterstreicht.

Darauf erklingt der Verzweiflungsschrei “Er kommt noch nicht, er lässt mich warten . . .”, vom Klavier mit weitgriffigen *sfz*-Akkorden und wie entfesselt wirkenden, halb- oder sogar nur vierteltaktigen agogischen Kehrtwendungen hervorgehoben. Der hetzende Rhythmus abgehacker

¹²Vgl. T. 12-15, Bass: *fis-f-e-dis*, *e-dis-d*, *dis-d-cis* unter *cis-d-dis-e*, *dis-e-f*; Diskant: *c-fis-fis*, *c-fis-g*, *c-fis-gis*. *c-fis-a*, *c-fis-ais* über *a/h-as/c*, *b/c-a/cis*, *h/cis-b/d*, *c/d-h/es*.

höchster Noten in *ff* und *fff* verleiht der Stelle größte dramatische Ausdruckskraft, die durch das über eine weitere große Sept fallende Portamento der Singstimme einen schauerlichen Abschluss bekommt. Dabei sind die oktavgesprenzten Sekunden, die in den Bassgängen zu Beginn des Liedes als Parallelen großer Septen und im “Lied im Lied” mehrfach als exzentrische Intervallsprünge über eine große Sept erklingen, anlässlich des Verzweiflungsausrufes im Klavierpart zu kleinen Nonen geweitet.

Mombert setzt diese zwei Sätze als einzige des ganzen Liedes in Anführungszeichen. Dies erstaunt, insofern zumindest die Ankündigung “Ich will singen” und der Ausruf “Stirb!” gleichfalls als wörtliche Rede erscheinen. Es handelt sich hier offenbar um eine Rede auf zweiter Ebene: So wie die zuvor angekündigte Schilderung ein “Lied im Lied” darstellt, spricht hier das im Lied evozierte Mädchen. Insofern der Ausruf auf dem Höhepunkt eines qualvollen Fiebers ausgestoßen wird, mag Berg die Ungeduld als den Wunsch nach Erlösung gedeutet haben – und den, der da warten lässt, als den Tod.

Ein Abbild dieser Erlösung ertönt sogleich in furchterregender Weise: Das Klavier strebt mit *martellato*-Terzen, die in Tritonusssprüngen abwärts rasen, einem letzten dynamischen Höhepunkt auf dem Subkontra-*b* zu. In das folgende *molto rit.* und *diminuendo* hinein spricht die Sängerin, zwei Oktaven unter ihrem Verzweiflungsschrei, ein tonloses “Stirb!”

Scheinbar entrückt von aller vorangegangenen Dramatik, als Epilog nicht nur zu diesem Lied, sondern zum gesamten Zyklus, lässt Berg die Schlussbetrachtung folgen: *piano dolce* und *sehr ruhig* markiert er die Reflexion über die Welt, in der “der Eine stirbt, daneben der Andere lebt”. Die Gesangskontur erhebt sich in natürlichem Rhythmus langsam bis zum *f*, dessen Fermatendehnung unterstreicht, dass genau “das” die Logik des Lebens ausmacht. Die Verlangsamung dieser Conclusion und ihre trotz der verhaltenen Stimmung großen Intervallsprünge hinterlassen den Eindruck beträchtlicher Beunruhigung über diese Art “Schönheit”.

Sowohl für den Gesang als auch für den Klavierpart verzichtet Berg in diesem Lied auf thematische Arbeit. Vielmehr greift er harmonische Komponenten aus vorausgegangenen Liedern auf: Die Quartfortschreitung des Basses mit ihrem enharmonisch umgedeuteten Schlussston (vgl. T. 20-22: *b-es-as-des-ges-h*) und die chromatisch absteigenden Akkorde der rechten Hand sind werkimmanente Reminiszenzen.

Mit op. 2 Nr. 4 und dem Streichquartett begann für Berg die Phase des atonalen Expressionismus. 1912 nahm Kandinsky das Lied zusammen mit Schönbergs Maeterlincklied *Herzgewächse* und Weberns George-Vertonung “Ihr tratet zu dem Herde” in den Almanach *Der blaue Reiter* auf.

Der zyklische Zusammenhang der *Vier Gesänge*

Eine Betonung des Zyklischen ergibt sich aus tonalen Beziehungen wie der zwischen den beiden zentralen Liedern. Wie Bergs Skizzen zeigen, experimentierte er mit unterschiedlichen Transpositionen der einzelnen Lieder. Anthony Pople vermutet, dass in einem früheren Entwurf das vierte Lied eine kleine Terz höher erklingen sollte. Der Beginn von op. 2 Nr. 4 mit der Bassquint *es/b* würde dann als Fortsetzung des Es-Dur-Schlusses von opus 2 Nr. 3 gehört und seine abschließenden Dur/Moll-Septakkorde, dann über dem Anker-ton *d*, als kreisförmiger Anschluss an die Akkorde in den Anfangstakten von opus 2 Nr. 1.¹³ (Gegen diese tonal wünschenswerte Transposition sprechen allerdings aufführungspraktische Gründe, insofern der Gesangspart dann allzu unterschiedlich hoch gelegen hätte.)

Auch wiederkehrende Komponenten oder Akkorde stiften Zusammenhang, zumal wenn sie in struktureller Spiegelung erklingen. Kett weist darauf hin, dass Berg die auch in anderen Werken häufig eingesetzte Quart-Tritonus-Schichtung hier an symmetrisch korrespondierenden Stellen so über einen Basston stellt, dass ein quintloser Dur/Moll-Septakkord entsteht.¹⁴ Zu Beginn des Zyklus, in der ersten Phrase des an d-Moll orientierten opus 2 Nr. 1, bildet dieser Akkord den Zielpunkt des dreimaligen Wunsches, endlich schlafen zu dürfen (vgl. T. 5: *d/fis/c/f*). Noch in demselben eröffnenden Zweizeiler erklingt derselbe Akkord weitere siebenmal.¹⁵ Am anderen Ende des Zyklus beschließt Berg das bis dahin ohne tonalen Bezug fließende, über dem Basston *h* endende opus 2 Nr. 4 unter der in der rechten Hand chromatisch absteigenden und zuletzt in drei verschiedenen Oktavpositionen wiederholten Quart-Tritonus-Schichtung mit vier Takten des entsprechenden Dur/Moll-Septakkordes.¹⁶ So schlägt er den Bogen zurück zum Anfang der Meditationen über den Schlaf und gibt zu erkennen, dass er dessen Bruder, dem Tod, offenbar dieselben Wesensmerkmale zuspricht: einerseits Ruhe und Frieden zu spenden, andererseits Zuflucht vor den konkreten Bedrängungen des Lebens zu bieten.

¹³Vgl. Pople, *op. cit.*, S. 102-103.

¹⁴Kett, *op. cit.*, S. 71.

¹⁵Vgl. *d/fis/c/f* in T. 8, 9, 10₁ und 10₄ sowie *es/g/cis/fis* in T. 7, 10₃ und 10₆. (Den Schluss-ton des Gesanges im das Gedicht beschließenden Vers "Fester zu die Augen thu!" bekräftigt Berg mit *fis/c/f/d*, der Umkehrung desselben, in T. 25₁ wiederholten Akkordes.)

¹⁶Vgl. T. 20₃: *es/g/cis/fis*, T. 21₃: *des/f/h/e*, T. 22₁, 22₄, 23₃, 24₂, 24₄ und 25₂: *h/fis/es/a/d*.