

Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg op. 4

Drei Jahre nach der Entstehung der *Vier Gesänge op. 2* komponierte Berg 1911-1912 fünf Lieder nach Aphorismen des Wiener Dichters Peter Altenberg (alias Richard Engländer, 1859-1919).¹ Es war das erste Werk, mit dem Berg aus dem übermächtigen Schatten Schönbergs heraustrat, und sein erstes Orchesterwerk nach dem Ende seines Studiums.

Zwei der Lieder, die Nummern 2 und 3, erlebten ihre Uraufführung bereits am 31. März 1913 in einem von Schönberg dirigierten Konzert im Großen Musikvereinsaal, dessen Programm außerdem Anton Weberns *Sechs Stücke für Orchester op. 6*, eine Auswahl von Alexander Zemlinskys *Sechs Gesängen nach Gedichten von Maurice Maeterlinck op. 13*, Schönbergs *Kammersinfonie Nr. 1* sowie das erste von Gustav Mahlers *Kindertotenliedern*, “Nun will die Sonn’ so hell aufgehn”, umfasste. Zu diesem krönenden Abschluss kam es jedoch nicht, da das Wiener Publikum auf die Ballung moderner Musiksprache in diesem Konzert mit einem derartigen Krawall reagierte, dass das Konzert abgebrochen werden musste und als “Skandalkonzert” in die Geschichte einging.

Für Berg noch bedrückender als der Unmut der bürgerlichen Konzertbesucher war Schönbergs schonungslos geäußerte Kritik an den Liedern. Anlass für dessen Missfallen war offenbar vor allem die aphoristische Kürze der Lieder. Was der frühere Lehrer darüber hinaus beanstandete, ist nicht überliefert; es lässt sich jedoch annäherungsweise rekonstruieren aus einem späteren Brief Bergs an Schönberg, in dem er schreibt:

Schließlich beherzigte ich natürlich die Kritik, die Sie an der Geringfügigkeit und Wertlosigkeit meiner damals neuen Kompositionen übten und das, was Sie an meinen Auszügen tadelten, in den nun folgenden Arbeiten: den Orchesterstücken und der Kammersymphonie.²

¹Aus Altenbergs Sammlung *Texte auf Ansichtskarten in Neues Altes* (Berlin: Fischer, 1919). Zur Beziehung der beiden Männer vgl. David P. Schroeder, “Alban Berg und Peter Altenberg: Intimate Art and the Aesthetics of Life”, in *Journal of the American Musicological Society* 46/2 (1993), S. 261-294.

²Brief von November 1915; Typoskript im Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin.

Die Zurechtweisung entmutigte Berg derart, dass er sich um keine weiteren Aufführungen der Orchesterlieder bemühte. Erst 1952, siebzehn Jahre nach seinem Tod, wurde der ganze fünfteilige Zyklus in Rom uraufgeführt; seither wird er von Kritik und Publikum hoch geschätzt.

Angesichts der Begeisterung, die Schönberg in der Einführung zu Weberns Bagatellen op. 9 speziell für die Kürze in dessen Stücken geäußert hatte – “einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Ausatmen auszudrücken” – befremden seine Einwände gegen die Kürze von Bergs op. 4 Nr. 2 und 3. Tatsächlich versuchten sich alle drei Komponisten der Neuen Wiener Schule in den Jahren zwischen 1909 und 1914 an musikalischen Miniaturen. Für Schönberg und Berg blieb dies eine vorübergehende Phase; nur Webern, dessen Naturell die stark komprimierte Äußerung am meisten entgegenkam, blieb länger bei äußerster Knappheit.³ Ein Überblick über die Länge der in diesem Zeitraum entstandenen Stücke zeigt, dass Bergs Miniaturen keineswegs aus der Reihe fallen:

Webern	Anzahl der Takte
<i>Fünf Sätze für Streichquartett op. 5</i>	55, 13, 23, 13, 26
<i>Sechs Stücke für großes Orchester op. 6</i>	19, 27, 11, 40, 26, 25
<i>Vier Stücke für Geige und Klavier op. 7</i>	9, 24, 14, 15
<i>Zwei Lieder nach Gedichten von Rilke op. 8</i>	14, 18
<i>Sechs Bagatellen op. 9</i>	10, 8, 9, 8, 13, 9
<i>Fünf Stücke für Orchester op. 10</i>	12, 14, 11, 6, 32
<i>Drei kleine Stücke für Violoncello u. Klavier op. 11</i>	9, 13, 10
Schönberg	
<i>Sechs kleine Klavierstücke op. 19</i>	17, 9, 9, 9, 13, 15
Berg	
<i>Fünf Orchesterlieder op. 4</i>	38, 11, 25, 32, 55
<i>Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5</i>	12, 9, 18, 20

In Altenbergs äußerst komprimierten *Texten auf Ansichtskarten* geht es um das Verhältnis des Menschen zu der ihn umgebenden und bestimmenden Natur. Mit einem Minimum an Worten schildern die Kurzgedichte die Natur als Verwandte der Seele (Nr. 1) oder als Maßstab des Menschen bei dessen Suche nach Läuterung und aus sich selbst zu gewinnender Kraft (Nr. 2), das All als ein Bezugssystem, in dessen Dimensionen irdische Probleme ihre Bedeutung einbüßen (Nr. 3), menschliche Hilflosigkeit und Resignation angesichts der offensichtlichen Sinnleere und orientierungslos verrinnenden Unbestimmtheit des Daseins (Nr. 4) und den nur in der menschenfernen Natur zu findenden Frieden (Nr. 5).

³Vgl. Kathryn Bailey, “Bergs aphoristische Stücke”, in Anthony Pople, Hrsg., *op. cit.*, S. 121-133 [121-125].

I Seele, wie bist du schöner

Für das erste Lied im Zyklus wählte Berg einen vierzeiligen Text, in dem Altenberg die wechselnden Stimmungen der Seele analog zu den sich wandelnden Bedingungen der Natur beschreibt.

Seele, wie bist du schöner, tiefer, nach Schneestürmen.
Auch du hast sie, gleich der Natur.
Und über beiden liegt noch ein trüber Hauch,
eh' das Gewölk sich verzog.

Schneestürme sind bedrohlich; sie bedecken momentan alles Grüne und Blühende, peitschen die Lüfte auf und stellen oft sogar eine Gefahr für das Leben dar. Ähnlich erfährt der Mensch innere Stürme und vorübergehende Eiseskälte. Wenn sie nachlassen, bleibt zunächst eine Bedrückung, eine leichte Verzagtheit angesichts solchen Ausgesetzseins. Erweist sich die Bedrohung jedoch als überwunden, so ist die Dankbarkeit für die Schönheit des Lebens und den wiedererlangten Frieden umso tiefer.

Bergs Vertonung unterlegt diesem Text einen höchst ungewöhnlichen Bauplan. Betrachtet man den musikalischen Verlauf zunächst losgelöst vom Text, so erkennt man eine Sonatensatzform mit

- vertikalisierte Exposition (T. 1-5),
- umfangreicher Durchführung (T. 6-20₂),
- horizontal ausgebreiteter Reprise (T. 20₃-29₂) und
- substantieller Coda (T. 29₃-38).

Bezüglich der Textvertonung dagegen ertönt zunächst ein instrumentales Vorspiel, das sich über gut die Hälfte des Stückes erstreckt (T. 1-20₂), ergänzt von zwei gesungenen Zweizeilern (in der Reprise und den ersten drei Takten der Coda) und einem sehr ruhigen orchestralen Nachspiel.⁴ Die Proportionen relativieren sich allerdings insofern, als Exposition und Durchführung in 4/8-Takten stehen, Reprise und Coda dagegen im 4/4-Metrum. Damit ergibt sich eine ungefähre Dreiteilung aus einem Vorspiel von 80/8, dem die Analogie postulierenden Zweizeiler von 72/8 und der Schlussbetrachtung mit Nachspiel von 76/8. Ein wieder anderes Verhältnis erzeugen Bergs Tempi, die mit $\text{♩} = \text{ca. } 96$ in T. 1-15 beginnen und sich danach sukzessive verbreitern, über $\text{♩} = 80$ bzw. $\text{♩} = 40$ in T. 18-29 bis zu $\text{♩} = 60$ in den ersten drei Takten der Coda und einem ohne Metronomangabe nur als "langsam" charakterisierten Nachspiel.

⁴Vgl. hierzu Nicholas Chadwicks Aufsatz "Thematic Integration in Berg's Altenberg Songs" (*Music Review* 29, S. 300-304), in dem diese formale Tatsache erwähnt, jedoch nicht im Einzelnen ausgewiesen wird.

In der Exposition präsentiert Berg drei thematische Komponenten – allerdings nicht, wie gewohnt, nacheinander, sondern in kontrapunktischer Gegenüberstellung. Die führende, hier als Motiv [a] bezeichnet, besteht aus fünf Achteln in großer anderthalbfacher Wellenbewegung; sie erklingt *portato* in Piccoloflöte und 1. Klarinette, außerdem im Glockenspiel mit synkopisch um 1/16 nachschlagendem Xylophon sowie ornamentiert mit abwärts gerichteten Großterztrillern in einer Hälfte der auf dem Griffbrett streichenden 1. Geigen. Dieses Motiv wird wie alle weiteren Komponenten der Exposition in derselben Gestalt und Instrumentierung mehrfach wiederholt. Da jedoch der 5/8-Umfang nicht kongruent ist mit dem 4/8-Metrum, ergibt sich ein metrisch jeweils verschobener Phrasierungseinschnitt. Es ist bezeichnend für Bergs streng nach innerer Logik konzipierten Aufbau, dass das vierte Ende dieses Hauptmotivs, das mit dem Ende des fünften Taktes zusammenfällt und damit die metrische Ordnung wieder herstellt, zugleich das Ende der Exposition markiert.

Die sonst in Expositionen nachgeordnete Hauptthemaverarbeitung ertönt hier ebenfalls synchron, in anderen Instrumenten aus den Gruppen der Streicher und Holzbläser. Die 2. und 3. Klarinette zusammen mit je einer Hälfte der Bratschen spielen Motiv [a'], die rhythmische Diminution des Hauptmotivs. Da Berg deren Umfang um zwei 16tel-Pausen erweitert, ergeben sich im Zusammenspiel mit der Originalform zehn verschiedene Engführungsdistanzen. In den beiden Flöten (in Flatterzunge) und den geteilten 2. Geigen (im Pizzicato) erklingt dazu die Begleitfigur [x], ein unregelmäßiges Kleinterztremolo *dis-fis*, das sich im Gegensatz zu den Motivformen [a] und [a'] ins 4/8-Metrum einfügt.

Den Holzbläsern und Streichern gegenüber tretend stellen die zwei Trompeten im Wechsel eine zweite thematische Komponente vor. Motiv [b] ist dank seines schnellen 3fach-Zungenschlages sehr instrumententypisch. Mit seinem Dreitoncluster *gis-a-g* und seinem Umfang von 3/16 steht es in deutlichem Gegensatz zum langsamen, großintervallischen Motiv [a].

In der dritten Instrumentengruppe, die im Hauptmotiv durch Glockenspiel und Xylophon vertreten ist, stellt Berg ein drittes Motiv und eine weitere Begleitfigur auf. Die Celesta präsentiert Motiv [c], von der Harfe jeweils im Viertelnotenabstand verkürzt imitiert. Die in 32steln huschende Figur ist in ihrem gezackten Verlauf mit Motiv [a] verwandt, in ihrer aus den chromatischen Clustern $g/as/a/b + c/cis/d$ bezogenen Kontur und dem abschließenden fallenden Ganztonschritt dagegen mit Motiv [b]. Auch ihr 3/8-Umfang gleicht dem von Motiv [b], ist allerdings um 1/16 verschoben. Das Klavier steuert mit einem wiederholten Akkordschlag die Begleitfigur dieser Gruppe bei. Wie [x] ist auch [y] metrisch konzipiert.

Altenberglieder I: Die thematischen Komponenten⁵

Mäßige Achtel (♩ = ca. 96)
 Alles *ppp*, ohne Steigerung

The musical score consists of six staves, each representing a different instrument or section. The time signature is 4/8. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Mäßige Achtel' with a quarter note equal to approximately 96 beats per minute. The dynamics are 'ppp' (pianissimo) and the instruction is 'ohne Steigerung' (without crescendo). The motifs are labeled as follows:

- Staff 1:** Picc., 1. Klar., Glocksp. / Xyl., VI. I. Motif 'a' is a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Staff 2:** 2./3. Klar., Vla. Motif 'a'' is a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Staff 3:** 1./2. Flöte, VI. II div. Motif 'x' is a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Staff 4:** 2./3. Trp. Motif 'b' is a triplet of eighth notes G4, A4, B4, followed by a quarter note C5.
- Staff 5:** Celesta / Harfe Motif 'c' is a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Staff 6:** Klavier Motif 'y' is a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

Altenberglieder I: Metrische Staffelung und Kontrapunktik in der Exposition

T. 1	2	3	4	5
a	a	a	a	a
a'	a'	a'	a'	a'
x	x	x	x	x
b	b	b	b	b
c	c	c	c	c
y	y	y	y	y

⁵Die Struktur als Sonatensatz und die Anlage des thematischen Materials dieser Exposition mit ihrer konsequent an Instrumentengruppen orientierten Kontrapunktik wird meines Wissens in den bisherigen Untersuchungen zu diesem Lied nirgends erwähnt. Mark DeVoto in seiner bahnbrechenden Analyse des Werkes erwähnt die Motive und ihre Lage im mittleren bis obersten Register, jedoch nicht die bestechende Logik von Struktur und Klang. Vgl. dazu ders., *Alban Berg's Picture Postcard Songs* (S.I., s.n., 1969), S. 8.

Der Durchführungsabschnitt dieser ungewöhnlichen Sonatensatzform gliedert sich in die konventionellen drei Segmente:

- die Verarbeitung der thematischen Komponenten (T. 6-11),
- deren Liquidation mit Steigerung und Höhepunkt (T. 12-18)
- und die Rückleitung zur Reprise (T. 18-20).

Die Verarbeitung des thematischen Materials und dessen Steigerung geschieht auf drei Ebenen:

1. durch sukzessive Aufwärtssequenzierung der fünf Komponenten, teilweise verbunden mit einer Änderung der Intervallstruktur,
2. durch auskomponiertes Accelerando, und
3. durch Herausbildung einer aus Motiv [b] erwachsenden und in das Hauptmotiv [a] mündenden Klangfarbenmelodie, die ab T. 9 von den Bratschen mit vielfarbiger Verdopplung getragen wird. Verstärkt und klanglich variiert durch die gestaffelt hinzu tretenden Stimmen des 2. Fagotts, der drei Oboen und der Celli erhebt sich die Kantilene bis zum Höhepunkt im *fff*, den die anderen Stimmen mit abwärts stürzenden halb-, ganz- und anderthalbtönigen Skalen unterstreichen. In ihrem Verlauf durchschreitet die Klangfarbenmelodie – in konsequenter Abfolge, jedoch ohne die Strenge von Schönbergs späterem Serialismus – alle zwölf Halbtöne der chromatischen Skala.⁶

Altenberglieder I: Die erste Klangfarbenmelodie als Zwölftonreihe

⁶In seinem Aufsatz “Some Notes on the Unknown *Altenberg Lieder*” (in *Perspectives of New Music* 5/1 (1966), S. 37-74 [48]) kommentiert Mark DeVoto diese Zwölftonmelodie mit den Worten: “It is probably the first overtly dodecaphonic melody written by any of the three great Viennese, antedating the much more serially employed twelve-tone melody in *Wozzeck*, Act I, Scene 4, and also the as yet invisible twelve-tone melody in Schoenberg’s unfinished *Jakobsleiter*.” Vgl. dazu außerdem Rudolf Stephan, *Neue Musik: Versuch einer kritischen Einführung* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1973), S. 41: “Indem [...] eine beliebige aus dem zwölfstimmigen Klangzentrum abgeleitete Tonfolge konstitutiv für die Melodik der Komposition wird, ist eine entscheidende Vorstufe der Zwölftonmusik erreicht.”

Im Kontext des erwähnten Abwärtssturzes liquidiert Berg die Motive in den anderen Stimmen durch Verkürzung, Zusammenziehung und rhythmische Beschleunigung zu Tremolo- bzw. Trillerketten. Dieser Gesamt-orchestertroller (besser bekannt aus Bergs “Reigen”, dem zweiten seiner *Drei Orchesterstücke* op. 6) bereitet im Anschluss an den Höhepunkt der Klangfarbenmelodie den sekundären Höhepunkt zu Beginn von T. 18 vor. Unter letzten Bläsertrillern leitet die hier binnen eines einzigen Taktes von *fff* zu *ppp* verklingende, im doppelten Unisono gesetzte leere Sept *a/g* den dritten Durchführungsabschnitt ein – die Entspannung und Rückleitung zur Reprise, die in T. 20 in großer Ruhe einsetzt.

Wie in allen Sonatensatzformen Bergs stellt die Reprise auch hier das thematische Material der Exposition in ganz neuer Weise dar. Der Unterschied ist vieldimensional: Das Tempo ist langsamer und die Taktlänge verdoppelt; die Instrumente setzen nur allmählich und eher zaghaft ein, behalten dabei auch zunächst noch die Chromatik des Durchführungsendes bei und deuten allein durch vorsichtige dynamische und rhythmische Steigerungen an, dass hier ein neuer Abschnitt beginnt. Der Eintritt des Gesanges, die allmähliche Wiederaufnahme der Expositions-komponenten und die Entwicklung neuer Motive aus den beiden Begleitfiguren der Exposition verleiht dieser Reprise ein ganz eigenes Gesicht, das dennoch die innere Verwandtschaft mit seinem Vorbild nie aus den Augen verliert. Die Singstimme, noch eingebunden in die herrschende Chromatik, tritt mit zwei kaum hörbar gesummtten Tönen hinzu, als könne sie sich nur mühsam aus der Sprachlosigkeit des Vorspiels lösen, stellt dann die Anrede der “Seele” über vier Ganztonklänge und umspielt schließlich eine Variante von Motiv [b] sowie eine Paraphrase von Motiv [a],⁷ kontrapunktiert vom tongetreu zitierten Motiv [c] im Kontrabass mit imitierenden Celli und Bratschen. Die beiden Begleitfiguren [x] und [y] werden als Schlussglieder in neue Figuren integriert; dazu gleich mehr.

Die dynamische Steigerung, die Berg für diese Reprise vorschreibt – im Gesang vom stimmlosen *ppp* in T. 20 bis zum *ff* in T. 25 – lässt diesen Abschnitt in emotionaler Hinsicht zugleich als ein gerafftes Pendant zur großen Steigerung der Durchführung wirken; die in *sempre ff* zu singende Motiv [a]-Paraphrase steht dabei in direkter Entsprechung zum Motiv [a]-Zitat, das in T. 14-15 im Unisono der Bratschen, Oboen und Celli das Crescendo zum sekundären Höhepunkt einleitet.

⁷Zu “wie bist du schöner” in T. 23 erklingt *as-as-as-d...c*, eine ornamentierte und mit Quartversetzung der Motivhälften veränderte Variante von *gis-gis-gis-a-g* aus Motiv [b]; zu “du hast sie gleich der Natur” umspielt der Gesang Motiv [a] mit *g-e-[cis-e]-f-h-a*.

Diese Parallele wird auf zweierlei Weise bekräftigt. Augenfällig ist dies zunächst durch die Anlage des Orchesterzwischenspiels, das sich in T. 26-29 an die große Steigerung der Reprisezeile anschließt. Es lässt sowohl hinsichtlich der Durchführungsarbeit der thematischen Komponenten als auch bezüglich seiner rhythmischen Verdichtung und dynamischen wie agogischen Intensivierung eine den Takten 15-18 analoge Funktion erkennen.

Zugleich wird die zweite Hälfte der Reprise über dem zu “Schneestürmen” einsetzenden orgelpunktartigen Paukenwirbel auf *d* durchzogen von zwei Figuren, die in Varianten der beiden Begleitmuster aus der Exposition münden. Die erste geht von der fallenden Sept am Schluss der ersten Gesangszeile aus, die um die quinttransponierte kleine Terz von [x] zur Viertonfigur erweitert wird.⁸ Daraus weben verschiedene tiefe Holz- und Blechbläser, erst im Schlussglied verdoppelt von den tiefen Streichern, eine zweite Klangfarbenmelodie. Anders als die erste in T. 9-15 ist diese Kontur nicht zwischen zwei thematischen Komponenten ausgespannt; vielmehr durchläuft sie in neun Varianten eine serialisierte Intervallkette aus kleiner Sept – kleiner Sekunde – kleiner Terz – kleiner Sekunde, wobei jedes Intervall fallen oder steigen kann. Damit durchzieht sie den Hintergrund der “Auch Du”-Aussage und des auf sie folgenden Zwischenspiels in sowohl rhythmisch auskomponierter als auch agogischer Beschleunigung, mit einer Andeutung unerbittlicher Konsequenz, bevor sie wie diese in einen vielstimmigen und wieder breiteren *ff*-Höhepunkt einmündet.

Altenberglieder I: Die zweite Klangfarbenmelodie als serialisierte Intervallkette

Englh. - - - - -
 + Fag.1 - - - - -
 + Fag.2 - - - - -
 + Bklar. - - - - -
 + Pos.4 - - - - -
 + Kfag. - - - - -
 + Tuba - - - - -
 + Celli - - - - -
 /Bässe - - - - -

Synchron mit “Auch du” einsetzend, stellen Flöten und Oboen einen Fünffonfall vor. Dieser mündet in eine Transposition der Quint/Tritonus-Schichtung, die das Klavier in der Exposition als Akkord [y] beigesteuert

⁸Der Gesang beendet den ersten Vers mit der vom Englischhorn verdoppelten fallenden Sept *b-c*. Verlängernd spielen Englischhorn und Fagott die Terz *h-as*, eine Quinttransposition des *fis-dis* aus [x].

hat. Diese Figur wird von den hohen Holzbläsern im Zuge des allgemeinen *molto accelerando* fünfmal aufsteigend und in zunehmender Stimmzahl sequenziert, bevor die sechste Sequenz sich dem plötzlich verlangsamten Höhepunkt der anderen Komponenten anschließt.⁹

In ihrer Schlussbetrachtung zu Beginn der Coda scheint die Singstimme mit einer Dreifachtonwiederholung gefolgt von einem steigenden Halbtonschritt zunächst an Motiv [b] erinnern zu wollen, dessen über einem indirekten Orgelpunkt steigende Linie sie in ständiger Verlangsamung und Intervallvergrößerung bis zur inneren Ruhe verklingen lässt. Dabei nehmen die Töne dieser Kontur das prominente Passacaglia-Thema aus dem fünften Lied des Zyklus, "Hier ist Friede", voraus – als einen zusätzlichen Hinweis auf die Stimmung wohlthuender Ruhe, die sich in dieser Coda einstellt.

Die Coda kompensiert in gewisser Weise das, was der Reprise im Vergleich zur Exposition am deutlichsten fehlt: das ruhige Verharren auf derselben Tonhöhe. Der ganze Abschnitt ankert in dem schon gegen Ende der vorangehenden Steigerung erstmals zaghaft angeschlagenen, dort aber im *ff* der Bläser und Streicher ungehört verklungenen Harmoniumakkord, einer Oktavtransposition des Klavierakkordes aus Begleitfigur [y]. Dieser Klang setzt zur Begleitung der abschließenden Gesangszeile viermal neu an, in jedem Takt ein wenig früher als im vorangehenden, und durchklingt dann das Nachspiel des Orchesters. Nachdem alle anderen Instrumente mit ihren Motivreminiszenzen verstummt sind, bleibt der orgelartige Klang als einziger Ruhepunkt nach dem Tumult übrig.

Auf der Basis der obigen Analyse lässt sich die Beziehung der Vertonung zur Aussage des "Ansichtskartentextes" folgendermaßen deuten: Das große Orchestervorspiel schildert in einem mächtigen Stimmungsgemälde das Psychogramm äußerster Bedrohung, die in eine kathartische Lösung aller Spannung führt. Dem Toben entfesselter Kräfte, in der Textur der Exposition mit ihren polymetrischen Phrasierungen angelegt und in der Durchführung mit ihrer Verschmelzung der Motive zur Steigerung geballt, folgt die plötzliche Ruhe, die die Seele im Gleichklang mit der Natur "schöner, tiefer" klingen lässt. Dies löst in der Seele ein analoges Toben innerer Gewalten aus und lässt sie in der Reprise den Entladungsprozess der Natur nacherleben. Erst die Beruhigung nach diesem zweiten, inneren Sturm ist die eigentliche. Sie befreit die Seele von ihren Spannungen und lässt sie sinnieren über das, was beiden – Natur und Seele – gemeinsam ist.

⁹Flöten und Oboen spielen in T. 25-26 [*es-d*]-*c-fis-h*. Sie enden so mit der Quinttransposition des wiederholten Klavierakkordes *e/h/f* aus [y].

II Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald?!?!

Auch in dem Ansichtskartentext, den Berg im zweiten Lied seines Zyklus vertont, geht es um die Analogie von menschlichem Befinden und Naturvorgängen. Erneut fordert Peter Altenberg dazu auf, sich ein Beispiel zu nehmen an der reinigenden Kraft eines ‘Unwetters’. Dabei gilt es, die meteorologische Reinigung und Regeneration ins Metaphorische zu übertragen.

Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald?!?!
 Alles rastet, blinkt und ist schöner als zuvor.
 Siehe, Fraue, auch du brauchst Gewitterregen!

Für seine musikalische Deutung setzt Berg hier weder ein bekanntes Struktur- oder Genremodell noch die Charakterisierung mit thematischen Komponenten ein. Vielmehr sind die elf Takte des Liedes geprägt durch große Zartheit (neben einem einzigen *mf* bewegen sich die Stimmen durchwegs zwischen *p* und *pppp*), eine kammermusikalische Besetzung unter der Führung von Instrumenten im ‘menschlichen’ Register (vor allem Horn und Bratsche/Cello) und auffällige Spiegelungsprozesse. Dazu tritt ein oft verschleiertes, aber umso suggestiveres Kreisen um ‘indirekte Zentraltöne’ – indirekt deshalb, weil sie streckenweise konsequent ausgespart, aber umso nachdrücklicher umgarnt werden, um an anderer Stelle die Funktion eines Grundtones zu übernehmen.

Der erste indirekte Zentralton in op. 4 Nr. 2 ist *f*. Er erweist sich im Rückblick als Grundton, insofern das Lied mit einem sehr leise gezupften *f* der zwei Solokontrabässe endet. Auch in den bis dahin unbegleiteten Gesang der ersten Liedzeile klingt *f* in dreifacher Oktave aus Klavierbass und Bratschenflageolett als Pausenschlag hinein. Schließlich endet die zehntönige Gesangskontur selbst mit *eis*, dem enharmonischen Pendant zu *f*.

Altenberglieder II: Vers 1 mit geheimem Fokus auf *f*

Ein wenig bewegt

Sahst du nach dem Ge-wit - ter - re-gen den Wald?!?!.

pp *ppp*

2

Verstärkt wird dieser Zentralton im Gesang durch den Anfang mit der Quart *b* und den Quartengang *f-es-b* zu “Gewitter”, was angesichts der zahlreichen Quartenschichtungen in diesem Lied als gültiges Indiz für tonale Ankerung angesehen werden darf, sowie das (ebenfalls in einem Quartfall erreichte) *e*, mit dem die Gesangslinie vor der kurzen Binnenpause quasi leittönig zum instrumental folgenden *f* hinleitet.

Die zweite Zeile beginnt mit Bergs typischer keilförmig gespreizter Gesangskontur – hier *fis ↘ e ↗ g ↘ es ↗ as ↘ d ↗ a* – die auf *f* als ihren impliziten (bzw. auf das vorausgehende *e* *is* als stumm nachklingenden) Ausgangston zurückverweist. Danach dienen der crescendoartig betonte Terzanstieg *a-c*, der Quartfall *b-f* an exponierter Stelle vor der Pause und der Melodieschluss auf *a* einer ersten Bekräftigung, die in T. 7 unter einer Fermate durch den F-Dur-Nonakkord des Orchesters stabilisiert wird.

Die dritte Gesangszeile schließlich vermeidet den Ton *f* ganz, präsentiert aber umso auffälliger zwei seiner tonalen Bezugspunkte: In T. 8 folgt auf *a-e*, den Quartfall von der Durterz zum Leitton, als variierte Sequenz vor einer neuerlichen Binnenpause die verminderte Quart *es-h*. Da Berg die Kontur nach der Pause mit *b* fortsetzt, wird dieses *h* als sekundärer Leitton zum *b* gehört; die zwei Hälften der Cellogruppe lösen denn auch nacheinander ihr in der Imitation der Singstimme ebenfalls erreichtes *h* zum *b* auf. Dass nicht nur der Schluss der Zeile, sondern schon deren Mitte tatsächlich in Bezug auf *f* konzipiert ist, zeigen auch die Celesta-Arpeggien, die in sequenzierten und dabei anwachsenden Quartenschichtungen auf den Zentralton zielen.¹⁰

Im zentralen Liedvers kündigt sich der zweite indirekte Zentralton an: *cis*, der einzige von der elftönigen Gesangskontur ausgesparte Halbton. Im Orchester erhält der Ton umso größere Bedeutung: als Zielton der Celli und 2. Geigen ab T. 5 Mitte, als Tonwiederholung im Wechselklang der 1. Geigen ab T. 5 Ende, überlappend fortgeführt erst in der Harfe, dann im Triller des 2. Horns, und schließlich bekräftigt vom 1. Horn sowie als Zielton der sequenzierten Quartenschichtung im Solocello.¹¹ Als wollte er die Bedeutung dieses Tones durch den Klang der leeren Saite besonders färben, weist Berg die 1. Geigen an: “D-Saite auf Des herabstimmen”.

¹⁰Vgl. Celesta T. 8-9: *a-d, es-as-des, d-g-c-f*.

¹¹Schon DeVoto (“Some Notes ...”, S. 40) weist darauf hin, dass Berg die sequenzierte Quartenschichtung *e-a-d, b-es-as-des* (mit oder ohne Auflösung im fallenden Ganztonschritt) im ersten Lied als Entwicklung der Celestafigur [*c*] entwickelt hat (vgl. dazu *Altenberglieder* I, T. 9 über *b* und danach chromatisch ansteigend bis T. 14), bevor er sie im zweiten Lied einfügt und im fünften Lied noch einmal aufgreift (mehr dazu später).

Neben den zahlreichen Quartengängen spielt Berg in diesem Lied mit Klangfarbenketten großer Terzen, deren Imitation jeweils im Abstand einer kleinen Terz – sei es vom tieferen oder höheren Ton des Intervalls aus – erfolgt. Die Intervalle ertönen anfangs in ruhiger horizontaler Brechung, verdichten sich dann zunehmend und treten schließlich nur noch als Zusammenklänge auf. Dabei spiegelt die fallende Fünf-Terzen-Kette in T. 8-11 tonal den Fünf-Terzen-Aufstieg der Hörner und Bratschen in T. 5 und rhythmisch, in ihrer schrittweisen Verlangsamung von 2/8 bis 6/8, die allmähliche Kontraktion aus T. 3-4.

Altenberglieder II: Die Terzenketten

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in bass clef and contains parts for Horn, Klarin.+Harfe, Fagotte + Bratschen, and Hörner + Bratschen. It features a sequence of chords and melodic lines, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The bottom staff is in treble clef and contains parts for Oboen, Tromp., Posaunen, and Hörner. It shows a sequence of chords and melodic lines, also with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. Both staves have a box with the number '3' at the beginning, indicating the measure number.

Eine zweite Art der Imitation erklingt in der dritten Gesangszeile – bezeichnenderweise im Kontext des Wortlautes “auch du ...”, der schon im vorausgegangenem Lied die Metaphorik der Natur auf den Menschen übertragen hatte. Zwei Solocelli, sehr leise am Steg spielend und anfangs von den übrigen Celli verdoppelt, bilden mit der gesungenen Kontur einen Kanon im 3/8-Abstand. Eine dritte Art der Spiegelung ertönt zum melismatisch gedehnten Wort “schöner”, zwischen den Terzenketten und der ersten Quartenschichtung: zwei Flöten (T. 5-6), imitiert von zwei Posaunen (T. 6-7), spreizen die zuletzt erreichte Terz *g/h* crescendoierend zu *f/es* – womit sie den F-Dur-Nonakkord vorausnehmen – und diminuieren dann zurück zu *g/h*.

Mit all diesen Imitationen und Spiegelungen, die fast das gesamte Tonmaterial des Orchesters erfassen, unterstreicht Berg die Aussage des Altenberg-Textes: Der menschliche Läuterungs- und Selbsterneuerungsprozess wird nur dann erfolgreich sein, wenn er dem der Natur zu gleichen sucht. Wie die Vorherrschaft der im ‘menschlichen’ Register angesiedelten Instrumente Horn, Bratsche und Cello betont, ist der Mensch Teil der Natur und kann nur, wenn er Reinigung und Regeneration zulässt, Ruhe und innere Schönheit finden.

III Über die Grenzen des All

In dem Kurztext Peter Altenbergs, den Berg für das dritte Lied seines Zyklus wählt, weitet sich der Blick des Menschen über die ihn umgebende Natur hinaus.

Über die Grenzen des All blicktest du sinnend hinaus;
Hattest nie Sorge um Hof und Haus!
Leben und Traum vom Leben, plötzlich ist alles aus – – –.
Über die Grenzen des All blickst du noch sinnend hinaus!

In seiner Sehnsucht nach allumfassendem Verständnis der Wirklichkeit und des Lebenssinnes hat der Mensch sogar die Grenzen des Kosmos zu überschreiten gesucht. Die Muße dafür bietet ihm seine privilegierte Position im Alltag. Doch die Hoffnung auf eine erkennbare Sinnhaftigkeit des irdischen Daseins wird in dieser allergrößten Perspektive erst recht zunichte gemacht; die Lebensbedingungen bleiben endlich und die Gesetze des Kosmos bieten keine Antwort auf letzte Fragen des Menschen. Denn wie die rahmende Abschlusszeile zeigt, bleibt der Mensch auch nach dieser essentiellen Enttäuschung ein Suchender und Träumender.

Die Musik, die Berg für diesen Text entwirft, legt eine Betrachtung aus ganz unterschiedlichen Blickwinkeln nahe. Die Gesangskontur des ersten sowie des fast identischen vierten Verses scheint die Weitung des Blickes nachzuzeichnen: Nach einem Beginn mit zwei chromatisch fallenden Dreitonzügen spreizt sich die Linie bis zur kleinen Sext unter dem Ausgangston und zur kleinen Sept darüber – wobei Berg das “Sinnen” als wesentlichen Aussageaspekt durch ein Melisma hervorhebt. Die Erläuterung der unbelasteten Situation des Sinnenden im zweiten Vers klingt dagegen mit ihrem dreimal wiederholten Großterzaufstieg wie ein Kinderreim. (Im Kontext der naiven Sinnsuche weist diese Darstellung betonter Sorglosigkeit voraus auf das “Hopp hopp” des verwaisten Kindes in der letzten Szene des *Wozzeck*.) Die dritte Gesangszeile liefert mit ihrem Beginn in Form einer rhythmisierten Transposition der zwei chromatisch fallenden Dreitonzüge den Bezug zum erhofften Resultat des über alle Grenzen hinaus blickenden Sinnens, die Suche nach dem “Traum vom Leben”. Tonlos gesprochen und von aller Einbettung in die Instrumentalstimmen verlassen folgt die Ernüchterung: “Plötzlich ist alles aus”.

Entscheidender noch als vom Gesangspart wird dieses Lied bestimmt von der harmonischen und rhythmischen Struktur der Abschnitte sowie den elementaren Texturwechseln. Schon vor dem Gesang einsetzend ertönt als Hintergrund des ersten Verses ein von solistischen Bläsern gespielter Zwölftonakkord, der in jeweils grundlegend veränderter Besetzung viermal

wiederholt wird. Die vertikale Schichtung, die als “Klangfarbenakkord” in die Bergforschung eingegangen ist, wechselt ihre Farbe im 4/4-Rhythmus und stellt dabei dem 3/4-Metrum des Liedes (und damit der einleitenden Erläuterung der Singstimme) eine alternative Wirklichkeit gegenüber. Von zwei Ausnahmen im Kontrafagott abgesehen wird dabei keiner der Töne



mehr als einmal von demselben Instrument übernommen; vielmehr ändert Berg die Instrumentierung in jeder der fünf Realisierungen des Akkordes so vollständig, dass ein kaum fassbares, unwirklich anmutendes Klangerlebnis entsteht – eine Andeutung dessen, welche unerschöpfliche Vielfalt an Schattierungen und Nuancen im dodekaphonen Zusammenklang selbst bei jeweils identischer Oktavlage der zwölf Halbtöne möglich ist.

Altenberglieder III: Zwölftonakkord mit Farbwechsel in T. 1-6

12. <i>h₅</i>	Es-Klarinette	Flöte	Oboe	Trompete	B-Klarinette
11. <i>f₅</i>	B-Klarinette	Es-Klarinette	Trompete	Oboe	Flöte
10. <i>e₅</i>	Flöte	Oboe	Es-Klarinette	B-Klarinette	Trompete
9. <i>c₅</i>	Oboe	Trompete	Flöte	Es-Klarinette	Englischhorn
8. <i>a₄</i>	Trompete	Fagott	B-Klarinette	Flöte	Horn
7. <i>fis₄</i>	Englischhorn	B-Klarinette	Fagott	Bassklarinette	Es-Klarinette
6. <i>dis₄</i>	Bassklarinette	Englischhorn	Posaune	Horn	Oboe
5. <i>ais₃</i>	Horn	Posaune	Englischhorn	Basstuba	Bassklarinette
4. <i>g₃</i>	Fagott	Basstuba	Bassklarinette	Englischhorn	Posaune
3. <i>d₃</i>	Posaune	Kontrafagott	Kontrafagott	Fagott	Basstuba
2. <i>gis₂</i>	Basstuba	Bassklarinette	Horn	Kontrafagott	Kontrafagott
1. <i>cis₂</i>	Kontrafagott	Horn	Basstuba	Posaune	Fagott
	I	II	III	IV	V

Nachdem die ersten vier Einsätze des Akkordes dynamisch und agogisch “ohne jeden Ausdruck” gespielt werden sollen, bricht der fünfte mit einem kleinen Crescendo jedes Instrumentes in der Reihenfolge aufsteigender Tonhöhe und im Abstand je einer Achtelnote ab. Die Harmonie verklingt also nicht; sie wird gleichsam weggewischt. Übrig bleibt allein die den höchsten Ton haltende B-Klarinette, die damit ein tektonisch und ausdrucksmäßig ganz konträres Segment einleitet.

Der sowohl rhythmischen als auch tonalen Ruhe der dodekaphonen Akkorde, in die sich auch die Gesangskontur – als nachträglich in eine etablierte Ordnung eintretendes Element – mit ihrer getragenen, frei atonal konzipierten elftönigen Melodielinie eingefügt hat, wird abgelöst durch eine bewegte, spannungs- und emotionsgeladene Atmosphäre.

Diese beginnt in T. 8 nach dem gestaffelten Verstummen der tieferen Akkordtöne, indem die B-Klarinette das Schlussintervall der Gesangszeile, die fallende große Sext, zunächst in der höheren Oktave imitiert und dann mit einer dramatischen Oktavspreizung sequenziert. Weitere synkopisch einsetzende fallende Sexten, verstärkt durch eine nach der Wiederaufnahme des Ausgangstempos deutliche Beschleunigung innerhalb von nur zwei Takten, plötzliche Akzente sowie eine drastische Zunahme der Lautstärke zu *ff* und *sfz* lassen diese vier Takte als eine Explosion starker Emotionen erscheinen, während der Text von Sorgenfreiheit spricht. Ironisch erscheint dabei der von unterschiedlichen Instrumentengruppen aufgegriffene Einsatz zweier Klänge in Tritonus-Terz-Schichtung, mit denen Berg einerseits das Intervall der fallenden großen Sext mit einer jeweils dramatischen Schwelung dreistimmig intensiviert, andererseits dem fast zynisch wirkenden Terzengeklingel der Singstimme den Rückhalt zweier halbverminderter Septakkorde bietet.

Altenberglieder III: Dramatisch fallende Sexten und naive Sorglosigkeit

poco rit. ----- *a tempo* *accel.* ----- *rasch!*

B-Klarinette --- 3 Flöten 3 Hörner ----- Bratschen div ----- Celli/ Bässe

8

pp *mf* *sfz* *ff*

... hin - aus. Hattest nie Sorge um Hof und Haus!

+ Harfe

Doch so schnell, wie sich dieser Ausbruch entladen hat, verkehrt sich die Stimmung auch schon in ihr Gegenteil: Das Tempo wird lähmend, mit momentan reinem C-Dur und b-Moll stellt sich trügerische Harmonie ein,¹² und der rhythmische Puls verliert sich in kleinsten Einheiten: Den Vierteln des Liedanfangs stehen in der tonlos gesprochenen Zeile vier- bis sechsmal kleinere Notenwerte gegenüber. Dabei scheint die Musik den größeren Zusammenhang aus den Augen zu verlieren, ganz zu schweigen vom Blick “über die Grenzen des Alls hinaus”: Zu Beginn von T. 13 wünscht Berg einen Taktwechsel zugunsten eines 9/8-Metrums, das jedoch in den zäh vor sich hin tickenden Sechzehnteltriolen, mit denen erst die Hörner, dann das Harmonium die b-Moll-Terz wiederholen, kaum nachzuempfinden ist.

¹²Für C-Dur vgl. T. 11-12: Pauke, Fagott, Bassklarinette, Celli und Bässe; für b-Moll vgl. T. 13-14: Fagott, Hörner, Harmonium, Streicher + Posaunen, Harfe.

Auch die Singstimme, die angesichts von “Leben und Traum vom Leben” dem b-Moll-Klang eine variierte Transposition des Liedbeginns bei “Über die Grenzen des All” einzupassen versucht, scheint aus dem Takt geraten, von Pausen zerrissen und dynamisch orientierungslos.

Mit dem Bratschen-Pizzicato zu Beginn von T. 16 kommen nicht nur Aufruhr und lähmende Zersetzung zu einem abrupten Ende, sondern die Musik selbst. Zum tonlosen Sprechgesang der Gesangsstimme schweigen die intonierenden Instrumente (die Bläser sogar für den Rest des Liedes). Nur das allerleiseste Tamtam-Tremolo zeigt an, dass noch ein Abschluss folgen wird.

In den fortdauernden Tamtamwirbel hinein beginnen die Streicher schließlich, aufsteigend im Abstand je eines halben Taktes und verdoppelt von der Celesta, den Zwölftonakkord des Anfangs zwei Oktaven höher als zuvor und im Flageolett neu zu errichten. In die wachsende aber gänzlich spannungslose Harmonie hinein wiederholt die Singstimme sehr verhalten die Melodie ihrer ersten Verszeile – wobei Berg es der Sängerin oder dem Sänger freistellt, das ursprünglich im mittleren Register liegende abschließende *c* zu “[hin-]aus!” im *ppp* zwei Oktaven höher zu singen – und damit eine ganz konkrete Grenzüberschreitung anzudeuten.

Die Musik lässt darauf schließen, welches Menschbild Berg in Peter Altenbergs Vierzeiler erkennt. Eingebunden in die ewig gleichen, sich ewig wandelnden Bedingungen des Kosmos (symbolisiert durch den Zwölftonakkord in wechselnder Instrumentation) weitet der Mensch seinen Blick, von chromatischer Enge in statischer Bewegung zu synkopischer Dehnung und melismatischer Freiheit bei zunehmend größeren Intervallen. Die Selbstbeschwichtigung mit der Betonung des angeblich sorgenfreien Daseins unterläuft das Orchester mit einer Schicht dynamisch und agogisch äußerst aufgeregter Imitationen, deren schnellstmöglich erreichter Explosionspunkt die Versicherungen der Gesangsstimme Lügen straft. Die Folge ist eine Lähmung aller Bewegungen, in die der Gesang trotz allerlei hilfloser dynamischer Anstrengungen verschluckt zu werden droht. In der emotional nicht mehr nachzuempfindenden Dehnung der Takte wird der Mensch zum Spielball seiner Emotionen, ist ausgeliefert und letztlich verloren, wie das Verstummen aller gestimmten Instrumente und der Absturz der Stimme in die Tonlosigkeit unterstreicht.

Erst bei erneuter Versenkung in über den Menschen hinausweisende Sinnbezüge, verkörpert durch die allmähliche Neubildung des kosmischen Zwölftonakkordes, kann der Mensch den Weg zurück finden in die prä-stabilisierte Harmonie seines Ausgangspunktes.

IV Nichts ist gekommen, nichts wird kommen

Der Vierzeiler, den Berg im vierten Lied seines Zyklus vertont, ist erfüllt von Melancholie und der Erfahrung allumfassender Vergeblichkeit. Nach Anreden an die Seele im ersten, eine "Fraue" im zweiten und ein unspezifisches Du im dritten Lied spricht das lyrische Ich hier erstmals für sich selbst. Dabei beschreibt es das Leben als ein Warten auf etwas, das – offenbar von außen und ohne eigenes Zutun – "kommen" muss. Da dies nicht geschieht, bietet sich dem in Passivität gefangenen Ich nur ein nihilistischer Ausblick auf eine zäh fließende Zukunft ohne erkennbaren Sinn. Die Beschreibung des eigenen Haares und Gesichtes deutet auf eine von Selbstmitleid erfüllte, einzig um die Klage über die mangelnde Unterstützung der Welt kreisende Person.

Nichts ist gekommen, nichts wird kommen für meine Seele.
 Ich habe gewartet, gewartet, oh – gewartet!
 Die Tage werden dahinschleichen, und umsonst wehen
 meine aschblonden seidenen Haare um mein bleiches Antlitz!

Musikalisch vereint Berg in diesem Lied Aspekte aller anderen Lieder des Zyklus, lässt diese jedoch in einem besonders trostlosen Licht aufscheinen, so dass etwas wie ein zutiefst pessimistisches Resümee der vorher ausgeführten Gedanken entsteht.

Zu den ersten Worten des Altenbergtextes erklingt eine Tonfolge, die in enger Verwandtschaft zum Thema der cis-Moll-Fuge aus dem ersten Band von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* steht:

Altenberglieder IV: Der Beginn mit Anlehnung an Bach

Berg, op. 4 Nr. 4,
 Gesang, T. 2-4

Johann Sebastian Bach,
Wohltemperiertes Klavier I
 Fuge cis-moll, T. 1-4

Nichts ist ge-kom-men

Während jedoch Bachs Thema nach dem spannungsvollen Schritt der verminderten Quart diatonisch in seinen Ausgangspunkt zurücksinkt, endet Bergs intervallisch zunächst identische Linie unaufgelöst mit dem Halbton, der den chromatischen Cluster vervollständigt. Auch die Wiederholung der Kontur, die durch den erweiternden Absprungton zur Sext noch gequälter klingt, scheint zunächst auf dem *fis* ausklingen zu wollen. An die endlich doch noch erfolgende Auflösung nach *f* schließt sich sofort die letzte Teilphrase an, die auf *e*, dem Leitton zum Anfangston, schließt. Es entsteht

der Eindruck, die Phrase könnte gleich noch einmal von vorn beginnen, um erneut nach einer Möglichkeit der Auflösung zu suchen. Damit überträgt Berg die oft als Klageschleifen empfundenen Wiederholungen defaitistischer Gesprächspartner in die Gestaltung der Gesangskontur. Im Kontext des gesamten Zyklus wird deutlich, wie sehr sich dieser quälende Zustand unaufgelöster Spannung von der positiven Zielbezogenheit aller Töne auf *f* in der Eröffnung des zweiten Liedes unterscheidet.

Altenberglieder IV: Unerlöstes Kreisen

Nichts ist ge-kom-men, nichts ___ wird ___ kom - men für mei-ne See - - - le.

The musical notation is in 2/4 time, featuring a melody with two triplet markings over the notes 'ge-kom-men' and 'kom-men'.

Begleitet wird diese Liedzeile zunächst einzig von einer Soloflöte, die zweimal in großer Höhe ein lang gehaltenes leises b_6 mit leichtem Nachdruck nach h_6 auflöst. Mit diesem Ton stellt Berg einen Zusammenhang her mit dem Schluss des vorausgegangenen Liedes, dessen "All-Harmonie" von demselben h vervollständigt wurde. Einen weiteren Bezug zum dritten Lied erzeugt Berg durch den Akkord der Takte 9-15, der von wechselnden Instrumentengruppen in einander überlappenden Einsätzen wiederholt wird. Durch den starken dynamischen Ausschlag jeder Stimme entsteht allerdings hier innerhalb des gleich bleibenden Klanges der Eindruck wogender Erregtheit, der einen krassen Gegensatz bildet zur Statik und emotionsfernen Schattierungsfluktuation der Takte, die dem Sinnen des "über die Grenzen des Alls hinaus" Blickenden unterlegt waren.

Die Gesangskontur, die in diesen Akkord hinein einsetzt, variiert die Tonfolge, die gesungen schon in der Coda des ersten Liedes erklingen war. Sie wird im Xylophon begleitet von einer schlichteren Form, die das instrumentale Thema der Passacaglia im fünften Lied vorausnimmt.

Altenberglieder IV: Varianten einer Fünftontkontur

opus 4
Nr. 1,
T. 29-32
Und ü-ber bei-den liegt noch ein trü-ber Hauch, eh das Ge-wölk ___ sich ver-zog!

opus 4
Nr. 4,
T. 9-13
Ich ha-be ge- war - tet, ge - war - - - tet, oh, ge - - war - - - - tet!

opus 4
Nr. 5,
T. 1-6 (Celli)

The musical notation shows three variants of a five-note contour. The first is for voice (opus 4, Nr. 1), the second for xylophone (opus 4, Nr. 4), and the third for cello (opus 4, Nr. 5). Each variant features triplet markings and a specific melodic line.

Berg macht sich hier die dramatische Steigerungskraft des Anstiegs in augmentierenden Intervallen zunutze. Im ersten Lied hatte er die Linie, verbunden mit einem rhythmisch auskomponierten Ritardando, zu einer Aussage der inneren Ruhe und Gelassenheit gestaltet.

Auch in den folgenden Takten weist das vierte Lied eine Beziehung zum ersten auf: Die in verschiedenen Modi und polyrhythmischer Struktur absteigenden, in auskomponierte Ritardando-Triller mündenden Holzbläserstimmen erinnern an den Liquidationsabschnitt der Durchführung im dortigen Sonatensatz. Hier jedoch folgt nicht erquickende Ruhe, sondern erstickende Monotonie: Gedämpfte Blechbläser setzen die Ritenuto-Triller fort, der Gesang formt zu den Worten "Die Tage werden dahinschleichen" die Tonfolge des chromatischen Clusters von "Nichts ist gekommen" um, und nach einem plötzlichen *forte*-Stoß der Hörner senkt sich wieder die bedrückende Stimmung eines lang gehaltenen, innerlich jedoch unruhigen Akkordes über das Lied.

Die letzte Gesangszeile ist erfüllt von Resignation. Nach einem sich aufbäumenden Intervallsprung fällt sie in ungleichmäßigen Wellen abwärts, das Intervall zunächst chromatisch füllend und dann ganztönig zum *heses* absinkend, das in *pppp* verhauchend auf *as*, dem tiefsten Ton des ganzen Zyklus, endet. Das Orchester ist nach und nach ganz verstummt. Dies trifft letztlich sogar die drei Oberstimmenkantilenen in Oboe (T. 23-24), Klarinette (T. 25-26) und Flöte (T. 27-31), die einen kurzen Augenblick lang wie verloren über dem stehenden Akkord schweben. Während die beiden ersten chromatisch fallend abbrechen, steigt die Kantilene der Flöte diminuierend und ritardierend wieder auf, um mit dem Halbtonanstieg *b-h* ihre Geste vom Liedanfang – nun eine Oktave höher – aufzugreifen.

Überspitzt ausgedrückt könnte man sagen: Berg charakterisiert dieses Lied durch die Verweigerung charakteristischer Merkmale. Es gibt keine eigene thematische Komponente, keine in sich geschlossene oder stringent entwickelte Form, keine besonderen harmonischen oder rhythmischen Wendungen, die als Eigenart gerade dieses Stückes gelten könnten, keine Besonderheiten der Dynamik oder Agogik, keine koloristischen Effekte – nichts Eigenes. Alle benennbaren Details sind Zitate anderer Lieder, kleine Ausschnitte anderer Gemälde, die hier zu einer neuen Gestalt zusammengefügt werden. Diese verleiht in ihrer quälend ziellosen, nirgends hinführenden Kreisform (vgl. die Beziehung des Endes zum Anfang sowohl des ganzen Liedes als auch der ersten Liedzeile) einem Gefühl Ausdruck, das Altenbergs Aphorismus in den beiden zentralen Worten "Nichts" und "umsonst" zusammenfasst: einem Gefühl von Vergelichkeit und wegloser Zukunftsperspektive.

V Hier ist Friede

Als abschließenden Text des Liederzyklus wählt Berg einen Fünfzeiler, der den Frieden – und gemeint ist nicht nur der äußere, sondern vor allem auch der innere Friede – an die Abwesenheit der Menschen knüpft. Friede bedeutet hier: Befreiung von einem Leid, das weder vom erlöst Weinenden selbst begriffen noch von einem anderen ermessen werden kann. Die Metapher für den endlich erreichten Seelenfrieden entstammt erneut der Natur: Da das Leid als sengendes Feuer empfunden wird, verspricht die Kühlung durch schmelzenden Schnee die ersehnte Linderung. Die resignative Akzeptanz vermittelt dabei eine Andeutung von Friedhofsstille.

Hier ist Friede. Hier weine ich mich aus über alles!
 Hier löst sich mein unfassbares, unermessliches Leid,
 das mir die Seele verbrennt ...
 Siehe, hier sind keine Menschen, keine Ansiedlungen.
 Hier ist Friede! Hier tropft Schnee leise in Wasserlachen ...

Berg konzipiert das Finale seiner fünf Orchesterlieder, wie er schon in der Satzüberschrift verrät, als Passacaglia. Mit der Wahl dieser Form, die Frescobaldi und andere Komponisten des Barock oft als Schlusssatz einer Suite wählten, macht er zugleich eine Aussage über das Lied und den Liederzyklus insgesamt: Es handelt sich um Variationen über eine ostinate Tonfolge, die durch die Gegenüberstellung mit anderen Themen zwar vielfache Modifikationen erfährt, sich dabei jedoch als bleibend gültige Grundlage erweist. Der Zyklus als Ganzes, verglichen mit einer Suite, legt somit die Suche nach einem alle fünf Lieder verbindenden Grundgedanken nahe, der – über die bereits erwähnte Gemeinsamkeit der altenbergschen Textinhalte hinaus – die Komposition als eine ‘Folge’ von Reflexionen mit einer bestimmten Zielrichtung erkennen lässt.

Bevor jedoch diese Frage erörtert werden kann, gilt es, Bergs thematische Arbeit in dieser Passacaglia zu analysieren und dem Zusammenhang zwischen Thematik, Struktur und Textur einerseits und der literarischen Aussage andererseits nachzuspüren. Wesentlich für alle Komponenten ist, dass es sich ausnahmslos um Reminiszenzen der vorausgehenden Lieder handelt, die deren thematischem Material meist notengetreu entnommen, doch oft erst im Kontext dieses Finales in ihrer tieferen Bedeutung erkennbar sind.

Das ostinate Passacagliathema, das Bassklarinete und Celli in T. 1-6 einführen, umfasst fünf Töne, die in ganztaktigen Schritten und nur wenig augmentierten Intervallen aufsteigen: *g-as-b-cis-e*. Es wird *pp* (*ohne cresc.*), jedoch in gleichzeitig drei verschiedenen Artikulationsweisen vorgestellt:

legato (auf einem Bogen?) von einer Hälfte der Celli, mit jeweils neuem Zungenstoß für jede Note von der Bassklarinette und in *pizzicato*-Vierteln mit anschließender Pause von der anderen Hälfte der Celli. Die Verbindung von rhythmischer und dynamischer Gleichförmigkeit mit klanglicher Differenzierung bestimmt den Charakter des Themas: Es wächst gelassen und gleichsam organisch aus seinem Grund heraus, wird jedoch zugleich in jedem seiner Schritte präsent.

Die Fünfftonfolge hat drei Vorläufer im Zyklus: die zwei bereits erwähnten in der Singstimme sowie eine dritte instrumentale, die in doppelter Hinsicht abstrahiert, jedoch umso umfangreicher ist. Diese (erst im Rückblick erkennbare) früheste Antizipation zieht sich durch das erste Drittel des ersten Liedes, als wollte Berg andeuten, dass sie dem gesamten Zyklus als geheimes Grundthema dient. Das dort führende Motiv [a] ruht in der ‘Exposition’ des in Sonatenhauptsatzform angelegten Liedes auf *g*, durchläuft dann in den Aufwärtstranspositionen der ‘Durchführung’ in kürzer werdenden Abständen die Anfangstöne *as*, *b*, *cis* und *e*, bis sich die fünf Töne am Ende des großen Crescendos für die Dauer eines ganzen Taktes zu einem Zusammenklang formieren.¹³

Die beiden gesungenen Varianten der Fünfftonfolge greifen die in der instrumentalen Version angelegte agogische Anlage auf (vgl. Notenbeispiel S. 120 unten). In der Coda des eröffnenden Liedes umspielt die Singstimme zu den Worten “Und über beiden liegt noch ein trüber Hauch, eh das Gewölk sich verzog” die untransponierte Kontur. Dabei macht sie den Ausgangston *g* als nach jedem Intervallschritt erneut aufgesuchten Repetitionston zu einer Art Orgelpunkt, über dem sich die steigende Linie in zunehmend langsamen Schritten erhebt.¹⁴ Die im vierten Lied erklingende Variante kehrt diesen agogischen Prozess um: Zu den vom Xylophon verdoppelten Worten “(Ich habe ge-)wartet, gewartet, oh, gewartet” stürzt die Fünfftonfolge in dreimaligem Anlauf von *g* aus immer weiter nach

¹³Vgl. opus 4 Nr. 1, Motiv [a] in T. 1-5: *g-e-f-h-a*, T. 6-9: *as-f-fis-c-b*, T. 9-10: *b-g-as-d-c*, T. 11-12: *cis-ais-h-f-es*, T. 12 (verkürzt): *e-cis-d*. Berg gestaltet die Motivdurchführung somit als drei vollständige und zwei verkürzte Transpositionen des späteren Passacagliathemas: Ton 1: *g-as-b-cis-e*, Ton 2: *e-f-g-ais-cis*, Ton 3: *f-fis-as-h-d*, Ton 4: *h-c-d-f*, Ton 5: *a-b-c-es*. Auf dem Höhepunkt des Crescendos in T. 14 ertönt der Fünfklang *g/as/b/cis/e* vertikal. Vgl. dazu Mark DeVoto (*Picture Postcard Songs*), S. 55 und Wolfgang Martin Stroth, “Alban Bergs Orchesterlieder”, in *Neue Zeitschrift für Musik* 130 (1969), S. 89-94.

¹⁴Die 1. Solovioline verlängert die Fünfftonfolge um zwei weitere Töne, die die wachsenden Intervallschritte mit einem Quart- und einem Tritonussprung ergänzen. Die Celesta verdoppelt die sieben Töne, wobei sie durch Spaltung der Töne in Tonwiederholungen und deren auskomponiertes Rallentando das Versinken ins Nichts erfahrbar macht.

oben, wobei die Segmente diesmal im wachsenden Crescendo eine rhythmische Beschleunigung erfahren, die durch Bergs *poco accelerando* noch verstärkt wird.

In der Passacaglia von Lied V stellt Berg diesen Varianten, in denen er die Spannungsrichtung gegensätzlich ausdeutet, nun eine dynamisch und agogisch neutrale Themenkontur gegenüber, die sich erst im Verlauf des Liedes unter dem Einfluss der kontrapunktierend hinzutretenden Gegenthemen zu vielfältigen Variationstypen differenziert.

Aus dem langen Schlusston des Passacagliathemas erhebt sich in T. 5-9 als erstes Gegenthema im Flötenportato und Harfenflageolett eine ruhige Linie, die sich anfangs chromatisch nach oben und unten spreizt. Die Tonfolge zitiert Ausschnitte der 'zwölf-tönigen Klangfarbenmelodie' unter Führung der Bratschen, die in der 'Durchführung' des ersten Liedes die Motive [b] und [a] verknüpft, hier ergänzt um ein überzähliges f:

Altenberglieder V: Das erste Gegenthema, zitiert aus Lied 1

opus 4 Nr. 1, T. 9-15
Bratschen
+++

opus 4 Nr. 5, T. 5-9
Flöte und
Harfenflageolett

Enggeführt mit dieser Variante der Tonfolge, die im ersten Lied den Höhepunkt des Schneesturmes vorbereitet, hier aber maximal beruhigt klingt, erhebt sich in den Bässen, einer Posaune, einem Fagott und dem Kontrafagott das zweite Gegenthema. Es besteht aus zwei steigenden Quartenschichtungen gekrönt von einem 'Seufzer', der halbtönig fallenden Auflösung des Zieltones. Diese Tonfolge, die Berg in der Durchführung des ersten Liedes als Entwicklung des Celestamotivs [c] antizipiert,¹⁵ hat ihren melodisch prominenteren Vorläufer in der Figur des Solocellos, die das Ende der ersten Hälfte des zweiten Liedes markiert:

¹⁵Berg entwickelt das Celestamotiv in chromatisch steigenden Schritten, adaptiert aber schon deren ersten (auf *b*) in seiner vierten Wiederholung zur Quartenschichtung und führt diese dann über *h, c, cis, d, dis, es, e, f, fis* und *g* zunehmend verdichtet zum Höhepunkt auf *gis*.

Altenberglieder V: Das zweite Gegendhema, zitiert aus Lied 1 und 2

opus 4 Nr. 1,
Celesta T. 1-5
und T. 9 etc.



opus 4 Nr. 2,
T. 6-7, Solocello



opus 4 Nr. 5,
T. 7-12, Bässe,
Posaune, Fagott 1
+ Kontrafagott



Auch dieses Gegendhema erklingt in der Passacaglia in rhythmisch und dynamisch beruhigter Form, wemgleich es die erste Komponente dieses Liedes ist, der Berg eine gewisse Ausdruckentwicklung gestattet. So ist es denn auch dieses 'Quartenthema', das eine erste Verdichtung der thematischen Arbeit in der Passacaglia einleitet. Während seines dritten Crescendos setzen gleichzeitig sowohl die Bratschen und das 1. Horn mit dem zwölftönigen ersten Gegendhema als auch die Celli und das 2. Horn mit einer Paraphrase des (jetzt durch den Ton *f* ergänzten) Passacagliathemas ein. Akzente im Cello und die synchron ertönende unverzierte Gestalt des Themas im gestopften 3. Horn unterstreichen den Einsatz.

Altenberglieder V: Die Passacagliathema-Paraphrase

op. 4 Nr. 5,
T. 10-15,
Horn 2 + Cello

Horn 3
(gestopft)



Die Instrumentierung dieses Themeneinsatzes erinnert an die des zweiten Liedes – auch dort stehen Hörner, Bratsche und Celli im Vordergrund des orchestralen Geschehens – und verstärkt damit den bereits durch das Quartenthema angedeuteten Rückblick auf die empfohlene Läuterung im Gewitterregen.

Parallel zu dieser Paraphrase stellt Berg das dritte Gegendhema vor. Es erklingt in einer Oberstimmenkantilene, die in kaum abweichender Gestalt ebenfalls von der Oboe im dritten Lied eingeführt wurde, geht aber hier von *f* aus, dem der Zwölftonkontur überzählig angehängten Ton.

Charakteristisch ist der bogenförmig gebrochene übermäßige Dreiklang. Auch für diese Komponente enthält das den Zyklus eröffnende Lied eine bedeutsame Antizipation: Die Worte “Seele, wie bist du schöner” in der ersten Gesangszeile ertönen zu einer Variante der Kontur, die sich nur im chromatisch auf- statt absteigenden Beginn und im tonal variierten und ornamentierten zweiten Dreiklang unterscheidet. In der Passacagliaversion ist auch diese Komponente maximal beruhigt und legt erstmals auch der zweiten Bogenform den übermäßigen Dreiklang zugrunde:

Altenberglieder V: Das dritte Gegenthema, zitiert aus Lied 1 und 3

opus 4 Nr. 1,
Gesang, T. 20-23



See - le, wie bist du schö - - ner

opus 4 Nr. 3,
Oboe, T. 9-11



opus 4 Nr. 5,
Oboe, T. 10-13



Überlappend mit dem Ende dieses dritten Gegenthemas setzt eine Transposition des Passacagliathemas in jambischer Rhythmisierung ein, *con sordino* gespielt von den 2. Geigen mit zarter Einfärbung durch die Celesta. Zugleich initiiert die Posaune mit dem abgespaltenen Schluss des Gegenthemas ein kurzes Imitationsgeflecht, das den Einsatz des Gesanges mit dem charakteristischen “Friedens-Motto” vorbereitet.

Altenberglieder V: Vom dritten Gegenthema zum Gesangseinsatz

10 Oboe



3. Posaune



Violine I
1. Trompete



Bässe



Gesang



Hier — ist Frie - - de

Begleitet wird diese Vorbereitung des Gesangseinsatzes durch eine zweite Motivabspaltung, ein Spiel der tiefen Instrumente mit einem Fünf-tonfragment (Ton 6-10) aus dem zwölftönigen ersten Gegenthema. Es erklingt ab T. 12 in 1. Horn/Bratsche mit Oktav-Engführung durch die Tuba und ähnlich noch einmal ab T. 17 transponiert in den Celli mit Imitationen im 1. Fagott und Kontrafagott. Durch alles zieht sich eine chromatische Linie, die vom *a*3 in Horn und Bratsche eine Oktave bis zum *a*2 der Bässe (T. 19₃) absteigend zur Fortsetzung der ersten Verszeile führt. Die zwei Töne, zu denen das Wort "Friede" erklingt – der Kernbegriff dieses Liedes und zugleich das Hoffnungsziel, auf das alle fünf Texte zusteuern – werden eingefärbt von oktavierend fallenden Tupfern in Klavier, Glockenspiel und Celesta.

Die Klage der zweiten Vershälfte beginnt mit der Wiederholung der drei vorausgegangenen Töne. Diese ergänzt Berg, rhythmisch erneuert und teilweise von der Trompete verdoppelt, zum Zitat der ersten neun Töne aus dem zwölftönigen ersten Gegenthema:

Altenberglieder V: Die Singstimme zitiert aus dem ersten Gegenthema

opus 4 Nr. 5,
T. 5-10,
Flöte/Harfe
(1. Gegenthema)



op. 4 Nr. 5,
T. 19-24,
Gesang



Das Passacagliathema, das zum ersten Segment des Gesanges fehlt, setzt in der kurzen Pause erneut ein (vgl. in T. 18-19 die pausendurchsetzte Kontur der Bassklarinetten, mit Repetitionston verdoppelt in der Harfe).

Altenberglieder V:
Die komprimierte
Variante des
Passacagliathemas

op. 4 Nr. 5,
T. 18-19,
Bassklarinetten

Harfe (mit
Repetitionston)



Zum oben gezeigten, das "Weinen über alles" ansprechenden zweiten Segment des Gesanges gerät das Passacagliathema in Aufruhr: In fünf Instrumenten – Kontrafagott, 4. Horn, Tuba, Klavier und Harfe – erklingt seine originale Gestalt, in leichte Unruhe versetzt durch Staffelung der Tonschritte. Synchron erzeugen Transpositionen in Sechzehnteldiminution durch vielschichtige Engführung in fast allen anderen Orchesterstimmen

eine machtvolle Verdichtung, die Berg mit *poco accelerando* sowie einer dynamischen Steigerung bis zum *sffz* in T. 25 zu einem mächtigen ersten Höhepunkt führt.

Mit dem *Ritardando* zum *a tempo I* greift nun auch die Singstimme das Passacgliathema auf, indem sie es in größer werdenden Abschnitten rückwärts durchläuft, bis sie zu den Worten “unermessliches Leid”, vom Englischhorn verdoppelt, die volle Krebsform erreicht. Leise kontrapunktierend erklingen die Quartengänge des zweiten Gegenthemas (T. 25-27: Tuba-Bassklarinetten/Harfe, T. 26-28: Solovioline), das leicht variierte erste Gegenthema in seiner auf neun Töne begrenzten Form (T. 26-29: Solo-Bratsche) sowie kurze Triller in einer Folge aus 1. Klarinette, 1. Flöte und 3. Horn.

Zum Höhepunkt der Verzweiflung über das “Leid, das mir die Seele verbrennt” verlängert die Singstimme den vollständigen Krebsgang des Passacgliathemas über den höchsten Ton von dessen fünftöniger Gestalt hinaus – bezeichnenderweise zu einer vielfachen Repetition des Tones *f*, den Berg schon dem zwölftönigen ersten Gegenthema (sowohl bei dessen Einführung in T. 5-10 als auch in der 1. Variation durch Horn/Bratsche in T. 10-15) erweiternd angehängt hatte, was ihm eine besondere Bedeutung verleiht. Das Orchester füllt den verzweifelten Ruf dieser Erweiterung und die darauf folgende dreitaktige Pause des Gesanges im erneuten *poco accelerando* mit einer dreiteiligen Kontrapunktik aus Passacgliathema und erstem wie zweitem Gegenthema, die auf den *sffz*-Schlag in reinem A-Dur zu Beginn von T. 35 zustrebt. Allen drei Komponenten gemeinsam ist dabei die Aufsplitterung jedes Tones in eine vielfache, größtenteils sogar von Instrument zu Instrument verschieden ausgestaltete Repetitionsfigur.¹⁶

In die anschließende, von einem Harfenglissando entrückte Stille hinein setzt der Gesang mit einer Themenverschmelzung ein: Das Segment “Siehe, hier sind keine Menschen” ist eine untransponierte Variante dessen, was im zweiten Lied des Zyklus zu den Worten “Siehe, Fraue, auch du” erklingen war. Beginnend mit “keine Menschen” erwächst daraus eine Variante des in der Oboe begleitenden dritten Gegenthemas mit seinen

¹⁶Das Passacgliathema erklingt in Piccolo und Xylophon in seiner einstimmigen Grundgestalt (mit Repetitionston *g*), während es von Flöten, Klarinetten, Hörnern, Posaunen, Bratschen und Celli akkordisch unterlegt wird. Das erste Gegenthema beginnt in je einer Trompete und Posaune zu am Steg tremolierenden Geigen, gewinnt im Verlauf weitere Blechbläser hinzu und endet erweitert, wobei Berg dem zuvor eingeführten *f* hier noch ein *e* anhängt. Die Quartengänge des zweiten Gegenthemas erklingen in ruhigem Rhythmus in Bassklarinetten, Tuba und Bässen, durch Repetitionen ergänzt von den drei Fagotten.

bogenförmig gebrochenen übermäßigen Dreiklängen.¹⁷ Über dessen zweiter Imitation in den Celli endet der Gesang zu dem Wort “Ansiedlungen” mit den drei letzten Tönen des Passacagliathemakrebses, *b-as-g*.

Altenberglieder V: Der ersehnte Ort, in thematischer Einbettung

op. 4 Nr. 2,
T. 8-9,
Gesang

op. 4 Nr. 5,
T. 35-38,
Gesang

Sie - he, hier sind kei - ne Men - schen, kei - ne An-sied-lun-gen

Oboe
(Kontra-
subjekt 3)

imitiert in
den Celli

Schon zu Beginn dieser Begrüßung des menschenleeren Sehnsuchtsortes sind erstmals alle Orchesterstimmen mit Ausnahme der Bässe in den “Passacaglia-Akkord” *g/as/b/cis/e* – den Zusammenklang der Fünftonfolge – eingeschwenkt. Es folgt eine reprisenähnliche Wiederaufnahme des Prozesses aus T. 13-16: Die aus dem Ende des dritten Gegenthemas gewonnenen Motivabspaltungen dienen als Vorbereitung für die nächste Gesangszeile. Diese ist, ähnlich wie die erste des Liedes, als erneute Verschmelzung des 3. mit dem 1. Gegenthema konzipiert: Die vom Gesang aufgegriffene Abspaltungsvariante, das in Wort und Melodie identische “Hier ist Friede”, wird ergänzt von der zweiten Hälfte des zwölftönigen ersten Gegenthemas, dessen einlinig chromatisch absteigendes Ende hier um vier weitere Halbtonschritte verlängert ist. Verdoppelnd ertönt eine Klangfarbenmelodie aus Geigen, 1. Fagott und Klavier, die dieses Gegenthema mit den zwei fehlenden Tönen *b* und *d* vervollständigt und damit zugleich den Verschmelzungsprozess unterstreicht, indem sie die doppelte Herkunft der Töne *des-ces* offenlegt. Kontrapunktiert wird die abschließende Gesangszeile einzig von den Quartengängen des 2. Gegenthemas in Bassklarinette und Harfe – einem Ausschnitt aus der Klangkombination,

¹⁷ In vollem Umfang ertönt dieses Gegenthema zugleich gestaffelt in den 1. Geigen, dem 1. Horn und den Celli, gefolgt von teilweise variierten Motivabspaltungen ähnlich T. 13-15.

die mit derselben thematischen Komponente bereits nach dem ersten Vers erklingen war.

Den freien Wiederaufnahmeprozess setzt Berg fort mit dem Passacgliathema, das erst nach dem Ende des Gesanges und des abschließenden Ritardandos erneut auftritt: Hörner und Celli spielen – “noch langsamer” – eine etwas gekürzte Form der Variante aus wachsenden Krebssegmenten, die im Gesang zu den Worten “Hier löst sich mein unfassbares, unermessliches Leid” erklingen war, begleitet von einem gleichförmig pochenden *g* in Harfe und Bässen und untermalt mit dem Tamtam. Den erwarteten Spitzenton *e* allerdings ersetzt Berg mit einem *f*. Derselbe Ton bildet auch den fünffachen Ausgangspunkt der rückläufigen, d.h. zunehmend kürzeren freien Transpositionen des Themenkrebses der Blechbläser und wird damit in seiner Bedeutung als Zentralton ohne traditionelle Grundtonfunktion bekräftigt.

Der am Ende des Passacgliathemaesinsatzes über dem Orgelpunkt-*g* und unter dem genannten *f* erklingende Fünfklang *fis/a/h/d/f* besteht aus fünf Halbton-Vorhalten zum Passacaglia-Akkord *g/as/b/cis/e* und läutet damit die kurze Coda ein. In ihr vollziehen die gedämpften Streicher die Vorhaltsauflösung Ton für Ton, parallel zu den (oben erwähnten) nacheinander einsetzenden fünf Blechbläsern, deren Figuren, in chromatischen Schritten endend, ebenfalls gestaffelt in die Töne des Passacgliathemas münden. Das Erreichen des in der letzten Themenparaphrase umgangenen, nun umso überzeugender wirkenden Schlusstones *e* unterstreichen die Holzbläser mit zwei Versionen des Fünfklanges, bestätigt von kurzen Tupfern in Klavier und Harfe.

Getreu seiner Vorliebe für Zahlenspielerei hat Berg dieses Lied rund um die Zahl 5 konzipiert. Es ist das fünfte im Zyklus und zählt mit seinen drei Gegenthemen und dem notengetreu aufgegriffenen Gesangsmotto “Hier ist Friede” fünf wiederkehrende thematische Komponenten, deren kürzeste – das Motto selbst – ebenfalls fünftönig ist. DeVoto glaubt sogar, eine grobe Fünftaktigkeit im Bau der musikalischen “Variationen” konstataieren zu können.¹⁸ Zugleich deuten die thematischen und strukturellen Entsprechungen (T. 13-30 ≈ 37-50) zwischen der Themeneinführung, einem kurzen zentralen Segment und dem akkordischen Ausklang eine freispielsymmetrische Fünfteiligkeit des ganzen Liedes an.¹⁹

¹⁸DeVoto, *Picture Postcard Songs*, S. 43-55: vgl. Variation I = T. 10-15, II = T. 16-20, III = T. 21-25, IV = T. 26-30, V = T. 30-34, VI = T. 35-40, VII = T. 40-44, VIII = T. 45-49.

¹⁹Die Zahl 5 findet sich auch in Lied I mit seinen 5 Komponenten [a], [b], [c], [x] und [y], von denen [a] fünftönig ist, und in Lied III mit seinen 5 Farben des Zwölftonakkordes.

Das Finale als Bilanz

In Anbetracht der Ausgangslage des Liederzyklus – der ausgebuhten frühen Teilaufführung, der ablehnenden Haltung des Lehrers und Mentors Schönberg sowie Bergs eigener Weigerung, das Werk zu seinen Lebzeiten jemals für Konzerte oder eine Drucklegung freizugeben – kann man über ihren Ausdrucks- und Ideenreichtum sowie ihre kompositorische Stringenz nur staunen. Wie die ausführlichen Darlegungen dokumentieren, steht die musikimmanente Qualität dieses Liederzyklus nicht in Frage. Bereits vor mehr als einem halben Jahrhundert fällt Mark DeVoto als erster gründlicher Analytiker des Werkes ein Urteil, das unverändert Bestand hat:

Die *Altenberglieder* zeigen eine vollkommene Meisterschaft in Bergs erstem Versuch, für Orchester zu schreiben, und einen überragenden Grad an Originalität in ihrem kompositorischen Aufbau. Sie sind ein Werk, das technisch und geistig mit jeder Musik von Schönberg oder Anton Webern aus dieser Zeit harmoniert. Alle Eigenschaften, die Schönbergs *Erwartung* und dessen *Fünf Stücke für Orchester* (beide 1909) berichtigt gemacht haben – “Atonalität”, Extreme der Deklamation, ein üppiger Orchesterklang –, machen auch die *Altenberg-Lieder* bemerkenswert. [...]

Die *Altenberglieder* sind nicht nur ein reifes Werk und ein Meisterwerk, sondern auch eine herausragende frühe Manifestation des ganz individuellen Formansatzes, der fast allen Werken Bergs eigen ist.²⁰

Um, *pars pro toto*, für das Finale des Zyklus zu erschließen, welche Bedeutung Bergs Auswahl und Umgestaltung der aus den vorausgegangenen Liedern übernommenen thematischen Komponenten zukommt und welche Bedeutungsverschiebungen sich in den Varianten, Paraphrasen und Themenverschmelzungen niederschlagen, erscheint es reizvoll, Genealogien der Themen zu erstellen und die einzelnen Wandlungsstufen im Licht der in den zugeordneten poetischen Aussagen repräsentierten poetischen und psychologischen Hintergründe zu deuten.

Das fünftönige Passacagliathema wird in seiner Vertonung als Coda-zeile des ersten Liedes zu den Worten “Und über beiden liegt noch ein trüber Hauch, eh das Gewölk sich verzog” in den Zusammenhang der Schlussreflexion eines Aphorismus gestellt, der die inneren Konflikte des

²⁰Übersetzt nach DeVoto, *Picture Postcard Songs*, S. 3-4.

Menschen, seine “Stürme”, im Vergleich mit den Stürmen der Natur als Spannungen lösend und Frieden bringend erkennt. Dies wird jedoch nicht verstanden als ein gleichsam abrufbarer Prozess nach Art eines *deus ex machina*, unter dessen Einfluss zuvor unlösbar scheinende Probleme sich in nichts auflösen, sondern als den Menschen in seiner Menschlichkeit belassend, einschließlich aller Anzeichen des überstandenen “Sturmes”.

Im Kontext des Resignation und Hilflosigkeit ausdrückenden vierten Liedes stellt die Textzeile, die Berg mit der zweiten Herkunftsform des Fünftonthemas vertont – “Ich habe gewartet, gewartet, oh, gewartet” –, die einzige Aussage aktiver Hinwendung an eine positive Perspektive dar. Inmitten aller Seufzer und Klagen, die die Schuld an Vergeblichkeit und Wertleere letztlich auf andere schieben, hat der Mensch doch zumindest in seinem aufnahmebereiten Warten seine Abkapselung durchbrochen, seine Nöte als heilbar, wenn auch einer hilfreichen Hand bedürftig, erkannt.

Auf der Basis dieser zwei Textbezüge trägt die fünftönige Kontur in ihrer Funktion als die Passacaglia ankerndes Thema schon in die instrumentale Einleitung des abschließenden Liedes die Deutung einer menschlichen Befindlichkeit hinein, die ihre Verwundbarkeit akzeptiert und sich erwartungsvoll der in Natur und Kosmos beispielhaft vorgezeichneten Erlösung öffnet.

Das zwölftönige erste Gegenthema hat seinen Ursprung in derjenigen Figur, die den unmittelbaren Ausbruch des “Sturmes” im ersten Lied einleitet. Die rhythmisch ausgeglichene, auch durch die Begrenzung des Tonraumes ruhiger wirkende Gestalt, in der sie in der Passacaglia eingeführt wird, trägt in ihrem Beginn mit einem chromatischen Cluster zwar noch die Komponente des Gefühlskonfliktes in sich, doch scheint dieser als eine dem Menschen in seiner heilsamen Wirkung nun vertraute Qualität integrierbar geworden zu sein. Dass Berg das zwölftönige Thema durch ein überzähliges *f* ergänzt, das er noch dazu durch unterschiedlich rhythmisierte, asynchrone Tonwiederholungen in Klarinette und Harfe verlängernd unterstreicht, fällt bei einem Komponisten der Neuen Wiener Schule unweigerlich besonders auf.

Horn und Bratsche imitieren das erste Gegenthema im unmittelbaren Anschluss, kontrapunktisch zum zweiten Einsatz des Passacagliathemas, das sich in dieser Gegenüberstellung verändert. Der erwartungsvoll hoffende Mensch liefert sich dem Ansturm seiner Gefühle aus; der Puls beschleunigt sich und die Linie wird durch einen plötzlichen Sprung verzerrt, doch bleibt die Grundidee, wie das gestopfte 3. Horn andeutet, auch in dieser Austragung eines inneren Konfliktes erhalten.

Das durch steigende Quartengänge charakterisierte zweite Gegen-thema symbolisiert in seiner ursprünglichen Form die Regenerationskraft des Menschen. In der Cellofigur, die vor dem Fermatenschluss der ersten Hälfte des zweiten Liedes die Aussage “Alles rastet, blinkt und ist schöner als zuvor” bekräftigt, ist es als Expansionsgeste konzipiert: Sowohl die wachsenden Notenwerte als auch das ausdrückliche *molto ritardando* erzeugen eine Verbreiterung, die durch dynamische Schwellung die Qualität eines Aufblühens erhält, bevor sie sich sanft in einen F-Dur-Nonakkord auflöst. Dieser Zielklang wirkt in seiner reinen Tonalität nicht nur überraschend konsonant, sondern ankert zudem im Ton *f*, der diesem Lied als ‘geheimer Zentralton’ unterliegt und den Zustand des In-sich-Ruhens und der Läuterung repräsentiert.

Die rhythmisch beschleunigte, agogisch gegenläufige und in der Metrik des herrschenden 3/4-Taktes gleichsam schwingende Variante, in der das Quartenthema in die Passacaglia eintritt, wirkt vollends heiter und gelöst. Zu dem Vertrauen in die aller Natur innewohnenden Selbsterneuerungskräfte gesellt sich der Bezug zur geheimen ‘inneren Mitte’: Nur so scheint es erklärlich, dass Berg im Hintergrund des Themas auch hier wieder dem in seiner Zwölftönigkeit eigentlich streng begrenzten ersten Gegenthema ein überzähliges *f* anhängt. Als Antwort auf diese heitere Herausforderung klingt in T. 12-14 auch das Passacagliathema gelöster: Die übergroße Ernsthaftigkeit seines gleichförmigen Aufstiegs weicht der Beschwingtheit einer jambischen Rhythmisierung, die zudem von der Celesta ‘himmlisch’ eingefärbt wird.

Das dritte Gegenthema des Finale geht in seinem Kern zurück auf den bogenförmig gebrochenen übermäßigen Dreiklang, der zum ersten gesungenen Wort des Zyklus – das *cis-f-a* in “Seele [wie bist du schöner]” – ertönt. Mit der hier verwendeten umfangreicheren Kontur erinnert Berg an das dritte Lied des Zyklus. Dort erklingt die Kantilene in der Oboe an einer Stelle, da der Mensch seinen Platz im übergeordneten kosmischen Zusammenhang hinter sich zu lassen droht mit der Gefahr, sich dabei in alltäglichen und ohne relativierenden Maßstab überdimensional wirkenden Problemen zu verlieren. Diese Bedeutungsnuance der Komponente geht zunächst fast unverändert in die Passacaglia ein. Zwar wirkt die Kontur hier infolge des Fehlens der einleitenden Tonrepetition etwas weniger haltlos, doch der synkopische Beginn und die sich ametrisch aufbäumenden Schwellungen der nun zweifachen bogenförmig gebrochenen übermäßigen Dreiklänge zeigen erneut alle Anzeichen großer emotionaler Erregung.

Die zwölf Takte, in denen Berg das Passacgliathema und dessen drei Gegenthemen einführt, wirken für Hörer wie aus einem Guss. Grund dafür ist eine Besonderheit der Komponentenverknüpfung. In der Eröffnung dieses Liedes bildet die Einführung der vier instrumentalen Komponenten zwei gestaffelt übereinander liegende Stränge. Das abschließende *e* des Passacgliathemas, das in Bassklarinette und einer Hälfte der Celli bis in den Beginn von T. 7 hinein weiterklingt, geht nahtlos in den Einsatz des zweiten Gegenthemas über, der vom eine Oktave tiefer liegenden *e* ausgeht. Ähnlich wird das *f*, das in T. 10 dem Einsatz des ersten Gegenthemas in Flöte und Harfe angehängt ist und in Tonwiederholungen von Klarinette und Harfe verlängert wird, zum Anfangston des in der Oboe eingeführten dritten Gegenthemas. Diese horizontale Komponentenverknüpfung wird dem gewählten Formmodell der Passacaglia in unerwarteter Weise gerecht, insofern sie die eigentliche und vollständige Einführung der Thematik deutlich von deren Variationen abgrenzt. Erst mit dem Abspaltungsmotiv, das eine Posaune aus dem Ende des dritten Gegenthemas entwickelt, beginnt die Verarbeitung des thematischen Materials. Dabei übernimmt nicht nur die fragmentarische Figur selbst mit ihren instrumentalen Imitationen, sondern auch die mottoartige Gesangszeile "Hier ist Friede" den synkopischen Beginn und die betont ruhige Ergänzung, als wollte Berg wie in einem Brennglas den Schmerz und dessen Lösung zusammenfügen.

Das Passacgliathema bleibt von der Konfrontation mit der Haltlosigkeit allzu enger Selbstbezogenheit nicht unberührt: In seiner Antwort auf das initiierte "Hier ist Friede" ist es auf den Bruchteil seiner ursprünglichen Größe geschrumpft und wie ängstlich an den orgelpunktartigen Repetitionston geklammert. In diese Situation hinein trifft die Fortsetzung der Gesangszeile, die mit den Worten "Hier weine ich mich aus über alles" zu Ton 1-9 des zwölfstimmigen ersten Gegenthemas unzählige überstandene innere Kämpfe andeutet. Auf die Verschmelzung der zwei auf verschiedene Weise beunruhigenden Elemente reagiert das Passacgliathema in höchstem Maße alarmiert: Die Erregung dieser ursprünglich der Gelassenheit verpflichteten Komponente steigert sich zu vielfältigen Diminutionsformen, die sich überstürzen und einander ins Wort fallen, so dass das große Engführungs-crescendo der Takte 20-24 den suchenden Menschen in haltloser Verwirrung zeigt, hineingesteigert in Gefühle, die er nicht mehr beherrscht.

Ein kurzes Innehalten, ermöglicht durch das Ritardando in T. 25, lässt eine Distanzierung und den Versuch eines Neuanfangs zu: Kaum hat das

Quartenthema zu seinem ursprünglichen Ausdruck innerer Stärke und Ausgeglichenheit zurückgefunden und ein zweifaches lang getrillertes *f* in Flöte und Horn die Erinnerung an den geheimen Zentralton des Zyklus, die kraftspendende innere Mitte, evoziert, da klingt auch das Passacagliathema erneuert: Noch bebend infolge der gerade erst überwundenen äußersten Orientierungslosigkeit bewegt sich die Linie in allmählich höher hinauf schnellenden, doch jedes Mal zur Basis zurückkehrenden Schwüngen – über den ursprünglichen Fünftonraum hinaus bis zum *f*, auf dem sie in voller Intensität verweilt. Der erwartungsvoll hoffende Mensch hat zu seinem Anliegen zurück gefunden. Er bekennt sich zu seinem Leid und stimmt gleichzeitig mit großer Erleichterung seiner Erlösung zu. So ist es sicher alles andere als ein Zufall, dass Berg diese erneute Variante des Passacagliathemas den Worten “Hier löst sich mein unfassbares, unermessliches Leid” unterlegt.

In der folgenden Dreifachgegenüberstellung des Passacagliathemas mit seinen beiden ersten Gegenthemen (ab T. 30) zeigt sich jetzt eine Art Erfahrungsaustausch zwischen den Komponenten. Das Quartenthema übernimmt in Tuba und Bässen zunächst die ursprünglich gleichmäßigen Dreiviertelnoten des Passacagliathemas, greift aber im weiteren Verlauf den in der Bassklarinette von Anfang an gewählten jambisch beschwingten Rhythmus auf. Das von Trompete und Posaune verdoppelte und in den Geigen tremolierte zwölftönige 1. Gegenthema verzichtet auf seine metrischen Verschiebungen und gleicht seinen Anfangsrhythmus den Jamben an. Getragen von dieser heiteren Gelassenheit ertönt auch das Passacagliathema nun in vielfältigen Varianten, die mit ihrer wiederholten Rückkehr zum Grundton *g* an die Aussage in der Coda des eröffnenden Liedes – “Und über beiden liegt noch ein trüber Hauch, eh das Gewölk sich verzog” – anknüpfen. Die mächtige Steigerung, von den drei Themen gemeinsam im großen Crescendo und *poco accelerando* aufgebaut, ergibt sich logisch aus den im wahrsten Sinne des Wortes vereinten Kräften der drei thematischen Komponenten: Auf der Basis gelassener Konfliktbewältigung und eines heiteren Bewusstseins innerer Kraft fühlt der sich öffnende Mensch Zuversicht, Stärke und eine innere Harmonie, die sich tonal im Zielklang der gewaltigen Steigerung, einem reinen A-Dur-Akkord, manifestiert.

Während die folgende Gesangszeile die Hinwendung zur menschenleeren, unberührten Natur beschreibt (“Siehe, hier sind keine Menschen, keine Ansiedlungen”), erinnert die thematische Gestaltung mit mehreren Einwüfen des dritten Gegenthemas und seiner Aufnahme auch in die gesungene Linie noch einmal an die Verstrickung des Menschen in seine Alltagsorgen. Diese erscheinen jedoch jetzt, im Kontext der durch das

einleitende Quartenintervall vermittelten Ausgeglichenheit und der ruhigen Hoffnung des Passacgliathemas, auf den ihnen zukommenden Platz verwiesen. Auch die mit dem erneuten Zitat aus dem zwölftönigen ersten Gegenthema in Gesang mit Fagott und Klavier evozierten inneren Kämpfe klingen unter dem Einfluss des Quartenthemas einlinig abfallend aus, um der letzten Variante des Passacgliathemas Raum zu geben. Diese verkörpert in ihrer Kombination des (an die Jamben-Variante erinnernden) heiter schwingendem Rhythmus mit einer beständigen Orientierung am Grundton die innere Ausgeglichenheit, die am vorläufigen Ende allen Suchens erreicht ist. Der mit Tamtam-Begleitung als Orgelpunkt in Harfe und Bässen pochende Grundton und der von der Linie des Passacgliathemas anstelle des erwarteten Zieltones *e* abweichende, betont hervor gehobene Zentralton *f* verstärken diesen Eindruck.

Mit dem Passacgliaakkord, der wie die All-Harmonie am Ende des dritten Liedes schrittweise entsteht, hat die Komposition alle Darstellungsformen einer auf Erlösung hoffenden Erwartung durchschritten. Doch dies ist noch nicht alles: Der nach *einem Viertel des instrumentalen Nachspiels* in T. 51 erfolgende Schritt vom Vorhaltklang *fis/a/h/d/f* zum Passacgliaakkord repräsentiert dabei eine den Zyklus übergreifende symmetrische Spiegelung, indem er den nach *drei Vierteln des instrumentalen Vorspiels* im eröffnenden Lied gehörten gegenläufigen Schritt umkehrt, mit dem der in op. 4 Nr. 1, T. 14 erstmals formierte Akkord *g/as/b/cis/e* in T. 15 zu *fis/a/h/d/f* fortschreitet.

In der Zusammenschau der Ergebnisse einer musik-immanenten Analyse von thematischem Material, Textur und Aufbau mit den für diesen Zyklus gewählten Aphorismen Peter Altenbergs ergibt sich somit ein vielschichtiges Bild dessen, was sich als Bergs Reflexion über den Menschen und seinen Ort in der Welt interpretieren lässt. Unter diesem Deutungsaspekt erscheinen die fünf "Ansichtskarten-Lieder" als eine Anthropologie *en miniature*, deren Subtext entgegen dem zunächst eher pessimistischen Eindruck der Texte einen behutsam optimistischen Ausblick zulässt: ein Vertrauen auf die Ordnung in Natur und Kosmos.