

## 1899-1902: Auf Wagners Spuren

Zwischen seinem 25. und 30. Lebensjahr komponiert Schönberg drei große Werke, mit denen er erste Bekanntheit erlangt: das Streichsextett *Verklärte Nacht* nach dem gleichnamigen Text des norddeutschen Dichters Richard Dehmel (1863-1920), die monumentale Kantate *Gurre-Lieder* nach "Liedern" des dänischen Schriftstellers Jens Peter Jacobsen (1847-1885) und die sinfonische Dichtung *Pelleas und Melisande* nach dem symbolistischen Drama des Belgiers Maurice Maeterlinck (1862-1949). Alle drei Texte kreisen um die problematische Einengung durch eine konventionelle Ehe. Der Akzent liegt auf dem Schmerz, den die Akteure sowohl sich selbst als auch ihren Partnern zufügen, wenn sie später ihre wahren Seelenverwandten finden, auf den von allen Beteiligten empfundenen Beschädigungen des Selbstwertgefühls sowie auf den möglicherweise tragischen Folgen durch die Reaktionen der Betrogenen. Unmittelbarkeit und Intensität der Schilderung sind jedoch jeweils sehr verschieden.

Im Zentrum von Dehmels Gedicht "Verklärte Nacht" steht ein Liebespaar: eine Frau und ein Mann, die weder Namen tragen noch Alter oder soziale Stellung erkennen lassen. Der im Text erwähnte Dritte – der ehemalige Partner der Frau, dessen noch ungeborenes Kind sie in die neue Liebesbeziehung mit einbringt – tritt nie auf. Ein Konflikt ist vor allem im Bewusstsein der Frau präsent: angesichts ihrer neuen Liebe bereut sie, sich in der Vergangenheit einem wenig geliebten Mann hingegen zu haben, um Mutterglück zu erfahren.

Jacobsens in eine Novelle eingebettete "Gurre-Lieder" dagegen handeln von historischen Personen im Umfeld des Schlosses Gurre, das in Nord-Seeland nahe der dänischen Stadt Helsingør noch heute als Ruine zu besichtigen ist.<sup>1</sup> Die Geschichte von König Waldemar IV. und seiner Geliebten Tove, die die eifersüchtige Königin Helvig ermorden ließ, sowie

<sup>1</sup>In Jacobsens 1869 erschienener Erzählung *En cactus springer ud* (Ein Kaktus erblüht) sind fünf junge Leute eingeladen zu erleben, wie sich auf einem seltenen Kaktus nach neun Jahren die erste Blüte öffnet. Während des Wartens liest jeder von ihnen eine eigene Dichtung vor. Der fünfte Beitrag ist der Verszyklus um die Ereignisse auf Schloss Gurre.

seine aus dem Schmerz um ihren Tod resultierende, geisterhafte nächtliche Jagd entstammen dem Legendenschatz, der sich um den 1340-1375 regierenden König rankt, der zu den bedeutendsten mittelalterlichen Herrschern Dänemarks zählt.<sup>2</sup> Auch hier bleibt die Dritte, die sich rächende Königin, in den Texten selbst stumm und unsichtbar.

Maeterlinck entlehnt die Personen seines symbolistischen Dramas einer Nebenhandlung der Artus-Sage. Prinz Golaud, ein ernster Mann, Witwer und Vater eines kleinen Sohnes, begegnet im Wald der schönen jungen Melisande, die in einem Teich nach ihrer Krone sucht und somit ebenfalls adligen Geblütes zu sein scheint. Er bringt sie als seine zweite Frau heim, doch fühlt Melisande sich auf dem düsteren und feuchten Schloss am Meer unglücklich. Trost und Freundschaft findet sie bei Pelleas, Golauds jungem Halbbruder. Mit ihm verbindet sie bald eine platonische Liebe. Golaud, der mehr zu sehen glaubt, als tatsächlich geschieht, erschlägt Pelleas. Die von Golaud schwangere Melisande ist so erschüttert, dass sie eine Frühgeburt erleidet und ebenfalls stirbt. Die handelnden Personen sind hier somit quasi-historische, legendär überhöhte Figuren, deren Geschichte in einer eher unspezifischen aber ebenfalls mittelalterlichen Ära angesiedelt ist.

Jacobsen und Maeterlinck schildern einen (im einen Fall tatsächlichen, im anderen Fall irrtümlich vermuteten) Ehebruch, der zum Mord führt, sowie die seelische Erschütterung des überlebenden Ehebrechers bzw. des verzweifelten Täters. Dehmel dagegen interpretiert einen moralischen Konflikt zwischen "Natur" und Gesellschaft, individuellem Empfinden und sozialen Normen. Ähnlich wie Maeterlinck verleiht auch Dehmel den Protagonisten in diesem Konflikt archetypische Züge.

In seiner Textwahl und ihrer musikalischen Umsetzung zeigt sich Schönberg tief verwoben in die erregte Stimmungslage der Jahrhundertwende mit ihren anti-naturalistischen Tendenzen in Literatur, Kunst und Philosophie. Der thematische Bezug der drei Kompositionen zu den kulturellen und sozialen Umbrüchen der Epoche, die zur Auflösung des konventionellen Verständnisses der Beziehung zwischen Mann und Frau in Ehe und individueller Lebensgestaltung führte, ist unübersehbar und gewinnt im Blick auf einige zeitgleich entstandene literarische und bildnerische Werke ein noch schärferes Profil.

<sup>2</sup>Die älteste Burg in Gurre wurde vor über 700 Jahren auf einer kleinen Insel zwischen dem großen Gurre-See und dem jetzt ausgetrockneten kleinen Gurre-See gebaut. In den 1360er Jahren erweiterte König Waldemar IV. das Schloss zu einer großen Anlage, und der früher zentrale Turm wurde von einer Mauer mit vier Ecktürmen umgeben. (In Google Maps findet man den Ort unter "Gurre Slotsruin".)

Die Fünfjahresperiode 1899-2003 entspricht fast genau der Entstehungszeit von Rainer Maria Rilkes großer Gedichtsammlung *Das Buch der Bilder* (1899-1902). In den 45 Gedichten stehen lyrisch intensivierete Eindrücke von Landschaften und Jahres- oder Tageszeiten neben Reflexionen über Engel und religiöse Inhalte. Alle Gedichte zeichnen sich durch große emotionale Betroffenheit aus; sie schildern Erlebnisse, Empfindungen und Gedanken in stark verdichteter Form. Die Menschen, denen Rilke poetische Betrachtungen widmet, sind jedoch stets nur durch eine Eigenschaft oder ein momentanes Erlebnis charakterisiert. Als die Liebende, die Braut, die Heilige, der Knabe, der Nachbar, der Einsame, der Letzte, etc. bleiben sie anonym und wirken damit als zeitlose Darsteller einer Rolle.

Eine Art Gegenpol und Ergänzung innerhalb der Literatur dieser Zeit ist Arthur Schnitzler. In seinen Schauspielen und Prosastücken schildert er das Wien der Jahrhundertwende, in dem Schönberg lebt. Die handelnden Personen sind Typen aus den verschiedenen Gesellschaftsschichten der Großstadt, keine Individuen. Schnitzlers Anliegen ist die Aufdeckung der Lebenslügen, zu denen eine von ungeschriebenen Vorschriften und Verboten, sexuellen Tabus und Ehrencodices beherrschte Gesellschaft den durchschnittlichen Menschen herausfordert. So beschäftigen sich seine Werke häufig mit den verwischten Grenzen zwischen Wahrheit und Lüge, Schein und Sein (*Der grüne Kakadu*, 1899) sowie mit der Trennung von Sex und Liebe, z.B. im Drama *Reigen*, das schon in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts entsteht, jedoch erst 1903 veröffentlicht wird und mit seiner Uraufführung den viel kommentierten Skandal auslöst.

Im 1932 erschienenen ersten Band seines Romanwerkes *Der Mann ohne Eigenschaften* beschreibt der österreichische Schriftsteller Robert Musil rückblickend, wie sich der Umbruch der Werte um die Jahrhundertwende in den Überzeugungen der Zeit niederschlägt.

Es wurde der Übermensch geliebt, es wurde der Untermensch geliebt; es wurden die Gesundheit und die Sonne angebetet, und es wurde die Zärtlichkeit brustkranker Mädchen angebetet; man begeisterte sich für das Heldenglaubensbekenntnis und für das soziale Allemannsglaubensbekenntnis; man war gläubig und skeptisch, naturalistisch und preziös, robust und morbid. Man träumte von alten Schlossalleen, herbstlichen Gärten, gläsernen Weihern, Edelsteinen, Haschisch, Krankheit, Dämonien, aber auch von Prärien, gewaltigen Horizonten, von Schmiede- und Walzwerken, nackten Kämpfern, Aufständen der Arbeitssklaven, menschlichen Urpaaren und Zertrümmerung der Gesellschaft. Dies waren freilich Widersprüche und höchst unterschiedliche Schlachtrufe, aber sie hatten einen gemeinsamen Atem.

Würde man jene Zeit zerlegt haben, so würde ein Unsinn herausgekommen sein, wie ein eckiger Kreis, der aus hölzernem Eisen bestehen will, aber in Wirklichkeit war alles zu einem schimmernden Sinn verschmolzen.<sup>3</sup>

Ebenfalls im Jahr 1899 und in Wien beginnt der Schriftsteller und selbsternannte Sprach- und Kulturkritiker Karl Kraus mit der Herausgabe der satirischen Zeitschrift *Die Fackel*, in deren großenteils von ihm selbst verfassten Aufsätzen er ca. 30 Jahre lang die sprachlichen Nachlässigkeiten der Welt, vor allem der Journalisten und seiner Schriftstellerkollegen, bekämpft. Ihm geht es nicht wie Schnitzler darum, Tatsachen aufzuzeigen, sondern Untugenden durch Lächerlichmachung wenn möglich auszurotten.

Zu den berühmtesten Kunstwerken dieser Jahre zählt Pablo Picassos erstes Pariser Gemälde, *Le Moulin de la Galette* (1900). Es zeigt das von ungehemmter Sinnlichkeit und hedonistischem Erlebnishunger geprägte

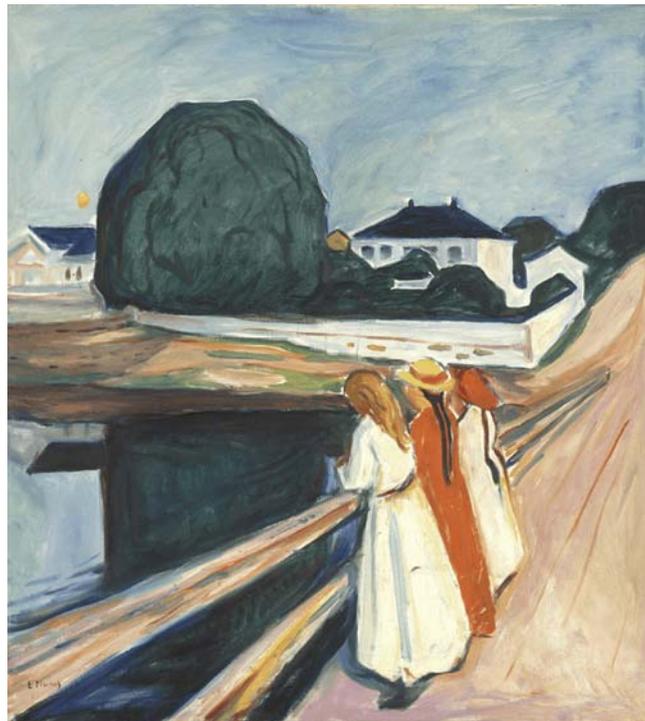


Pablo Picasso: *Le Moulin de la Galette*, 1900.  
Guggenheim Museum, New York.

<sup>3</sup>Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften* [*Gesammelte Werke* I] (Reinbek: Rowohlt, 1978), S. 54-55.

Nachtleben der französischen Hauptstadt, in dem das Bürgertum und die Halbwelt zusammentreffen. Mit pulsierenden Farben malt Picasso eine Szenerie voll auffällig gekleideter Figuren mit Gesichtern, die jenseits der Hingabe an das unmittelbare Vergnügen wenig ausdrücken.

Ähnlich unindividualisierte, oft sogar blanke Gesichter finden sich in Munchs Gemälden aus dieser Zeit. In den vielen Varianten der Bilder, die er in diesen Jahren von Mädchen oder Frauen auf einer Brücke malte, sind die Gesichter sogar vom Betrachter abgekehrt. Auch hier geht es nicht um Porträts realer Personen, sondern um die Darstellung eines Teiles der Gesellschaft, die sich – in eleganter Garderobe aber ohne erkennbaren Zweck – die Zeit vertreibt. In übersichtlichen, starken Kontrasten sind Farb- und Helldunkelwerte gegeneinander gestellt. Was zählt, ist nicht der einzelne Mensch, der spezifische Ort oder das Vergängliche des Augenblicks im zufälligen Ausschnitt, sondern das Dauernde, das die Haltung zum Leben Definierende. Die Frauen wirken passiv, wie am Leben unbeteiligt; sie vermitteln ein Gefühl von Einsamkeit und Verlorenheit.



Edvard Munch: *Mädchen auf der Brücke*, 1901. Nationalgalerie, Oslo.



Ähnliches gilt auch für die gleichzeitig entstandenen Gemälde von Max Liebermann. Diese gegenständliche Malerei zeigt realistische Figuren, wobei jedoch nicht die jeweilige Individualität im Zentrum steht, sondern die Typisierung der Menschen als Mitglied einer Schicht, ihre Teilnahme an einer Aktivität, die ihre gesellschaftliche Position kennzeichnet.

Max Liebermann:  
*Papageienallee*, 1902.  
Kunsthalle, Bremen.



Max Liebermann: *Die Terrasse des Restaurants Jacob in Nienstedten an der Elbe*, 1902. Kunsthalle, Hamburg.

Picassos *Alter Gitarrenspieler* scheint zunächst aus diesem Rahmen zu fallen, insofern er nicht wie die anderen erwähnten Bilder die erfolgreiche Seite des gesellschaftlichen Lebens zeigt. Doch bei genauem Hinsehen erkennt man: Auch hier geht es nicht um den hageren alten Mann als Individuum, sondern um die Figur des von Armut und Hunger bedrohten Straßenmusikers als Repräsentanten einer gesellschaftlich eingebetteten und insofern akzeptierten Schicht des öffentlichen Lebens und Vergnügungsangebotes. Auch hier steht die Darstellung des Allgemeinen also über einer Abbildung des Spezifischen und Individuellen.



Pablo Picasso:  
*Der alte Gitarrenspieler*, 1903.  
Art Institute of Chicago.

Intellektuelle, Künstler und Literaten üben in diesen Jahren vielschichtige Kritik am bürgerlichen Leben. Insbesondere fordern sie die Auflösung und Veränderung überkommener, abgelebter Strukturen. Von der Dekadenz in der Großstadtgesellschaft fühlen sie sich zugleich angezogen und abgestoßen, und so machen sie immer wieder den kulturellen Verfall zum Inhalt ihrer Darstellungen. 1897 wird als Abspaltung vom Wiener *Künstlerhaus*

die *Wiener Secession* gegründet. Deren Gründungsmitglieder, unter ihnen Gustav Klimt, Koloman Moser, Josef Hoffmann und Joseph Maria Olbrich, lehnen den am *Künstlerhaus* herrschenden konservativen, weitgehend historistisch ausgerichteten Kunstbegriff ab. 1898 initiiert die neue Vereinigung die bedeutendste österreichische Kunstzeitschrift, deren Titel *Ver Sacrum* (Heiliger Frühling) der Hoffnung auf eine neue Kunstblüte Ausdruck verleihen soll. Im selben Jahr findet die erste Ausstellung der *Wiener Secession* statt. Das von Joseph Maria Olbrich entworfene und für diesen Anlass fertiggestellte Ausstellungsgebäude will den gemeinschaftlich kritisierten Missständen ein positives Korrektiv entgegenstellen: “weiß und glänzend, heilig und keusch” soll es nach Aussage seines Architekten sein und “ernste Würde” ausstrahlen.



Joseph Maria Olbrich:  
Ausstellungsgebäude,  
Wiener Secession,  
1898.

Schönbergs große Frühwerke spiegeln die ästhetischen Tendenzen dieser Jahre – die Anonymisierung des Individuums zugunsten der Abbildung gesellschaftstypischer Verhaltensweisen und die Vernachlässigung spezifischer Charakterzeichnungen zugunsten einer intensiven Auslotung von Gefühlen und Gemütszuständen. Musikalisch geschieht dies in einer Abwandlung der wagnerschen Leitmotivtechnik, die im Folgenden im Detail dargestellt werden soll.

### ***Verklärte Nacht***

Richard Dehmel, der in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg als einer der bedeutendsten deutschsprachigen Lyriker gilt und häufig vertont wird,<sup>4</sup> greift in “Verklärte Nacht” mit seiner poetischen Darstellung eines universellen Dilemmas auf eine eigene Lebenserfahrung zurück. Verheiratet mit einer Frau, der Mutter seiner zwei Kinder, die er zwar respektiert aber nicht mehr wirklich liebt, hat er 1895 die ihrerseits unglücklich verheiratete Schriftstellerin Ida Auerbach kennengelernt, die die große Liebe seines Lebens werden wird. Mehre Jahre lang kämpfen beide mit ihrem Gewissen, bis sie schließlich ihre ersten Ehen scheiden lassen, 1901 heiraten und, nach dem veröffentlichten Briefwechsel zu urteilen, sehr glücklich werden. Während der Jahre des inneren Kampfes schreibt Dehmel viele seiner erfolgreichsten Dichtungen, so die Sammlung *Weib und Welt*, die 1896 in Berlin erscheint, und größere Teile seines “Romans in Romanzen” *Zwei Menschen*, den er 1902 vollendet. Die Kunstwelt begrüßt in Dehmel einen Schriftsteller, der die Literatur über Naturalismus, Pessimismus und Sozialismus hinausführt und für schuldfreie Lebensfreude und Sinnlichkeit öffnet. Die konservative Kritik dagegen zeigt sich entsetzt über das, was sie als Neuheidentum verachtet. *Weib und Welt* insbesondere wird entschieden verurteilt. Im Sommer 1897 muss Dehmel sich vor einem Berliner Gericht gegen Vorwürfe der Blasphemie und Immoralität verteidigen. Das als besonders problematisch angesehene Gedicht “Venus Consolatrix” wird daraufhin aus noch unverkauften Exemplaren und weiteren Auflagen von *Weib und Welt* entfernt.

Schönberg vertont schon in seinen ersten mit Opuszahlen versehenen Liedern wiederholt Gedichte von Dehmel. Er ist fasziniert von diesem Dichter, der es sich zum Ziel macht, Gedichte zu schreiben, die für jeden Leser verständlich sein sollen. Dies setzt, so Dehmel, eine unverkrampfte Behandlung der menschlichen Liebe und all ihrer Irrwege voraus, aber gerade diese Aspekte schockieren das konservative Publikum. Selbst ein heute so unbedenklich wirkendes Gedicht wie “Verklärte Nacht” gilt damals als gewagt. Doch gerade dieses scheint das erste Gedicht in der Sammlung zu sein, das Schönberg auffällt. Hinsichtlich seiner Struktur und sprachlichen Haltung steht es in engem Zusammenhang mit dem einzigen anderen Gedicht Dehmels, das auf einem Zwiegespräch zwischen

<sup>4</sup>Unter den bekannteren Komponisten seiner Texte sind Richard Strauss, Hans Pfitzner, Max Reger, Arnold Schönberg, Alma Mahler-Werfel, Heinrich Kaspar Schmid, Anton Webern, Karol Szymanowski und Kurt Weill.

einem Mann und einer Frau beruht. Auch in "Herr und Herrin" zeigen die beiden Dialogpartner unterschiedliche Gefühle und Einschätzungen der Situation, argumentieren jedoch mit absoluter (ja stilisierter) Gleichberechtigung. Dehmels *Zwei Menschen* – das Werk, in das "Verklärte Nacht" später Eingang finden wird und dessen Titel es als Rahmenzeilen übernimmt – bietet einen übergreifenden Deutungshintergrund.

- 1       Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain,  
 der Mond läuft mit, sie schau'n hinein.  
 Der Mond läuft über hohe Eichen,  
 kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,  
 in das die schwarzen Zacken reichen.  
 Die Stimme eines Weibes spricht:
- 7       Ich trag ein Kind, und nit von Dir  
 ich geh in Sünde neben Dir.  
 Ich hab mich schwer an mir vergangen.  
 Ich glaubte nicht mehr an ein Glück  
 und hatte doch ein schwer Verlangen  
 nach Lebensinhalt, nach Mutterglück  
 und Pflicht; da hab ich mich erfrecht,  
 da ließ ich schauernd mein Geschlecht  
 von einem fremden Mann umfassen,  
 und hab mich noch dafür gesegnet.  
 Nun hat das Leben sich gerächt:  
 nun bin ich Dir, o Dir begegnet.
- 13
- 19       Sie geht mit ungelenkem Schritt.  
 Sie schaut empor; der Mond läuft mit.  
 Ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.  
 Die Stimme eines Mannes spricht:
- 23       Das Kind, das Du empfangen hast,  
 sei Deiner Seele keine Last,  
 o sieh, wie klar das Weltall schimmert!  
 Es ist ein Glanz um alles her,  
 Du treibst mit mir auf kaltem Meer,  
 doch eine eigne Wärme flimmert  
 von Dir in mich, von mir in Dich.  
 Die wird das fremde Kind verklären,  
 Du wirst es mir, von mir gebären;  
 Du hast den Glanz in mich gebracht,  
 Du hast mich selbst zum Kind gemacht.
- 34       Er fasst sie um die starken Hüften.  
 Ihr Atem küsst sich in den Lüften.  
 Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.

Entgegen dem ersten Eindruck ist die poetische Struktur raffiniert. Zunächst scheint es, als fließe der Text in entspannter Unregelmäßigkeit dahin. Die fünf Strophen sind von unterschiedlicher Zeilenzahl. Die Endreime folgen keinem erkennbaren Schema und enthalten sogar in Zeile 7/8 und 10/12 zwei (poetisch als minderwertig geltende) identische Reime und in Zeile 29 eine ungepaarte Endsilbe. Das vierhebige jambische Metrum ist in den Rahmenzeilen zugunsten zweier Pentameter ausgesetzt und wird zudem in Zeile 12 durch ein zusätzliches Wort 'aus dem Takt gebracht'.

Bei genauerem Hinsehen jedoch erweist sich die Unregelmäßigkeit als Ausdrucksmittel. Die Rahmenzeilen, die mit *zwei Menschen gehn* die Erzählhaltung und mit *kahlen, kalten Hain* und *hohe, helle Nacht* Ort und Zeit der Handlung andeuten, machen darauf aufmerksam, dass das Gedicht zwischen Außen- und Innenperspektive, Beobachtung (Zeile 1-6, 19-22 und 34-36) und Dialog (Zeile 7-18 und 23-33) wechselt. Die auffälligen Differenzen im Umfang der Blöcke (6 + 12 + 4 + 11 + 3 Zeilen) werden durch die unterschiedliche Dichte der evozierten Bilder aufgewogen. Die Strophen 3 und 5 bestehen zu einem großen Teil aus Wiederholungen dessen, was schon in Strophe 1 gesagt wurde. So entsteht der Eindruck von zwei gewichtigen, längeren Abschnitten, die von drei kurzen und weniger inhaltsreichen umgeben sind; als Musiker denkt man hier an die Rondoform. Akzeptiert man die erzählende Stimme als dritte Person und stellt die drei beschreibenden Strophen als dritte Aussage denen der beiden Liebenden zur Seite, so ergibt sich eine Balance von 13 + 12 + 11 Zeilen. Berücksichtigt man ferner, dass die 13 Zeilen der erzählenden Stimme aufgrund ihrer Wiederholungen weniger Gewicht haben als der Dialog und dass eine Zeile des Mannes – Zeile 29 mit dem 'ungepaarten' Endreim – durch ihren Binnenreim fast doppeltes Gewicht beansprucht, so zeigt sich, dass Dehmel mit subtilen Mitteln ein emotionales Gleichgewicht herstellt.

Schließlich gibt es noch eine dritte strukturelle Unterteilung. Die durch die Rahmenzeilen und die dialogische direkte Rede unterstrichene Zweifachheit hat ebenfalls ihre poetischen Spuren hinterlassen. Unterhalb der Unregelmäßigkeit der als 6 + 12 + 4 + 11 + 3 gruppierten 36 Zeilen des Gedichtes lassen sich zwei gleich lange Hälften erkennen. Die erste Hälfte, die aufgrund ihres Dialogbeitrags der Frau zugeordnet ist, charakterisiert diese nicht nur durch ihre sprachlichen Muster, sondern auch durch ihren Inhalt. Diese ersten 18 Zeilen, die sofort erkennbar aus einer 6-zeiligen Strophe und einer 12-zeiligen Doppelstrophe bestehen, sind regelmäßig und recht konventionell gebaut. Das Reimschema der ersten Strophe ([a a b c b c], wobei a und c männlich = betont und b weiblich = unbetont endet) wiederholt sich in den nächsten sechs Zeilen. Danach legt ein weiteres betont

endendes Reimpaar den Beginn einer dritten, erneut gleich gebauten Strophe nahe. Die scheinbare Vorhersehbarkeit wird genau an dem Punkt durchbrochen, als die Frau voll Reue eingesteht, sie habe *ihr Geschlecht von einem fremden Mann umfangen* lassen. Als ob ihr plötzlich die Worte fehlten, verpasst sie die Einführung des erwarteten neuen Reimlautes und greift auf einen früheren zurück.<sup>5</sup> Dabei zerstört sie in ihrer Bestürzung das zuvor etablierte Muster aus männlichen und weiblichen Reimen und damit die größere 'Ordnung'.

Wenn die Zeilenenden somit auf eine Frau schließen lassen, die grundsätzlich an traditionelle Ordnungen glaubt und spürbar durcheinander gerät, sobald ihre Gefühle nicht dem Verhalten entsprechen, das sie von sich erwartet, so zeigt sich in den Zeilenanfängen viel Unsicherheit. Die Satzstruktur ist denkbar einfach. Vier Zeilen in Folge beginnen mit *ich*. Wie der Konflikt der Frau deutlich macht, drückt sich darin nicht eitle Selbstbezogenheit aus, sondern vielmehr eine Fixierung auf die eigene Schuld. Zweimal verbindet sie Gedanken durch ungeschickt wiederholte unbestimmte Zeitangaben (Zeile 13/14: *da, da*; Zeile 17/18: *nun, nun*). Eine dritte Art der Wortwiederholung bekräftigt, dass all ihre Hoffnungen auf eine Änderung ihres Schicksals und auf Liebe und Sicherheit an dem Mann hängen, den sie neu zu lieben begonnen hat. Ihre direkte Rede beginnt mit den zwei Zeilen, die im schon erwähnten identischen Reimwort *dir* enden. Wie in symmetrischer Entsprechung dazu schließt ihr Beitrag mit einer Zeile, in der dasselbe Wort durch innere Wiederholung verdoppelt ist (*Dir, o Dir*). Eine weitere aussagekräftige Unregelmäßigkeit am Zeilenanfang besteht in dem einzigen Enjambement des Gedichtes, das den Beginn ihres Unbehagens markiert. Und dieser Zeilensprung betont zugleich das einzige Wort, das ihrer Selbstentfaltung die Grenze aufzuzeigen scheint: Pflicht.

Die zweite Hälfte des Gedichtes, die den Blickwinkel auf die neue Liebe der Frau lenkt, charakterisiert den Mann sowohl in Bezug auf sie als auch in Kontrast zu ihr. Die vierzeilige Eröffnung der neutralen Stimme legt nahe, dass Erzähler und Liebhaber gemeinsam dem Gang der Frau zusehen, der ähnlich einigen ihrer sprachlichen Wendungen zum Ausdruck bringt, welche Unbeholfenheit sie empfindet anlässlich ihrer Mischung aus Schuldgefühl, Reue und neuer Hoffnung. Das wiederholte *sie* zu Beginn der beiden ersten Zeilen spiegelt dies, während der Blick zum vorbeiziehenden Mond auf die unveränderten äußeren Umstände verweist. Doch

<sup>5</sup>Zeile 15 fügt dem Reim "-angen" aus Zeile 9 und 11 ein weiteres Echo hinzu, während Zeile 17 die ebenfalls schon zweimal gehörte Reimsilbe "-echt" aufgreift.

schon das folgende Zeilenpaar führt eine neue Intensitätsstufe ein: die herausragenden Worte von ihrem *dunklen Blick* und dessen *Ertrinken* sprechen, über alle romantischen Klischees hinaus, von Tiefe und Leidenschaft. Die Ängstlichkeit, die in der Beichte der Frau zu hören war, scheint jetzt einer tiefen Hingabe an ihre Bestimmung gewichen zu sein.

Die strukturellen Details in der direkten Rede des Mannes charakterisieren seinen Gemütszustand. Einerseits geht er auf das Unbehagen seiner Geliebten mit einem ähnlichen Reimschema und einer vergleichbaren Abwechslung männlicher und weiblicher Endungen ein. Sein wiederholtes *du* in der Eröffnung der Zeilen 31-33, den letzten Zeilen seiner Antwort, entspricht symmetrisch dem wiederholten *ich* zu Beginn ihrer Rede. Wo die Frau schuldbewusst auf sich selbst zentriert war, wendet der Mann sich zuversichtlich und freundlich ganz ihr zu. Was in ihrem *Dir, o Dir* als einfache interne Wiederholung erklingt, wird in seinem *von Dir in mich, von mir in Dich* zu einer komplexen, reifen Reziprozität.

Auch in der Verwendung rhetorischer Figuren unterscheidet sich die Antwort des Mannes von der Rede der Frau. Während sie ihre Geschichte in Form einer Beichte vorträgt, in einfacher Reihung der Ereignisse und ohne Zuhilfenahme von Metaphern, antwortet ihr der Mann in poetischen Worten. Um ihr Mut zu machen, kontrastiert er das schimmernde Weltall und den Glanz der gemeinsamen Umgebung mit dem kalten Meer, auf dem sie treiben (die verständnislose Gesellschaft, die nicht einsehen kann, dass ihre Liebe mehr wert ist als formelle Ehegelübde?). Er ist sicher, wo sie unsicher war, dass die Wärme, die er von ihr ausgehen spürt, das Kind verklären und damit die Vaterschaft des fremden Mannes ausradieren wird. Nicht nur trifft sie keine Schuld; er erlebt sie sogar als reich und freigiebig. Durch das Kind, das sie trägt, gibt sie ihm den Glanz des Weltalls und die Gnade, sich selbst noch einmal als Kind fühlen zu dürfen.

Die Entwicklung der zweiten Gedichthälfte zu immer größerer Selbstvergewisserung wird in den letzten drei Zeilen noch eindrücklicher. Die Frau besteht hier sprachlich nicht mehr nur aus Gangart und Blickrichtung, sie hat jetzt endlich sogar einen Körper. Ihre Hüften, die ihr Geliebter umfasst, werden als *stark* beschrieben und deuten damit an, dass sie das Kind zuversichtlich wird gebären können. Ein Kuss verbindet nicht ihre Münder, sondern ihren Atem, also ihre Lebenskraft und ihre Seelen, in den Lüften, hoch über allen engherzigen Vorstellungen von nur mäßig befriedigenden Ehen und der angezweifelten Legitimität außerehelich gezeugter aber in Liebe aufgezogener Kinder. So sehen wir die *zwei Menschen* einen Hain verlassen, der nicht mehr kahl und kalt ist. Die Nacht ist jetzt hell und zeigt sich hoch gewölbt wie eine Kathedrale.

Der Brief, den Dehmel nach einer Aufführung des Streichsextetts an den Komponisten schrieb, und noch mehr das angefügte Widmungsgedicht zeigen, dass er sich in seinem Text von dem 25-jährigen Schönberg zutiefst verstanden fühlte.

Lieber Herr Schönberg! Blankenese b/Hamburg, 12. 12. 12  
 Gestern abend hörte ich die "Verklärte Nacht", und ich würde es als Unterlassungssünde empfinden, wenn ich Ihnen nicht ein Wort des Dankes für Ihr wundervolles Sextett sagte. Ich hatte mir vorgenommen, die Motive meines Textes in Ihrer Composition zu verfolgen; aber ich vergaß das bald, so wurde ich von der Musik bezaubert. Bandler hat sie übrigens ganz vollkommen mit seinen Leuten vorgetragen; ich glaube, auch Sie selber hätten die reinste Freude daran gehabt, trotzdem das Werk schon zehn Jahre hinter Ihnen liegt.  
 Mit herzlichem Gruß Ihr

Dehmel

Ein Wörtlein Dank – o schönster Schall:  
 des Schöpferwortes Widerhall.  
 Uns allen ahnt kein höher Glück:  
 nun tönt die Welt zu Gott zurück.

Die Musikkritiker jedoch urteilten anders. Zemlinsky, der die Partitur seines Freundes und Schwagers dem Direktorium des Tonkünstlervereins eingereicht hatte, wurde mit den inzwischen berühmt gewordenen Worten beschieden: "Das klingt ja, als ob man über die noch nasse *Tristan*-Partitur darübergewischt hätte." Schönberg selbst fasste die Ablehnung allerdings als Kompliment auf, und tatsächlich wurde das Sextett eines seiner beliebtesten Werke.

Der musikalische Bauplan besteht aus fünf ungleich langen Abschnitten, in Entsprechung zu den fünf Strophen in Dehmels Gedicht. Schönberg gab im Laufe der Jahre drei unterschiedlich akzentuierte Erklärungen zu dem Werk ab: Im Artikel "Konstruktives in der *Verklärten Nacht*" von 1932 geht er auf die motivischen Verbindungen zwischen den Komponenten ein, einer der Aufsätze in *Stil und Gedanke* von 1950 erläutert am Beispiel dieses Werkes seine Art der Verwandlung kompositorischer Gedanken, und in frühen, oft nachgedruckten Programmheftnotizen mit zahlreichen Notenbeispielen erläutert er detailliert die Beziehungen zwischen poetischen und musikalischen Motiven. Die sechzehn thematischen Komponenten, die er für besonders erwähnenswert hielt, beschreibt er in ihren Intervallmustern sowie in Hinblick auf ihren bitonalen Hintergrund, den er (nach eigener Aussage in einer asthmatisch schlaflosen Nacht) nachträglich in seinen melodischen Figuren entdeckt haben will.

Die Hinweise auf Beziehungen zwischen den musikalischen und poetischen Motiven sind für ein Konzertpublikum, das dem unbekanntem Stück erstmalig begegnet, sicherlich hilfreich, erweisen sich jedoch bei genauem Hinsehen oft als ungenau im Detail.<sup>6</sup> Tatsächlich sind Material und Struktur in ihrer inhaltlichen Bedeutung viel aussagekräftiger und subtiler, als es der um Zugänglichkeit bemühte Stil von Programmnotizen zu zeigen erlaubt hätte.

Seit Egon Wellesz' bahnbrechender Analyse in seiner Schönberg-Biografie stimmen Forscher darin überein, dass sich der Gesamtaufbau des durchkomponierten Werkes wie folgt auf Dehmels Gedicht bezieht:

Strophe I (Erzähler)	Abschnitt I	T. 1-28
Strophe II (die Frau)	Abschnitt II	T. 29-187
Strophe III (Erzähler)	Abschnitt III	T. 188-228
Strophe IV (der Mann)	Abschnitt IV	T. 229-369
Strophe V (Erzähler)	Abschnitt V	T. 370-418

Die Abweichungen der musikalischen Form von ihrem poetischen Vorbild sind in sich sehr konsequent. Während die Einschübe der erzählenden Stimme im Verlauf des Gedichtes an Länge verlieren, nehmen die entsprechenden musikalischen Abschnitte in etwa gleichem Maße zu (vgl. die Entwicklung von I = 28 über III = 40 zu V = 49 Takten). Und während die beiden Hälften des Gedichtes in 2 + 3 Strophen fallen, präsentieren sich die beiden Hälften des Musikwerkes in 3 + 2 Abschnitten. Die Zäsur in T. 228-229 spricht hier eine klare Sprache, zumal Schönberg ihre gliedernde Kraft bekräftigt, indem er in seinen Programmnotizen an dieser Stelle schreibt: "Die vorausgegangene erste Hälfte der Komposition endet auf es-Moll ...".

Das thematische Material in *Verklärte Nacht* ist wesentlich reicher an symbolischen Aussagen, als es Schönbergs diverse Kommentare vermuten lassen. Dies beginnt mit der Verteilung. Von den Passagen, die sich auf die erzählende Stimme beziehen, bauen Abschnitt I und III ganz auf das, was ich hier als Motiv 1 und 2 bezeichne, während Abschnitt V drei Motive aus dem Dialogabschnitt des Mannes und eines aus dem der Frau mit dem Rahmen-Motiv 1 verschränkt. Für die Rede der Frau entwirft Schönberg in

<sup>6</sup>Ein Beispiel vom Beginn der Programmnotizen mag dies demonstrieren. Schönberg schreibt: "Bei einem Spaziergang im Park (Bsp. 1) in einer klaren, kalten Mondnacht (Bsp. 2 und 3) bekennt die Frau dem Mann in einem dramatischen Ausbruch eine Tragödie (Bsp. 4)." Da Bsp. 2 unschwer als Weiterentwicklung aus Bsp. 1 erkannt werden kann, beabsichtigt Schönberg offenbar keine Leitmotivbeschriftung im wagnerschen Sinne. Später werden einige Exzerpte einfach als "Thema" oder "Duett" eingeführt, und erst ihr Platz innerhalb der Inhaltsangabe lässt ungefähre Rückschlüsse auf ihre programmatische Bedeutung zu.

Abschnitt II acht eigene Motive und eine allem zugrundeliegende Phrase.<sup>7</sup> Insofern die Musik der Frau kein einziges Mal auf die charakteristische Rahmenkomponente zurückgreift, erweisen sich ihre Äußerungen auch in ihrer musikalischen Form als von ihrer objektiven Umgebung losgelöst. Wie Dehmel scheint Schönberg zeigen zu wollen, dass die Frau weder die mondbeschiedene Nacht noch die Welt außerhalb der intimen Szene zur Kenntnis nimmt. Der Mann dagegen zeichnet sich musikalisch dadurch aus, dass fünf eigenen Motiven drei Motive der Frau zur Seite gestellt sind. Zudem erklingt einmal kurz das erzählende Motiv 1 aus dem Rahmen und zeigt so an, dass der Mann sich des Glanzes von Ort und Zeit, die den Hintergrund dieses Zwiegesprächs bilden, bewusst ist. Alle Übernahmen gehen auf entsprechende poetische Echos bei Dehmel zurück.

Innerhalb jedes Abschnitts sind die thematischen Komponenten auf unterschiedliche Weise miteinander verbunden. Die beiden Motive der Rahmenerzählung symbolisieren Zeit, Ort und Stimmung sehr allgemein. Motiv 1 etabliert *d* als Grundton des Werkes<sup>8</sup> und die klagend absteigende Skala als atmosphärisches Element. Motiv 2 führt die fallende Chromatik ein (vor allem in den begleitenden, aber zwischendurch auch in den melodisch führenden Linien) sowie zwei Doppelschlagfiguren. Beide Elemente werden später als Module aufgegriffen.

*Verklärte Nacht*: Die Motive der Rahmenabschnitte

The image displays two musical motifs from the 'Verklärte Nacht' score.   
 Motive 1 is shown in a bass clef, starting at measure 1 (marked with a box containing the number 1) and marked with a piano (*pp*) dynamic. It consists of a series of chords and a descending melodic line.   
 Motive 2 is shown in a treble clef, starting at measure 22 (marked with a box containing the number 22). It features a complex texture with multiple voices, including a prominent descending chromatic line and double-sharp figures.

<sup>7</sup>Um das Aufsuchen in der Partitur zu erleichtern, sind die thematischen Komponenten in der Reihenfolge ihres Auftretens in der Musik durchnummeriert. Eine Gegenüberstellung mit Schönbergs Programmnotizen ergibt, dass Motiv 2 als Entwicklung von Motiv 1 nicht separat erscheint, stattdessen aber die Phrase der Frau, die der Komponist in seinen theoretischen Kommentaren ausführlich diskutiert, in den Programmnotizen jedoch auslässt.

<sup>8</sup>In Abschnitt I klingt dieses *d* als Orgelpunkt in 13 der 28 Takte (T. 1-8 und 13-17) sowie in einer ornamentierten Variante auch in den vier verbindenden Takten (T. 9-12).

In der musikalischen Nachbildung dessen, was die Frau ihrem Partner anvertraut und wie sie dies äußert, arbeitet Schönberg mit den erwähnten acht Motiven in oft dicht kontrapunktischem Spiel.

*Verklärte Nacht: Die Motive der Frau*

M3 <sup>29</sup> *p*

M4 <sup>34</sup> *coll'8va* *f*

M5 <sup>50</sup>

M6 <sup>75</sup> *p*

M7 <sup>79</sup>

M8 <sup>100</sup> *ff* *pp*

M9 <sup>105</sup>

M10 <sup>8va</sup> <sup>188</sup> *ff*

Unter den der Frau zugeordneten thematischen Komponenten bringt einzig die “Grundphrase”, die auch horizontal wesentlich umfangreicher ist als die Motive, ihren eigenen vertikalen Satz mit sich. Schönberg nennt den Lesern seiner theoretischen Schriften nur eine von zwei entscheidenden Begründungen für die besondere Bedeutung dieser Phrase: dass die Konzertveranstalter wegen ihrer Verwendung der verbotenen Umkehrung eines Nonenakkordes (und deren “unmöglicher” Auflösung) das ganze Werk abgelehnt hätten.<sup>9</sup> Mindestens ebenso wichtig ist jedoch, dass die Phrase in T. 41-45 als eine Art Steinbruch für fast alle anderen Motive fungiert. Sechs der acht Motive, die der Frau zugeordnet sind, können direkt auf diese gemeinsame Quelle zurückgeführt werden. Obgleich es

<sup>9</sup>Interessante Überlegungen zu diesem Einzelaspekt des Werkes und satirische Anmerkungen des Komponisten zur “Konzertgesellschaft” seiner Zeit finden sich in einem Aufsatz von David Lewin: “On the ‘Ninth-Chord in Fourth Inversion’ from *Verklärte Nacht*”, in: *Journal of the Arnold Schönberg Institute* 10, S. 45-63.

sich dabei nicht um die abstrakte *Grundgestalt* des späteren Schönberg handelt, kann man doch von einem Vorläufer des zu diesem Zeitpunkt noch nicht erfundenen kompositorischen Verfahrens sprechen.

*Verklärte Nacht*: Die Grundphrase der Frau

Melodisch führend ist die einen Tritonus füllende fallende Chromatik in der Oberstimme, gefolgt von dem ergänzenden Tritonusintervall und abgerundet mit einer steigenden Terz. Der Bass fügt komplementär ein (kurz unterbrochenes) chromatisch steigendes Skalensegment hinzu, ebenfalls gefolgt von einem Tritonus und beendet mit einem Halbtonschritt, der die Auflösung in den lokalen Grundton bringt. Beiden Linien gemeinsam ist somit ein Dreitonsegment aus Halbton + Tritonus. Motiv 4, 5, 6, und 9 umspielen Transpositionen dieses Segmentes (hier zum Vergleich auf dieselbe Tonstufe versetzt), während Motiv 7 und 10 erfindungsreich die gesamte Oberstimmelinie verarbeiten, in die sie sogar den unterbrechenden Absprung aus der Basslinie einbauen (bei \* im Notenbeispiel):

*Verklärte Nacht*: Die Motive der Frau, abgeleitet aus der Grundphrase

Einzig Motiv 8 ist mit dieser Quelle gar nicht verwandt. Auf dieses scheinbar fremde Element werde ich noch zurückkommen. Motiv 3 dagegen bezieht sich in ganz anderer Weise auf die Grundphrase. Wie Schönberg uns gegen Ende des zweiten Abschnitts zeigt, hat er die Sequenzkette dieses Motivs als Kontrapunkt zur Grundphrase entworfen:

*Verklärte Nacht*: Das erste Motiv der Frau, Kontrapunkt ihrer Grundphrase

Die relativ große Anzahl an Motiven, mit denen Schönberg die Perspektive der Frau in Dehmels Gedicht abbildet, ist also bestimmt durch die Tatsache, dass mit einer Ausnahme alle Komponenten in Beziehung zu derselben Quelle stehen. Und dies ist eine Phrase, die zur Zeit ihrer Entstehung als harmonisch instabil und wegen ihrer regelwidrigen Auflösung als “verboten” galt. Gäbe es eine angemessenere musikalische Darstellung für die von Dehmel porträtierte Situation der Frau? Auch sie wirkt unsicher. Ihre Gedanken bewegen sich in engen Schritten, bezogen auf ein einziges Grundthema: ihr Schuldbewusstsein und ihre Hoffnungen. Ihr Gang ist *ungelenk* und aus konventioneller Sicht so ungeschickt wie ein melodischer Tritonus. Ihre Rede aus kurzen, schlichten Sätzen mit viel Wortwiederholung spiegelt sich musikalisch in der großen Anzahl kurzer Motive, die anscheinend nur um eine einzige Aussage kreisen. Der Grund für die Instabilität ihrer inneren Harmonie ist ihre Schwangerschaft, die in ihrer neuen Liebesbeziehung zu einem anderen Mann zu einer “unerlaubten” Lösung führen wird.

Wie schon erwähnt führt Schönberg in Abschnitt IV, der der dialogischen Antwort in Dehmels Gedicht entspricht, fünf neue und somit dem Mann zuzuordnende Motive ein. Schon das erste erzeugt einen ganz neuen “Ton”. Schönberg schreibt dazu: “Die Stimme eines Mannes spricht, eines Mannes, dessen Großzügigkeit so erhaben ist wie seine Liebe.” Hier gibt es keine Tritoni und keine Chromatik, vielmehr eine Melodie mit deutlich dreiklangbezogener Kontur. Auch die harmonische Grundlage, vornehmlich aus Dreiklängen in Grundstellung gebildet, ist ganz konsonant.

Die anderen vier Motive des Mannes machen ähnliche Aussagen. Wenn auch nicht im traditionellen Sinne tonal, sind sie doch an jedem einzelnen Punkt entweder ebenfalls aus Dreiklängenbestandteilen gebildet oder aus reinen Quartan bzw. einer Kombination von beiden.

## Verklärte Nacht: Die Motive des Mannes

The image displays five musical motives (M11-M15) from the 'Verklärte Nacht' score, specifically focusing on the male character's motifs. Motive M11 (measures 229-244) is in bass clef with dynamics *f*, *mf*, and *mp*. Motive M12 (measures 255-264) is in treble clef with dynamics *p* and an *8va* marking. Motive M13 (measures 259-268) is in treble clef with dynamics *p* and the instruction *ausdrucksvoll*. Motive M14 (measures 279-294) is in treble clef with dynamics *mf* and *mp*, featuring triplets. Motive M15 (measures 320-324) is in treble clef with dynamic *p*.

Mit seiner starken Dreiklangverankerung und den reinen Quartan zeigt sich der Mann als ein sicherer Halt. Der Kontrast zwischen den beiden Hauptabschnitten des Werkes – Dreiklänge vs. Chromatik, gut geankerte Harmonik im Hauptmotiv des Mannes vs. Nonenakkordumkehrung in der Grundphrase der Frau, reine Quartan vs. Tritoni – sorgen für eine überzeugende musikalische Charakterisierung der beiden Protagonisten.

Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Motivgruppen besteht im jeweiligen Texturumfeld. Mit Ausnahme des 'fremden' Motivs 8 sind alle Motive der Frau in Oktavparallelen der Streicher gesetzt, so dass das Sextett faktisch dreistimmig klingt. Die Gegenüberstellung dieser Stimmen bewegt sich in einem engen Spielraum zwischen beschränkter polyphoner Unabhängigkeit und Varianten akkordischer Homophonie. Die Motive des Mannes dagegen zeichnen sich durch eine Fülle unterschiedlicher Satzweisen aus, die von monodischen Linien über liegenden Akkorden oder rhythmischen Figuren bis zu komplexer Kontrapunktik reicht. Die Vielfalt, mit der sich die sechs Instrumente in Abschnitt IV zueinander verhalten, entspricht dem Weitblick, den Dehmel dem Mann attestiert.

Dass Schönberg zusätzlich zu den dem Mann eigenen Motiven drei Motive der Frau in diesen Abschnitt übernimmt, kann als musikalisch analog zu Dehmels linguistischen Echo-Effekten gedeutet werden. Dies gilt besonders für die Motive 3 und 4, die beiden ersten im Abschnitt der

Frau, die somit eine ähnliche Symmetrie herstellen wie das poetische Aufgreifen des *Ich ... Ich ...* der Frau im *Du ... Du ...* des Mannes. Das dritte übernommene Motiv ist nun das nicht aus der Grundphrase der Frau abgeleitete, ihrem Material 'fremde'. Hier scheint Schönberg den Prozess der Bezugnahme umzukehren. Motiv 8 fällt aus den anderen Motiven des zweiten Abschnitts heraus durch seine auf Dreiklängen basierende Melodik. Eingebettet in das aus Halbtönen und Tritoni zusammengesetzte Material des von der Frau erlebten Unbehagens erfüllt das so viel konsonantere Motiv hier eine Funktion, die dem auffällig vierfachen poetischen *Dir* entspricht: Es verschafft ihrem einseitig besetzten Geist einen momentanen Abstand von ihren Selbstvorwürfen und richtet ihre Gedanken auf ihre Zukunft mit dem Mann, dessen Liebe der Grund ihrer neuen Hoffnung ist.

In Abschnitt V erklingt Motiv 1 dreimal, während Motiv 2 fehlt. An seiner Stelle erklingen drei der Motive des Mannes und die Grundphrase der Frau. Dies ist den anderen zuvor als 'konsequent' bezeichneten kompositorischen Abweichungen von der dichterischen Vorlage zuzuordnen. Wie schon zu Beginn dieser musikalischen Analyse erwähnt, verkehrt Schönberg ja sowohl den bei Dehmel abnehmenden Umfang der Erzählstrophen als auch die Verteilung der fünf Strophen auf die beiden Hälften des Ganzen ins Gegenteil. In einem dritten Schritt gibt er nun auch dem zuversichtlichen Mann mehr Raum als der Frau. Ganz zum Schluss des Werkes allerdings hört man noch einmal die Frau mit ihrer Grundphrase, d.h. mit der Basis von allem, was ihr Fühlen derzeit bestimmt.

Neben den Motiven, die man als in die musikalische Sprache übertragene Äußerungen der poetisch evozierten Personen hören kann, enthalten die Abschnitte II und IV an je einer Stelle Figuren und Gesten, die sie farblich in deutlicher Weise von ihrer Umgebung absetzen. In der Musik, die dem Dialogbeitrag der Frau zugeordnet ist, handelt es sich um T. 132-152. Die Passage beginnt mit einem plötzlichen *ff*-Tremolo auf *d* in Violine I und Viola I; beide Instrumente spielen oktaviert und verstärken so den Effekt noch zusätzlich. Das zweite Cello fällt mit einem *ff*-Tremolo auf *e* ein, das erst zum Ende eines zweiten vollen Taktes hin verklingt. In den folgenden neun Takten und ihrer Sequenz (T. 135-143  $\approx$  144-152) stehen drei mit Dämpfer trillernd bzw. in verschiedenen großen Intervallen tremolierende Streicher drei ungedämpften gegenüber, in einem Tempo, das alle sechs ausgesprochen aufgeregt klingen lässt: Die erste Violine und das zweite Cello werfen einander das anlässlich seines ersten Einsatzes als *wild, leidenschaftlich* charakterisierte Motiv 10 zu; die zweite Viola setzt einen drängend in die Höhe schnellenden Pizzicato-Gang dagegen, der in

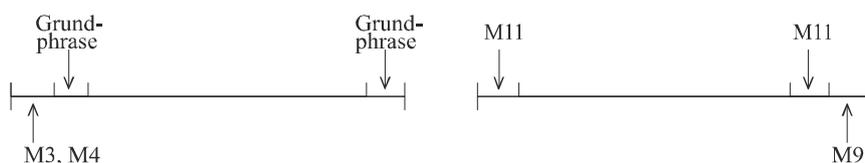
einer plötzlich abbrechenden Punktierungsgruppe gipfelt und den Eindruck von Schauern verursachender Angst vermittelt. In den letzten drei Takten des Neuntakters, die mit ihren Hemiolen kurzzeitig das metrische Gefüge außer Kraft zu setzen drohen, fallen die beiden tieferen der aufgeregten Instrumente ins Tremolieren zurück, während die drei *con sordino* spielenden Streicher, ihren Dämpfern trotzend, in chromatischen Aufwärtsläufen crescendieren. Die ganze, farblich bis in die steigernden Motiv 10-Umkehrungen in T. 162-166 (und damit bis 22 Takte vor Ende des zweiten Abschnitts) fortwirkende Passage vermittelt einen emotional aufgewühlten Eindruck, der überzeugend den psychischen Zustand der von Reue gepeinigten Frau wiedergibt.

Der dem Dialogbeitrag des Mannes zugeordnete Abschnitt enthält an symmetrisch entsprechender Stelle (21 Takte nach Beginn des Abschnitts einsetzend) ebenfalls eine Passage, die klanglich von ihrer motivisch bestimmten Umgebung abgesetzt ist. In der mit T. 249 einsetzenden Passage spielen diesmal alle Mitglieder des Sextetts mit Dämpfern. Neben den farblich grundierenden Flageolett-Oktaven finden sich auch hier großintervallische Tremoli, Pizzicato-Gänge und Aufwärtsläufe sowie Einwürfe einzelner Motive. Doch der Gesamteindruck ist ein gänzlich anderer: Das Tempo ist *sehr breit und langsam*, die Pizzicati klingen entspannt, zuweilen sogar harfenartig, die Tremolofiguren malen einen schimmernden Hintergrund fern aller Aufgeregtheit, und die Motiveinwürfe stellen den *ff* und *wild, leidenschaftlich* zu spielenden Ausbrüchen in der Passage der Frau ein *innig, sehr zart und weich* gewünschtes *piano* gegenüber. Damit kennzeichnet die Musik die emotionale Gestimmtheit des Mannes als gelassen: verständnisvoll und gütig gegenüber der Frau und dankbar für das "schimmernde Weltall" sowie den "Glanz um alles her".

Nach diesen Bemerkungen zum thematischen Material und seiner vielfältigen und subtilen Charakterisierungsfunktion sollen noch zwei Aspekte der poetischen Struktur beleuchtet werden: die Rahmenbildung und die drei im Gedicht gehörten Stimmen. Wie so viele poetische Details findet auch Dehmels Einbettung des Zwiegesprächs in eine erläuternde Situationsschilderung ein Gegenstück in Schönbergs Streichsextett. Jedoch folgt der Komponist dem Dichter in diesem strukturellen Aspekt erneut nicht dem Buchstaben sondern vielmehr dem neu ausgeloteten Sinn nach. Wie oben erläutert kombiniert Dehmel die identische Wortwahl zu Beginn der ersten und letzten Zeile mit einer Ankündigung der Protagonisten, der "zwei Menschen" sowie mit einer Kurzbeschreibung der Umgebung, deren Wirkung sich infolge der Aussprache der Liebenden vom "kahlen, kalten

Hain” zur “hohen, hellen Nacht” wandelt. Schönberg nun verdoppelt die Idee des Rahmens: er “umrahmt” die beiden Protagonisten individuell und unterschiedlich. Im zweiten Abschnitt übernimmt die Grundphrase der Frau diese Aufgabe: Sie erklingt erstmals kurz nach Beginn des Abschnitts und dient, deutlich hervorgehoben, dann erneut als dessen Abschluss. Entsprechend verwendet Schönberg die emblematische Komponente des Mannes, Motiv 11, sowohl zu Beginn als auch, ähnlich betont wie im Falle ihres Gegenstückes, am Ende des vierten Abschnitts. Und als könnte die Absicht falsch verstanden werden, sind die Rahmen der beiden Dialogbeiträge auch noch perfekt symmetrisch platziert:

*Verklärte Nacht*: Symmetrisch platzierter Doppelrahmen



Anlässlich der zweiten dieser Rahmenkomponenten erwähnt Schönberg eine weitere, tonale Symmetrie, die zusammen mit dem zentralen Ton *d* als seine Signatur dieser Jahre fungiert: Das D-Dur des Motivs wird einmal, am Ende des dritten Abschnittes, halbtönig von oben, also von Es-Dur aus, erreicht, später jedoch, gegen Ende des vierten Abschnitts, halbtönig von unten, von Des-Dur kommend. Nicht seinen veröffentlichten Kommentaren, wohl aber seinen Skizzen kann man entnehmen, dass dasselbe dreiteilige Tonschema auch vier seiner Motive bestimmt – je zwei Motive der Frau und des Mannes. In den Abschnitten II und IV erscheint der Dreiklang auf *d* zuerst in Moll, dann in Dur; je ein Motiv sorgt für die Hinführung vom oberen bzw. vom unteren Halbtonnachbarn aus.

*Verklärte Nacht*: Bitonale Motive mit Gravitation zum zentralen *d*

The block contains four musical sketches in treble clef, 3/4 time.   
 M4: A three-note motif. The first two notes are labeled 'cis-Moll' and 'd-Moll'.   
 M6: A three-note motif. The first two notes are labeled 'Es-Dur' and 'D-Dur'.   
 M12: A three-note motif. The first two notes are labeled 'dis-moll' and 'Cis-Dur'.   
 M14: A three-note motif. The first two notes are labeled 'es-Moll' and 'Des-Dur'.   
 In all sketches, the notes are connected by a slur, and the central note 'd' is indicated by a circled 'D' above the staff.

Dies ruft in Erinnerung, dass Dehmels Gedicht mehrere einander überschneidende Dreierkonstellationen andeutet. Die augenfälligste, aber vermutlich unwichtigste dritte Person ist die des Erzählers. Ein anderer Dritter ist das ungeborene Kind, das in der Frau die geschilderten Angst- und Schuldgefühle auslöst. Und dann ist da noch der leibliche Vater dieses Kindes, der *fremde Mann*, den die Frau im Wunsch nach Mutterschaft hat *ihr Geschlecht umfassen* lassen. Schönberg mag hier keine Entscheidung für nötig erachtet haben. Doch die tonale Struktur mit ihren drei wiederholt in Beziehung gesetzten Ankern lenkt die Aufmerksamkeit sehr sanft auf die implizit beteiligte dritte Person, durch die Dehmels *zwei Menschen* so nachhaltig bestimmt sind.