

Acht Lieder

Schönberg hat sich in mehreren Perioden seines Lebens intensiv mit dem Klavierlied beschäftigt. Er erprobt in diesem Genre, das die Fertigstellung eines Stückes meist innerhalb eines einzigen Tages erlaubt, neue Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks, der Melodieführung und der Tonalität. Schon in den Jahren 1893-1903 waren insgesamt 54 Lieder entstanden, die einer Gesangstimme das Klavier als Begleiter oder, sehr bald, als gleichwertigen Partner zur Seite stellen. Dazu gehören 34 einzelne sowie 20 als Zyklen konzipierte Lieder (*Zwei Gesänge* op. 1, *Vier Lieder* op. 2, *Sechs Lieder* op. 3 sowie die *Brettli-Lieder*). Aus einer zweiten Periode intensiver Auseinandersetzung mit dieser Gattung, den Jahren 1907-1909, stammen die *Zwei Balladen* op. 12, die *Zwei Lieder* op. 14 und der Zyklus *15 Gedichte aus "Das Buch der hängenden Gärten" von Stefan George* op. 15.

Die *Acht Lieder* op. 6 markieren die Schnittstelle zwischen den beiden Perioden. Schönberg schreibt sie in zwei Schüben, verteilt über insgesamt fast zwei Jahre.⁸ Die Unterbrechung fällt mit der Arbeit am Streichquartett op. 7 zusammen, die Beendigung des letzten Liedes mit den ersten Skizzen zur *Kammersymphonie* op. 9, die der Komponist selbst als Wendepunkt seines Kompositionsstils bezeichnet. Aufgrund der Nähe zu Schönbergs bahnbrechenden frühen Werken nicht-programmbezogener Instrumentalmusik eignet sich dieser Liederzyklus besonders gut, um eine wesentliche Stufe in Schönbergs kompositorischer Entwicklung nachzuzeichnen: die allmähliche Lösung von der Pflicht tonaler Verankerung, die Integration der entwickelnden Variation auch in kleine Formen sowie die zunehmende Hinwendung zu polyphonen Texturen mit bis zum doppelten und dreifachen Kontrapunkt.

⁸Reihenfolge der Komposition nach dem Datum am Ende des jeweiligen Manuskriptes:

- 18. 12. 1903 Traumleben (Gedicht von Julius Hart, 1859-1930),
- 19. 12. 1903 Verlassen (Gedicht von Hermann Conradi, 1862-1890)
- 23. 1. 1904 Ghasel (Gedicht von Gottfried Keller, 1819-1890)
- 6. 9. 1905 Alles (Gedicht von Richard Dehmel, 1863-1920)
- 15. 10. 1905 Der Wanderer (Gedicht von Friedrich Nietzsche, 1844-1900)
- 18. 10. 1905 Am Wegrand (Gedicht von John Henry Mackay, 1864-1933)
- 26. 10. 1905 Lockung (Gedicht von Kurt Aram, 1869-1934)
- 28. 10. 1905 Mädchenlied (Gedicht von Paul Remer, 1867-1943)

Zwei Lieder an zwei aufeinander folgenden Tagen, fünf Wochen später ein weiteres Lied;
— 1¼ Jahre Pause —

Ein Lied, fünf Wochen später vier weitere Lieder binnen 2 Wochen.

Seine Hinwendung zu einer harmonischen “Lockerung”⁹ und zur Befreiung vom Diktat des Grundtones¹⁰ sah Schönberg durch außermusikalische Einflüsse recht eigentlich ausgelöst. “Extramusical influences produced the concept of extended tonality” schreibt er dazu in seinem 1954 posthum veröffentlichten Buch *Structural Functions of Harmony*.

Schönberg ordnet die Lieder letztlich so an, dass die Gedichttexte eine Art “entwickelnder Variation” präsentieren. Die literarische ‘Exposition’ besteht aus drei Liedern, die von einer noch ganz unschuldigen Liebeserfahrung erzählen: der Schilderung erfüllter Liebe aus der Sicht eines Mannes, seiner Beschwörung einer nostalgieseligen Zweisamkeit und den Fragen eines Mädchens, was ihre Familie wohl zu ihrer Leidenschaft sagen wird. Die “Entwicklung” verschränkt drei Lieder zu den Negativthemen von Liebesverlust, enttäuschter Erwartung und heimatloser Einsamkeit mit zwei Texten, die den erotischen Aspekt betonen: das eine in poetischen Metaphern von Blume und bestäubender Biene, das andere aus dem zynischen Blickwinkel eines amüsierten Verführers.

- 1 Traumleben (“Um meinen Nacken schlingt sich ...”)
- 2 Alles (“Lass uns noch die Nacht erwarten ...”)
- 3 Mädchenlied (“Ach, wenn es nun die Mutter wüsst ...”)
- 4 Verlassen (“Im Morgengrauen schritt ich fort ...”)
- 5 Ghaseel¹¹ (“Ich halte dich in meinem Arm ...”)
- 6 Am Wegrand (“Tausend Menschen ziehen vorüber ...”)
- 7 Lockung (Komm, komm mit, nur einen Schritt ...”)
- 8 Der Wanderer (“Es geht ein Wanderer durch die Nacht ...”)

⁹“Wenn die Tonart schweben soll, wird sie irgendwo befestigt sein müssen. Aber nicht so fest, dass sie sich nicht locker bewegen könnte”. Arnold Schönberg: *Harmonielehre* (Wien: Universal Edition, ¹1922, ⁷1966), S. 460.

¹⁰“Der Grundton tritt von vornherein nicht eindeutig bestimmend auf, sondern lässt die Rivalität anderer Grundtöne neben sich aufkommen. Die Tonalität wird sozusagen schwebend erhalten, der Sieg kann dann einem der Rivalen zufallen, muss aber nicht.” *Ibid.*, S. 179.

¹¹Das Ghaseel oder die Ghasele ist eine lyrische Gedichtform, die bereits in vorislamischer Zeit auf der arabischen Halbinsel entstand und etymologisch auf ein “Gespinnst aus Liebesworten” verweist. Die Blüte der persischsprachigen Ghaseelendichtung fällt ins 12. bis 14. Jahrhundert; Rumi und Hafis kleideten viele ihrer Liebesgedichte in diese Form. Seit dem 19. Jahrhundert findet sich die Form auch in der deutschsprachigen Lyrik. Der Orientalist und Dichter Friedrich Rückert verwendet das Ghaseel zunächst in seinen Nachdichtungen arabischer Lyrik und adaptiert es später als eigenständige Form auch in seinen eigenen, deutschen Gedichten. Ghaseelen sind außerdem bekannt von Johann Wolfgang von Goethe, August von Platen, Theodor Storm und Gottfried Keller.

Die drei Lieder der zuerst entstandenen Gruppe zeichnen sich noch durch deutliche harmonische Verankerung, traditionelle Struktur und weitgehende Bindung der thematischen Komponenten an je einen Texturstrang aus. Was dies im Einzelnen bedeuten kann, lässt sich am Beispiel von "Traumleben" nach Julius Hart, dem sowohl nach seinem Entstehungsdatum als auch in der endgültigen Anordnung ersten Lied des Zyklus, gut zeigen. Das 35-taktige Lied ist dreiteilig angelegt. Abschnitt A (T. 1-15) umfasst die Phrasen [a], [b] und [b'], Abschnitt A' (T. 21-35) beginnt reprisesartig mit [a'] und [b''], bevor er in eine aus dem sekundären thematischen Material gewonnene Coda übergeht. Zwischen beiden liegt ein Mittelabschnitt (T. 15-20) mit kontrastierendem Material. Trotz seiner stark erweiterten Tonalität – [a] ist 11-tönig, [b] sogar 12-tönig – basiert das ganze Lied auf einem Grundgerüst aus konventionell-harmonischen Fortschreitungen,¹² die durch Phrasen-Endfloskeln zusätzlich unterstrichen werden.¹³

Die Komponenten, aus denen Schönberg dieses Lied bildet, umfassen Gesangsphrasen mit exzentrischen Intervallverknüpfungen, Mittelstimmen in häufig schrittweiser, ganz oder teilweise chromatischer Fortschreitung, und harmonisch determinierte Bassgänge mit liegenden oder wiederholten Tönen in Abwechslung mit langsamen Akkord- oder Oktavbrechungen. Der Klaviersatz ist zwar aufgelockert, jedoch an keiner Stelle polyphon eigenständig. Der Gesangspart der Phrase [a] umfasst neben drei vertrauten Intervallen vier linear ungewöhnliche Schritte: Den Worten "Um meinen Nacken schlingt sich ein blütenweißer Arm" unterliegt eine Folge mit kleiner und großer Sept sowie übermäßiger Terz und übermäßiger Quint. Besonders die Tatsache, dass der Quartfall *eis-his* so kurz nach Beginn des Liedes unvermittelt *neben* dem Grundton und der Quinte von E-Dur liegt, suggeriert, dass Schönberg die Geste des um den Nacken geschlungenen Arms als möglicherweise nicht nur unhinterfragt beglückend deutet. Wenn

¹²Die Tonika erklingt viermal als reiner E-Dur-Dreiklang (T. 4, 9, 31 und 35), viermal mit einfacher Verzierung durch einen Vorhalt (Ende T. 7, 12 und 25 sowie Anfang T. 28) und einmal als Septakkord (T. 19). Erreicht wird der Akkord auf dem Grundton entweder mit authentischer Kadenz von der Dominante aus (in T. 4 nach einem dreitaktigen Orgelpunkt, in T. 25 vom verminderten Septakkord vii^7 aus und in T. 28 nach zwei Takten eines umspielten ii^7) oder im plagalen Schritt von der Subdominante aus (in T. 9 über einen Septakkord und T. 19 über die verschleierte Folge V-IV-I), sowie zweimal im chromatischen Bassgang *e-f-fis-f-e* (in T. 5-7 und 10-12). Erst in der Coda ersetzt Schönberg traditionelle harmonische Wendungen durch verzögerte Auflösungen und halbtönige Rückungen.

¹³Vgl. im Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$: T. 4 *e-f-e-dis-d*; T. 8-9 *ais-h-b-a-gis*, imitiert *e-f-e-dis-d*, T. 13-15 (verlängert) *c-cis-c-b* ♩ , *c-cis-c-b-cis-c-b*; T. 25 *e-f-e-dis-d*; T. 31-34 *e-f-e-dis-d*, (imitiert im Bass) *fis-g-fis-f-e*, (wieder im Diskant, verlängert) *fis-g-fis-f-e, dis-d-c, h-a-gis*.

[a] als Eröffnung des Repriseschnitts zu den Worten “Die Welt scheint ganz gestorben, wir beide nur allein” mit eintaktiger Binnenerweiterung wiederkehrt, bindet Schönberg nicht nur diesen Quartfall durch die enharmonische Schreibweise als $f-c$ in die Traumwelt ein, in der sich die Gesangsstimme bis zu ihrer überraschenden Wendung zum gis des E-Dur-Dreiklanges schon vorher bewegt, sondern auch den Klavierpart: Der ursprüngliche, indirekte Orgelpunkt auf der Dominante h ist jetzt durch ein dreitaktiges f ersetzt, das über den Bass-Liegeton c (T. 24) zur *subito piano* Auflösung nach E-Dur führt.

Auch in Phrase [b] erzeugt Schönberg den Eindruck, dass hier etwas neben der erlebten Wirklichkeit steht: Alle drei Varianten der Phrase beginnen mit einem Auf und Ab aus zwei kleinen Nonen. Doch weit mehr als die durch diese Intervalle gespreizte Gesangslinie überrascht die plötzliche Rückkehr zum Tonikaklang E-Dur am Ende von [b] und [b"], insofern die täuschend unschuldige reine Quint $cis-gis$ in T. 8-9 nach dem mehrfach betonten g des A-Dur-Septakkordes ebenso unerwartet wirkt wie der Halbtonschritt in T. 30-31 nach dem vorausgehenden F-Dur-Septklang. So gelingt es Schönberg in diesem Lied nicht zuletzt aufgrund der wiederholten harmonischen Verankerung, die Gebrochenheit und Gefährdung eines “Traumlebens” zu vermitteln und als Korrektiv einer allzu unproblematischen Romantisierung in den Vordergrund zu rücken.

In den Tagen, als Schönberg letzte Hand an sein Quartett op. 7 legte, entstand das Lied, das die zweite Stelle im Zyklus einnimmt: “Alles”, auf einen Text aus Richard Dehmels Gedichtband *Weib und Welt*. Die tonale Verankerung ist in diesem 41 Takte umfassenden Lied in As-Dur weit indirekter als im 20 Monate zuvor entstandenen “Traumleben”, jedoch trotz vieler Vorhalte und Umspielungen noch hörend zu erkennen. Der einzige reine As-Dur-Dreiklang erklingt im Schlusstakt. Für alle anderen kaden-

Acht Lieder opus 6: Der Einleitungstakt von Nr. 2

zierenden Wendungen liefert der Einleitungstakt im Klavier das Beispiel: Hinter einer Diskantfigur mit synkopisch antizipierten Vorhalten und einer (in diesem Lied nur hier gefundenen) begleitenden Basslinie verbirgt sich der Dominantnonakkord $es-g-b-des-fes$,

der nach Auflösung von zwei weiteren Vorhalten in T. 2₂ die Tonika in ihrer ersten Umkehrung erreicht. Vergleichbares findet sich in T. 5-6 und T. 24-25 sowie in T. 8-9 mit Auflösung zur Molltonika.¹⁴

Wie der harmonische Bauplan, so ist auch die Struktur des Liedes zugleich gut erkennbar und verschleiert. Ähnlich wie im vorangehenden Lied umfasst Abschnitt A drei Phrasen, hier mit dem Material [a], [a'] und [b]), nach einem kurzen Mittelteil aufgegriffen im repressenartigen Abschnitt A', der zwei weitere Varianten der Hauptkomponente um eine Schlussentwicklung ergänzt ([a''], [a'''] + Coda). Wo genau allerdings jeder dieser Abschnitte beginnt und endet, bleibt durchwegs zweideutig. So scheint der Vorspieltakt des Klaviers harmonisch zwingend, doch das thematische Material wird erst in T. 2 etabliert. In T. 6 setzen der Gesangstext und die in T. 2 eingeführten lyrischen Komponenten neu an, was für eine Zäsur vor diesem Takt spricht. Gleichzeitig jedoch strebt der Dominantseptakkord in T. 5 seiner Auflösung in T. 6 zu und die T. 2-6 verbindende Bassfigur fällt erst ab T. 7 weg. Dass Schönberg in T. 7 zudem ein neues Motiv hinzufügt, das die folgenden sieben Takte bestimmt, macht die Frage nach dem Ort der musikalischen Zäsur zusätzlich verwirrend.

Welchen weiten Weg der Komponist durch die Arbeit an seinem Quartett zurückgelegt hat, zeigt sich vor allem am thematischen Material selbst. Die drei in T. 2 eingeführten Komponenten – [x] im Diskant, [x'] im Gesang und [y] im Bass – sind im dreistimmigen Kontrapunkt entworfen. Die Viertonkomponente [x] durchläuft fünf Entwicklungsstadien ihrer intervallischen Struktur¹⁵; zudem nimmt sie fünfmal ihre freie Umkehrung [x'] als polyphones Gegenüber und präsentiert damit ein lautmalerisches Bild der einander zugeneigten Zweisamkeit.¹⁶ Unabhängig von der jeweiligen Intervallfolge durchlaufen die [x]-Versionen zudem vier Varianten eines rhythmischen Grundmusters: , ,  und . So ergibt sich ein Beispiel entwickelnder Variation auf kleinstem Raum. Die Komponente [y], rhythmisch verwandt aber nicht identisch mit der Figur

¹⁴Die das Lied eröffnende kadenzierende Wendung lädt auch aus einem anderen Grunde zum Schmunzeln ein: Schönberg konzipiert die Diskantfigur als eine fast vollständige Tonsignatur seines Namens. Insofern deutschsprachige Komponisten es gewöhnt sind, in diesem Kontext *es* als "S" zu lesen und Töne wie *ces* und *fes* enharmonisch als *h* und *e*, finden sich hier alle musikalisch umsetzbaren Buchstaben aus ARNO LD SCHÖNBERG mit Ausnahme des "C": Man lese *ces-b-fes-es-a-g-e-a-g/es-d* als H-B-E-S-A-G-E-A-G | S-D.

¹⁵Die Grundform mit Halbtonwechselschritt + Ganztonabstieg erklingt in T. 6, 25 und 35 im Gesang, in T. 2 und 11 im Diskant, in T. 10, 34 und 37 in einer Mittelstimme und in T. 29 und 40 im Bass. Weitere intervallische Varianten gibt es zudem in T. 8, 9, 10 + 34 und 30.

¹⁶Vgl. dazu T. 2, 6, 25, 37 und 40.

im Diskant des Vorspieltaktes, durchzieht vor allem die Anfänge der Abschnitte A und A', erlebt aber auch in der Coda noch ein kurzes Echo.

Im Gegensatz zu den Komponenten [x] und [y] ist das erst in T. 7 hinzutretende ganztaktige Motiv [z] auf zwei Stimmen des Klavierparts beschränkt, der in seiner Umgebung stets vierstimmig ist, und bleibt auch rhythmisch ganz unverändert. Doch macht Schönberg dies mit tonaler Vielfalt wett, indem jede der sieben Versionen in T. 7-13 in der Intervallkontur unterschieden ist und erst die drei Takte unmittelbar vor der Coda den Abschluss des Reprises-Abschnittes A' mit einer fast tongenauen Entsprechung aller Stimmen an den Abschluss der 'Exposition' angleichen (T. 34-36 ≈ T. 10-12).

Mit der oben erläuterten Verschleierung der Zäsur zwischen den musikalischen Segmenten reagiert Schönberg subtil auf einen Perspektivenwechsel in Dehmels Text, der die scheinbar schlichte Endreimgruppierung in den fünfzeiligen Strophen unterläuft: Während das Reimschema eine Unterteilung in 2 + 3 Zeilen vermuten lässt, suggeriert der Wechsel von der persönlichen Anrede zur psychologisierenden Metapher eine Zäsur in der Mitte der dritten Zeile – genau im Zentrum der Strophe. Anders in der dritten Strophe: Hier wird die direkte Rede des Liebenden nur in der mittleren Zeile kurz durch eine Betrachtung unterbrochen, dann aber wieder aufgegriffen. Schönberg entspricht dem, indem er die bislang vorherrschende Entsprechung von Gedichtzeile und Gesangs-Zweitakter suspendiert und die rührende (und ein wenig kitschige) Bemerkung "selig Kind mit dreißig Jahren" über drei Takte dehnt. Das zuvor der Betrachtung zugeordnete Motiv [z] fehlt hier zunächst. Stattdessen entwickelt Schönberg die [x]-Variante, die im Bass das unerwartet reife Alter der Geliebten in zunächst enger Kontur stützt, durch Spreizung der Intervalle in den drei folgenden Takten in einer Weise,¹⁷ die andeutet, wie bestürzend dem liebenden Mann die Aussicht, die Angesungene solle "alles" erst noch erfahren, erscheinen mag. Wenn der Schluss des Reprises-Abschnittes dann überraschend die

Lass uns noch die Nacht erwarten,
bis wir alle Sterne sehn,
falt die Hände; in den harten
Steigen durch den stillen Garten
geht das Heimweh auf den Zehn.

...

Und du schüttelst aus den Haaren,
was dir an der Seele frisst,
selig Kind mit dreißig Jahren,
Alles sollst du noch erfahren,
Alles, was dir heilsam ist.

¹⁷ Vgl. die Spreizung der Sekund- und Terzschriffe in der Basskontur von T. 30 (*d-cis-e-c*) auf Varianten mit Quart + verminderter Oktave (T. 31: *cis-h-e-eis*), einer Wechselbewegung über eine kleine None (T. 32: *g-fis-g-f*) und Tritonus + kleiner Sext (T. 33: *as-g-des-f*).

einzigste beinahe tongetreue Entsprechung im Lied präsentiert – in T. 34-36₁ zitiert das Klavier die Takte 10-12₁ unverändert, und auch der Gesangspart ist nur beim überraschend gedehnten Wort “heilsam” modifiziert – scheint Schönberg den Text so zu deuten, dass mit der letzten Gedichtzeile die Bestürzung zugunsten eines uneingeschränkten Liebesversprechens korrigiert wird. Nicht umsonst gibt Dehmel diesem Gedicht den Titel “Alles”.

Der Mittelteil ist den Zeilen in Dehmels Gedicht vorbehalten, die das gegen Ende des Expositionsabschnitts angesprochene Heimweh explizit machen. Ähnlich wie Dehmel durch Wiederholung des letzten Verbs eine Verschränkung der zentralen Strophe mit dem Ende der ersten erzeugt, verknüpft Schönbergs Musik die Evokation nostalgischer Bilder mit dem Auslöser “Heimweh” durch einen zweitaktigen Überhang des Motivs [z].

... geht das Heimweh auf den Zehn.
Geht und holt die Anemone,
die du einst ans Herzchen drücktest,
geht umklungen von dem Tone
einst des Baums, aus dessen Krone
du dein erstes Fernweh pflücktest.

Doch bald sorgen Konturen, die deutlich weiter gespannt sind als zuvor, zusammen mit ausdrucksstärkerer Dynamik, Agogik und Metrik für einen spürbaren Kontrast. Insbesondere das ritardierende Innehalten am Ende des Viertakters, in dem die Gesangsstimme sich in einer fast vollständigen chromatischen Durchsetzung der ans Herz gedrückten Anemone erinnert,¹⁸ die große Steigerung bei der Erwähnung des “Baums, aus dessen Krone du dein erstes Fernweh pflücktest” und die Gruppierungen im Klavier, die die surrealistische Metapher durch Hemiolen aus dem geltenden Taktgefüge heben (vgl. die durch Bögen gepaarten Viertelnotenfälle des Basses in T. 20-22 und das vierfache $\text{♩} \cdot \text{♩}$ des Diskants in T. 22-24) vermitteln den Eindruck beträchtlicher emotionaler Aufgewühltheit in diesem Abschnitt.

Als Schönberg sich fünf Wochen später erneut an den Liederzyklus setzt, vertont er als erstes Nietzsches Gedicht, “Der Wanderer”, das heute den Reigen beschließt.¹⁹ Es ist der mit Abstand tiefgründigste der acht Texte. Im Zentrum steht in der Figur des Wanderers Nietzsches Haupt- und Lebensmotiv, ein Symbol des Suchenden und nach höherer Einsicht Strebenden, des Philosophen. Berühmt sind das ausführliche Zwiegespräch *Der Wanderer und sein Schatten* aus *Menschliches, Allzumenschliches* II von 1880 sowie der Abschnitt “Der Wanderer” aus dem dritten Teil von *Also sprach Zarathustra*. Doch auch in zahlreichen kurzen Bemerkungen verweist Nietzsche darauf, dass er sich als unvermeidlich Heimatloser

¹⁸Vgl. die steigende Wellenlinie in T. 12-14: *f-e-as-g-b-a-c-h-des-c-es-d-g*.

¹⁹Colli/Montinari (Hrsg.): *Fr. Nietzsche: Werke – Kritische Studienausgabe* Bd. 11, S. 322.

empfindet, der sein Bedürfnis nach ständigem Wechsel und neuen Ausblicken oft mit Gefühlen der Einsamkeit und Verzweiflung bezahlt. „Aber dann kommen“, schreibt er schon in seinem Aphorismus „Der Wanderer“ von 1878, „als Entgelt die wonnevollen Morgen anderer Gegenden und Tage, wo [ihm] lauter gute und helle Dinge zugeworfen werden, die Geschenke aller jener freien Geister, die in Berg, Wald und Einsamkeit zu Hause sind und welche, gleich ihm, in ihrer bald fröhlichen bald nachdenklichen Weise, Wanderer und Philosophen sind.“²⁰

Der Wanderer

Es geht ein Wandrer durch die Nacht
mit gutem Schritt;
und krummes Tal und lange Höhn –
er nimmt sie mit.
Die Nacht ist schön –
er schreitet zu und steht nicht still,
weiß nicht, wohin sein Weg noch will.

Da singt ein Vogel durch die Nacht.
„Ach Vogel, was hast du gemacht!
Was hemmst du meinen Sinn und Fuß
und gießest süßen Herz-Verdruss
ins Ohr mir, dass ich stehen muss
und lauschen muss –
was lockst du mich mit Ton und Gruß?“

Der gute Vogel schweigt und spricht:
Nein, Wanderer, nein! Dich lock' ich nicht
mit dem Getön.
Ein Weibchen lock' ich von den Höh'n –
was geht's dich an?
Allein ist mir die Nacht nicht schön –
was geht's dich an?
Denn du sollst gehn
und nimmer, nimmer stille stehn!
Was stehst du noch?
Was tat mein Flötenlied dir an,
du Wandersmann?

Der gute Vogel schwieg und sann:
„Was tat mein Flötenlied ihm an?
Was steht er noch?
Der arme, arme Wandersmann!“

Das von Schönberg vertonte Gedicht, die Erweiterung eines lyrischen Grubes, den Nietzsche 1876 einem Brief an seinen Freund Erwin Rohde einfügte, entstand im Herbst 1884. Obwohl metrisch angelegt und gereimt, ist es stilistisch das freieste in Schönbergs Zyklus. 30 Zeilen sind zu 4 Strophen mit 7+7+12+4 Versen gruppiert, die unregelmäßig zwischen 4 und 2 Hebungen wechseln und sich 10 Reimlaute teilen. Genau in der Mitte, zwischen Zeile 15 und 16, vollzieht Nietzsche den emotionalen Umschlag von Hoffnung zu Einsamkeit: Hier ein zielgerichteter Wanderer, der sich durch einen Vogelruf angesprochen fühlt; dort ein zu Unrast und Einsamkeit Verdammter, der erfährt, dass die Natur seiner nicht bedarf: Der Vogel weist ihn zurück mit dem Bescheid, der Ruf gelte einem Weibchen, denn er genieße das Schöne nicht gern allein.

²⁰ *Menschliches, Allzumenschliches* I, Kapitel IX „Der Mensch mit sich allein“, Nr. 638.

Es ist diese Beschwörung einer ersehnten Zweisamkeit als Korrektiv der Selbstgenügsamkeit, die Schönberg veranlasst haben mag, das Gedicht in seinen den diversen Facetten der Liebe gewidmeten Zyklus aufzunehmen. Nietzsche betont den Umschlag subtil durch die einzige Abweichung vom jambischen Metrum: In Vers 16 (“Nein, Wanderer, nein! Dich lock’ ich nicht”) suspendiert er das vor- und nachher durchgehend gültige Muster $\cup - \cup - \cup - \cup -$ kurzfristig zugunsten von $- \cup \cup - | - \cup \cup -$. Zugleich bestätigt er mit Echobildungen die Unterteilung in zwei gepaarte Zeilenblöcke. Die den Wanderer ins Zentrum stellende Hälfte des Gedichtes wird durch das wiederholte “durch die Nacht” zu Beginn der ersten und zweiten Strophe unterstrichen, die Perspektive des Vogels durch das zweifache “Der gute Vogel” zu Beginn der dritten und vierten Strophe. Die kurze vierte Strophe nimmt zudem eine Sonderstellung ein: Insofern jede der vier Zeilen einen Vers der dritten Strophe echoartig aufgreift, wirkt der poetische Abschluss mehr als bestätigende Erweiterung denn als selbständige Einheit. Durch einen Wechsel vom Präsens zum Imperfekt und von der direkten Rede zum Selbstgespräch vermeidet Nietzsche eine wörtliche Wiederaufnahme und lässt diese vier Zeilen damit zugleich als eine Art ‘Reprise’ der dritten Strophe erscheinen.

Schönberg setzt bei der Vertonung von Nietzsches Text eigene Akzente. Er folgt dabei einerseits musikalischen Formbedürfnissen, so indem er mit der Wiedergabe von Nietzsches drei größeren Stropfen durch drei musikalisch unterschiedene Abschnitte A, B und C die poetische Gliederung in zwei Hälften verschleiert.²¹ Andererseits zielt seine Vertonung auf eine deutliche Abgrenzung der beschreibenden von der direkten Rede, womit Schönberg dem Hörverständnis eines gesungenen Textes entgegenkommt. Erwähnenswerte Einzelheiten der Vertonung sind:

- Die Verse 5-7 sind musikalisch als “entwickelnde Variation” der Verse 1-4 konzipiert.²²
- In Strophe 2 verknüpft Schönberg die erzählende Anfangszeile mit dem Vorausgehenden²³ und unterstreicht dann den unvermittelten

²¹A = T. 1-16 (Mäßig); B = T. 17-39 (Etwas langsamer); C = T. 40-66 (Langsamer); Überleitung = T. 67-70, Reprise = T. 71-86 (steigernd).

²²T. 1-8: halbtaktige Begleitfigur aus [x] + [y], zunächst ostinat in g-Moll, dann modifiziert; Gesangslinie mit [a] Wechselnotenschritt *d-e-d*, [b] Dreitonabstieg + Teilsequenz, [c] Halbton-Auftakt/Dreitonaufschwung aus Tritonus/Terz mit drei absteigenden [c]-Sequenzen, Fermate. T. 9-16: Begleitfigur ganztaktig (erst [x'], später [y']) und mehrfach variiert; [a'] Gesang + Klavier *b-ces-b*, dazu Klavier Umkehrung in Sexten *es-d-es* + *g-fis-g*, [b'] in Umkehrung, [c'] freie Umkehrung; Klavier Codetta T. 15-16 symmetrisch zu Einleitung T. 0-2; Fermate.

²³T. 17-24 greift vierfach auf [a] zurück; vgl. *d-es-d* in Gesang, Klavier, Klavier, Gesang.

Wechsel zur direkten Rede des Wanderers mit einer Überlagerung des 6/8-Taktes durch 16tel-Quartolen im Gesang, palindromisch gespiegelte Basslinien²⁴ sowie eine neue Komponente.²⁵ In der dritten und vierten Strophe wechseln jeweils beim Beginn der direkten Rede des Vogels die Vorzeichen.²⁶

- Abschnitt C wird von einem motivisch neuen Klaviervorspiel eingeleitet. Dessen Wiederholung begleitet die Worte, mit denen der Vogel den Wanderer zurückweist und seine Sehnsucht nach einer Partnerin ausdrückt, mit der er die Schönheit der Nacht zu teilen hofft – Worte, die als Entwicklung der Anfangsgeste erklingen, hier allerdings erstmals als Ganztonschritt (*a-h-a*).
- Im Zentrum der Strophe steht eine kleine Verzierung für das Locklied des Vogels.²⁷ Über einer erneut palindromischen Basslinie²⁸ erklingt dann der Beginn einer vielfach wiederholten, monoton wirkenden Geste für den Fluch des Wanderers, “nimmer stille stehn” zu dürfen.²⁹
- Die zweifache Teiltransposition dieser Geste in T. 60-61 trifft im Klavier auf ein kurzes Zitat aus dem Vorspiel zu Abschnitt C. In T. 62-66 verdichten sich die fallenden Halbtöne zum vierfachen Seufzerschritt C-Dur⁷/es-Moll, imitiert im *des-c* der Bassoktaven.
- In der Überleitung von C zu A' zitiert die Gesangsstimme zum ersten Vers aus Nietzsches vierter Strophe die Geste, die das Klavier in den Nachspieltakten nach B entwickelt hat.³⁰
- Die ‘Reprise’ bezieht sich – wie musikalisch üblich aber poetisch nicht vorgegeben – auf den Anfang (Abschnitt A) zurück, zugleich aber auch auf den unmittelbar vorausgehenden Abschnitt C, in dem Schönberg die dritte Strophe aus Nietzsches Gedicht vertont.³¹

²⁴Vgl. T. 26-34 *f-es-c-b-a-b-c-cis-e* und, noch deutlicher, *h-his-cis-d-dis-d-cis-c-h*.

²⁵Vgl. die Geste aus Auftakt + Aufwärtssprung + Abstieg: *g-a-es-d-c-(a)*, *as-b-fis-e-dis*, *a-g-fis*, *gis-a-g-fis-gis*, *a-gis-fis-fis*, *fis-fis-e-e*, *f-es-d*, *cis-f* (letztere mit Diskant).

²⁶Abschnitt B (2_b) endet in T. 39 mit A-Dur-Septakkord; Abschnitt C ab T. 40 D-Dur (2_#); die Überleitung nach Abschnitt C bereitet das von T. 71 an wieder geltende g-Moll (2_b) vor.

²⁷Vgl. T. 45 zu “Getön”: Klavier *a-b-c-b-f*, ähnlich Gesang bei “lock’ ich von den Höh’n”, und “Allein ist mir die Nacht” mit drei Imitationen im Klavier.

²⁸Vgl. T. 54₆-60 *as-a-b-h*, *ais-h-c*, *c-ces-b*, *ces-b-a-as*.

²⁹Vgl. [d]: das vierfache *es-ges-f-es* in T. 56-60, jedesmal unterschiedlich harmonisiert.

³⁰Vgl. Klavier T. 34-39 Diskant ||: *cis-fis*, *cis-f*:|| mit Gesang T. 67-70 ||: *des-f*, *des-ges* :||.

³¹Gesang T. 71-72₅ ≈ T. 61-62₅ (Quint tiefer), T. 72₆-75₂ ≈ T. 59₆-60₆ (Quint höher); Klavier T. 70₆-75₅ ≈ T. 0-5; beide T. 75₆-77 ≈ T. 11, T. 78-80 ≈ T. 12, T. 81 ≈ T. 13.

Wie die punktuelle Übersicht zeigt, schafft Schönberg mittels seiner kompositorischen Entscheidungen eine vielschichtige Interpretation dieses Gedichtes, die von traditionellen Vorgaben unabhängig auf subtile Nuancen von Sinn und Stimmung einzugehen vermag.

Mit "Lockung" und "Mädchenlied" – der ironischen Schilderung einer möglicherweise nicht ganz harmlosen Verführung und den aufgeregten Gedanken eines frisch verliebten und erstmals "wild geküssten" Mädchens – schließt Schönberg Ende Oktober 1905 den Zyklus ab. "Lockung" gibt dem Komponisten Anlass zu einer längeren Anmerkung in seiner schon erwähnten posthumen Schrift zur strukturbildenden Form der Harmonie. Dort unterstreicht er seine tonale Arbeit in diesem Lied, indem er erwähnt, dass die Tonika Es-Dur im ganzen Lied nicht ein einziges Mal auftritt. Zwar endet das Lied im Klavier mit einem dreioktavigen *es*, doch ist dieser Abschlusston nicht durch eine harmonische Schlusswendung eingeleitet, sondern durch eine entsprechende Transposition von Schönbergs tonaler 'Signatur' dieser Jahre, die Umgebung mit den beiden chromatischen Nachbartönen (vgl. beide Hände des Klaviers in T. 64-65: *d-fes-es*).

Tatsächlich enthält das Lied keinen einzigen Schlag, auf dem der reine Es-Dur-Dreiklang erklingt. Vielmehr ist es reich durchsetzt mit Beispielen für das, was Schönberg "vagierende Akkorde" nennt: mit "Klängen von fluktuierender Loyalität", die keiner bestimmten Tonart zugeordnet werden können, sondern sich je nach Laune und Situation mal hierhin, mal dorthin wenden. Schönberg versprach sich von diesen Klängen eine Freiheit, die intensivere und unmittelbarere Ausdrucksnuancen ermöglichen würde als selbst seine damals bereits stark chromatisch erweiterten konventionellen Akkordfolgen. In einer Bemerkung zu dem Lied "Lockung" in seiner Schrift *Structural Functions of Harmony* bezeichnet er das Resultat der Durchsetzung mit vagierenden Akkorden als "schwebende Tonalität".

Diese Freiheit nimmt Schönberg sich auch in der Gestaltung anderer Parameter. Dies zeigt sich schon im zehntaktigen Klaviervorspiel, dessen Segmente sich im Ausdruck von "Leicht, aber nicht allzu rasch" über "rascher" zu "flüchtig" beschleunigen.³² Das viertaktige erste Segment ist solide dem vorgezeichneten 3/8-Takt eingebettet, das zweite Segment jedoch zwingt vier Hemiolen in seine drei Takte und wirkt so metrisch ambivalent, und erst das dritte Segment bekennt sich ohne Kompromissversuche zum dreitaktigen Umfang.

³² Die insgesamt 65 Takte umfassen 15 Vortragsanweisungen für das zu wählende Tempo, von denen insbesondere "zögernd", "drängend" und "flüchtig" auch die gewünschte Stimmung andeuten.

Diesen drei Komponenten fügt Schönberg nur drei weitere hinzu: einen synkopisch rhythmisierten Ruf für das zweifach lockende “Komm, komm mit, nur einen Schritt” des Verführers (fünftaktig ruhig zu Beginn der ersten Strophe, dreitaktig gestaucht und zudem “drängend” zu Beginn der zweiten und wenig später noch einmal variiert im Diskant zu “Mäuschen”), einen “sehr rasch” verlangten Unisono-Einschub (vor dem ersten und zweiten Zeilenpaar der mittleren Strophe) und – als lyrisches Moment der Lockung – den melodischen Zweitakter zu “Kaum zwei Zehen weit”, der anschließend dreimal im Klavier nachklingt. Aus diesen sechs Komponenten und ihren vielfach modifizierten Varianten setzt Schönberg beinahe das ganze Lied zusammen.³³ Die einzige Ausnahme von dieser ungemein ökonomischen Verarbeitung des Materials bilden die Takte, in denen der Text seine Leichtigkeit zu verlieren droht: “Jetzt hilft kein Schrein, mein bist du”, ein dynamischer Ausbruch zum *fff*, zu dessen abschließendem “mein!” sich das Klavier wie verschreckt ins *ppp diminuendo* zurückzieht.

Wie die auszugsweise Analyse der acht Lieder des Zyklus op. 6 zeigt, dienen gerade diese kleinen Formen Schönberg in besonderer Weise dazu, seinen musikalischen Stil zu verfeinern. Es handelt sich hierbei um eine Entwicklung, die in den einzelnen Parametern nicht streng linear verläuft. So ist z.B. das zuletzt entstandene “Mädchenlied” tonal viel stärker gebunden als die zwei Tage zuvor komponierte “Lockung”. Dennoch zeigt dieser Zyklus eindrücklich die allmähliche Hinwendung des Komponisten zu einer sowohl horizontal als auch vertikal vielschichtigen Modifikation und (Wieder-)Verwendung thematischer Komponenten bei zunehmender Freiheit der tonalen Einbindung.

³³T. 1-4 [a], T. 5-7 [b], T. 8-10 [c], T. 11-15 [d], T. 16-19 [a], T. 20-23 [d], T. 23-25 [e], T. 26-28 [d], T. 28-30 [e], T. 31-32, 34-35, 36-37, 38-39 [f + e], T. 39-41 [d], T. 42-44 [b], T. 45-47 [c], T. 48-53 [a], T. 59-63 [e].