

Das Buch der hängenden Gärten

Stefan George schrieb im Alter von 27 Jahren ein Werk, das in seinem mehrzeiligen Titel eine Reihung aus drei Gedichtzyklen ankündigt: „Das Buch der Hirten- und Preisgedichte“, „Das Buch der Sagen und Sänge“ und „Das Buch der hängenden Gärten“. Hinter der augenscheinlichen Dreiteiligkeit verbergen sich sieben Abschnitte, die in den ersten zwei Büchern zudem durch Zwischenüberschriften getrennt sind: 14 Hirtengedichte und 11 „Preisgedichte auf einige junge Männer und Frauen dieser Zeit“ stehen symmetrisch 11 Sagengedichten und 14 „Sängen eines fahrenden Spielmanns“ gegenüber. Das dritte Buch enthält keine Zwischenüberschriften, ist jedoch visuell in drei Abteilungen mit 10 + 15 + 6 Gedichten gegliedert. Alle 81 Gedichte sind metrisch durchgeformt, bei beeindruckend kreativer Variationsbreite sowohl von einem Gedicht zum anderen als auch innerhalb einzelner Stücke. Im Schriftbild eint sie der auch sonst von George bevorzugte Verzicht auf Kommata zugunsten kleiner Aufzählungspunkte und die Kleinschreibung aller Substantive bei konsequenter Großschreibung am Zeilenbeginn.¹ Die Strophen im zweiten und dritten Buch spielen mit teils einfachen, teils komplexen Endreimen. Die Länge der Gedichte variiert zwischen 6 Zeilen („Das lied des zwerger III“ und „Wir werden noch einmal zum lande fliegen“) und 47 Zeilen („Sporenwache“).

Thematisch beschwören die Gedichte im ersten Buch Bilder aus der Antike, wobei bukolische Szenen durch klassisch geformte, emotional ruhige Hymnen auf diverse Helden ergänzt werden. Die Gedichte im zweiten Buch führen in die Welt des (Ernst Morwitz zufolge spezifisch französischen) Mittelalters ein. Hier kontrastiert George die Schicht der Ritter, Minnesänger und frommen Einsiedler mit der der fahrenden Musikanten, die keiner Konvention verpflichtet sind.

Das dritte Buch schließlich führt in die Welt eines märchenhaft erträumten Orients. Die 10 Gedichte der ersten Abteilung beschreiben die Phantasien eines Jünglings, der sich zur Herrschaft dieser Region geboren glaubt und sie auf seinem Wunderpferd zu bereisen und dabei wiederzugewinnen hofft. Die mittlere Abteilung schildert die Entwicklung einer verbotenen, nach dem Recht des Orients sogar mit dem Tod bestrafte Liebe des jungen Mannes zu einer Frau, die einem anderen versprochen ist. Diese fünfzehn Gedichte sind als Monologe des in Liebe entbrannten

¹Schönbergs Notentext zeigt Georges eigenwillige Schreibweise in korrigierter Form: Alle Subjekte beginnen mit Großbuchstaben, Zeilenanfänge dagegen sind nicht hervorgehoben. Auch die Interpunktion und Georges durchgehende Verwendung von „ss“ statt „ß“ hat der Komponist den orthografischen Gepflogenheiten seiner Zeit angepasst.

Mannes entworfen; die Stimme der Frau bleibt ungehört. Die ersten neun Gedichte beschreiben die zarte Annäherung, die letzten fünf blicken auf die in Nr. 10 angedeutete einmalige Erfüllung der Liebesehnsucht zurück. Die sechs Gedichte der dritten Abteilung schließlich handeln vom weiteren Schicksal des vermeintlich zum Herrschen auserkorenen Jünglings: Nachdem Feinde ihm während seiner Liebesentrückung die Hälfte seines Reiches geraubt haben, erkennt er resigniert, dass ihm das Streben nach Macht inzwischen nichts mehr bedeutet.

Hinsichtlich ihres (allerdings nirgends explizit thematisierten) metaphysischen Hintergrundes evozieren die drei Bücher somit olympische, christliche und islamische Glaubensvorstellungen. George ging es im "Buch der hängenden Gärten" allerdings nicht um Exotik, sondern vielmehr, wie er seinem Freund Ernst Morwitz anvertraute, um "die enge Verbundenheit von Herrschen und Dienen im Orient."² Zu Inhalt und Absicht des vielschichtigen Ganzen schreibt der Dichter im Vorwort:

Es steht wohl an vorzuschicken dass in diesen drei werken nirgends das bild eines geschichtlichen oder entwicklungsabschnittes entworfen werden soll: sie enthalten die spiegelungen einer seele die vorübergehend in andere zeiten und örtlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat.

Bei den "Hängenden Gärten", die den Berichten griechischer Autoren zufolge von der legendären assyrischen Königin Semiramis angelegt wurden und zu den sieben antiken Weltwundern zählen, soll es sich um ein aufwändig bepflanztes, terrassiertes Terrain neben dem Königspalast von Babylon gehandelt haben. Für seine Geschichte einer heimlichen Liebe beschreibt George diesen Garten einerseits naturalistisch als ein Kunstwerk monarchischer Pracht (bronzene Fabeltiere speien Wasser in Marmorbecken, üppige Blüten und dichtes Laubwerk schützen die Lustwandelnden vor fremden Blicken), andererseits symbolistisch als eine Welt stiller Bedrückungen ("Sachte stimmen ihre leiden künden", "kleine bäche klagend eilen"). Das Entflammen der Liebesleidenschaft wird zu Beginn des Zyklus im Bild von Kerzen geschildert, die "das gesträuch entzünden". Schließlich teilt sich das Wasser und es entsteigen ihm "weisse formen", die wir uns als zwei zu diesem Zeitpunkt noch keusche junge Menschen vorstellen dürfen. Schönberg wählt diesen 15teiligen Mittelabschnitt des "Buches der hängenden Gärten" für seinen Liederzyklus opus 15. Trotz der aus den Gedichten sprechenden Männerstimme und Schönbergs neutraler Besetzungsangabe "Gesang" wird der Vokalpart häufig von einer Frauenstimme gesungen.

²Morwitz, *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges* (Düsseldorf: Küpper, 1960), S. 92.

Anlässlich der Uraufführung am 14. Januar 1910 schreibt Schönberg über seine Musik für opus 15:

Mit den Liedern nach George ist es mir zum ersten Mal gelungen, einem Ausdrucks- und Formideal näher zu kommen, das mir seit Jahren vorschwebt. Es zu verwirklichen, gebracht es mir bis dahin an Kraft und Sicherheit. Nun ich aber diese Bahn endgültig betreten habe, bin ich mir bewusst, alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen zu haben.

Das eröffnende Lied,³ im Tempo als “mäßige” charakterisiert, ist thematisch außerordentlich dicht durchgestaltet. Die fünf Komponenten, auf denen die Musik im Wesentlichen beruht, sind:

- [a] *fis-d-f* als Grundelement, später mehrfach viertönig erweitert zu *fis-d-f-e*,
- [b] zwei fallende Synkopen: ein Halbtonschritt und eine kleine Terz (vgl. T. 2-4: *gis-g, cis-ais*),
- [x] die akkordische Halbton-Quart-Verschränkung *h-c-e*
- [y] die arpeggiert aufsteigende Figur *a-c/d-g* (deutbar als Quartenschichtung mit Terzanreicherung) sowie
- [z] eine dreistimmige horizontale Entwicklung aus [x].

Die Musik beginnt mit einem weitgehend einstimmigen Klaviervorspiel. Die erste Zeile präsentiert, wie das folgende Beispiel zeigt, zwei Versionen von [a] verschränkt mit den zwei fallenden Synkopen von [b].

Georgelieder opus 15, 1: Die ersten beiden thematischen Komponenten



Es folgt eine freie Fortspinnung von [a], die auf dem Orgelpunkt *e* zum Stehen kommt, der mit *sf*-Anschlag synkopisch einsetzt. (Die in T. 8 dazutretende höhere Oktave klingt mit Oktavversetzungen bis in T. 12 hinein weiter). Den Abschluss des Vorspiels bildet ein weiteres, augmentiertes und oktavverdoppeltes Zitat von [a], dessen Abschlusston *f* auf drei Takte gedehnt ist. In den passiv weiterklingenden Vierklang aus den beiden oktavierten Liegetönen *f* und *e* setzt die Singstimme *ppp* flüsternd in schlichter Rhythmik ein.

Während der gesungene Rhythmus bald durch Synkopen (“Flocken”, “sachte”, “Leiden”) an Ausdruckskraft gewinnt, präsentiert der Diskant des

³Der Text der fünfzehn Gedichte findet sich im Anhang.

Klaviers eine verschleierte Quintransposition des fallenden Halbtonschrittes aus [b] (vgl. T. 9: *dis-d*, mit oktaviertem Echo in T. 11-12), die im Gesang, ebenfalls verschleiert, durch die Quintransposition der fallenden kleinen Terz ergänzt wird (vgl. *as-f* zu “Stimmen” und “künden”).

Schon vor dieser Ergänzung, auf dem letzten Schlag von T. 10, führt das Klavier die drei weiteren thematischen Komponenten ein: In der Rechten erklingt erstmals die Halbton-Quart-Verschränkung [x]. Diese wird in T. 11 zweimal oktavversetzt, in T. 12 in der Linken und in T. 13 in der Rechten zu [z] erweitert, in T. 14 durch Teilwiederholung der zweiten Hälfte von [z] verlängert und in T. 17 ein letztes Mal angeschlagen. Die linke Hand präsentiert in T. 10/11 erstmals die Komponente [y], die in T. 11 oktaviert und in T. 13 im Wechsel von Umkehrung und Original abwärts transponiert wird, bevor sie in T. 17-19 eine akkordisch synkopierende Steigerung bildet.

Georgelieder opus 15, 1: Die drei weiteren thematischen Komponenten

Zu Beginn der zweiten Hälfte des Gedichtes vertraut Schönberg der Singstimme die Wiederaufnahme der ersten thematischen Komponenten an: In T. 14 greift sie zu “Strahlen in die” mit *fis-d-f-e* die erweiterte Form von [a] auf, die sie in T. 15-16 zu “draus die kleinen” und “Bäche klagend” zweimal ganztönig absteigend sequenziert. Anschließend erklingt – wie im Klaviervorspiel um mehr als eine Oktave nach oben versetzt – die zu Beginn des Klaviervorspiels mit [a] verschränkte Komponente [b], und zwar bezeichnenderweise zu den Worten, mit denen George symbolistisch verbrämt den Ausbruch der flammenden Leidenschaft andeutet (vgl. T. 17 *e-dis* + *gis-eis*: “kamen Kerzen”). Das Klavier greift diese Quintransposition der synkopisch fallenden kleinen Terz aus [b] unmittelbar in emphatischen Diskantoktaven auf und wiederholt sie dreimal, zuletzt sogar augmentiert, bevor es sie an den Bass weitergibt. Dieser ruft zur letzten Gedichtzeile die viertönige Erweiterung von [a] in Erinnerung und ergänzt sie dann wie im Klaviervorspiel durch den Nonensprung *fis-gis*, der hier allerdings direkt zu einem weiteren Zitat der quintransponierten fallenden Terz führt.

Das Lied endet, indem diese thematische Komponente nach einer Tiefoktavierung im Bass noch eine erneute Modifikation erfährt: Um eine kleine Terz versetzt und um einen zusätzlichen Oktavsprung gespreizt fällt die synkopierte Terz ein letztes Mal, akkordisch unterlegt, von *h* nach *gis*. Während der vierstimmige Akkord unter *h* einen terzlosen Dominantseptakkord auf *a* andeutet und damit den zu Beginn des Liedes implizierten Grundton *d* zu stützen scheint, lenkt der letzte Klang die tonale Aufmerksamkeit eher auf das nun als Zentrum zweier thematischer kleiner Terzen unterstrichene *gis*, den Tritonus von *d*, der sich dem Ohr dank seiner Beständigkeit in T. 17-23 als eine Art zweiter Ankerton empfiehlt.

Auch in den folgenden Gedichten bleiben die Liebenden schemenhaft. Die junge Frau wird nirgends beschrieben; nur durch die Bemerkung des Protagonisten, sein Fuß sei "in anderer Herren prächtiges Gebiet" geraten, erfahren wir, dass sie bereits versprochen ist. Der Jüngling erklärt vor allem seine Unerfahrenheit, seine Gefühle, die ihn anderen Eindrücken gegenüber unempfindlich machen, und seine Bereitschaft zu dienen.

Das zweite Lied, das sich zunächst wie eine begeisterte Schilderung der Fauna, Flora und kostbaren Architektur im paradiesischen Garten liest, verrät erst in seiner Schlusszeile, dass dem Liebenden angesichts seiner neu erwachten Sehnsucht all diese Schönheit nichtig ist. Die Musik ist wie im Eröffnungslied dicht gesponnen.

Auch hier gibt es melodische und akkordische Komponenten.⁴ Dass dem jungen Mann dennoch alle Schönheit statisch erscheint, suggeriert Schönberg nicht zuletzt durch die unterschwelligeren Zentraltöne *d*, *a* und *e*, die einzeln oder meist paarweise fast das ganze Lied durchtönen.

Hain in diesen Paradiesen
Wechselt ab mit Blütenwiesen,
Hallen, buntbemalten Fliesen.
Schlanker Störche Schnäbel kräuseln
Teiche, die von Fischen schillern,
Vogelreihen matten Scheines
Auf den schiefen Firsten trillern
Und die goldnen Binsen säuseln,
Doch mein Traum verfolgt nur eines.

⁴Das Klavier umrahmt das Lied mit dem übermäßigen Dreiklang *f-a-cis* im mittleren Register über dem langgezogenen Halbtonanstieg *d-es* im Bass (vgl. T. 1-3 mit T. 11₃-14). Die Segmente, mit denen die Singstimme die ersten beiden Gedichtzeilen wiedergibt – [a] = *f-d-cis-h-h-a-h-a*, [b] = *h-cis-d-g* und [c] = *g-f-f-es* – kehren im Verlauf des Liedes nur leicht modifiziert und gut erkennbar wieder; vgl. die rhythmisch variierten Transpositionen von [c] zu "Fischen schillern" und "matten Scheines", die erweiterte Form von [a] zu "Firsten trillern und die goldnen Binsen säuseln" und die Kombination aus ½ [a] + [b] zu "doch mein Traum verfolgt nur eines". Eine zweite vertikale Komponente umfasst den Klavierpart in T. 4₂₋₄. Sie wird in T. 8₂-9₂ mit in die Höhe versetzter rechter Hand und augmentierter, oktavverstärkter Melodik aufgegriffen. Ihr melodisches Element, der Dreitonaufstieg *ais-his-f*, erklingt zudem noch zweimal als Umrahmung der Schlusszeile; vgl. in T. 11 das oktavierte *ais-his-eis* und in T. 13-14 das einstimmige *b-c-f*.

Die folgenden drei Lieder gehören zur Gruppe der Gedichte, die der brennenden Sehnsucht des Jünglings nach seiner für uns rätselhaft bleibenden Angebeteten Ausdruck verliehen. Mit diesen Liedern begann Schönberg im März 1908 seine Vertonung der babylonischen Liebesgeschichte, damals noch ohne die Absicht, einen vollständigen Zyklus zu komponieren. In Nr. IV erfahren wir von der Unerreichbarkeit der einem anderen versprochenen jungen Frau sowie von ihrer im ganzen Zyklus einzigen (non-verbalen) Antwort: einem Blick durch Gitterstäbe, der den Jüngling sucht und ihm womöglich ein ermutigendes Zeichen gibt. Hier kann Schönbergs Arbeit mit thematischen Komponenten besonders gut einer hermeneutischen Absicht zugeordnet werden. Die Gesangslinie, die in Zeile 1 zu “[Da meine Lippen] reglos sind und brennen” erklingt, kehrt mit augmentierten Notenwerten und eine Oktave höher, also in jeder Hinsicht verstärkt und ‘erhoben’, in Zeile 6 wieder in Reaktion auf den bedeutungsvollen Blick der Schönen, “[vor dem ich ohne] Lass gekniet”. Die eintaktige Klavierfigur, die die entscheidende Mitteilung in Zeile 3 dreifach begleitet (“andrer Herren prächtiges Gebiet”), dient anschließend transponiert und modifiziert der Reflexion über diesen Tabubruch (vor und zu “Noch war vielleicht mir möglich, mich zu trennen”), bevor sie mit den ursprünglichen Tönen, jedoch gedehnt und oktaviert zur Unterstreichung des zweiten überraschenden Hinweises (“suchte oder Zeichen gäbe”) eingesetzt wird. Tonalen Zusammenhalt stiftet das in fast jeder Zeile hervorgehobene *gis/as*, der sekundäre Ankerton im Eröffnungslied, der seither durch das in vorangegangenen Liedern dominierende *g* verdrängt war.

Erst im fünften Gedicht ergreift der Liebende, ermutigt vom Blick der Angebeteten, eine erste Initiative, indem er zu erfahren sucht, welchen Weg sie morgen nehmen wird und wie er sie abpassen kann, um seine Schätze und sich selbst ihr zu Füßen, ja sogar als weiches Polster unter ihre Füße zu legen. Die Musik ist im Gesang und im Klaviersdiskant voller Seufzer und Zögern. Zehnmal in dem nur 18-taktigen Lied ist der Taktbeginn

<p>Saget mir, auf welchem pfade Heute sie vorüberschreite, Dass ich aus der reichsten lade Zarte seidenweben hole, Rose pflücke und viole, Dass ich meine wange breite, Schemel unter ihrer sohle.</p>	<p>emotional durch einen fallenden Halbton markiert, ebenfalls zehnmal, z.T. gleichzei- tig, wird der Taktschwerpunkt synkopisch vorausgenommen.⁵ In Zeile 3, 4 und 6 des Gedichtes unterstreicht Schönberg die Ab- sichtserklärungen des Jünglings durch wie- derholte Komponenten im Klavier.</p>
--	--

⁵“Seufzer” (absteigende Halbtöne) erklingen im Diskant oder Gesang auf dem ersten Schlag in T. 1, 2, 4, 6, 10, 11, 12, 15, 16 und 17; für synkopisch antizipierte Taktschwerpunkte vgl. T. 0-1, 2-3, 4-5, 6-7, 7-8 und 8-9 sowie 14-15, 15-16, 16-17 und 17-18.

Lied 6 beginnt mit starken Worten: „Jedem Werke bin ich fürder tot.“ Das Klavier untermalt die Zeile mit einem klangmächtigen Sturz in die Tiefe. Als der junge Mann am Ende des Liedes hellstimmig voraussagt, dass nach der sehnsüchtig erhofften Annäherung unweigerlich „der kalte klare Morgen droht“, verwandelt das Klavier den akkordischen Absturz in eine Kette gehauchter Arpeggien. Die Singstimme unterbricht den chromatischen Cluster der Eröffnungszeile ebenfalls mit einem Abwärtsbruch. Wenn die Linie in T. 11-12 wiederkehrt, ist sie sogar noch zerklüfteter. In der Mitte des Liedes ruft der junge Mann laut heraus, wonach es ihn verlangt: „Dienst und Lohn“. Zu seinem anschließenden Ruf nach „Gewährung und Verbot“ erklingt eine Wiederholung, lauter und mit Oktavversetzungen und Varianten in jeder Komponente noch nachdrücklicher.

Das siebte Lied nimmt im Zyklus klanglich eine Sonderrolle ein, insofern der Gesang nur von der rechten Hand des Klavierspielers begleitet wird, die kaum unter des mittlere *c* taucht und durch die somit auffällig fehlende Erdung der zentralen Aussage Glaubwürdigkeit verleiht: „Angst und Hoffen wechselnd mich beklemmen“. Doch schon im achten Lied wagt der Liebende sich mutig vor mit einem sehr konkreten Verlangen, dem er mit drohendem Unheil für sein psychisches Überleben Nachdruck verleiht: „Wenn ich heut nicht deinen Leib berühre, wird der Faden meiner Seele reißen wie zu sehr gespannte Sehne.“ Hier bestimmt die von einem übermäßigen Dreiklang aufwärts stürmende Gesangslinie der ersten Zeile (*cis-f-f-a-a-h-h-c-c-h*) fast alle Takte des Liedes.⁶

Im neunten Lied blickt der Liebende auf eine erste Annäherung zurück, wobei er gesteht, dass ihm „ein kurzer Kuss“ so unzulänglich erscheint wie „eines Regentropfens Guss“. Doch Schönbergs thematische Intensivierung lässt ahnen, dass sich die Aussicht auf Erfüllung erhöht: Erstmals komponiert er ein ganzes Lied aus Varianten eines sechstaktigen, für sein Schaffen in dieser Epoche ungewöhnlich regelmäßig in 2 + 2 + 2 Takten angelegten Klaviervorspiels.⁷

Im zehnten Gedicht schließlich beschreibt George die Erfüllung dieser aussichtslosen Liebe. Indem er dafür ausschließlich Blumen- und Pflanzenmetaphern aus dem orientalischen Garten verwendet, führt er die beiden Hauptthemen des Gedichtzyklus – die verbotene Liebe und den üppigen

⁶Vgl. im Bass: T. 1 *cis-f-a*, T. 2 *ges-b-d*, T. 3 *d-fis-b*, T. 4-5 *cis-f-a-h-c-h*, T. 7 *f-a-cis*, T. 8-9 *d-fis-b-c-des/des-f-a-h-c*; Gesang T. 12-14 *cis-f-a-h-h-c-c-h*, Bass T. 14 *cis-f-a-h-c* +, imitiert im Diskant T. 15, im Bass T. 16, im Diskant T. 17, im Bass T. 18.

⁷Vgl. die Komponenten: T. 1-2 = [a], 3-4 = [b], 5-6 = [b']; 7-8 = [a], 9-11 = [b], 11-12 = [b']; 13-14 = [a], 14-15 = [b], 15-16 = [b"]; 17-18 = [a], 19-21 = [b"], 21-22 = [a], 23 = [b"]]

Das schöne beet betracht ich mir im harren,
 Es ist umzäumt mit purpurnschwarzem dorne,
 Drin ragen kelche mit geflecktem sporne
 Und samtgefiederte geneigte farren
 Und flockenbüschel, wassergrün und rund
 Und in der mitte glocken, weiss und mild –
 Von einem odem ist ihr feuchter mund
 Wie süsse frucht vom himmlischen gefild.

Lustgarten mit seinen verbo-
 tenen Früchten – zusammen.
 Schönberg gestaltet die Musik
 mit Bezug zu einem impliziten
 Grundton *g*, der stärker spürbar
 ist als in den vorausgehenden
 Liedern.⁸ Auch das Klaviervor-
 spiel ist länger und reicher an

Ausdrucksgesten als je zuvor; erst am Ende des Zyklus wird es von dem des abschließenden Liedes übertroffen. Motivisch herausragend ist die an Kadenzformeln erinnernde, synkopisch rhythmisierte Tonfolge *gis-a-d/g*. Sie erklingt im Diskant des Vorspiels als Eröffnung mit variiertes Wiederholung, zu Beginn der ersten Gesangszeile (Sopran + Klavier) mit variiertes Wiederholung nur in der Begleitung (T. 11-12 und 13-14), in Diminution und ohne abrundende ‘Tonika’ als Brücke zwischen zwei Zeilen (T. 21) sowie zu Beginn der vorletzten (T. 24) und nach Ende der letzten Gesangszeile (T. 30-32).

Im elften Gedicht fragt sich der junge Mann voll Verwunderung und leiser Zweifel, ob es denn tatsächlich sein kann, dass er und seine Geliebte die Seligkeit erfahren durften. Schönberg setzt diese Stimmung metrisch und tonal um. Trotz einer besonders großen Vielfalt an Notenwerten – Ganze, Halbe, Viertel, Achtel, Sechzehntel und 32stel werden durch 2- und 3-taktige Liegetöne einerseits, Achteltriolen andererseits ergänzt – klingen Taktschwerpunkte aufgrund synkopischer Überbindung fast immer passiv, so dass ein Eindruck vagen Schwebens entsteht⁹ – zumal längere Strecken vom Klavier nur minimal oder gar nicht gestützt werden. In der tonalen Gestaltung des Liedes stellt Schönberg zwei Realitäten gegeneinander: das auf B-Dur/Moll bezogene instrumental-melodische Incipit *b-des-f-d* mit seinen späteren Ableitungsformen¹⁰ und die Töne der gliedernd eingesetzten Quartenschichtung *gis-cis-fis*.¹¹

⁸Vgl. im Bass die chromatisch oder auch diatonisch auf *g* zielenden Linien in T. 1, 11, 25 und 28 sowie die dominantisch wirkenden Quintfälle *d-g* in T. 3 und 31.

⁹Der erste aktive (nicht übergebundene) Taktbeginn erklingt im Klaviersdiskant in T. 7, im Gesang in T. 16, 17 und 19, in beiden Händen des Klaviers zusammen erst in T. 20 und 24.

¹⁰Vgl. Bass T. 12-13 auf *b*, Gesang T. 13 auf *c*, Bass T. 14 auf *cis*, Diskant T. 14-15 auf *b*, Diskant T. 15 auf *d*, im verkürzten Krebs auch Bass T. 10-11 und Gesang T. 11-12.

¹¹Diskant T. 2-3 *gis-cis-gis*, verlängert T. 4-6 Bass *des = cis*, Diskantabschluss *gis*. Zum Gesangseinsatz T. 7-10 *cis/fis*; Gesang T. 14-15 *cis, gis, cis-gis, cis-gis*, dann Diskant T. 16 *fis*, T. 18 *cis-gis*, Gesang T. 19 Abschluss *cis*, Diskant T. 20 *gis*. Zum Gesangsabschluss (einen Rahmen schließend) T. 21-24 *fis-cis-fis-cis-cis-fis-cis-fis*.

Das zwölfte Lied fungiert streckenweise als Gegenpol zu dem nur aus Sopran und Diskant bestehenden und damit ganz im hohen Register gehaltenen siebten. Fast gleich weit vom Höhepunkt der Liebesgeschichte in Lied X entfernt, ersetzt George hier die Gefühle ängstlichen Hoffens und Sehns nach durch formlose Schatten: die drohende Entdeckung und Bestrafung mit dem Tod der beiden unerlaubt Liebenden. Schönberg schafft eine Entsprechung zu diesen schwarzen Gedanken, indem er längere Strecken – T. 5-9 im Klavier, T. 9-11 im Sopran und T. 25-28 wieder im Klavier – in die Region um oder unter das mittlere *c* verbannt.

Im dreizehnten Lied scheint die einmalige Erfüllung auch räumlich in zunehmend weitere Ferne zu rücken. Der Liebende befindet sich bereits in einem Boot, das ihn wohl vom Garten der Sehnsucht hinweg tragen wird. Seine Geliebte, die sich zum gewagten Schritt einer gemeinsamen Flucht nicht entschließen kann, bleibt in der ihr vertrauten Welt von Fächern und Geschmeide zurück. Sein Blick sieht sie am Ufer mit der üppigen Natur verschmelzen.

Du lehnst wider eine silberweide
Am ufer; mit des fächers starren spitzen
Umschirmest du das haupt dir wie mit blitzten
Und rollst, als ob du spieltest, dein geschmeide.
Ich bin im boot, das laubgewölbe wahren,
In das ich dich vergeblich lud zu steigen ...
Die weiden seh' ich, die sich tiefer neigen
Und blumen, die verstreut im wasser fahren.

Schönbergs Musik knüpft in ihrer tonalen Vieldeutigkeit an das im elften Lied Erprobte an: Einerseits bestimmt eine chromatische Folge aus drei großen Terzen das Material dieses Liedes, andererseits klingt ein harmonisch scheinbar unbezogenes *f* durch große Abschnitte.¹²

Nr. XIV, mit nur elf Takten und kaum mehr als 30 Sekunden Spielzeit das kürzeste Lied des Zyklus und von Adorno in seinem "Zu den George-Liedern" überschriebenen Nachwort der Insel-Ausgabe als avanciertestes der Folge bezeichnet, ist in tonaler Hinsicht zweifach interessant. Reinhold Brinkmann bemerkte als Erster, das ganze Lied sei "in einen einfachen Zentralklang eingespannt. Wie der Tritonus *es-a-es* die erste Periode der Gesangsmelodie prägt, bestimmt er als Gerüst das ganze Lied."¹³ Hinzuzufügen ist, dass das Lied zudem von einer einzigen, diatonisch-chromatisch mit Oktavsprüngen absteigenden Linie im Klavier zusammengehalten wird,

¹²Die Gruppe mit den Terzen *as/c*, *g/h* und *ges-b* einschließlich ihrer Krebsform und diversen Schichtungen erklingt in acht der nur dreizehn Takte: vgl. T. 0-4, 6-8, 11-12 und 13. Ein *f* als wiederholter Ober- oder Mittelstimmen-Orgelpunkt findet sich in T. 1-4, 6-9 und 13.

¹³Reinhold Brinkmann, Freiburger Dissertation von 1967, Nachdruck als *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg* (Stuttgart: Steiner, 2000), S. 26-27.

die erst am Schluss in das *d* einschwenkt, das Brinkmann als “geheime Mitte der Tonbeziehungen” identifiziert.¹⁴ Die Kürze des Liedes, der verklammernde Klang und die absteigende Linie verstärken den Eindruck, dass Georges junger Mann die Einsichten seiner Geliebten in die Vergänglichkeit der Liebe möglichst schnell hinter sich zu lassen sucht.

Nr. XV, im beginnenden Herbst verortet, beschreibt einen wehmütigen Rückblick auf das selige Beisammensein der Liebenden im sommerlichen Garten. Wie ihre Beziehung kurz zuvor erlebt nun auch der Garten ein Welken und Vergehen: Die Blumen werden blass und trocken, das Gras “morsch” und die Blätter “mürbe”. In Georges poetischer Vorlage ist Nr. XV mit zwölf Zeilen deutlich länger als die vorangehenden Gedichte, die etwa zur Hälfte sieben bzw. acht Zeilen zählen. Schönbergs Vertonung hebt den bedrückten Rückblick sogar noch stärker hervor: In der Partitur ist das abschließende Lied mit 51 Takten um mehr als die Hälfte umfangreicher als das bis dahin längste – die Beschreibung der Liebeserfüllung in Nr. X – und entspricht damit der Summe aus Nr. XII, XIII und XIV. Hinsichtlich der Aufführzeit ist diese Vorrangstellung noch verstärkt: Der Rückblick nimmt in der vom Arnold Schönberg Center Wien online bereitgestellten Tonaufnahme sechs Minuten ein, mehr also als die jeweils etwa fünfminütige Summe der Lieder I-III, IV-VIII oder VII-X.

Schönberg präsentiert das thematische Material im monodischen Satz des Klaviervorspiels. In Erinnerung bleiben vor allem die melodischen Komponenten, weniger die Akkorde, die diese stützen und in späteren Ableitungen meist entsprechend übernommen werden.

Georgelieder: Das Klaviervorspiel zum abschließenden Lied

(Im obigen Notenbeispiel ist das erste Segment ganz im Violinschlüssel, der Schlussteil des zweiten Segmentes dagegen ganz im Bassschlüssel wiedergegeben, um den unheilkundenden Registerwechsel hervorzuheben.)

¹⁴Vgl. T. 2-3: *fis-f*, T. 4-6: *es-d-cis-c-h-a-as-ges-f-es-d*, (T. 8: *es-d*), T. 9: *cis*; T. 11: *es-d*.

Das Grundelement, im hohen Diskant eingeführt, ist der fallende Durdreiklang mit aufsteigender Mollterz; ihm antwortet im zweiten Vorspielsegment der gleichfalls fallende und identisch rhythmisierte übermäßige Dreiklang. Beiden folgt eine rhythmisierte Wechselbewegung mit der Terz *cis-e*. Das erste Segment ergänzt Schönberg durch weitere mit Quartan verschränkte Terzenwechsel, das zweite durch eine die vorausgehende Wechselbewegung ausfüllende diatonische Linie. Umrahmt wird das zweite Segment von einer fallenden Viertonfigur, die erneut die Rhythmisierung des Grundelementes aufgreift. Abgesehen von einer zur Naturbeschreibung hinzutretenden Staccato-Sextole und ihren vielen Varianten (T. 19-29) wird das Lied wesentlich von den im Vorspiel eingeführten Komponenten bestimmt.¹⁵

Das 17-taktige Nachspiel ist das mit Abstand umfangreichste im Zyklus und unverzichtbarer Bestandteil des Bauplans. Nachdem der den Gesang tragende Abschnitt mit einem Teilzitat der ersten Vorspieltakte geendet hat, scheint das erste Nachspielsegment die zuletzt erwähnte "Schwüle" tonmalerisch auszudeuten, bevor der Diskant das *diminuendo* mit einem weiteren Zitat des Grundelementes ausklingen lässt. Das von *pp* zu *fff* crescendierende zweite Segment wird von der fallenden Viertonfigur aus T. 6 und einer intervallisch modifizierten Ableitung umrahmt (T. 37-38 / 40-41), bevor das dritte Nachspielsegment das Lied mit einer notenge-treuen 'Reprise' der Eröffnungstakte beschließt (T. 42-48 = T. 1-5).

Wie Alan Philip Lessem im Detail dargelegt hat, finden sich zahlreiche kleine Figuren liedübergreifend in jeweils mehreren Stücken.¹⁶ Auch verbindet die fünfzehn Lieder die teils explizite, teils nur rudimentäre Anlage in AB A' Form. Dabei kann A' eine kaum verkürzte Reprise, eine wiederkehrende Phrase, ein rahmendes Motiv oder ein einzelner Klang sein: stets schließt Schönberg das einzelne Lied, wie er es begonnen hat.

Das *Buch der hängenden Gärten* ist das erste Werk, in dem Schönberg ganz auf Tonartsignaturen verzichtet. Doch wie die obigen Ausführungen zeigen, bedeutet dies nicht, dass es keinerlei Zentraltöne oder andere tonale

¹⁵Diese Entsprechungen lassen sich am einfachsten anhand der Taktzahlen vergleichen:

T.	1	2	3	4	5	6
	15	16				12
	17	18	19	21	27 (4x)
	25	26		37-38
	28	29			
	32	33	34			9, 27-29 (4x),
	42	43	44	45-46	47-48	37-38

¹⁶Alan Philip Lessem: *Music and Text in the Works of Arnold Schoenberg: The Critical Years, 1908-1922* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1979), S. 38-56.

Bezugspunkte gibt. Von einer Gleichwertigkeit der zwölf Halbtöne, auch im vorseriellen Sinne einer "atonalen" Musik, kann in diesem Zyklus noch nicht die Rede sein. Albrecht Dümling differenziert dies sehr hilfreich in seiner ausführlichen Studie zu opus 15:

Die Georgelieder op. 15 scheinen in großen Teilen weniger die Befreiung von den Fesseln der Tonalität als die bestimmende Negation der Tonalität zu repräsentieren, weniger die Atonalität als vielmehr einen Grenzfall der erweiterten Tonalität: die schwebende Tonalität.¹⁷

Tatsächlich kann man sogar ein grundierendes Tonpaar ausmachen, das sich mit Modifikationen, die der inhaltlichen Entwicklung entsprechen, durch den gesamten Zyklus zieht. Im eröffnenden Lied sind dies, wie erwähnt, die Töne *d* und *gis*, in Nr. II ersetzt durch das Gerüst *d-a-e*. Nr. III etabliert dann das den Hintergrund stabilisierende *d-g*. In Nr. IV + V wird die Entwicklung vom *gis* zum *g* wiederholt, dem sich in Nr. VI erstmals das *b* als Partner zugesellt. Dieses erlebt seinerseits am Ende einen Terzentausch, wenn *g* durch *d* ersetzt wird, das wiederum den Beginn mehrerer Zeilen in Nr. VII dominiert. In Nr. VIII + IX ist die Zentripetalkraft von *d* nur noch schwach. Dafür ist in Nr. X, dem Höhepunkt des Zyklus, das stützende Paar *d-g* höchst präsent; es erzeugt hier sogar, wie schon am Ende von Nr. V, eine kadenzierende V-I-Wirkung. Dann jedoch, bei zunehmender Aussichtslosigkeit der Liebesgeschichte, verliert die grundierende Quart ihre Bedeutung. In Nr. XI schwenkt sie mehrfach zum tieferen Nachbarn *cis-fis* ein, Nr. XII + XIII bewegen sich weiter fallend auf *c* bzw. *f* zu, und erst Nr. XIV + XV erreichen wieder das orientierende *d* (jetzt gepaart mit *es* bzw. *b*). Der indirekte Anker *d-g* erfordert somit in jedem Stück einen anderen Blickwinkel und erwächst gerade dadurch zu geheimer Kraft.

Dass Schönberg sich gerade in diesen Liedern anschickte, die letzten Fesseln der Tonalität abzustreifen, scheint ihn selbst nachträglich verwundert zu haben. So schreibt er in einem Rückblick:

Überraschenderweise, ohne irgendeine Erwartung dieser Art, zeigten diese Lieder einen Stil, der von allem, was ich vorher geschrieben hatte, völlig verschieden war.¹⁸

¹⁷Albrecht Dümling: *Die fremden Klänge der hängenden Gärten* (München: Kindler, 1981), S. 192.

¹⁸Arnold Schönberg: "Wie man einsam wird" (1937). In: *Stil und Gedanke*, S. 338.