

### ***Herzgewächse***

Am 4. Dezember 1911 beginnt Schönberg mit der Komposition eines Liedes für hohen Sopran und ein Kammerensemble aus Celesta, Harmonium und Harfe, das er als Exemplifizierung eines für Kandinskys Kunstalmanach *Der Blaue Reiter* erbetenen Aufsatzes plant. Fünf Tage später schließt er die Arbeit ab. In der Einführung, die Matthias Schmidt für das Arnold Schönberg Center in Wien verfasst hat, heißt es dazu:

Zu dieser Zeit pflegte der Komponist einen besonders intensiven geistigen Austausch mit dem Maler Wassily Kandinsky. Schönberg hatte sich im selben Monat mit eigenen Bildern an der Münchener Ausstellung "Der Blaue Reiter" beteiligt. An der Malerei des Komponisten beeindruckte Kandinsky vor allem die Unmittelbarkeit ihrer Ausdruckskraft. Sie äußerte sich in einer eindringlichen Bildsprache, die Kandinsky nicht ohne Bewunderung "Nurmalerei" nannte. Eine direkte Verbindung zu Schönbergs Musik stellte Kandinsky im Rahmen der Ausstellung "Der Blaue Reiter" selbst her: Im Almanach zur Ausstellung, der 1912 erschien, wurde als Anhang die Partitur von Schönbergs Komposition "Herzgewächse" abgedruckt. Damit fand ein Werk Eingang in den Almanach, das besonders ausdrucksmächtig mit Klangfarben experimentiert: Es ertönt der koloristische Reichtum eines Orchestersatzes in Kammermusikbesetzung, getragen von den Registern eines Harmoniums.

Als Text wählt Schönberg das symbolistische Gedicht "Feuillages du cœur" aus der 1889 erschienenen Sammlung *Serres chaudes* (Treibhäuser) des belgischen Dichters Maurice Maeterlinck, dessen Drama *Pelleas und Melisande* er zehn Jahre zuvor als sinfonische Dichtung transmedialisiert hat. Allerdings mag er seinem Publikum nicht den französischen Text selbst zumuten, sondern legt der Komposition eine Nachdichtung von K. L. Ammer und Friedrich von Oppeln-Bronikowski, dem Herausgeber der deutschen Maeterlinck-Ausgaben, zugrunde.<sup>1</sup>

Interessanterweise ändert diese deutsche Nachdichtung nicht nur im Titel das wörtlich übersetzende "Herzlaub" durch das schwüler klingende "Herzgewächse", sondern ersetzt zudem die vorgefundene Struktur – Maeterlincks achtsilbige, metrisch variable Zeilen mit umrahmenden Reimen (*abba, cddc, effe, ghhg*) – durch ein Schema, das mit seinen durchgehenden trochäischen Versfüßen in Kreuzreimen (*abab, etc.*) konventionell wirken würde, wäre da nicht die raffinierte Zeilenlänge von 5 + 5 + 3 + 5 Hebungen.

<sup>1</sup>Maurice Maeterlinck, *Gedichte* (Jena: Diederichs, 1906).

**Feuillages du cœur**

Sous la cloche de cristal bleu  
De mes lasses mélancolies,  
Mes vagues douleurs abolies  
S'immobilisent peu à peu:

Végétations de symboles,  
Nénuphars mornes des plaisirs,  
Palmes lentes de mes désirs,  
Mousses froides, lianes molles.

Seul, un lys érige d'entre eux,  
Pâle et rigidement débile,  
Son ascension immobile  
Sur les feuillages douloureux,

Et dans les lueurs qu'il épanche  
Comme une lune, peu à peu,  
Elève vers le cristal bleu  
Sa mystique prière blanche.

**Herzgewächse**

Meiner müden Sehnsucht<sup>2</sup> blaues Glas  
deckt den alten unbestimmten Kummer,  
dessen ich genas,  
und der nun erstarrt in seinem Schummer.

Sinnbildhaft ist seiner Blumen Zier:  
Mancher Freuden düstre Wasserrose,  
Palmen der Begier,  
weiche Schlinggewächse, kühle Moose.

Eine Lilie nur in all dem Flor,  
bleich und starr in ihrer Kränklichkeit,  
richtet sich empor  
über all dem blattgeword'nen Leid.

Licht sind ihre Blätter anzuschauen,  
weißen Mondesglanz sie um sich sät,  
zum Krystall dem blauen  
sendet sie ihr mystisches Gebet.

Die Wahl des Textes war nicht zuletzt eine Hommage an den Malerfreund Kandinsky. In seiner im selben Jahr (1911) fertiggestellten Schrift *Über das Geistige in der Kunst* nennt Kandinsky den Dichter Maeterlinck an erster Stelle unter den Schaffenden aus Literatur, Musik und bildender Kunst, die die Äußerlichkeit und Leere des vorherrschenden materialistischen Weltverständnisses erkannt und die Wende zu einer inneren, in die Tiefe dringenden Sicht der Dinge angebahnt haben. Die Gedichte aus der Sammlung *Serres chaudes* erwähnt er dabei als Beispiele dafür, wie der innere Klang des Wortes die Abstraktion vom bezeichneten Gegenstand zu leisten vermag und im Hörer jene seelische Vibration erzeugt, in der sich der Begriff bis in die entferntesten Konnotationen erschließt und das komplexe Wesen des Dings über alle Objektivität hinaus offenbar wird.

Das Gedicht setzt an mit einem Vierzeiler, der um das Ich mit seiner Schwermut bzw. Sehnsucht<sup>2</sup> und seinem Kummer kreist. Es folgen drei Strophen, in denen Pflanzenmetaphern die seelische Erstarrung und das erfahrene Leid andeuten. Diese Metaphern sind Grundbestandteil der Sprache Maeterlincks und seiner Symbolistenfreunde:

<sup>2</sup>Schönberg hat Oppeln-Bronikowskis Übersetzung an zwei Stellen nach eigenem Bedürfnis verändert: in Zeile 12 nur grammatisch ("richtet sich empor über all dem Leid" statt "über all das Leid"), in Zeile 1 jedoch auch inhaltlich ("Sehnsucht" statt "Schwermut" / *mélancolies*).

Das Glas steht für das erkaltete Gefühl, auch für das zerbrechliche und leicht durchschaubare der Seele; die Himmelsfarbe blau ist seit der Romantik die Farbe der Sehnsucht und der Ewigkeit (und nicht zuletzt die Symbolfarbe des *Blauen Reiters*). Die Blumen, die Palmen und die übrigen, wild sprießenden Gewächse sind in Maeterlincks Vorstellung von der Intelligenz der Pflanzen ein Abbild der Menschenwelt. Mit ihr teilt die vegetative Gegenwelt die unlösbare Bindung an das Schicksal alles Irdischen und den unbezwingbaren Drang, sich dagegen aufzulehnen, aber auch die Neigung, in dumpfe Triebhaftigkeit und Unnatur auszuarten. Unberührt von aller Bedrohung ist die Lilie; sie ist in ihrem makellosen Weiß und ihrer vollkommenen Gestalt Symbol der Unschuld und Reinheit und reckt sich als "fleur mystique" (Moreau) stolz empor über das kriechende Geflecht und den wuchernden Untergrund, um ihre inbrünstige Bitte an den Himmel zu richten, den Zielort aller Sehnsüchte, für den das wiederum blaue, transparente und gläsern glänzende Kristall steht. Die Lilie vertritt die Hoffnung des vereinsamten Individuums, sich aus der Bedrängnis seiner fragilen Psyche und den Niederungen äußerer Verdorbenheit in die Höhen der reinen Existenz retten zu können.<sup>3</sup>

Schönberg setzt dieses Spiel mit Gefühlen und Pflanzenmetaphern in ein ganz besonderes Klangbild um. Der "hohe Sopran", den er sich für den Gesangspart vorstellt, wird gefordert nicht nur durch die langen *pppp*-Töne auf *c*<sub>6</sub> (T. 17) und *f*<sub>6</sub> (T. 26), sondern ebenso durch die Tiefe: in der ersten Strophe liegen 26 der 34 Töne in der Oktave zwischen *gis*<sub>3</sub> und *gis*<sub>4</sub>.

Die drei begleitenden Instrumente fügen ihre jeweils einzigartigen Klangwirkungen hinzu. Die glockenspielartig klingende Celesta gilt schon aufgrund ihres Namens als "himmlisches" Instrument, und die Harfe weckt ebenfalls Assoziationen vom himmlischen Musizieren. Ganz besondere Schattierungen aber entstehen im Harmonium. Wie die Vokalstimme ist der Part vorwiegend in *pp* oder *ppp* notiert und trägt als einziger Instrumentalpartner längere sangliche Linien zur Textur bei. Für diese stellt Schönberg sich eine höchst anspruchsvolle Registrierung vor, die zehn verschiedene Farbschattierungen einbezieht, streckenweise für jede eintaktige Figur wechselt und mehrfach zudem die Bass- und Diskantregion individuell tönt. Die Instrumentalfarben, die Schönbergs Partitur ausweist, sind: Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Fagott, Bassklarinette, gedackte Posaune, Violine, Viola, und Violoncello. Passagen in länger beibehaltener

<sup>3</sup>Wolfgang Ruf, "Herzgewächse für hohen Sopran, Harfe, Celesta und Harmonium op. 20". In: G. Gruber, *Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke* I, S. 282-295 [284].

Registrierung finden sich in T. 11-14 (Flöte/Cello), T. 16-19 (Flöte/Fagott) und T. 20-29 (Klarinette/Englischhorn). Als besonderer Effekt wird im Schlusstakt das "Perkussionsregister" hinzugefügt. Die vielfach wechselnden Farben des quasi als obligate Zweitstimme fungierenden Harmoniums unterstreichen jeweils eine oder mehrere Zeilen.

Betrachtet man die Melodik und Rhythmik des Vokalparts genauer, so entdeckt man, dass Schönberg der Singstimme keine Gelegenheit gibt, auf die Besonderheiten der poetischen Struktur einzugehen: Reimworte finden keinerlei Entsprechungen, die Pausen zwischen einzelnen Zeilen sind zuweilen auffälliger als zwischen den Strophen. Eine Nachzeichnung einer Art inneren Ablaufs findet sich dagegen im Part der Singstimme in der Wendung von einer gänzlich syllabischen Vertonung zur Einbeziehung zunächst vereinzelter, dann immer häufigerer und längerer melismatischer Artikulationen. Der Text der Strophe I (= Sopran T. 2-6) ist durchgehend syllabisch angelegt. Im langsamen 3/4-Takt überwiegen die 16telnoten und sorgen für eine prosanahe Darbietung. In Strophe II (= Sopran T. 6-13) nimmt die Anzahl der Synkopen zu, und anlässlich der "kühlen Moose am" Schluss der vierten Zeile hört man zum ersten Mal eine Wortsilbe im klagenden Duktus eines fallenden Halbtones (*b-a*). Dies wiederholt sich am Ende der ersten Zeile aus Strophe III bei "all dem *Flor*" (*a-gis*). In der letzten Zeile dieser Strophe finden sich gleich vier zweitönige Silben, die zudem durch ihre größeren Notenwerte auffallen ("über alle dem *blattgeword'nen Leid*"), wobei das Schlusswort wieder in der Form des fallenden Halbtones erklingt (*dis-d*). Die vierte Strophe fügt den Zweittonbindungen bei den Worten "licht" und "weiß" umfassendere Melismen hinzu und bildet überhaupt den Höhepunkt der melopoetischen Entwicklung.

Nicht nur aufgrund der zunehmenden Anzahl melismatischer Silbenverlängerungen, sondern auch durch eine wachsende Dauer der einzelnen Noten nimmt die Länge der musikalischen Strophen stetig zu. Da die Viertelschläge in den unterschiedlichen Taktarten<sup>4</sup> unverändert bleiben, lässt sich der Umfang der Strophen am besten in Viertelnoten zählen. So ergibt sich die folgende Proportion: Strophe I = 16/4, Strophe II = 21/4, Strophe III = 26/4 und Strophe IV = 38/4. Dieser Wachstumsprozess wiederholt sich zudem innerhalb der letzten Strophe, insofern die drei fünfhebigen Zeilen ebenfalls – nicht zuletzt durch die zunehmende Zahl und Ausdehnung der Melismen – exponentiell anwachsen:

<sup>4</sup>Der 3/4-Takt als Grundmetrum ist unterbrochen für 4/4 in T. 16-18, 23, 25 und 27-30 sowie für 3/2 in T. 19.

## Herzgewächse: Der Gesangspart der Strophe IV

20 *ppp*  
 licht — sind ih-re Blät-ter an - zu-schau-en,  
 wei - - - - - ßen Mon - - - - - des glanz sie um sich sät,  
 zum Kry-stall — dem blau-en  
*pppp*  
 sen - det sie ihr my - - - - - sti - sches Ge - bet.

Wie sowohl die Spitzentöne in dieser vierten Strophe als auch die dynamischen Anweisungen zeigen, stellt das Werk höchste Ansprüche an die Sängerin. Spielt sich die erste Strophe noch im anderthalboktavigen Raum der tieferen Sopranlage ab, d.h. zwischen *gis3* und *d5*, so steigt die Singstimme im Verlauf des Liedes kontinuierlich höher,<sup>5</sup> wobei die Spanne der Intervalle und schnellen Melismen ebenfalls stetig wächst.

Die Dichte, in der die poetischen Zeilen in Schönbergs Musik erklingen, ändert sich ebenfalls im Verlauf des Stückes. In Strophe I präsentiert die Sängerin den vierzeiligen Text ohne irgendeine Pause; in Strophe II sind die Zeilen durch zwei Achtel- und eine Sechzehntelpause voneinander abgesetzt. Strophe III ist musikalisch als aus zwei verschiedenen Hälften bestehend behandelt: Während Schönberg in den beiden ersten Zeilen mit Sechzehntelnoten und kurzen Pausen an die prosa-ähnliche Darbietung der ersten Strophe anknüpft (und damit die "Kränklichkeit" der einsamen Lilie mit der "müden Sehnsucht" des lyrischen Ichs in Verbindung bringt), geht die Rhythmik der Singstimme mit der dritten und vierten Zeile, in der es über die Lilie heißt, sie "richtet sich empor über all dem blattgeword'nen Leid", in ein durchgehendes Legato leisester Viertel- und Halbenoten und, gegen Schluss, die schon erwähnte Häufung der Zweitonbindungen über.

<sup>5</sup>Die Spitzentöne sind: in Strophe I, T. 3: *cis4*, T. 4: *d5*; in Strophe II, T. 9: *es5*, T. 10: *f5*; in Strophe III, T. 16: *gis5*, T. 17: *c6-h5-a5-gis5*, in Strophe IV, T. 20: *des6*, T. 22: *es6-d6*, T. 26: *f6*.

Die kammermusikalisch unterstützenden Instrumente, deren Textur durchgehend polyphon durchsichtig und sehr farbenreich ist, unterstreichen diese musikalische Deutung auf ihre Weise. In der ersten Strophe ergänzen Celesta und Harfe das melodisch führende Harmonium mit je kurzen, oft durch Vorschlagsgruppen verzierten Einwüfen, lassen jedoch das abschließende Wort "Schlummer" mit dem tiefsten Ton des Soprans zunächst unbegleitet. In der Überleitung zur zweiten Strophe begibt sich die Harfe ihrerseits in eine sehr tiefe Lage; auch insgesamt weitet sich der instrumental abgesteckte Tonraum. Den Schluss der Gesangsstrophe stützt das Harmonium diesmal allerdings mit einer elftönigen Akkordfolge, die dem gespreizten Halbtoncluster des Soprans (*b-a-gis-h-ais*) Rechnung trägt, indem sie die "kühlen Moose" eher unheimlich als tröstlich wirken lässt. In der ersten Hälfte der dritten Strophe übernimmt die Celesta kurz die melodische Führung, vom Bratschenregister des Harmoniums bald verdoppelt und dann selbständig weitergeführt. All dies ändert sich für die Aufrichtung der einsamen bleichen Lilie: hier bieten die drei Instrumente ein Klangkissen, das mit einer Gegenüberstellung von Achteln, 16teln und 32steln in hoher Lage beginnt und sich nur allmählich, leicht beruhigt, in das mittlere Register zurückbewegt.

Die vierte Strophe mit ihrer Betonung des Anblicks der "licht" wirkenden einsamen Lilie, die "weißen Mondesglanz" um sich sät und ihr "mystisches Gebet" zum Himmel schickt, ist, wie schon erwähnt, die farblich einheitlichste, insofern das Harmonium durchgehend im Klarinetten- und Englischhorn-Register spielt. Diese umfangreichste musikalische und poetische Einheit findet die drei Instrumente erstmals längerfristig vereint, ja sogar zu kurzen homophonen Passagen koordiniert. Mit einem leise wiederholten fünfstimmigen Akkord der Celesta, einem hohen Harfentremolo und einem über drei Oktaven abwärts stürzenden Staccato-Gang des "Perkussions"-Registers im Harmonium endet dieses bei nur etwa drei Minuten Spieldauer außerordentlich reiche Lied.