

Konstantin Voigt

Arnold Schönbergs George-Lieder op. 15 und die »Prosa-Auflösung der Verse«

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Konstantin Voigt

Arnold Schönbergs George-Lieder op. 15 und die »Prosa-Auflösung der Verse«

Textvertonungen haben am Übergang zur freien Atonalität bekanntlich eine entscheidende Rolle gespielt. Insbesondere die fein zisierte Verskunst Stefan Georges stand um 1908 im Zentrum des Schaffens Arnold Schönbergs und Anton Weberns, die mit ihren George-Vertonungen den entscheidenden Schritt ins atonale Neuland vollzogen. Inzwischen wurde vielfach untersucht, welche Rolle Georges Gedichte dabei in semantischer Hinsicht gespielt haben.¹ Die Frage nach der Textform allerdings – wie sich gebundene Sprache und freie Atonalität, poetischer Text und musikalische Prosa, Formkunst und Formkritik zueinander verhalten – wurde kaum angegangen. Für Weberns op. 3 konnte Elmar Budde eindrucksvoll belegen, dass gerade der metrische Text eine Rekonzeption musikalischer Zeit nach Preisgabe der Tonalität erlaubte.² Buddes Arbeit bildet jedoch eine seltene Ausnahme, denn in der Regel wurde die Frage nach der Rolle der Versform in den atonalen Liedern der Wiener Schule beantwortet, bevor sie gestellt wurde.

»Prosa-Auflösung der Verse« lautete die Formel, mittels derer die formale Dimension der Lyrik Georges gleichsam als aufgehoben durch die Vertonung deklariert wurden. Belege für diese Einschätzung sind seit den Pionierarbeiten der Sechziger Jahre zahlreich.³ Bezogen auf Schönbergs George-Lieder op. 15, um die es im Folgenden gehen soll, äußert sich Karl Heinrich Ehrenforth so:

»Die klare Gemessenheit der Georgeschen Verse wird in der Schönbergschen Vertonung zu Prosa aufgelöst. Schönberg biegt George sozusagen ganz zu sich herüber.«⁴

Reinhold Brinkmann, der Ehrenforth sonst in vielem widersprach, schloss sich dieser Auffassung in seiner Analyse von Op. 15,14 an und meint, »nicht die Versakzentuierung Georges ist maßgebend; die Deklamation orientiert sich genau am Sinnakzent des zu Prosa umgebildeten Sprechsatzes.«⁵ Aus Schönbergs Vertonung, so Brinkmann, »resultieren unregelmäßige Akzentabstände, es entsteht Prosa.«⁶

Diese bis heute gängige Einschätzung bedarf aus zwei Gründen einer Revision: Erstens lässt sich zeigen, dass die Verse von Schönberg in seinen atonalen Liedern keineswegs in Prosa aufgelöst, sondern kompositorisch in die Pflicht genommen wurden. Zweitens lässt sich die »Prosa-Auflösung der Verse« als ein

¹ Vgl. z. B. Peter Horst Neumann, »Schönberg, George, Petrarca. Zur Textwahl von Opus 8 bis Opus 24«, in: *Bericht über den 1. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, hrsg. von Rudolf Stephan, Wien 1978, S. 140–146, Albrecht Dümling, *Die Fremden Klänge der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George*, München 1981, Egbert Hiller, *Entrückung, Traum und Tod. Zum Verhältnis von Text und Atonalität im Vokalschaffen von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern*, Wien 2002 (*Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft* 4).

² Vgl. Elmar Budde, *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*, Wiesbaden 1971 (*BzA/Mw* 9). Buddes Position wurde differenziert und gestärkt durch Nikolaus Urbanek, »Öffentliche Einsamkeit? Anmerkungen zum atonalen Liedschaffen Alban Bergs und Anton Weberns«, in: *Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert*, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Köln 2009, S. 97–121, insbesondere S. 113.

³ Auch in Publikationen der letzten Jahre findet sich die Formel »Prosa-Auflösung der Verse«, etwa bei Hiller, S. 102 (»Auflösung der Versstruktur«) und S. 115 (»Prosaisierung«), bei Markus Böggemann, Ralf Alexander Kohler, »Chromatik und Prosa«, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1900–1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber 2005 (*Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* 1), S. 181–198, hier: S. 184 (Textvorlage »in Prosa verwandelt«) und bei Christian Raff, *Gestaltete Freiheit. Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen A. Schönbergs – auf der Grundlage seiner Begriffe*, Hofheim 2006, S. 212.

⁴ Karl Heinrich Ehrenforth, *Ausdruck und Form. Arnold Schönbergs Durchbruch zur Atonalität*, Bonn 1963, S. 143.

⁵ Reinhold Brinkmann, »Schönberg und George. Interpretation eines Liedes«, in: *AfMw* 26 (1969), S. 1–28, hier: S. 12.

⁶ Ebd., S. 13.

Narrativ dekonstruieren, das nicht der Analyse der Musik entstammt, sondern einem historiografischen und autohistoriografischen Diskurs, dessen Elemente hier zumindest skizziert werden sollen.

Zunächst allerdings wird op. 15,14 einem Re-Reading unterzogen, denn anhand dieses Liedes lässt sich die Rolle des Verses als zentrales Element von Schönbergs Vertonung beispielhaft aufzeigen. Als Analyseverfahren dient ein Ansatz, der von Hanna Zühlke, Andreas Haug und Konstantin Voigt entwickelt und auf breiter Basis erprobt wurde.⁷ Er basiert auf Roman Jakobsons Verstheorie, die von der Unterscheidung zwischen Type und Token, Typ und Instanz, ausgeht.⁸ Der Verstyp ist für Jacobson die Summe der invarianten Eigenschaften der Verse eines Textes.⁹ Der abstrakte Typ wird durch konkrete Instanzen – die einzelnen Verszeilen – mit und ohne Abweichungen verkörpert.¹⁰

1	Sprich nicht immer	2u	a
2	Von dem laub,	2b	b
3	Wendesraub,	2b	b
4	Vom zerschellen	2u	c
5	Reifer quitten,	2u	d
6	Von den tritten	2u	d
7	Der vernichter	2u	e
8	Spät im jahr.	2b	f
9	Von dem zittern	2u	g
10	Der libellen	2u	c
11	In gewittern	2u	g
12	Und der lichter,	2u	e
13	Deren flimmer	2u	a
14	Wandelbar.	2b	f

In Georges Gedicht sind alle Verse zweihebig. Darüber hinaus haben zehn der 14 Verse vier Silben und einen unbetonten Versausgang (u). Dies definiert den Verstyp zunächst als trochäischen Viersilbler.

Die vier Verse, die davon abweichen, sind ihrerseits alle gleich strukturiert: zweihebig, mit betontem Versende (b). Sie bilden eine komplementäre Variante des Typs. Die Vokallänge der Verse bestätigen dies: Alle viersilbigen Verse haben den Vokal -e- auf der Endsilbe und -i- oder seltener -e- auf der vorletzten Silbe. In diesen Versen liegt der Hauptakzent stets auf der zweiten Hebung: »treten«, »Vernichter«, »Gewitter« usw. In den dreisilbigen Versen dagegen stehen auf der zweiten Hebung dunklere Vokale -a- und -au-, der Hauptakzent liegt tendenziell auf der ersten Hebung: »Wendesraub«, »spät im Jahr«, »Wandelbar«. Erst die charakteristische Kombination von Silbenzahl bzw. Kadenztyp, Hauptbetonung und Vokalklang definiert die beiden Ausprägungen des Verstyps vollständig:

Verse mit unbetontem Ausgang	X x <u>X</u> x	mit betontem Ausgang	X x <u>X</u>
	- - i -e		- - a/au

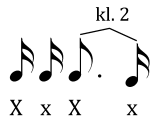
⁷ Vgl. Konstantin Voigt, *Vers und Atonalität. Verfahren der Textvertonung in den frei atonalen Liedern Arnold Schönbergs und Anton Weberns*, Tutzing 2013 (*Würzburger Beiträge zur Musikforschung* 3), insbesondere S. 19–24; vgl. zudem Hanna Zühlke, *Musik und poetisches Sylbenmaß. Friedrich Gottlieb Klopstocks antikeorientierter Vers im Lied von 1762 bis 1828*, Würzburg 2016 (*Würzburger Beiträge zur Musikforschung* 5); vgl. zudem den Beitrag von Hanna Zühlke im Bericht zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Halle, 29. September bis 2. Oktober 2015, online veröffentlicht auf www.schott-campus.com, Mainz 2016.

⁸ Vgl. Roman Jakobson, »Linguistik und Poetik«, in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, S. 83–121, hier: S. 102.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 104.

Schönbergs Vertonung des Gedichts ist maßgeblich am Verstyp orientiert. Dem Verstyp entspricht ein konstanter Vertonungstyp (Notenbeispiel 1). Der Vertonungstyp beschreibt – in Analogie zu Jacobsons Vortragstyp¹¹ – die invarianten Eigenschaften aller Vertonungsinstanzen, also aller vertonten Einzelverse.



Notenbeispiel 1 Schönbergs Vertonungstyp

Der von Schönberg realisierte Vertonungstyp ist rhythmisch über den doppelten Sechzehntel-Auftakt und den Dauerakzent der punktierten Achtel auf der dritten Silbe bestimmt. Melodisch charakterisiert ihn der Halbtonschritt zwischen dritter und vierter Silbe. Die Verse 4, 5 und 6 realisieren diesen Vertonungstyp ohne Abweichung:

Notenbeispiel 2 Realisierungen des Vertonungstyps ohne Varianten

Vers 7 folgt dem gleichen Typ mit einer rhythmischen Variante am Versende, Vers 12 verkörpert den Typ in augmentierter Form, Vers 13 hat anstelle der kleinen Sekunde eine große. Trotz der kleinen Abweichungen liegt allen diesen Versen, die den Verstyp vollständig verkörpern, offensichtlich der Vertonungstyp zugrunde:

Notenbeispiel 3 Realisierungen des Vertonungstyps mit Varianten

Vers 1 weicht vom Verstyp hinsichtlich der Lage des Hauptakzentes ab. Nicht die dritte Silbe, sondern die erste, das Verb »Sprich«, auf das sich der ganze Text bezieht, trägt die Hauptbetonung. Schönbergs Vertonung reagiert auf diese Abweichung der Versinstanz vom Verstyp durch eine Abweichung der Vertonungsinstanz vom Vertonungstyp. Das Versende entspricht dem Typ, der betonte Anfang jedoch

¹¹ Vgl. ebd., S. 105.

wird durch einen Dauerakzent hervorgehoben. Vers 2 kann als dreisilbige Variante des Vertonungstyps mit betontem Ausgang gelten:

Vers 1 u. 2:

Sprich nicht im - mer von dem Laub,

Notenbeispiel 4 Anfang der Gesangsstimme

Die anderen drei Verse mit betontem Ausgang tragen ihren Hauptakzent wie Vers 1 auf der ersten Silbe. Dies hat durchweg eine Art Umkehrung des Vertonungstyps zur Folge, denn der Dauerakzent mit Punktierung fällt hier konsequent auf Silbe 1. Nicht nur der dominierende Verstyp mit unbetontem Ausgang findet seine Entsprechung in einem konstanten Vertonungstyp, sondern auch der komplementäre Verstyp mit betonter Endsilbe, der das Muster gleichsam umkehrt:

Vers 3:

Win - des - raub;

Vers 8:

spät im Jahr.

Vers 14:

wan - del - bar.

Notenbeispiel 5 Realisierungen des Vertonungstyps der Verse mit betontem Ausgang

Lediglich die Verse 9–11 haben keinen Bezug zum Vertonungstyp:

Vers 9 - 11:

Von dem Zit-tern der Li - bel-len in Ge-wit tern,

Notenbeispiel 6 Mittelteil

Sie bilden einen kurzen kontrastierenden Mittelteil mit rascherer Deklamation und einem neuen Gestus der Klavierbegleitung, der mit dem ersten Satzende des Gedichts nach »spät im Jahr« beginnt. Eine schwächere Textzäsur, nach dem ebenfalls betont schließenden dritten Vers – »Windesraub« –, nutzt Schönberg ebenfalls zur Formung des Klavierparts. An dessen Beginn steht eine Figur, die aus dem Vertonungstyp abgeleitet ist: doppelter Sechzehntel-Auftakt, Dauerakzent mit fallender kleiner Sekunde. Nach der Textzäsur bei »Windesraub« wird die kleine Sekunde als 32tel-Motiv abgespalten und zur None ausgespreizt. Die Elemente des Vertonungstyps bilden damit auch die Grundschrift der Klavierbegleitung.¹² Der Vers wird also keineswegs aufgelöst, sondern gleichsam ins musikalische Material hineingenommen.

Im Lichte dieser Ergebnisse ist erstaunlich, dass Brinkmann – und andere nach ihm – Schönbergs Vertonung als Auflösung der Verse in Prosa verstanden haben. Brinkmanns Befunde unterscheiden sich kaum von den hier erhobenen. Der Grund für die gängige Annahme der Prosaauflösung ist daher weniger in der Komposition als in den Diskursen zu suchen.

¹² Vgl. Brinkmann, »Schönberg und George«, S. 15.

Arnold Schönberg hat auf die Frage nach seinem Verhältnis zum Text zwei konträre Antworten gegeben, eine expressionistische und eine »zwölftonideologische«:

»A little later I discovered how to construct larger forms by following a text or a poem. [...] Thus the parts were differentiated as clearly as they had formerly been by the [...] functions of harmony.«¹³

Die Funktion dieser Aussage aus den 30er-Jahren bestand darin, die Zwölftontechnik als Notwendigkeit zu deklarieren. Als es keine Tonalität mehr gab, hätten Texte als außermusikalische Formsurrogate helfen müssen, ein Formproblem zu lösen, bis die Reihen schließlich neue Strukturen brachten. Historiografisch war diese Argumentation wirksam, doch sie trivialisiert die Rolle der Verstexte, denn als vertonte bleiben sie eben nicht außermusikalisch. Zudem hat die Idee des Formproblems und des Textes als Formkrücke anachronistischen Interpretationen Vorschub geleistet: Aus der Perspektive der Dodekaphonie wurde die Funktion des Textes mit der der Reihe gleichsetzten, statt sie im Lichte der Situation um 1908 zu beschreiben.

Kurz nach der Komposition der George-Lieder äußerte sich Schönberg jedenfalls komplett anders: 1912 gab er sich im *Blauen Reiter* ganz und gar expressionistisch: »Berauscht vom Anfangsklang der ersten Textworte« habe er komponiert, »ohne sich um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern«.¹⁴ Alfred Dümling und zuletzt Nikolaus Urbanek haben darauf aufmerksam gemacht, dass diese Aussagen einen Kontext hatten: Schönberg immunisierte sich gegen eine negative Konzertkritik, die ihm vorwarf den Text schlecht vertont zu haben.¹⁵ Er erörterte, dass Text und Musik nicht parallel gehen, sondern an der Oberfläche divergieren müssten um sich im Innersten zu entsprechen. Aus dieser situativen Reaktion hat Adorno in den 20ern ein Programm gemacht: Musik und Text träfen sich in ihrem gemeinsamen Wahrheitsgehalt, ansonsten jedoch verlief die Musik idealiter blind zum Text.¹⁶ Diese Auffassung Schönbergs und Adornos fand Widerhall bei den Forschern, die wie Ehrenforth, Schönbergs autonom musikalische Formkraft betonen wollten. Die technisch analysierbare Beziehung von Musik und Text rückt sie zugunsten eines in der Divergenz begründeten »Wahrheitsanspruchs« in den Hintergrund.

Das Wiederholungsphänomen Vers steht in einem Spannungsverhältnis zur Forderung einer wahren, da in jedem Moment einzigartigen Musik. In seiner *Philosophie der Neuen Musik* kritisiert Adorno Bergs *Wozzeck* dafür, dass er am Scheincharakter der Kunstwerke partizipiere.¹⁷ Der Kristallisationspunkt dieser Kritik ist »jenes aufgeschneute Zweiundreißigstelmotiv«,¹⁸ das wiederholt und damit zum Ausdrucksträger wird. »Die Wiederholung bricht ihm die Spitze ab«¹⁹ und entzieht es der Einzigartigkeit des realen Leidens, macht es zur Floskel. Musikalische Wiederholung wird hier mit Unwahrheit assoziiert. Im Lichte des von Adorno proklamierten Wiederholungsverbots der expressionistischen Atonalität musste die Wiederholungsform Vers zumindest latent als ästhetischer Makel erscheinen, von dem sich die Musik nur durch kompositorische Negation, durch Prosa-Auflösung der Verse reinwaschen konnte.

¹³ Arnold Schönberg, »Composition with twelve tones«, in: »Stile herrschen, Gedanken siegen«. *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Anna Maria Morazzoni, Mainz 2007, S. 161–189, hier: S. 163.

¹⁴ Arnold Schönberg, »Das Verhältnis zum Text«, in: »Stile herrschen, Gedanken siegen«, S. 67–71, hier: S. 69.

¹⁵ Vgl. Dümling, *Die Fremden Klänge der hängenden Gärten*, S. 210f., sowie Urbanek, »Öffentliche Einsamkeit?«, S. 101f.

¹⁶ Vgl. Theodor W. Adorno, »Situation des Liedes«, in: *Musikalische Schriften V*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1984 (*Gesammelte Schriften* 18), S. 345–353, hier: S. 348f.

¹⁷ Vgl. Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1975 (*Gesammelte Schriften* 12), S. 38.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

Die Idee einer »Prosa-Auflösung der Verse« durch Vertonung führt ins 19. Jahrhundert zurück, zu Richard Wagners *Oper und Drama*. Dort heißt es:

»Hielte sich nun der Musiker [...] an den Akzent der Rede, [...] so hatte er damit den Vers vollständig aufzuheben. Er überginge den Vers aus dem selben Grunde, der den verständigen Schauspieler bestimmte, den Vers als natürlich akzentuierte Prosa zu sprechen: hiermit löste der Musiker aber nicht nur den Vers, sondern auch seine Melodie in Prosa auf, denn nichts anderes als eine musikalische Prosa blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetorischen Akzent eines zu Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte.«²⁰

Wagner konstruiert hier ein Problem, als dessen Lösung er den Stabreim als Ersatz für den konventionellen Vers präsentiert: Die regelmäßigen Akzente des deutschen Reimverses versteht er als sinnverfälschend. Dem Textsinn wird eine Vertonung für ihn nur gerecht, wenn sie Reim und Metrum der Verse in den Hintergrund rückt und stattdessen allein den Hauptakzent des Satzes hervorhebt. Das aber erzeugt aperiodische, unregelmäßig gegliederte Musik, die Wagner im Sinne der damals noch negativen Konnotation des Begriffs »musikalische Prosa« nennt, womit er »schlecht gemachte Musik« meint.

Musikalische Prosa bezeichnet für Schönberg und Wagner technisch das gleiche: Musik mit asymmetrischer Phrasengliederung, doch das Phänomen wird, wie Hermann Danuser gezeigt hat, völlig konträr bewertet.²¹ Für Schönberg nämlich ist der Begriff positiv besetzt. Er charakterisiert für ihn das Ideal einer floskelfreien, kondensierten Darstellung musikalischer Gedanken.²² Dass der Komponist Schönberg seinem Ideal in seinen Werken gefolgt sei, hat die Forschung als selbstverständlich angenommen. Musikalische Prosa wurde daher nicht nur zu einer Analyse-kategorie, sondern zu einem Wertungsbegriff, der Gelingen und Modernität der Werke verbürgt. Schon dem Begriff nach steht musikalische Prosa jedoch in einem Spannungsverhältnis zu textlichem Vers. Wagners Kalkül, dass musikalische Prosa dadurch entstehe, dass man Verse dem Sinnakzent der Sätze folgend vertone und sie damit in Prosa auflöse, bot einen leichten Ausweg aus der durchaus realen Spannung zwischen den Regelmäßigkeiten gebundener Sprache und musikalischer Prosa.

Dass Wagners Worte tatsächlich den Hintergrund der Forschung zu Schönberg bilden, zeigen Formulierungen wie die Ehrenforths:

»Der Vers wird überhörbar, der Zusammenhang des Satzes ist oberstes Gebot der Deklamation.«²³

Auch Brinkmann folgt hier ganz der Wagner'schen Linie:

»Die Deklamation orientiert sich genau am Sinnakzent des zu Prosa umgebildeten Sprechsatzes.«²⁴

Schönbergs Selbstaussagen, die den Text entweder als Formkrücke oder als irrelevant charakterisieren, und Adornos Idee eines Wiederholungsverbots in der expressionistischen Atonalität haben die Analyse der Rolle der Wiederholungsform Vers in den George-Liedern wohl kaum begünstigt. Letztlich unterbunden hat sie aber wahrscheinlich die Verquickung der Thesen Wagners über Versvertonung und mu-

²⁰ Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983 (*Richard Wagner. Dichtungen und Schriften* 7), S. 243.

²¹ Vgl. Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 46), S. 9ff.

²² Vgl. Andreas Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Hildesheim 2005 (*Folkwang-Studien* 1), S. 372.

²³ Ehrenforth, *Ausdruck und Form*, S. 48.

²⁴ Brinkmann, »Schönberg und George«, S. 12.

sikalische Prosa mit Schönbergs musikalischem Prosabegriff. Denn diese Verquickung suggeriert, dass das Gelingen musikalischer Prosa die Auflösung der Verse quasi zwingend mit sich brächte.²⁵

Diese Vorstellung krankt freilich daran, dass Verse nicht aufhören Verse zu sein, auch wenn man sie nicht skandiert. Weitere Analysen der atonalen Lieder zeigen darüber hinaus auf breiter Basis, was op. 15,14 nahelegt, nämlich dass Schönberg Georges Verse analysiert und kompositorisch in die Pflicht genommen hat, nicht aufgelöst.²⁶

Dazu skizzenhaft zwei weitere Beispiele:

1	Jedem werke bin ich fürder tot.	5b	a
2	Dich mir nahzurufen mit den sinnen,	5u	b
3	Neue reden mit dir auszuspinnen,	5u	b
4	Dienst und lohn, gewährung und verbot,	5b	a
5	Von allen Dingen ist nur dieses not,	5b	a
6	Und weinen, daß die bilder immer fliehen,	5u	c
7	Die in schöner Finsternis gediehen,	5u	c
8	Wann der kalte, klare morgen droht.	5b	a

Das Gedicht, das Schönbergs op. 15,6 zugrunde liegt, besteht durchweg aus fünfhebigen trochäischen Versen. Vier der acht Verse enden betont, vier unbetont. Alle betont endenden Verse haben die gleiche Reimsilbe: »tot«, »verbot«, »not«, »droht«. Die unbetont schließenden Verse haben vokalgleiche Reimpaare. Die Syntax des Textes ist nach dem ersten Vers so komplex, dass eine Orientierung am Prosasatz sowieso illusorisch wäre. Schönberg orientiert sich daher an der Reim- und Kadenzstruktur der Verse. In der Vertonung schafft er zwei Bereiche, die in Textdeklamation, Dynamik, und Begleitstruktur verschieden und dabei den beiden verschiedenen Reim- und Kadenztypen zugeordnet sind.

Der erste Vers wird, wie alle Verse mit betontem Ausgang, quasi skandierend vorgetragen: gleiche rhythmische Werte, Akzente auf jeder Silbe, schrittweise melodische Bewegung. Der Tonvorrat beschränkt sich auf das chromatische Segment von *cis* bis *f*, die Klavierbegleitung ist akkordisch, vorwiegend in Quartan, die Forte-Dynamik trägt das ihrige zum harten, energischen Charakter dieses Anfangs bei.

Vers 1:

Je - dem Wer - ke bin ich für - der tot,

ohne Pedal

fp

pp

Notenbeispiel 7 »hartes« Klangsphäre der Verse mit betontem Ausgang

²⁵ Vgl. Voigt, *Vers und Atonalität*, S. 40–72.

²⁶ Vgl. Ebd. S. 151–179.

Völlig kontrastierend erscheinen die folgenden Verse mit unbetontem Ausgang. Leise, zarte kontrapunktische Linien im Klavier gehen aus dem Unisono mit dem Gesang hervor, der sich kantabel in Schritten und Sprüngen rhythmisch flexibel bewegt.

Notenbeispiel 8 »weiche« Klangsphäre der Verse mit unbetontem Ausgang

Mit den betont schließenden Versen 3 und 4 kehren Material und Charakter des Anfangs wieder, das nächste unbetont kadenzierende Verspaar dagegen nimmt den Gestus der Verse 2 und 3 auf. Der Vertontungstyp, den Schönberg kreierte umfasst quasi alle Dimensionen des Liedes:

Takt	1–2	3–7	8–10	10–12	12–16	16–18
Teil	A1	B1	A2	A1'	B2	A1''
Dynamik	f	pp-p	f-ff	ff-p	pp-p	pp-sf
Satz	akkordisch	kontrapunktisch	akk.	akk.	kp.	akk.
Vers	b	u,u	b	b	u,u	b

Er geht von Reim und Metrum aus, die hier ihrerseits einen Aspekt der Semantik verdeutlichen: Die Verse mit betontem Ende kreisen um die harte Sinnsphäre von Not, Tod, Verbot, Kälte usw. Die Verse mit unbetontem Ausgang dagegen sprechen vom Dialog, der Phantasie, dem Weinen, der schönen Finsternis – von einer offensichtlich ganz anderen Sinnsphäre.

Op. 15,2, zeigt eine viel verborgenerere kompositorische Reaktion Schönbergs auf den Verstyp des vertonten Gedichts (siehe Notenbeispiel 9 auf S. 9). Georges Text besteht durchweg aus vierhebigen trochäischen Versen. Was der Binnenreim des ersten Verses »– diesen – paradiesen« andeutet, setzt sich in sieben der neun Verse fort: eine Wortgrenze als Binnenzäsur nach vier Silben. Diese Strukturierung in Viererblöcke ist die Grundlage für die Motivik der Gesangsstimme in Schönbergs Vertonung. Den Halbversen entsprechen Viertongruppen, deren Mehrzahl sich vom Ende des zweiten Verses – große Sekunde, Prime, kleine Sekunde – herleitet. Am Ende der Verse 5 und 6 und am Beginn von Vers 9 erscheint dieses Motiv transponiert. Am Beginn von Vers 8 ist es in die Oktave geklappt, am Ende von Vers 3 erscheint es als Krebs usw. Weitere Belege für die Strukturierung in Viertongruppen liefern die Verse 1 und 8, denn die zweiten Halbverse sind hier gleich, während die ersten Halbverse divergieren. Die Rhythmik der Textdeklamation allerdings folgt nicht der Gliederung in Vierergruppen, Versgrenzen werden überspielt oder neue Zäsuren eingezogen. Sie geben dem Vortrag eine Gestalt, die nicht unmittelbar am Vers orientiert erscheint. Dessen Ordnung hat jedoch die Melodiestructur der Gesangsstimme entscheidend beeinflusst.

Vers 1: Hain in die - sen Pa - ra - die - sen

Vers 2: wech - selt ab mit Blü - ten - wie - sen,

Vers 3: Hal - len, bunt - be - mal - ten Flie - sen.

Vers 4: Schlan - ker Stör - che Schnä - bel kräu - seln

Vers 5: Tei - che, die von Fi - schen schil - lern.

Vers 6: Vö - gel - rei - hen mat - ten Schei - nes

Vers 7: auf den schie - fen Fir - sten tril - lern

Vers 8: und die gold - nen Bin - sen säu - seln,

Vers 9: doch mein Traum ver - folgt nur Ei - nes.

Notenbeispiel 9 Organisation von Text und Melodie in Viererblöcken

Markus Böggemann hat gezeigt, dass traditionelle Techniken tonalen Komponierens in der freien Atonalität nicht komplett preisgegeben, sondern radikalisiert wurden.²⁷ Schönbergs Verfahren der Versvertonung in den George-Liedern lassen sich als solch radikalisierte Traditionen verstehen: Im ersten Beispiel wurde die metrische Einheit Vers in ein musikalisches Rhythmusmuster transferiert – so wie in vielen Liedern Schumanns, Brahms' oder Wolfs.²⁸ Radikalisiert wurde das Verfahren insofern, als sich mit der kleinen Sekunde eine intervallische Grundkonstellation mit dem Rhythmusmuster verbindet. Aus dieser Konstellation ist der Großteil des Motivmaterials abgeleitet. Das traditionelle Verfahren der Korrespondenz von Textreimen und musikalischen Reimen ist in op. 15,6 radikalisiert: An die Stelle der Gleichheit einzelner Melodieabschnitte im Gesang tritt eine Entsprechung des gesamten Satzcharakters in den Versen des gleichen Kadenztyps. In op. 15,2 schließlich erscheint das Verfahren der motivischen Korrespondenz radikalisiert: Intervallische Gleichheit wurde auf die strukturell gleichen Verspositionen übertragen. Versstruktur wird hier zum subkutanen Element einer Komposition, deren rhythmische Oberfläche einen Kontrapunkt zum Regellaß des Textes bildet.

²⁷ Vgl. Markus Böggemann, *Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogramm und Historismusproblem*, Wien 2007 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft T), S. 75f., 172ff.

²⁸ Vgl. Voigt, *Vers und Atonalität*, S. 76–86.

Die experimentelle Pluralität der Verfahren, derer sich Schönberg bei der frei atonalen Vertonung der Verse Georges bediente, wurde durch das Narrativ der Prosa-Auflösung der Verse verdeckt, das sowohl durch Schönberg und seine Anhänger als auch durch die Pioniergeneration der Forschung zur sogenannten Wiener Schule gepflegt wurde. Erst im Kontext eines stärker historisierten Schönberg-Bildes²⁹ – das weder die freie Atonalität glorifizieren noch die Dodekaphonie legitimieren muss – wird Versvertonung als transformiertes Traditionselement und zugleich als Nutzung der neuen Möglichkeiten erkennbar, die mit Preisgabe der Tonalität eröffnet wurden.

²⁹ Ohne den Legitimationsdruck, der auf der »Pioniergeneration« lastete, konnte die Forschung der letzten Jahrzehnte philologische Grundlagenarbeit leisten und in der Folge auch Mechanismen der »Autohistoriografie« der Wiener Schule durchsichtig machen. Neben den genannten Publikationen von Jacob und Böggemann sei exemplarisch verwiesen auf Hans Joachim Hinrichsen, »Schönberg, Bach und der Kontrapunkt. Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur«, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg. Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hrsg. von Andreas Meyer und Ullrich Scheideler, Stuttgart 2001, S. 29–63, sowie weitere Beiträge dieses Sammelbandes.