

»...Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt...«
Alban Bergs Vertonung der »Ballade des äusseren Lebens« -
Spiegel seiner Hofmannsthal-Rezeption

Alban Berg begann seine kompositorische Laufbahn als Komponist von Klavierliedern, die Teil einer quantitativ frappierenden Liedproduktion im Wien der Jahrhundertwende sind: Das Klavierlied hatte zu dieser Zeit in Wien schon eine lange, vor Franz Schubert beginnende Gattungstradition und erlebte als Gattung von besonderer Lokalbedeutung nun einen späten, abschließenden Höhepunkt. Kaum ein Oeuvre eines in Wien lebenden Komponisten dieser Zeit zeigt nicht die Anziehungskraft eines musikalischen Lyriismus. Das gilt für Wilhelm Kienzl, Julius Bittner, Carl Lafite, Joseph Marx ebenso wie für Franz Schreker, Alexander von Zemlinsky, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton von Webern sowie für die beiden bedeutendsten Lied-Komponisten dieser Zeit – Hugo Wolf und Gustav Mahler. Ihre Liedkompositionen markieren zugleich einen zweifachen gattungsgeschichtlichen Wendepunkt, denn war Wolf der letzte, in dessen Schaffen das Klavierlied zwar noch einen alles dominierenden Rang einnahm, sich aber endgültig vom bis dahin gültigen Strophenlied-Modell ablöste und zum Deklamationslied entwickelte, so führte Mahlers Entwicklung von frühen, späterhin orchestrierten Klavierliedern zum Orchestergesang und zur Synthese zwischen Lied und Symphonik.

Berg tat es Mahler, einem seiner großen Vorbilder, gleich und wandte sich nach den »Vier Liedern« op. 2 (nach Texten von Hebbel und Mombert) dem Orchestergesang in Gestalt seiner »Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg« op. 4 zu. Daß er sich danach von der Lied-Gattung abwandte, steht zum Teil sicherlich im Zusammenhang mit deren allgemeinem Verschwinden, erklärt sich daneben sicherlich aber auch aus der Kritik Schönbergs an Bergs lyrischer Grunddisposition: »In dem Zustande«, in dem Berg zu ihm in den Unterricht gekommen sei, so schreibt Schönberg 1910 an Emil Hertzka, »war es seiner Phantasie scheinbar versagt, was anderes als Lieder zu komponieren. Ja selbst die Klavierbegleitungen zu diesen

hatten etwas vom Gesangsstil. Einen Instrumentalsatz zu schreiben, ein Instrumentalthema zu erfinden, war ihm absolut unmöglich.«¹

Für die Liedkomposition der Jahrhundertwende allgemein charakteristisch und für Bergs Lieder insbesondere gültig ist das offenkundig stark zunehmende Bedürfnis nach Selbstaussdruck, das einerseits einen erheblichen Teil zur Auflösung »von Periodik und Versmaß [...] des traditionellen Liedes [...] in deklamierte Prosa«² beitrug, das sich andererseits in Form eines steigenden literarischen Anspruchs äußerte.

Je größer die literarische Bildung der Komponisten war, um so gezielter geschah auch ihre Textwahl. Schon die Tatsache, daß bestimmte Dichter nur selten vertont wurden, weist auf die Existenz von Auswahlprinzipien hin. Unter den relativ selten vertonten Dichtern der Jahrhundertwende heben sich zwei Gruppen heraus – einerseits Impressionisten und Symbolisten wie Peter Altenberg, Max Dauthendey, Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Alfred Mombert, Rainer Maria Rilke, Richard Schaukal, andererseits Naturalisten wie Karl Bleibtreu, Hermann Conradi, Gerhart Hauptmann, Arno Holz, Johannes Schlaf und Bruno Wille.³

Altenberg, Hofmannsthal, Mombert, Rilke, Holz und Schlaf begegnen als Textdichter in den Jugendliedern von Alban Berg, was einen deutlichen Hinweis auf dessen hohes literarisches Interesse gibt: Berg hatte nach früh entdeckten literarischen Neigungen zunächst sogar den Wunsch gehabt, Dichter zu werden. Wenn auch diese Seite seiner Begabung in seiner weiteren Entwicklung zurücktrat, so spielte Literatur doch zeitlebens eine dominante Rolle für ihn, wobei im Gesamtkomplex seiner literarischen Rezeption der Auseinandersetzung mit der Wiener literarischen »Szene« nach der Jahrhundertwende⁴ eine besondere Bedeutung zukam.

*

In der Zeit von Sommer 1901 bis zum Beginn seines Studiums bei Schönberg im Herbst 1904 hatte Berg 32, also etwa ein Drittel seiner

¹ Arnold Schönberg: Briefe, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 17.

² Albrecht Dümling: Die fremden Klänge der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George, München 1981, S. 113.

³ Ebd., S. 108.

⁴ Vgl. Susanne Rode: Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der »Lulu«, Frankfurt am Main 1988.

Jugendlieder⁵ komponiert, in den folgenden zwei Jahren – ohne Kenntnis und unmittelbare Einflußnahme Schönbergs – entstanden nochmals mehr als 30 Lieder, darunter die beiden Vertonungen von Gedichten Hugo von Hofmannsthal: »Die Ballade des äusseren Lebens« (Anfang 1905)⁶ und das »Reiselied« (Sommer 1905).⁷

Bergs produktive Hofmannsthal-Rezeption des Jahres 1905 sowie sein erstes Aufmerksamwerden auf Hofmannsthal fallen gleichwohl nicht auf einen Zeitpunkt; vielmehr versuchte sich Berg bereits 1903 an einer Vertonung des ersten von Hofmannsthal »Drei kleinen Liedern« und weihte unverzüglich Jugendfreund Hermann Watznauer ein, dem er am 20. November 1903 schrieb:

Du warst am Donnerstag von uns fortgegangen. Der Ausgelassenheit folgte – wie leider immer bei mir – Trübsinn!! – Es packte mich jener alte Lebensschmerz, der an mir wie ein altes Erbübel klebt ---. Ich hatte noch ein wenig zu tun -- bald war's geschehen -- dann zog's mich zum Clavier. Ich wollte den ersten Eindruck festhalten, den das Gedicht Hoffmanstal [sic!] in mir wachrief

Hör - test Du denn nicht hinein, daß Musik das Haus durchdrang -

⁵ Vgl. Titel-Verzeichnis der Jugendlieder von Alban Berg bei: Nicolas Chadwick: Berg's Unpublished Songs in the Österreichische Nationalbibliothek, in: Music and Letters 52: 1971, S. 123-133.

⁶ Das Manuskript befindet sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek unter Nr. 49 in F 21 Berg 3.

⁷ Ebd., Nr. 55. Zur Datierung vgl. die Biographie von Bergs Jugendfreund Hermann Watznauer, veröffentlicht in: Erich Alban Berg: Der unverbesserliche Romantiker. Alban Berg 1885 – 1935, Wien 1985, S. 58 bzw. S. 60.

soweit kam ich – dann wollte es nicht weiter – ich las dann in ›Dichtung und Wahrheit‹ – doch es bereitete mir wenig Vergnügen.⁸

Während die »Drei kleinen Lieder« erst 1907 in einer Buchausgabe erschienen, so daß Berg das für einen Kompositionsversuch erwogene Erste also als Einzelveröffentlichung in einer Zeitschrift kennengelernt haben muß (das I. der »Drei kleinen Lieder« war im Mai 1900 in München in ›Die Jugend‹ im Druck erschienen), so ist es denkbar und angesichts von Bergs Belesenheit und seinem schon zu diesem Zeitpunkt ausgeprägten Interesse für zeitgenössische Literatur wahrscheinlich, daß er »Die Ballade des äusseren Lebens« und »Reiselied« aus der ersten Sammlung Hofmannsthalscher Gedichte kannte, die 1903 unter dem Titel »Ausgewählte Gedichte« in Stefan Georges Verlag ›Blätter für die Kunst‹ in Berlin herausgekommen war.

Mit den Worten: »Nacht war schwer und ohne Schein«
und: »Östlich brach ein Licht heraus,
Schwerer Tag trieb mich nach Haus«

weist das erste der »Drei kleinen Lieder« den Weg zu einem Zentralthema innerhalb von Bergs frühem Liedschaffen. Viele seiner Lieder sind Nachtverherrlichungen en miniature, angesiedelt zwischen Abend-schein und Morgengrauen, erfüllt von den Faszinationen durch die Schönheit der mondbeglänzten wie durch die Schrecken der schattenschwarzen Nacht. Nacht, weit mehr als eine dunkle Version des Tages, symbolisiert Ruhe, Vergessen, Verlöschen, Tod wie auch Liebesseligkeit. Schweigend, stumm und sprachlos lauscht der Mensch den Klängen der Nacht. In Hofmannsthals erstem der »Drei kleinen Lieder« ist es »Musik«, in anderen von Berg vertonten Gedichten (etwa von Geibel, Lenau, Rückert, Stieler, Storm) sind es »ferne Lieder«, liebliche Gesänge, Laute von Vögeln, die durch die Stille der Nacht tönen.

Komponierend zeigte sich Berg von solchen Texten im Innersten berührt, fand er in ihnen doch eigene Empfindungen ausgedrückt. Nacht, so läßt sich aus einem Brief an seine Frau vom 17. November

⁸ Ein Faksimile-Ausschnitt dieses Briefes ist abgedruckt in: Alban Berg. Leben und Werk in Daten und Bildern, hrsg. von Erich Alban Berg, Frankfurt am Main 1976, S. 79; eine Übertragung dieses Briefes, allerdings ohne den Liedanfang, wird auch von Watznauer in seiner Biographie mitgeteilt, s. FN 7, S. 41; hier ist dem Faksimile folgend zitiert.

1912 schließen, bedeutete Berg einen Ort der Einsamkeit und zugleich der gesteigerten Naturwahrnehmung:

In tiefer Nacht fuhr ich [...] gegen Berghof, allmählich wuchs der Tag in diese unglaublich schöne Winterlandschaft. Beim See war's schon ziemlich licht. So etwas wie der steingraue See, der wie ölig bewegt war, das graublaue Schilf inmitten der weiten, schweren Schneeflächen, die in die zartesten Silberspitzen der Bergrücken enden, darüber der melancholischste Himmel --- und darin zu fahren, in Decken gehüllt, das Geklingel des Schlittenpferdes!!! Es hätte nicht der traurigen Erzählungen des Wastls bedurft, um den wollüstigen Schmerz dieser Naturschönheit bis ins Innerste zu spüren.⁹

In Bergs Denken, das sich in diesem Punkt mit dem Hofmannsthals traf, stand zu dieser Zeit der realistischen Häßlichkeit des Tages die dunkle Schönheit der Nacht gegenüber, der äußeren Wirklichkeit des Tages die innere Seelenlandschaft des nächtlichen Reiches voll von Sensibilität. Diese Aufspaltung des Daseins in Äußeres und Inneres begegnete Berg in literarischer Umschreibung in Hofmannsthals »Ballade des äusseren Lebens«, die er naheliegenderweise in den Dienst der Vertiefung seiner Selbsterfahrung nahm. Wenn Hofmannsthal in den ersten vier Strophen der »Ballade« ein Bild des Lebens entwirft, welches zwischen Kindheit und Tod als eine Folge unverbundener, in fremder Vereinzelung stehender Momente vergeht, so war eine solche Wahrnehmung des Daseins Berg keineswegs fremd: Im Innern nach der Einheit verlangend, erlebte er, wie die Einheit seines Selbst ständig in der Wirklichkeit zu zerfallen drohte. Es wird ihn mithin auch kaum unberührt gelassen haben, daß das Bild einer zerfallenden Wirklichkeit bei Hofmannsthal eine Dimension von Unentrinnbarkeit hat, indem Hofmannsthal zwar in der fünften Strophe seiner »Ballade« die unverbundene Reihe gleichgültig aufeinander folgender Ereignisse abbricht, durch die nachfolgenden Fragen nach dem Sinn alldessen die daraus für den Menschen resultierende Bedrohung aber um so drastischer ins Bewußtsein hebt. Erst mit den Worten:

»Und dennoch sagt der viel, der ›Abend‹ sagt,
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt«

⁹ Alban Berg an Helene, 17. November 1912, in: Alban Berg: Briefe an seine Frau, München/Wien 1965, S. 231 f.

tritt der Umschwung ein, wobei die darin zum Ausdruck gebrachte Vorstellung vom Abend als Erfüllung, Ziel, Ende der im Tag dahineilenden Welt bei Berg auf vorbereiteten Boden fiel.

Auch die für Hofmannsthal typische Eigengewichtigkeit der Bilder scheint Berg, wirft man wiederum einen Blick auf die Texte seiner sonstigen frühen Lieder, stark angesprochen zu haben: »wie tote Vögel« in der »Ballade des äusseren Lebens«, die Vögel »auf starken Schwingen«, die »alterslosen Seen« oder der Brunnen im »Reiselied« – es sind Bilder, die sich von ihrer Abbildfunktion gelöst haben und zu Chiffren für einen wohl erahnbaren, sprachlich aber nicht mehr faßbaren Zusammenhang werden.

Offenkundig geleitet vom Eindruck des Vogelbildes scheint Berg zur Formanlage seiner Vertonung des »Reiseliedes« gefunden zu haben: Der Vogel mit starken Schwingen trägt den Menschen fort aus den Gefahren, die in den Naturvorgängen auf ihn lauern, und gibt ihm den Blick von oben auf eine kultivierte Natur frei. Anders als in der »Ballade des äusseren Lebens« tritt im »Reiselied« der Umschwung, nach dem die Dinge doch noch einmal in einen Zusammenhang zueinander treten, nicht sanft, beinahe unmerklich, als finale Wende ein, sondern ist von Hofmannsthal als zentraler und durchaus kraftvoller Moment ins Zentrum des Gedichts gerückt. Vorher stürzte das Wasser, »uns zu verschlingen«, nachher gibt sich im beruhigten Wasserspiegel der »alterslosen«, das heißt gänzlich zeitentrückten »Seen« die Naturschönheit zu erkennen; die vorher bedrohende Natur ist nachher in eine montierte Landschaft, das heißt gedeutete Form von Natur verwandelt.

Eine sinnfällige Umsetzung dieses zentralen Moments findet Berg, indem er mit dem Nahen der Vögel auf starken Schwingen einen Abschnitt seines Liedes beginnen läßt, in dem die Akzente des Textes musikalisch viel langsamer aufeinander folgen. Die Akzentfrequenz von Halben und Vierteln, wie sie die erste, von der Bedrohung durch die Natur handelnde Strophe durchzogen hatte:



wechselt zu Ganzen und sogar punktierten Ganzen:

10 11 12 13

kom - men schon auf star - ken Schwin - gen Vö - gel her, uns

So vorbereitet setzt der zweite Teil des Liedes ein, wobei Berg den Moment des Perspektivwechsels im Gedicht musikalisch durch die Spaltakzente der Singstimme über dem orgelpunktartigen e der Klavierbegleitung deutlich heraushebt:

17 18 19

A - ber un - ten liegt - ein

Den zweiten Teil seines Liedes formiert Berg, dabei die zweite und dritte Strophe von Hofmannsthals Gedicht zusammenfassend, auf dem Grund einer beinahe durchlaufenden Triolenbewegung im Klaviersatz. Dieser neue musikalische Bewegungsgestus kontrastiert nicht nur zu dem markanten des Anfangs (in dem der Keim der Triole gleichwohl bereits verborgen lag), sondern er korrespondiert auch zu den Verben liegen, spiegeln, steigen, mit denen Hofmannsthal im zweiten Teil des Gedichts eine geheimnisvolle Atmosphäre herstellt. Diese verdichtet sich bis hin zur Symbolik des leicht wehenden Windes: Mag auch Berg Hofmannsthals Verschlüsselung, die den Wind als Symbol für die Zusammenhang stiftende Poesie setzt, nur intuitiv aufgenommen haben, so tangierte sie doch seine Grundüberzeugung: Berg war in diesen Jahren nur auf ästhetischem Weg, durch poetische Interpretation, imstande, den Sinn und Bedeutungszusammenhang des äußeren Lebens zu erkennen.

Reiselied

H. v. Hoffmannsthal

Näs-ser stürzt uns zu ver schim-gen, Rellc der Fieb ungs zu er-
schla-ger kem-manschen auf Mas Kira
Schim-ged Us-gel her, und fort-zulragen
d-ter un-ten liegt ein Tal

301

BRUCKMANN
OPUS
NATIONALBIBLIOTHEK

onie, gelüch-troh-ne En-ge-ven an al-tus lo-son

See, Mar-marstipn und Birn-Impanud steige aus Bän-mi-gem-Ge-

läse- de um da Trich ten Wäin de wehn!

8-...

Stro-ken-digend to-ten kaste-ten-dorr- te.....
 Wo-gü sind die-se auf-ge baut? und glei-chen ein-an-der nie! und
 sind un-zäh-lich-zie-le? Was wech-selt La-chen, Wei-nen und Er-
 -ö-zei-chen? Was fröh-lich das al-le-und sind die-se Spie-le, die wir doch
 groß und e-nig ein-sam sind und wei-nen-der-ner Sa-chen trü-ber Zie-
 -le?

UNIVERSITÄT
 DUISBURG
 ESSEN

Was frönt's, die's gleich viel ge-se-hen ha-ben? Und dem-nach

sagt der viel, der Ab-bend sagt ein Wort, da-raus tief-sinn und Trauer

sehr leise rinnt wie schwe-rer Honig aus dem hoch-zen Ha-Ben. *rit.*

Wie Hofmannsthal schien ihm Sinnstiftung nur durch Kunst, Verschmelzung von äußerem Leben und innerer Seelenlandschaft nur im Schaffensprozeß möglich. Berg konnte mithin ungeteilt Übereinstimmung mit Hofmannsthal empfinden, wenn dieser, in Parallele zur Rolle des Wortes am Anfang der göttlichen Welterschaffung, zum Schluß seiner »Ballade des äusseren Lebens« den Künstler in den Rang dessen erhebt, der mit der Kraft des Wortes die Dissoziation der Welt überwinden und Zusammenhang stiften kann.

*

Für seine Vertonung der »Ballade des äusseren Lebens« übernimmt Berg Hofmannsthals Text unverändert und beläßt die Gliederung in dreizeilige Strophen sowie die fünfhebigen Verszeilen im wesentlichen unangetastet, so daß Text und musikalische Form im Großformalen korrespondieren:

1. Strophe	8 Takte
Zwischenspiel	2 Takte
2. Strophe	6 Takte
3. Strophe	6 Takte
Zwischenspiel	2 Takte
4. Strophe	10 Takte
Zwischenspiel	1 Takt
5. Strophe	8 Takte
6. Strophe	6 Takte
7. Strophe	9 Takte
Schlußvers	4 Takte
Nachspiel	2 Takte

In Bergs Vertonung hebt sich ein erster, mittels symmetrisch eingeschobener Zwischenspiele gegliederter Teil von einem überleitungslos durchkomponierten zweiten Teil ab. Auf diese Weise spiegelt sich die inhaltliche Zweiteiligkeit der »Ballade«: In deren ersten vier Strophen ist die Rede von der Vergänglichkeit des Lebens, das einem Vorübergleiten disparater Momente gleicht, welche durch die (sechzehnmal, davon neunmal zu Versbeginn verwendete) anreihende Konjunktion »und«

scheinbar aufeinander bezogen sind. Im zweiten Teil der »Ballade«, den Strophen fünf bis sieben sowie dem einzelnen Schlußvers, stellt das Individuum, »groß und ewig einsam«, Fragen nach dem Sinn des Lebens, wobei eine Synthesis des Disparaten nicht mehr möglich scheint, sondern Leben bedeutet, »wandernd nimmer [...] irgend Ziele« zu suchen.

Innerhalb der einzelnen Strophen läßt Berg die Verszeilen einander zumeist (bis auf die Ausnahmen »und alle Menschen« in der 1. Strophe, »die wir doch« in der 6. Strophe und »und dennoch sagt der viel« in der 7. Strophe) ohne Pausen folgen, so daß – obwohl sich keine auf den Reim oder die Verszeile bezogenen melodischen Korrespondenzen finden – in gewisser Weise ein Rest der unablässigen Bewegung erhalten bleibt, wie sie sich im Reimschema von Hofmannsthals »Ballade« herausbildet:

Naheliegenderweise verknüpft Berg den über das Reimschema mit der letzte Strophe verknüpften letzten einzelnen Vers auch musikalisch eng, jedoch nicht ohne durch die Vortragsbezeichnung »sehr leise« auf die ursprüngliche Gliederung des Textes zurückzuverweisen.

Zum Erscheinungsbild der in Hofmannsthals »Ballade« zum Ausdruck gebrachten und von Berg autobiographisch nachempfundenen Dissoziiertheit der Persönlichkeit fügen sich die nie enden wollenden und sich deshalb einer Sinnstiftung entziehenden Erlebnisse und Bilder des äußeren, schließlich »totenhaft« verdorrten Lebens (wie sie im ersten Teil der »Ballade« dargestellt sind) einerseits und das angesichts solcher Welterfahrung in »Tiefsinn und Trauer« versunkene Individuum (dem der zweite Teil der »Ballade« gilt) andererseits. Das Anwachsen der Empfindung äußerer im ersten und innerer Brüchigkeit im zweiten Teil vermittelt Bergs Vertonung, die sein im Alter von 20 Jahren bereits ausgeprägtes Interpretationsvermögen unter Beweis stellt, auf dreifache Weise: Erstens führt Berg sein Lied mit den Mitteln der musikalischen Zeitgestaltung, das heißt mit signifikanten Dehnungen, in der vierten auf einen ersten, in der siebenten Strophe auf einen zweiten Kulminationspunkt. Zweitens vermittelt er in eben diesen Strophen durch wechsell-

Ballade des äußeren Lebens,

H. v. Hofmanns bal

Und Kin - der wach - sen auf mit tie - fen Au - gen, die kaum nicht
Bestimmte

wis - sen, wach - sen auf und ster - ben Und al - le Men - schen gehn ihm re - te - ge.

Und sü - ße Fruch - te wer - den aus ihm her - bein, und fal - zen

nach - wie - fe - te kö - ge nie - der und bis - gen wenig Ta - ge und re - der - ben.

BRUNNEN
KUNST
NATIONALBIBLIOTHEK

Und im-mer recht der Wind und im-mer wie-der-er-neh-men wir nach
 an den vie-le Wör-te und spü-ren: Lust und ~~Müdig~~-keit der Glie-der.
 Und Strah-len-zau-fer durch das Glas, und
 Br-te sind da und dort, voll Fä-esteln; Bäu-men, Tai-chen und

schneller
lebhafter

Nr. 3
 14 linig.

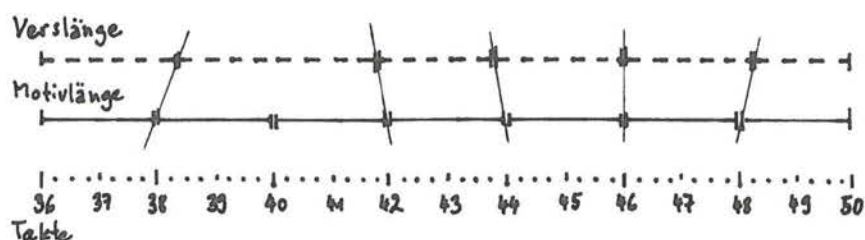
Österreichische Nationalbibliothek Wien/Musiksammlung F 21 Berg 3, Nr. 49 [63]

Ballade des äusseren Lebens 377

des Metrum die wachsende Brüchigkeit. Drittens vermittelt Berg dies auf der musikalisch konstruktiven Ebene, die er aus folgendem, in den Anfangstakten exponierten Motiv gewinnt:



Einem Passacaglia-Thema ähnlich, verleiht das zweitaktige Motiv dem Lied einen rein musikalischen, vom Text unabhängigen konstruktiven Halt, und die kleine Raffinesse von Bergs in so jungen Jahren komponiertem Lied besteht darin, daß Berg je eine dreizeilige Text-Strophe mit einer zumeist viermaligen Wiederholung des zweitaktigen Motivs verknüpft, so daß sich höchst variable Verschränkungen zwischen der konstruktiven Fundierung des musikalischen Satzes und der Textdeklamation ergeben, die etwa in der fünften und sechsten Strophe folgende Gestalt haben:



In der ersten Strophe wird das Motiv in der Grundgestalt, das heißt die Oktave zwischen *g*₁ und *g* ausfüllend, viermal repetiert, wobei die Singstimme beim dritten Mal auf die Worte »wissen, wachsen« den Anfang des Motivs übernimmt. Nach den nicht motivgebundenen Strophen zwei und drei kündigt sich im Zwischenspiel in Takt 23 und 24 die Wiederkehr des Motivs an, das gleichwohl in der vierten Strophe seines ruhig fundierenden Charakters enthoben ist: Die in Oktaven geführte Grundgestalt wird enggeführt (Einsätze in Takt 25, 26 und 27), bricht in Takt 28 unvollständig ab und wird dann, um einen Ganzton nach unten transponiert und in Sextparallelen geführt, zweimal repetiert (Takt 29/30 und 31/32).

Nach der zwar in den Transpositionsstufen schweifenden, aber metrisch stabilen Motivfundierung in fünfter und sechsten Strophe komponiert Berg auf dem zweiten Kulminationspunkt, in der siebenten Strophe, abermals mit Phrasenüberschneidung und Abbrechen des Motivs (Takt 50 bis 53) die wachsenden Empfindung der Brüchigkeit mit musikalischen Mitteln aus.

Bedenkt man die für Bergs Jugendlieder sonst übliche fehlende satztechnische Unabhängigkeit zwischen Gesangslinie und Klaviersatz, erhellt das Überraschende dieser Vertonung, die mit der Eigenständigkeit von Instrumental- und Gesangspart eine erst viel später erreichte Position von Bergs kompositorischer Entwicklung vorwegnimmt. Da die Konstruktion des Liedes durch den als Formträger fungierenden Instrumentalpart begründet wird und nicht aus einem am-Text-entlang-Komponieren resultiert, kann der Gesangspart ganz auf die Funktion der deklamatorischen Deutung der Aussage hin orientiert sein.

*

Eine Verbindung zwischen Hofmannsthal und Berg lässt sich gleichwohl nicht nur auf dem Gebiet von dessen kompositorischer Rezeption aufzeigen; vielmehr fand der junge Berg im Werk des jungen Hofmannsthal auch im Hinblick auf seine Wirklichkeitserfassung vieles, von dem er sich an den Innenseiten berührt fühlte.

Typisch für die um die Jahrhundertwende in Wien geborene Generation, wuchs Berg in einer an ästhetischen Werten orientierten Atmosphäre auf, zu deren Merkmalen das Gefallen am Traurig-Schönen, das Schwanken zwischen morbiden Todeswünschen und ekstatischer Liebe sowie die Hingabe an entrückte Sehnsüchte zählten – eine Lebenshaltung, die Stefan George Hugo von Hofmannsthal gegenüber mit den Worten kritisierte: »In Ihrem Land weht ein müder verlassener Zug und Ihre ganze dortige Jugend hat etwas rückgratloses bei äußerlicher Überbildung und gefällt sich in einer äußerlichen und süßlichen Verkommenheit.«¹⁰ Gleich den »Helden« in ihren Dichtungen, die »ihr Leben als Ästhetiker zu verwirklichen« suchten, erlagen die Kunstschaffenden dieser Generation selbst den Verlockungen des Ästhetizismus,

¹⁰ BW George 257.

indem ihnen »allein in der ästhetischen Existenz« noch eine »Einheit der Welt«¹¹ herstellbar schien.

Briefe Alban Bergs der Jahre bis 1909 und vor allem seine (von Mai 1903 bis Ende 1907) unter dem Titel »Von der Selbsterkenntnis« angelegte Zitatensammlung machen an Hand von vielen Details deutlich, daß Bergs Leben sich anfangs weniger auf eine erlebte Realität, die Wirklichkeit an sich, richtete, sondern daß er zur literarischen Fiktionalisierung der Realität tendierte und stets nach bereits gedeuteten Formen von Wirklichkeit suchte. Sein Lebensprinzip war das eines ästhetischen Menschen, dem Kunst und Literatur zur Entzifferung des eigenen Subjekts dienen und der das eigene Ich in den Umschreibungen der Literatur entdeckt und kennenlernt.

Bestätigung und Verstärkung dieses ästhetischen Lebensprinzips fand Berg in besonderem Maße im Werk von Peter Altenberg. Gedankliche Gefolgschaft leistete er Altenberg darin, sich nicht so sehr von der Natur in ihrer unmittelbaren Form angezogen zu fühlen, sondern der Wahrnehmung der kultivierten Natur, des Gartens als einer gedeuteten Form von Natur, uneingeschränkten Vorrang einzuräumen. Ebenso faszinierte ihn, daß dem Bild in Altenbergs Denken eine zentrale Funktion zufällt, indem es verborgene Poesien herausgräbt und verständlich macht. Auch konnte er in Altenbergs Ausruf: »Das Wirkliche vernichtet!! [...] und wir steh'n geblendet vor der ernsten Wahrheit unserer Sehnsüchte«,¹² einstimmen und teilte dessen Überzeugung, Erkenntnis sei nicht aus der Wirklichkeit, sondern aus dem Bild von Wirklichkeit zu gewinnen.

In diesem Punkt, einer Wirklichkeitserfassung in vorgeformten Bildern, erlebte Berg Kongenialität nicht allein mit Altenberg, sondern auch mit Hofmannsthal, der in seinen »Briefen des Zurückgekehrten« die »Verbindung einer Wirklichkeit mit einem Eindruck von Bildern«¹³ thematisierte. Eine auf Juli/August 1907 datierbare Eintragung Bergs in

¹¹ Gotthart Wunberg: Literatur und Monismus um die Jahrhundertwende, in: Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne, hrsg. von Peter Berner, Emil Brix und Wolfgang Mantl, München 1986, S. 104-112, hier S. 109.

¹² Peter Altenberg: Was der Tag mir zuträgt, Berlin 1917, S. 67.

¹³ Hugo von Hofmannsthal: Die Briefe des Zurückgekehrten I-V [1907], in: P II 279-310, hier 294f.

das elfte und letzte Heft¹⁴ seiner Zitatensammlung »Von der Selbsterkenntnis« belegt dessen Kenntnis dieses Textes, und der im Bezug auf andere Autoren teils genauer faßbare Zusammenhang zwischen Eintragungen in die Zitatensammlung und Bergs Gedankenwelt und Schaffen läßt den Schluß zu, daß Berg auch in Bezug auf die »Briefe des Zurückgekehrten« die eigene Subjektivität kontrapunktisch zum Lektüre-Material assoziiert hat.

Wie in Altenbergs Skizze »Fjaestad oder: Weg des Weibes«¹⁵ geht es in Hofmannsthal's »Briefen des Zurückgekehrten« um die Erkenntnismöglichkeiten durch eine gedeutete, beseelte Natur-Darstellung im Bild. Die »paar Bäume, die sie hier und da auf ihren Squares zwischen dem Asphalt, geschützt mit Gittern, stehen haben,« so schreibt Hofmannsthal's Zurückgekehrter, habe er ansehen können und habe dabei gewußt, daß sie ihn »an Bäume erinnerten – keine Bäume waren.«¹⁶ Erst angesichts einer in Gemälden dargestellten Natur sei er zu wahren Sehen gelangt:

dann aber, dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte, und Baum und Strauch und Acker und Abhang, die da gemalt waren, und noch das andere, das, was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte.¹⁷

Nur solche Momente des Sehens stifteten noch Sinn in einer Situation, wie sie der Zurückgekehrte anfangs beschrieben hatte:

Meine Begriffe sind mir über dem wirklichen Ansehen [...] verlorengegangen, und ich weiß nicht, was an ihre Stelle getreten ist: ein zerspaltenes Gefühl von der Gegenwart, eine zerstreute Benommenheit, eine innere Unordnung, die nahezu Unzufriedenheit ist.¹⁸

Die Disparatheit der Wirklichkeit schien Hofmannsthal – und mit ihm Alban Berg – in dieser Phase nur im Rückgriff auf das Seelenhafte, Wesenhafte, Ungreifbare¹⁹ überwindbar. »Denn es lag in mir, daß ich

¹⁴ Das 11. Heft von Alban Bergs Zitatensammlung »Von der Selbsterkenntnis« befindet sich unter der Signatur F 21 Berg 100/XII in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

¹⁵ Peter Altenberg: Was der Tag mir zuträgt, Berlin 1917, S. 213-215.

¹⁶ P II 299.

¹⁷ Ebd. 302.

¹⁸ Ebd. 279.

¹⁹ Vgl. ebd. 285.

das Wirkliche an etwas in mir messen mußte, und fast bewußtlos maß ich an jener schreckhaft erhabenen schwarzen Zauberwelt«,²⁰ läßt Hofmannsthal seinen Zurückgekehrten schreiben und damit eine Welt des traumhaften Bewußtseins imaginieren, in der das Dichter-Sein zu einer Lebensform des Verstehens und Erfassens wird.

*

Schon im Juli/August 1906 (eventuell während der Lektüre von Hofmannsthals »Theater in Versen«, jener 1899 im Fischer-Verlag erschienenen ersten Buchausgabe früher Dramen Hofmannsthals, in der sowohl »Die Frau im Fenster« als auch »Die Hochzeit der Sobeide« enthalten sind) hatte Alban Berg in seiner Zitatensammlung aus zwei Dramen Hofmannsthals zitiert. Unter der Überschrift »Vom »Unentrinnbaren«« notierte er als Nr. 891 den folgenden Satz der Amme aus »Die Frau am Fenster«: »Er sagte, es ist alles unentrinnbar, und das ist das große Glück, zu erkennen, daß alles unentrinnbar ist.«²¹ Das darauf folgende Zitat, die Nr. 892, belegt Bergs Lektüre von Hofmannsthals dramatischem Gedicht »Die Hochzeit der Sobeide« (Uraufführung: Wien und Berlin 1899). Unter der Überschrift »Augenblicke...!« hielt Berg die Passage aus dem Dialog der Sobeide mit dem reichen Kaufmann aus dem I. Akt fest, in der sie sagt:

Augenblicke gibts, die Wangen haben, brennend wie die Sonne – und irgendwo schwebt ein uneingestandenes Geständnis, irgendwo zergeht in Luft der Widerhall von einem Ruf, der nie gerufen wurde; irgend etwas flüstert: »Ich gab mich ihm«, merk: in Gedanken! »gab« – der nächste Augenblick schluckt alles ein, sowie die Nacht den Blitz...²²

Angesichts von Stoff und Atmosphäre der »Hochzeit der Sobeide« erhebt sich die Frage, warum es in späteren Jahren nicht zu irgendeiner Form künstlerischen Zusammenwirkens zwischen Hofmannsthal und Berg gekommen ist. Verwunderlich erscheint, daß nach der gedanklichen Nähe zwischen dem jungen Hofmannsthal und dem jungen Berg späterhin Hofmannsthal vollkommen aus Bergs Blick entschwinden zu sein scheint. Zur Beantwortung lassen sich jedoch von Hofmannsthal

²⁰ Ebd. 296.

²¹ GW GD I 351; von Berg zitiert in seiner Zitatensammlung [= F 21 Berg 100, Nr. 891].

²² Ebd. 404, bzw. F 21 Berg 100, Nr. 892.

wegführende Linien in Bergs Leben aufzeigen: Zum einen bewirkte die wiederholte Kritik, die Schönberg an Bergs ästhetischem Lebensprinzip übte, eine deutliche Richtungsänderung, zum anderen machte die zweite Autorität in Bergs Leben – Karl Kraus – zunehmend ihren Einfluß geltend.

In den ersten Jahren seiner (spätestens im Mai 1903 einsetzenden) Kraus-Rezeption hatte sich Bergs Blick vor allem auf die literarischen Urteile von Kraus gerichtet, die ihm Orientierung bei der Erschließung seiner eigenen literarischen Welt und zugleich seiner Weltvorstellung boten. Viele Autoren lernte er zunächst als Autoren der »Fackel« kennen, wobei die dort veröffentlichten Ausschnitte und kurzen Texte dieser Autoren ihn ganz offensichtlich zur vertiefenden Lektüre entweder der ganzen oder umfangreicherer Texte anregten – etwa im Falle von Oscar Wildes »Das Bildnis des Dorian Gray«, Frank Wedekinds »Die Büchse der Pandora« und Otto Weiningers »Geschlecht und Charakter«.

Für den Anfang zwanzigjährigen Berg begannen dann jedoch, die zentralen Themen von Kraus – darunter die Ästhetizismus-Kritik – eine immer wichtigere Rolle zu spielen. Daß Kraus nun für Berg den Rang einer Beurteilungs-Instanz einnahm, erhellt das Beispiel Arthur Schnitzlers: Als Kraus um 1907 begann, sein positives Urteil über Schnitzler zu revidieren, verlor parallel Berg sein Interesse an Schnitzler, dessen Werke in den Jahren 1905 bis 1907 zu seiner Lektüre gehört hatten, die dann jedoch aus seinem Gesichtskreis verschwanden und nicht einmal mehr im Bestand seiner Bibliothek²³ erhalten geblieben sind. »Und so nahm man keinen der Autoren je in die Hand, der von Kraus verdammt worden war«,²⁴ heißt es bei Elias Canetti über Karl Kraus' Einfluß.

Zu den Verdammten von Kraus zählte fraglos Hugo von Hofmannsthal,²⁵ der seit dem Erscheinen der »Demolirten Litteratur« 1896 von

²³ Alban Bergs Bibliothek befindet sich in der Alban Berg Stiftung mit Sitz in der Trauttmansdorffgasse in Wien.

²⁴ Elias Canetti: Karl Kraus. Schule des Widerstands [1965], in: ders.: Das Gewissen der Worte, Frankfurt/Main 1981, S. 51.

²⁵ Zum Verhältnis Kraus-Hofmannsthal vgl.: Helmut Arntzen: Karl Kraus und Hugo von Hofmannsthal [1968], in: ders.: Literatur im Zeitalter der Information, Frankfurt 1971, S. 221-245 sowie Reinhard Urbach: Karl Kraus und Hugo von Hofmannsthal. Eine Dokumentation. I. 1892-1899 / II. 1899-1935, in: HB 1, 1968/71, Heft 6 1971, S. 447-458 und 2: 1972/74, Heft 12 1974, S. 372-424.

Kraus unter Ästhetizismus-Verdacht gestellt worden war. Daß Hofmannsthal in Kraus' Texten »als Parteigänger der Secession, der Ornamentiker der Wiener Werkstätte, als literarisches Pendant zum Journalisten Maximilian Harden, dem Ornamentiker der Phrase«²⁶ figurierte, entzog sich aufgrund seines Lebensalters zunächst Alban Bergs Kenntnis. Als dessen »Fackel«-Lektüre einsetzte, waren die Ästhetizismus-Satire und der Fall Hofmannsthal keine für Kraus wichtigen Themen mehr. In der »Fackel« Nr. 162 vom 19. Mai 1904 druckte Kraus gar einen Hofmannsthal-Brief ab, der zu seinem Wohlgefallen begründete, warum Hofmannsthal keinen Beitrag in einer Festschrift für Detlev von Liliencron geleistet hatte. Es waren für Berg mithin nicht gleich die Positionen zwischen Hofmannsthal einerseits und Kraus (und Adolf Loos) andererseits erkennbar. Als Berg sich aber das von Kraus in der Zeit von 1908 bis 1914 immer ausgeprägtere kategoriale System von Natur und Kultur zu eigen machte, war auch Hofmannsthal für ihn negativ »verortet«, denn Berg schloß sich Kraus' Forderung nach Erhalt einer ungebändigten Natur ebenso an wie dessen Kritik an der Kultur, in der von der Natur nur ein ästhetisch gebändigter Rest von Naturwerten bleibe, und aus diesem System leitete sich ja auch Kraus' Kritik an Hofmannsthal her.

Später, als Berg sich von der Urteilsüberlegenheit von Karl Kraus freizumachen begann und Hofmannsthal längst seine Anfänge als ästhetizistischer Lyriker hinter sich gelassen hatte, verhinderte Hofmannsthals Rolle als Opernlibrettist von Richard Strauss eine Wiedernäherung zwischen Berg und Hofmannsthal. Die Verbindung zwischen Hofmannsthal und Strauss war zu eng, als daß ein anderer Komponist neben Strauss leicht Zugang zu Hofmannsthal hätte finden können. Selbst Egon Wellesz, seit 1918 mit Hofmannsthal befreundet, durfte Hofmannsthal nicht als Librettisten seines 1921 komponierten Balletts »Achilles auf Skyros« nennen; Hofmannsthals Sorge, Strauss zu verstimmen, war zu groß. Die Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hofmannsthal hatte hermetische Züge, und zu dieser Welt hätte Berg,

²⁶ Hubert Lengauer: Metaphern der Macht. Ornament und Askese bei Hofmannsthal, in: Ornament und Askese. Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, hrsg. von Alfred Pfabigan, Wien 1985, S. 191-211, hier S. 193.

selbst wenn er gewollt hätte, keinen Zugang erhalten: unrettbar war er als avantgardistischer Komponist der kulturellen Dominanz von Richard Strauss in Wien unterlegen.

