

Einleitung

Wollte man zusammenfassen, wodurch Alban Bergs instrumentale Kompositionen sich von denen nicht nur seiner Zeitgenossen und Vorläufer, sondern auch von denen seines Lehrers Schönberg und seines Mitschülers und Freundes Anton Webern charakteristisch unterscheiden, so müsste man folgende fünf Aspekte hervorheben:

- sein Vertrauen auf außermusikalische Inspirationen für seine Instrumentalwerke und sein Glaube an die semantische Aussagekraft nichtvokaler Musik,
- seine Verwendung ametrischer rhythmischer Muster als expressiv ‘sprechende’ Motive mit meist bedrohlicher Konnotation,
- seine Begeisterung für musikalische Kryptogramme und strukturierende Zahlen, besonders seine persönliche Schicksalszahl 23,
- seine Vorliebe für Palindrome jeglicher Art bei gleichzeitiger Ablehnung identischer Wiederkehr,
- seine eigenwillige Adaptation der Zwölftontechnik im Interesse größerer Nachvollziehbarkeit, punktueller Konsonanz und emotionaler Ausdruckskraft.

Über die “Programme” in Bergs Instrumentalwerken ist in der musikwissenschaftlichen Literatur zu Alban Berg ausführlich referiert worden. Constantin Floros geht in seinem Grundlagenwerk so weit zu behaupten, dass Berg ohne ein außermusikalisches Drama gar nicht komponieren konnte.¹ Akribische Nachweise z.T. keineswegs nahe liegender Bezüge und Inhalte in den drei in dieser Studie behandelten Werken hat besonders Douglas Jarman gesammelt.²

¹Constantin Floros, *Alban Berg. Musik als Autobiographie* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992), passim. Siehe auch ders., “Das esoterische Programm der Lyrischen Suite”, in H.-K. Metzger et al., Hrsg., *Musik-Konzepte: Alban Berg Kammermusik I* (München: edition text + kritik, 1981), S. 5-48, und dazu George Perle, “Das geheime Programm der Lyrischen Suite” in *Musik-Konzepte: Alban Berg Kammermusik I*, S. 49-74.

²Douglas Jarman, “Geheime Programme”, in Anthony Pople, Hrsg., *Alban Berg und seine Zeit*, nach der englischen Originalausgabe *The Cambridge Companion to Berg* übersetzt von S. Gänshirt/U. Henseler (Laaber, Laaber-Verlag, 2000); siehe auch “Alban Berg, Wilhelm Fliess, and the secret programme of the Violin Concerto”, in ders., Hrsg., *The Berg Companion* (Boston: Northeastern University Press, 1989), S. 181-194.

In seinen außermusikalisch inspirierten Instrumentalwerken entwirft Berg eine Thematik, die neben den melodischen Komponenten auch rhythmische Motive und Figuren einsetzt. Diese wiederkehrenden Muster sind stets deutlich synkopiert. Sie überschreiben nicht nur die Hierarchie der Takteile, sondern fast immer auch das metrische Gefüge insgesamt, indem ihre Ausdehnung von der Taktlänge abweicht und ihre Wiederholungen daher eine eigene metrische Ordnung erschaffen. Berg selbst markiert seine thematisch eingesetzten rhythmischen Muster als „Hauptrhythmus“, was in Werken, in denen nur ein derartiges Motiv ertönt, beibehalten werden kann. Doch wo – wie z.B. im *Violinkonzert* – die Thematik von mehr als einem rhythmischen Muster charakterisiert wird, soll im Folgenden in Anlehnung an das Konzept des „Leitmotivs“ der Begriff „Leitrhythmus“ verwendet werden.

Berg führt einen solchen Leitrhythmus oft in tonal neutraler, nicht-melodischer und damit quasi reiner Form ein, entweder durch ein Schlaginstrument oder in Form einer rhythmisierten Tonwiederholung. Im Verlauf eines Satzes jedoch kann der Leitrhythmus dann einer Melodie oder Harmoniefolge unterlegt werden und dabei alle Modifikationen erfahren, die konventionelle Motive durchlaufen, insbesondere Augmentation oder Diminution sowie Verkürzung oder Erweiterung.³

Für die musikkryptografische Transkription besonders geeignet sind Namen oder Initialen, die sich aus den deutschen Tonbuchstaben der C-Dur-Tonleiter ergänzt um *b* und *es* (für S) bilden lassen. Bach hat mit seinem in der *Kunst der Fuge* als Subjekteröffnung eingesetzten *b-a-c-h* ein unübertreffliches Vorbild geschaffen, das zudem als chromatischer Cluster auch für Hörer unverwechselbar ist und seither in einer schier unüberschaubaren Zahl von Werken anderer Komponisten zitiert wird.⁴ Dmitri Schostakowitsch folgte dem Beispiel unter Verwendung seiner Initialen in deutschen Tonnamen mit der Viertonfigur *d-es-c-h*,⁵ und – um

³Siehe dazu ausführlich Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg* (Berkeley, CA: University of California Press 1979), S. 151-152.

⁴Laut der 30-seitigen Aufstellung in dem von Ulrich Prinz herausgegebenen Katalog *300 Jahre Johann Sebastian Bach, eine Ausstellung der Internationalen Bachakademie in der Staatsgalerie Stuttgart* (Tutzing: Schneider, 1985, S. 389-419) erklingt das Motiv *b-a-c-h* in 409 Werken von 330 verschiedenen Komponisten aus dem 17. bis 20. Jahrhundert.

⁵Schostakowitsch verwendete sein Namenskryptogramm *d-s-c-h* sechsmal im Verlauf von 28 Jahren, so in seiner 2. *Klaversonate* von 1943, seinem 1. *Violinkonzert* von 1948, seiner 10. *Sinfonie* von 1953, seinem 1. *Cellokonzert* von 1959, seinem 8. *Streichquartett* von 1960 und seiner 15. *Sinfonie* von 1971.

nur eine kleine Auswahl zu nennen – der Mäzen Paul Sacher wurde 1976 zu seinem 70. Geburtstag unter Heranziehung des *re*, des zweiten Tones der Solmisation, musiksymbolisch geehrt mit *es-a-c-h-e-d*.⁶

Berg erschien der Name Arnold Schönberg geradezu ideal für eine Hommage: Er enthält acht der neun deutschen Tonbezeichnungen, teilt den Ausgangsbuchstaben bzw. -ton *a* mit den wichtigsten Schülern Alban und Anton und stellt zudem mit dem dreitönigen Schluss *b-e-g* eine harmonische Verbindung zu deren musikalisierten Nachnamen (*b-e-g* bzw. *e-b-e*) her. Das als Huldigung für den Lehrer und zugleich für den Dreierbund der Freunde konzipierte *Kammerkonzert* bezieht die Grundkomponenten seiner tonalen Substanz aus dieser Verbindung. Doch auch ein Instrumentalwerk mit “geheimem” Programm, die in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum *Kammerkonzert* entstandene *Lyrische Suite*, basiert mit seiner vielfach permutierten Tonfolge *a-b-h-f* auf einer kryptografischen Verrätselung: den Initialen des Liebespaares Alban Berg und Hanna Fuchs.

Unter allen Zahlen hatte die 23 für Berg eine ominöse Bedeutung. Einerseits hatte er im Alter von 23 Jahren am 23. Juli 1908 einen ersten Anfall des Asthmas erlitten, das ihn für den Rest seines Lebens quälen und oft für mehrere Tage arbeitsunfähig machen sollte; andererseits kam im April 1923 sein lang ersehnter Vertrag mit der Universal-Edition zustande. So bedeutete die Zahl für ihn Schicksal in ganz unterschiedlicher Gestalt. In den Sätzen der *Lyrischen Suite*, die seinen Gefühlen Ausdruck verleihen, bestimmt die Zahl 23 alle zählbaren Parameter der Musik, allem voran die Anzahl der Takte in einem Satz oder Abschnitt und das Tempo der Metronomschläge.⁷

Auch bzgl. seiner Arbeit als Komponist baute Berg darauf, dass ihm die Schicksalszahl 23 zum Erfolg verhelfen würde. In seinen Manuskriptvermerken und brieflichen Ankündigungen verlegte er das Vollendungs-

⁶Zu dem auf Einladung von Mstislav Rostropovich entstandenen Reigen von 12 Ständchen für Cello solo über das Motto [e]s-a-c-h-e-r[e] trugen Conrad Beck, Luciano Berio, Pierre Boulez, Benjamin Britten, Henri Dutilleux, Wolfgang Fortner, Alberto Ginastera, Cristóbal Halffter, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, Klaus Huber und Witold Lutosławski bei; vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Sacher (aufgerufen 10/2024).

⁷In der *Lyrischen Suite* hat der Kopfsatz 69 (3 x 23) Takte; der Seitensatz setzt in T. 23 ein. Im dritten Satz umfasst das eröffnende Scherzo 69 Takte, das Trio 23 und die Scherzoreprise dank genau berechneter Kürzungen 46 Takte. Im ebenfalls 69 Takte zählenden vierten Satz sollen die Viertelnoten im Tempo 69 erklingen. Der sechste Satz wechselt zwischen den Metronomwerten 69 (Tempo I) und 46 (Tempo II), und sowohl sein Gesamtumfang von 46 Takten als auch seine Spiegelungsachse nach T. 23 basieren auf Bergs Schicksalszahl 23.

datum eines Werkes zunehmend häufig auf den 23. Tag eines Monats. So lauten die Daten für den Abschluss der Reinschrift im Fall der drei in diesem Band behandelten nicht-vokalen Kompositionen: 23.8.1914 für die *Drei Orchesterstücke*, 23.7.1925 für das *Kammerkonzert* und 23.7.1935 für das *Violinkonzert*.

Sogar die 1932 unter Bergs Mitwirkung gegründete österreichische Musikzeitschrift erhielt den Titel “23. Eine Wiener Musikzeitschrift”. Sie sollte der “Dekadenz zeitgenössischer Musikkritiker”, die von den Herausgebern als “schlecht informiert, desinteressiert und parteiisch” bezeichnet wurden, als Korrektiv dienen und erschien unter der Leitung von Bergs Schüler und Freund Willi Reich bis 1937 in unregelmäßigen Abständen.⁸ Die titelgebende Zahl bezog sich zwar offiziell auf Paragraph 23 des österreichischen Pressegesetzes, der “das Recht, Berichtigungen falscher Aussagen anderen Zeitschriften” zu veröffentlichen, regelte, war aber für Eingeweihte unschwer als Hinweis auf Bergs Schicksalszahl zu erkennen.

Noch in den Wintertagen 1935, als sich seine Sepsis bedrohlich verschlimmerte, war Berg überzeugt, dass er am 23. Dezember entweder sterben oder aber die Krise überwinden würde.⁹ Tatsächlich verstarb er um 1:15 Uhr in der Nacht vom 23. auf den 24. Dezember.

Palindrome waren für Berg musikalische Werkzeuge im Dienst des kompositorischen Wunsches, den Moment der erlebten Zeit zu sprengen, um einen zeitlosen Bereich des Geistes zu evozieren oder aber den Moment der physischen Zeiterfahrung transparent zu machen für die zeitlose Dimension des Spirituellen. Schon Adorno spricht von Bergs Vorliebe für Palindrome, Retrogradierungen und Krebsgestalten als von der “paradoxen Möglichkeit der Wiederholung des Unwiederholbaren.”¹⁰ Zahlreiche Berg-Forscher haben sich ausführlich geäußert zur Frage, was Bergs Palindrome über sein Konzept der Zeit und seine Vorstellung, wie diese erfahren wird, verraten und inwiefern sich in ihnen eine Verbindung zwischen seiner musikalischen Technik und den um die Zeit der Jahrhundertwende kursierenden philosophisch-mystischen Gedanken spiegelt. Robert Morgan

⁸Vgl. dazu die Einführung auf Seite xiii-xvii im Répertoire international de la presse musicale (<https://www.ripm.org/pdf/Introductions/DWMintroor.pdf>).

⁹Wie Willi Reich berichtet, stellte Berg, nachdem sein Herz am 22. Dezember zu versagen drohte und die Ärzte ihn aufgaben, in aller Ruhe fest: “Heute ist der Dreiundzwanzigste. Das wird ein entscheidender Tag!” Vgl. Reich, *Alban Berg. Leben und Werk, Alban Berg. Leben und Werk* (München: Piper, 1985), S. 96.

¹⁰Theodor W. Adorno, *Berg, der Meister des kleinsten Übergangs* (Frankfurt: Suhrkamp, 1977), S. 103.

bescheinigt Berg eine “zyklische Auffassung der Zeit” nach dem Vorbild von Nietzsches Konzept d “ewigen Wiederkehr des Gleichen”, der Auffassung, dass alle Ereignisse bestimmt sind, sich in Ewigkeit zu wiederholen.”¹¹ Für Nietzsche bedeutete das in *Fröhliche Wissenschaft* geäußerte Verlangen nach ewiger Wiederkehr aller Ereignisse – einer Wiederkehr, die dem beständigen Vergehen der Zeit erst Sinn verleiht – eine Affirmation des Lebens und eine Überwindung des Nihilismus. Beides kam Berg entgegen. Auch in seinem Umkreis gab es ein großes Interesse an Autoren, die – nicht zuletzt unter dem Einfluss von Einsteins Relativitätstheorie – der Überzeugung waren, dass das Wesen privat erlebter Zeit “heterogen, flüssig und umkehrbar” zu denken sei.¹²

Eine literarische Quelle für Bergs Vorliebe für Palindrome war Honoré de Balzac, der in seinem 1834 erschienenen, um die Jahrhundertwende viel diskutierten und von Berg nachweislich geschätzten Roman *Séraphita* einen Raum beschreibt, in dem es kein absolutes Oben oder Unten, Rechts oder Links, Vorwärts oder Rückwärts gibt.¹³ Auch in zahlreichen anderen Beispielen aus Philosophie, Literatur und Mystik wurde die Idee der Wiederkehr in transformierter Form als positiv dargestellt, als Möglichkeit, eine höhere Stufe des Bewusstseins und einen größeren Grad der Perfektion zu erreichen. In Bergs Musik gilt dies nicht nur für die ausführlichen Palindrome wie im zentralen Satz des *Kammerkonzertes* oder im *Ostinato* der *Symphonischen Stücke aus der Oper “Lulu”*, sondern auch für seine unzähligen gespiegelten “Rahmen” einzelner Abschnitte, Sätze oder – wie im *Violinkonzert* – ganzer Werke.

Allerdings wird, wer diese krebsläufigen Reprisesabschnitte mit den Passagen vergleicht, deren Spiegelung sie darstellen, immer wieder durch kleine tonale Abweichungen überrascht, von denen die allerwenigsten Versehen oder Druckfehler zu sein scheinen. Besonders häufig finden sich Tonvertauschungen, die entweder in der Krebsvariante eines Reihenzitats unerwartet auftreten oder aber, im Gegenteil, dort gegenüber ihrer Vorlage

¹¹Vgl. Robert Morgan, “The Eternal Return: Retrograde and Circular Form in Berg”, in D. Gable et al., Hrsg., *Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives* (Oxford: Clarendon Press, 1991), S. 111-149.

¹²Vgl. dazu Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003, insbesondere S. 34.)

¹³Eine ausführliche Darstellung zu Bergs Balzac-Rezeption findet sich in John Covach, “Balzacian Mysticism, Palindromic Design and Heavenly Time in Berg’s Music,” in S. Bruhn, Hrsg., *Encrypted Messages in Alban Berg’s Music* (New York: Garland, 1998), S. 5-29.

‘korrigiert’ erscheinen. Andere Abweichungen betreffen Tondauern, die verschobene Position einer Note im Takt oder eine Ungenauigkeit des im komplementären Zusammenspiel mehrerer Instrumente entstehenden rhythmischen Modells. Der Geiger Walter Levin, langjähriger Primarius des LaSalle Streichquartetts, hat diese Unstimmigkeiten in den Palindromen der *Lyrischen Suite* untersucht. Anhand eines akribischen Vergleichs der betreffenden Passagen in der Druckausgabe mit den in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zugänglichen handschriftlichen Vorlagen – Bergs Manuskript und Reinschrift – konnte er zeigen, dass alle Abweichungen auf Bergs eigene Korrekturen zurückgehen.¹⁴ In der vorliegenden Analyse werden ähnliche Abweichungen daher nicht eigens erwähnt.

Im Fall von nicht retrogradierten Wiederaufnahmen vertrat Berg eine diametral entgegengesetzte Auffassung. In Reprisen oder rückblickenden Abschnitten bogenförmiger Strukturen sollten thematische Komponenten auf keinen Fall identisch oder auch nur sehr ähnlich wiederkehren, da sie, befand er, doch seit ihrem ersten Auftreten “viel erlebt” hatten und daher notwendigerweise verändert sein mussten. Diese anthropomorphisierende Beschreibung einer ‘Erfahrungsbilanz’ musikalischer Komponenten spiegelt zunächst die Kritik der Schönberg-Schule an allzu schlichten Reprisen der Sonatensatzform.¹⁵ Berg allerdings weitet das Tabu ähnlicher Wiederkehr bald auf jede Form der Wiederholung aus und verlangt – von sich selbst und auch von seinen Schülern – stattdessen die “entwickelnde Variation” im schönbergischen Sinn.

¹⁴“Ursprünglich stand an jeder Stelle die reihen- und motivtechnisch korrekte Version. Die Korrekturen sind zuweilen durch verbale Hinweise verstärkt. [Wenn man die Manuskriptfassungen der späteren Abweichungen genau untersucht], wird offensichtlich, dass es sich bei jeder dieser Stellen ursprünglich um das Zusammentreffen im Einklang handelt – sei es Unisono oder Oktave, oder auch nur unmittelbare Nachbarschaft. Berg respektierte hier das bekannte Tabu der Tonwiederholung oder -verdopplung, welches besonders am Anfang der Zwölftonperiode eine wichtige Rolle spielte. An der Authentizität der Korrekturen ist nach Einsicht in das Manuskript nicht zu zweifeln. Über die Gründe, warum Berg das Einklangsverbot über alle anderen Gesetzmäßigkeiten stellte, ließe sich bestenfalls mutmaßen: die Beweggründe waren wohl eher theoretisch-ästhetischer als praktischer Natur.” Walter Levin, “Textprobleme im Dritten Satz der Lyrischen Suite”, in H.-K. Metzger et al., Hrsg., *Musik-Konzepte 9: Alban Berg Kammermusik II*, S. 11-28 [15].

¹⁵Ein Schüler Bergs berichtet von dessen Unverständnis angesichts einer unveränderten Wiederaufnahme einiger Komponenten in der Reprise eines Sonatensatzes: “Wie können Sie so etwas machen, bedenken Sie doch, was Ihre Themen und Motive inzwischen erlebt haben!” Helmut Schmidt-Garre, “Berg als Lehrer”, in MELOS 22 (1955), S. 40.

Im Schnittpunkt von Retrogradierungen als Manipulationen zeitlicher Entwicklung und der behaupteten "Erlebnisfähigkeit" musikalischer Parameter steht Bergs eigenwillige Adaptation der von Schönberg entwickelten Zwölftontechnik. Die regelhafte Dodekaphonie war eine der frühesten Methoden, in denen kompositorische Entscheidungen nicht primär durch das Gehör, sondern mit Hilfe mathematischer Verfahren gefällt werden. Berg wandte sich ihr erstmals 1925 zu mit der konsequent regelbasierten zwölftönigen Zweitfassung des Theodor-Storm-Liedes "Schließe mir die Augen beide".

Nach diesem Erstlingswerk im Bereich der Dodekaphonie konzipierte er alle in den letzten zehn Jahren seines Lebens geschaffenen Werke in Teilen zwölftönig. Doch anders als der Gründervater Schönberg und als sein Freund Webern suchte Berg dabei Wege, auch unter dieser Voraussetzung das Hörerlebnis in den Vordergrund zu stellen. Davon zeugen z.B. die intervallsymmetrisch und/oder palindromisch gebauten sekundären Reihen im *Kammerkonzert*, so im Kopfsatz die aus 4-4-3-4-4-3-4-4-3-4-4 Halbtonabständen gebildete Terzenkette und der Bassgang durch zwölf fallende Quartan und in der 'lyrischen Phrase' des zentralen Satzes der Liegetoneffekt durch umspielt wieder aufgegriffene Reihentöne. In einem auf den 27. Juli 1926 datierten Brief an seinen Mentor beschrieb Berg seine Arbeit an einem der zwölftönig geplanten Sätze der *Lyrischen Suite* als den "Versuch [...] in der allerstrengsten 12-Ton-Musik mit stark tonalem Einschlag zu schreiben",¹⁶ und in seinen Skizzen zum *Kammerkonzert* findet sich, halb beschreibend, halb als Anspruch an sich selbst, der Ausdruck "Tonale Zwölftonmusik".¹⁷ Angesichts dieser Absichten erscheint es bei der Analyse von Bergs zwölftönigen Sätzen und Passagen letztlich wesentlicher zu erfassen, was tatsächlich erklingt, als wie sich eine Komponente aus dieser oder jener Transformation der jeweils zugrunde gelegten Zwölftonreihe ableiten lässt.

Daneben gibt es allerdings immer wieder Anlass zu erläutern, welche äußerst kreative Lösungen Berg fand, um den Respekt vor seinem Lehrer mit seinem eigenen Bedürfnis nach Konsonanz zu versöhnen. Dies gilt in besonderem Maße für die Oper *Lulu*. Hier erzeugt Berg aus einer dem ganzen Werk zugrunde liegenden Originalreihe – der "*Lulu-Reihe*" –

¹⁶Ursula von Rauchhaupt, *Schönberg, Berg, Webern: die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation [Briefe, Aufsätze, Vorträge, Bilder, Skizzen]* (München: Ellermann, 1971), S. 92.

¹⁷ÖNB F 21 Berg 74 / I fol. 8 in Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

durch scheinbar spielerische Abzähl- oder Tontauschprozesse sekundäre Reihen für die dramatischen Personen. Hinzu kommen akkordische Symbole für deren Attribute, die er durch gleichsam ‘dreidimensionale’ Umbildungen generiert – Transformationen, die er nach selbst definierten, dann aber streng befolgten Regeln vornimmt. In dem kleinen Ausschnitt der Opernpartitur, der Eingang in die *Symphonischen Stücke* findet, sind Erläuterungen dieser sekundären Prozesse entweder nur angedeutet oder (wie im “Alwa-Thema” etc.) durch Bezeichnungen mit dem Namen der betreffenden Person ersetzt. In der für Band III vorbehaltenen Analyse der Oper selbst soll im Detail auch auf Bergs erfindungsreiche dodekaphone Ableitungsprozesse und die gar nicht so zufälligen Eigenschaften ihrer Resultate eingegangen werden.

In Bergs sinfonischer Musik verbinden sich Thematik und Struktur mit Semantik einerseits in Programmen und Kryptogrammen, andererseits in den musikalischen Manifestationen des Schicksals, sei es in Form verschiedener Leitrhythmen oder der unterschweligen Bestimmtheit durch die Zahl 23. Palindromische Bildungen ankern den vergänglichen Moment in einem höheren Sinn, und die Freiheit der Modifikation weist einen Weg, auch innerhalb eines strengen Regelwerkes Musik zu schaffen, die Geist, Sinne und Emotionen gleichermaßen anspricht. Wenn die Ableitungen tonaler Grundformen schließlich selbst inhaltliche Anspielungen enthüllen, schließt sich der Kreis von der Thematik zur Semantik.