

Zentraltöne, Zahlenspiele und ein geheimes Programm

Das “Motto” mit den Tonkryptogrammen Schönbergs und seiner zwei wichtigsten Schüler liefert Berg mit seiner ausklingenden Schlussstern *e/g* die beiden Zentraltöne seines *Kammerkonzertes*. Den dritten entscheidenden Ton nimmt er vom Anfang der drei gestaffelt einsetzenden Konturen. Dieses *a*, das den drei Namen Arnold, Anton und Alban gemeinsam ist, hat somit in dieser Jubiläumsgabe intime Bedeutung. Die Vorgabe der drei Töne dient dem *Kammerkonzert* als tonal strukturierender Rahmen. Die Verbindung der beiden Zentraltöne *e* und *g* bestimmt bereits im *Thema* das Fundament des Begleitpendels in den Eröffnungstakten (T. 1-3) sowie den krönenden Zenit der Kleinterzgruppen-Sequenzierung (T. 19) und den Abschluss der Kantilene im Höhepunkt des *Themas* (T. 24).

Im weiteren Verlauf des Satzes erweist sich *g* als primärer Zentralton. Dies ist besonders eindeutig am Schluss des Werkes, wo sowohl der im Pedal des Klaviers verklingende Bassakkord als auch, fünf Takte später, die leise abschließende Geigenfigur in *g* ankern (T. 780-785). Weitere prominente Einsätze erhält das *g*

- in T. 4₁ als Basis eines reinen Durdreiklanges – gleichsam als Setzung der “Tonika”,
- in T. 5 als Unisono-Abschluss der Klarinetten,
- in T. 16 als Ausgangspunkt des Quartenzirkels (ebenso in T. 46 und T. 98),
- in T. 20 als Ausgangspunkt der Höhepunkt-Kantilene (ebenso in T. 50 und T. 220),
- in T. 31-33 zu Beginn von *Variation I* und in T. 61-68 zu Beginn von *Variation II* als Basis eines Durdreiklanges mit übermäßiger None (*g/h/d/ais*),
- in T. 35-37 als indirekter Orgelpunkt im ersten Segmentschluss von *Variation I*,
- in T. 61-68 als Basis der Walzerbegleitung in *Variation II* (mit Verlängerung in T. 69-71),
- in T. 91-98 als Basis der modifizierten Walzerbegleitung in *Variation II*,
- in T. 133-139 als indirekter Orgelpunkt in *Variation III*,
- in T. 241, 246 und 251-252 mit der Terz *h-g* als Eröffnung der drei Varianten des *Adagio*-Hauptthemas,
- in T. 260 und 350 (Holzbläser) als Basis von *g/b/cis/e/a*, der fünftönigen Schichtung, die als ‘Akkord x’ in zwölf Transpositionen das Codetta-Thema begleitet,

- in T. 323 als Ausgangspunkt der *senza espr.*-Kontur mit dem terzlosen G-Dur-Nonakkord *g-d-f-a* in Z_O , und
- in T. 355-358 und T. 363-366, beiderseits des *Adagio*-Zentrums, als *in ff* dominierender tiefer ‘Grundton’ der Geige und sein nach innen anschließendes *ppp*-Echo im Flageolet.

Der sekundäre Zentralton *e* erklingt in den drei Sätzen des *Kammerkonzertes* in prominent hervorgehobener Position fünfmal:

- in T. 10 als Abschlussston des *Scherzando*-Themas,
- in T. 181-191 als Liegetonbasis in Form von Tremolo + Triller am Beginn von *Variation V*,
- in T. 240 als E-Dur-Tredezimakkord (*e/gis/h/d/fis/ais/cis*) zum Abschluss des Kopfsatzes,
- in T. 268-271 als antizipierter Ausgangston der ‘sehnsuchtsvollen Kontur’ in *Adagio*-Segment Y_O und
- in T. 775-780 als Ausgangston der sechsoktavig in die Höhe stürmenden Allinvervallreihe.

Der Ton *a* bestimmt, jeweils oktaviert, sehr prominent die Originalform des Hauptrhythmus. Er erklingt im *Adagio* dreimal in T. 297-303 und dreimal in T. 420-424, zudem in der *Introduzione* dreimal in T. 481-484, in der ersten Hälfte des *Rondo* dreimal in T. 545-549 und in der zweiten Hälfte viermal in T. 685-689.

Die drei gleichsam biografisch vorgegebenen Töne ergänzt Berg in Satz II und III um zwei weitere, die nur lokal in den Vordergrund treten. Der eine ist der Ton *c*, die Quart (‘Subdominante’) über *g*. Er dient

- in T. 260-272 als Orgelpunkt in der Codetta von Abschnitt A_O und dem Beginn von Y_O (ebenso, rückläufig, in T. 451-461 zum Krebs der Codetta in Abschnitt A_K),
- in T. 277-280 als Ausgangspunkt der zunehmend verengten Skalenabstiege der Violine (ebenso in T. 441-444 als Zielton der zunehmend geweiteten Skalenanstiege der Violine),
- in T. 321-330 als Orgelpunkt in Kontrafagott–Horn–Englischhorn (ebenso in T. 391-403 in Geige–Posaune–Kontrafagott),
- in T. 371-377 als wiederholter Zielton aufsteigender Geigen-Arpeggien in A_{KU} ,
- in T. 658-661 als Orgelpunkt in Kombination mit Zentralton *g* in der Kumulation des Hauptrhythmus im *Rondo*, und
- in T. 717-725 als Orgelpunkt am Ende des ersten Codasegmentes im *Rondo*.

Der Ton *cis/des* schließlich, der Tritonus von ‘Grundton’ *g*, markiert das Zentrum von *Adagio* und *Rondo* (T. 358-363 und T. 628-632).

Das Motto präfiguriert in der Anzahl der Takte und der Stimmen auch die beiden das Werk bestimmenden Zahlen. Entsprechend der Funktion des Mottos als 'Vorspiel' zum Kopfsatz überträgt Berg die 5 auf die Zahl der Takte im Zitat des Schönberg-Kryptogramms, das er am Ende des *Adagios* einfügt, auf die Zahl der Segmente und Tempi in jeder *Adagio*-Hälfte und in der *Introduzione* sowie auf die Zahl der Töne in seinem "Hauptrhythmus".

Die Zahl 3 und ihre Vielfachen bestimmen das Werk auf den unterschiedlichsten Ebenen. Die 12 offensichtlichsten sind:

- das *Kammerkonzert* hat 3 Sätze,
- Berg erwähnt die "Dreizahl der Instrumentengattungen (Tasten-, Saiten- und Blasinstrumente)" für insgesamt "15 Mann",
- das *Thema* steht im 6/4-Takt,
- der Kopfsatz umfasst 6 Abschnitte (Thema + 5 Variationen),
- die Abschnitte haben einen Umfang von 30 bzw. 60 Takten,
- das *Adagio* besteht aus 2 x 3 Abschnitten (A B A || A B A),
- die Abschnitte enthalten 30 + 60 + 30 || 30 + 60 + 30 Takte,
- die Segmente innerhalb der zentralen Abschnitte jeder *Adagio*-Hälfte umfassen 12 + 36 + 12 Takte,
- das *Rondo* besteht aus 3 x 6 Segmenten,
- ihm unterliegen laut Berg "drei rhythmische Formen",
- die Coda im *Rondo* umfasst 6 Takte.

Berg entwirft für sein *Kammerkonzert* 12 im weitesten Sinne zwölftönige thematische Komponenten, von denen einige strikt nach schönbergischen Regeln konzipiert, andere durch Tonwiederholungen erweitert und frei umspielt oder minimal unvollständig sind. 6 dieser Komponenten bilden das *Thema* und seine Variationen, 5 weitere kommen im *Adagio* und eine letzte erst im *Rondo* hinzu. Vgl. dazu nach ihrem jeweils ersten Einsatz

- in T. 1-4 das "Schönberg-Thema",
- in T. 8-10 das *Scherzando*-Thema,
- in T. 8-12 die palindromische Intervallfolge als Klangfarbenmelodie der Bassinstrumente,
- in T. 16-20 den Quartenfällzirkel im Bass,
- in T. 19-20 die Kleinterzgruppen-Sequenzierung der Klarinette,
- in T. 20-24 die Kantilene vom *Thema*-Höhepunkt,
- in T. 241-246 das *Adagio*-Hauptthema,
- in T. 260-264 das Codetta-Thema,
- in T. 271-273 die 'sehnsuchtsvolle Kontur',
- in T. 283-286 die 'lyrische Phrase',
- in T. 323-325 die *senza espr.*-Phrase und
- in T. 775-580 die Allintervallreihe.

Berg selbst hat dem Werk die drei Begriffe “Freundschaft”, “Liebe” und “Welt” zugeschrieben. In seinem “Offenen Brief” bezieht er diese Worte eher allgemein auf das ganze *Kammerkonzert*, wenn er schreibt:

Ja, ich sage Dir, liebster Freund, wüsste man, was ich gerade in diese drei Sätze von Freundschaft, Liebe und Welt an menschlich-seelischen Beziehungen hineingeheimnist habe, die Anhänger der Programm-Musik – wenn es solche überhaupt noch geben sollte – hätten ihre helle Freude daran, und die Vertreter und Verfechter der “neuen Klassizität” und “neuen Sachlichkeit”, die “Linearen” und “Psychologen”, die “Kontrapunktiker” und “Formalisten” fielen, empört ob dieser “romantischen” Neigung, über mich her, wenn ich ihnen gleichzeitig verriete, dass auch sie alle, wenn sie nur willens sind zu suchen, auf ihre Rechnung kämen.⁸⁰

Floros weist in seinem Buch *Alban Berg – Musik als Autobiografie* darauf hin, dass die drei Worte in Bergs Skizzen zu dem Werk nicht nur häufig auftauchen, sondern den drei Sätzen nach Art einer programmatischen Synopse zugeordnet sind.⁸¹ Demnach beschreibt der Kopfsatz mit “Freundschaft” den Schönbergkreis. Die Musik charakterisiert neben den drei Widmungsträgern andere Freunde: den Pianisten Eduard Steuermann im Klaviersolo von *Variation I*, den Geiger Rudolf Kolisch in der Walzerhumoreske von *Variation II*, den Musikwissenschaftler Joseph Polnauer in der robusten Akkordik von *Variation III* und den Komponisten und Musiktheoretiker Erwin Stein in der sehr raschen, scherzo-artigen *Variation IV*. In der als ‘Reprise mit Überholspur’ angelegten *Variation V* geht es zuletzt um weitere Mitglieder der Schönberg-Schule, die ihren Lehrer in den Augen der Öffentlichkeit (und Presse) oft zu übertrumpfen schienen.

Das Wort “Liebe”, in Bergs Synopsis-Skizze dem *Adagio* zugeordnet, bezieht Floros auf Schönbergs Frau Mathilde. Dafür sprechen nicht nur das Kryptogramm *a-h-d-e* (für Mathilde) und seine Transformationen,⁸² sondern auch die begleitenden Kürzel in Bergs Skizzen.⁸³ Floros glaubt in der ersten Hälfte des Satzes vor dem “Wendepunkt” die glückliche Zeit im

⁸⁰Zitiert nach *Glaube, Hoffnung und Liebe*, S. 232.

⁸¹Floros nennt die Skizzenblätter Fonds 21 Berg 74/II fol. 2, 74/III fol. 5 und 74/X fol. 7. (*Alban Berg – Musik als Autobiographie* [Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992], S. 201).

⁸²Vgl. T. 256-263: Trompete (ergänzt um *es*, was für die Initiale des Nachnamens Schönberg stehen könnte), T. 300-301: Horn 1 (wieder mit hinzugefügtem *es*), im “Höhepunkt” T. 314-317: Posaune, unmittelbar vor dem Spiegelpunkt T. 358-360: gedämpftes Horn 1. Vgl. dazu die ausführliche Diskussion in Floros, *op. cit.*, S. 208-218.

⁸³“Ma” unter “Adagio”, “Höhepunkt Math” auf 74/VII fol. 3 und “Mathil” auf 74/VII fol. 9.

Leben Mathildes und in der gespiegelten zweiten Hälfte ein Abbild ihrer fortschreitenden Krankheit bis hin zu ihrem frühen Krebstod mit 46 Jahren zu erkennen. Douglas Jarman dagegen vermutet, dass die palindromische Struktur des Satzes ein Abbild von Mathildes Beziehung zu Schönberg vor und nach ihrer Affäre mit dem expressionistischen Maler Richard Gerstl sein könnte. Mathilde hatte sich in den Freund der Familie verliebt, war sogar zu ihm gezogen, aber auf Bitten Weberns und einiger anderer Freunde Schönbergs am Ende zu ihrem Mann zurückgekehrt. Wenig später nahm Gerstl sich das Leben, während Mathilde selbst zunehmend stiller und kränker wurde.⁸⁴

Eine Bestätigung für diese Deutung findet sich tatsächlich in den Skizzen. In ihnen markiert Berg sein Codetta-Thema, dessen Einführung synchron zum ersten Auftreten des “Mathilde”-Kryptogramms verläuft, mit dem Namen “Melisande”. Brenda Dahlen, die Bergs handschriftliche Aufzeichnungen ebenfalls studiert hat, liefert eine detaillierte Beschreibung dieser musikalischen Anspielung und ihrer Hintergründe.⁸⁵ Der Beginn von Bergs Thema ist gestisch verwandt mit der Kontur, die Schönberg in seiner sinfonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* der weiblichen Hauptfigur zuordnet. In seinem Führer zu dem Werk zitiert Berg sie als Melisandes “Leitmotiv”:

Schönbergs “Melisande”-Kontur und der Beginn von Bergs Codetta-Thema



Den literarischen Hintergrund zu dieser Anspielung bildet das symbolistische Drama Maurice Maeterlincks, das Schönbergs gleichnamigem Orchesterwerk zugrunde liegt. Darin geht es um die Dreiecksbeziehung zwischen dem Prinzen Golaud, seiner jungen Frau Mélisande und seinem Halbbruder Pelléas. Als Mélisande sich innerlich dem gleichaltrigen und ihr spirituell verwandten Pelléas zuwendet, tötet Golaud den Bruder. Wenig später verwundet er auch Mélisande, die bald darauf stirbt – scheinbar an der Geburt ihres Kindes, doch spürbar auch an ihrem Schmerz über die Entfremdung von Golaud und über Pelléas’ Tod. Dahlen schreibt dazu:

⁸⁴Vgl. Douglas Jarman, “Geheime Programme”, in Anthony Pople, *Alban Berg und seine Zeit*, S. 216-230 [219].

⁸⁵Brenda Dahlen, “‘Freundschaft, Liebe und Welt’: The Secret Programme of the Chamber Concerto”, in Anthony Pople, Hrsg., *The Cambridge Companion to Berg* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), S. 141-180 [166].

Die musikalische Symbolik des Adagios kann in Bezug auf Mathildes unglückliche Affäre mit Gerstl gedeutet werden. Das Palindrom symbolisiert sowohl die Entfremdung der Schönbergs und ihre spätere Versöhnung als auch Mathildes geistigen Tod und ihren allmählichen Rückzug aus der Welt nach Gerstls Suizid. Darüber hinaus können die zwölf schicksalhaften Klavieranschläge am Wendepunkt an den Moment erinnern, in dem das Schicksal von Pelleas und Melisande in Maeterlincks Drama besiegt wird. In Akt II, Sz. 1 sitzen die jungen Liebenden am Rande eines Brunnens zusammen. Während sie sich unterhalten, nimmt Melisande ihren Ehering ab und wirft ihn spielerisch über dem Wasser in die Luft. Als die Uhr gerade Mittag schlägt, fällt der Ring in den Brunnen. Beim zwölften Schlag wird Golaud, der in einem nahegelegenen Wald auf der Jagd ist, vom Pferd geschleudert. Später, als er Melisande von diesem Missgeschick berichtet, sagt Golaud: "Ich bin gestürzt und [das Pferd] muss auf mich gefallen sein. Ich dachte, ich hätte den ganzen Wald auf meiner Brust; ich dachte, mein Herz wäre zerschmettert."⁸⁶

Die Tatsache, dass die Takte 446-465 kurz vor dem Satzende ein gehäuftes Zusammentreffen des rückläufigen Mathilde-Kryptogramms *e-d-h-a* mit dem rückläufigen Codetta-Thema zeigen, für das es in der ersten Satzhälfte kein Vorbild gibt, deutet Dahlen als musikalisches Abbild für den sich selbst verstärkenden Prozess, der Schönbergs Frau nach dem Verlust ihres Liebhabers unweigerlich ihrem eigenen Tod entgegenführt.

Den Punkt, ab dem Mathildes Schicksal ihren Lauf nimmt, lokalisiert Dahlen in der numerischen Mitte des Abschnitts B_0 . In T. 297-298 haben die tiefsten Blasinstrumente das freie Rubato der solistischen Geige erstmals mit dem oktavierten *a* im Muster des "Hauptrhythmus" unterbrochen. In T. 299-303 wiederholen Trompete und Posaune die Komponente jeweils eine Oktave höher, während ein Horn mit dem "Mathilde"-Symbol die Schnittstelle überbrückt. Schon Hans Redlich hat Bergs Verwendung derartiger rhythmischer Motive, wie sie sich auch im *Violinkonzert* und in den zwei Opern finden, in Anlehnung an die dräuenden "Todesrhythmen" in Mahlers Sechster und Neunter Sinfonie als eine Art Anklopfen des Schicksals gedeutet.⁸⁷

⁸⁶Übersetzt nach Dahlen, *op. cit.*, S. 166.

⁸⁷Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung* (Wien: Universal Edition, 1957), S. 157. In seiner kurz vor der Arbeit am *Kammerkonzert* beendeten Oper *Wozzeck* führt Berg direkt nach dem Mord einen leitmotivischen Rhythmus ein, der anschließend in der auf einem verstimmt Klavier ertönenden Schnellpolka wiederkehrt, alle Wirtshauslieder durchzieht und am Ende der Szene Wozzecks Ruf "Bin ich ein Mörder?" unterliegt.

Als Mathilde am 18. Oktober 1923 starb, hatte Berg, wie er Schönberg am 2. September 1923 schrieb, den Kopfsatz des *Kammerkonzertes* bereits vollendet, vom *Adagio* jedoch erst wenige Takte entworfen.⁸⁸ Der Schmerz über den Tod der Frau, die auch Berg eine Freundin gewesen war, hat Stimmung und Konzeption des langsamen Mittelsatzes offensichtlich nachhaltig geprägt.

Das am Schluss des *Adagios* im Klavier schrittweise ausbrechende und zur *Introduzione* des Finalsatzes überleitende *a-d-s-c-h-b-e-g* schildert, nach den Zusätzen in Bergs Skizzen zu urteilen, die Erschütterung, die nicht nur der Witwer Schönberg, sondern auch seine engsten Freunde im Angesicht dieses allzu frühen Lebensendes empfanden. Floros berichtet dazu aus seinen Recherchen in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek:

In einer Formübersicht, die sich in den Skizzen findet (74/VI fol 4), ist die *Introduzione* mit dem Stichwort *Gewitter* charakterisiert. An anderer Stelle (74/X fol. 5) ist von einem *fernen Gewitter* die Rede, das zu Beginn des dritten Satzes in Form einer Kadenz im *Fortissimo* losbricht, und eine andere Notiz in den Skizzen besagt, dass der dritte Satz mit einem *Donnergrollen* des Klaviers einzuleiten sei (74/V fol 22 verso). Diese Notiz bezieht sich auf die fünf Takte des Klaviers am Ende des *Adagios*.⁸⁹

Dem auf die *Introduzione* folgenden ausgedehnten *Rondo* ordnet Berg in seiner Programmsynopse das Wort "Welt" zu. Darunter verstand er, wie seine Skizzen verraten, sowohl allgemein "die Menschheit" in ihrer Vielfalt als auch sehr spezifisch Arthur Schopenhauers Ausführungen in dessen Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung*.⁹⁰ Dabei war es Bergs Anliegen, Welt und Menschheit, die sich so ungemein bunt und vielgestaltig zeigen, auch musikalisch kaleidoskopartig abzubilden. Die Rondoform schien ihm dafür besonders geeignet. Wie sehr allerdings die Menschheit in all ihren Belangen von Schicksalsschlägen bedroht ist, zeigen die 25 Zitate des "Hauptrhythmus", die das Rondo vom ersten Segment der Exposition bis zum vorletzten der Coda durchdringen. Wie die Musik hier nahelegt, treffen die Schicksalsschläge auch die drei Freunde.⁹¹

⁸⁸Ibid., S. 158-159.

⁸⁹Floros, *op. cit.*, S. 219.

⁹⁰So – laut Floros, *op. cit.*, S. 221 – eine Anmerkung auf Skizze 74/XV fol. 5 verso.

⁹¹Vgl. den "Hauptrhythmus" als wiederholte Anschläge des Clusters *eis/fis/gis/cis* im Klavierbass T. 483-484, als Kontur des Namenskrebses *g-e-b-h-c-es* in der Unterstimme der Geige T. 539 und als *Meno allegro*-Motiv aus dem *Thema* in Trompete T. 571-573.

Das *Kammerkonzert* gilt als stilistische Wegscheide im Schaffen Alban Bergs. Dies betrifft einerseits die schier unübertrefflich scheinende strukturelle Kunstfertigkeit, mit der er im Kopfsatz ein dreißigtaktiges *Thema* immer neuen Metamorphosen und im Mittelsatz ganze Abschnitte den im Kontext der Reihentechnik entwickelten Transformationen unterwirft, bevor er im Finalsatz die unabhängig konzipierte und in Elan und Stimmung ganz unterschiedliche Musik der beiden Sätze zu einer in jedem Punkt sinnvollen, dank der Hierarchisierung der Stimmen transparenten Textur verwebt. Andererseits deutet die Motivik des "Hauptrhythmus", der sich in einem Raum außerhalb von Schönbergs Regeln für die Zwölftonkomposition entfaltet und die "Welt" des *Rondos* in der verharmlosenden Funktion eines "Refrains" zu unterlaufen droht, auf Bergs tiefsitzende Überzeugung von der Fatalität des Lebens. Hier trifft sich der vertikal gespiegelte Raum mit der in der Rückläufigkeit aufgehobenen Zeit, und geistreiche Komplexität verbindet sich nicht nur mit ergreifender Emotionalität und Wärme, sondern auch mit den gespenstischen Schlägen einer Totenglocke.

Die Anforderungen des Werkes an die Ausführenden und die Hörer sind enorm. Adorno warnte noch 1971, fast fünfzig Jahre nach der Uraufführung des *Kammerkonzertes*, vor dessen Schwierigkeiten:

Wie beträchtlich sie sind, dokumentieren ohrenfällig jene Schallplatten, bei denen zwar vertikal das meiste korrekt sein dürfte, die aber, anstatt den sukzessiven musikalischen Zusammenhang zu vergegenwärtigen, mit Galimathias aufwarten; wer in das Kammerkonzert eindringen will, muss die Noten studieren und vor den Aufnahmen sich hüten.⁹²

⁹²Adorno, *op. cit.*, S. 125.