

Violinkonzert “Dem Andenken eines Engels”

Im Februar 1935 erhielt Berg von Louis Krasner, einem ukrainisch-amerikanischen Geiger, den Kompositionsauftrag für ein Violinkonzert. Berg bedauerte zwar, für dieses Werk seine Arbeit an der Instrumentation der Oper *Lulu* unterbrechen zu müssen, doch versprach ihm das in Aussicht gestellte Honorar eine Erleichterung seiner infolge der Schmähungen seines Werkes durch die Nazis angespannten finanziellen Lage. Allerdings hatte er wenig Erfahrung mit Kompositionen, die nicht aus seinem eigenen Inneren aufstiegen und ihre Stimmung und Struktur aus sich selbst heraus zu verlangen schienen. So wartete er zunächst auf eine Inspiration.

Diese ergab sich schneller als erhofft durch ein tragisches Ereignis im Kreis seiner engsten Freunde. Am 22. April 1935 starb Manon Gropius, die Tochter Alma Mahler-Werfels aus ihrer Ehe mit Walter Gropius, im Alter von nur 18 Jahren an ihrer Polioerkrankung. Das junge Mädchen, das offenbar auf alle, die sie kannten, den Eindruck eines engelhaften Wesens gemacht hatte, war dem kinderlosen Ehepaar Alban und Helene Berg ans Herz gewachsen. Berg beschloss unmittelbar, das Violinkonzert dem Andenken Manons zu widmen und damit vielleicht auch ihrer Mutter Alma Trost zu spenden. Floros zitiert einen undatierten Kondolenzbrief, in dem Berg an Alma Mahler-Werfel schrieb, er wolle versuchen,

dort Worte zu finden, wo die Sprache versagt. [...] Aber dennoch:
eines Tages – noch bevor dieses fürchterliche Jahr zu Ende sein
wird – mag Dir und Franz aus einer Partitur, die
dem Andenken eines Engels
geweiht sein wird, das erklingen, was ich fühle und wofür ich
heute keinen Ausdruck finde.¹

Am Ende beschloss Berg, die Komposition neben Louis Krasner als offiziellem Widmungsträger und Manon Gropius als spiritueller Adressatin auch Alma Mahler-Werfel als Freundesgabe zu ihrem Geburtstag am 31. August zu widmen. Dies bedeutete allerdings, dass ihm von den bald nach Manons Tod begonnenen ersten Skizzen bis zur Vollendung der Instrumentation nur gut vier Monate blieben. Um die Gabe vollkommen zu machen, sorgte Berg dafür, dass das *Neue Wiener Journal* am 31. August

¹*Katalog der Schriftstücke und Dokumente Alban Bergs* (Wien: Universal Edition, 1985), S. 126, zitiert nach Constantin Floros, *Alban Berg: Musik als Autobiografie*, S. 324.



Manon Gropius

rast das dämonische Treiben [...] der Katastrophe zu. Stöhnen und grelle Hilferufe werden im Orchester laut. [...] Im Augenblick höchster Bangigkeit setzt ernst und feierlich in der Sologeige der Choral ein.

Es folgen Variationen, denen der Choral als *cantus firmus* zugrunde liegt,

während die Sologeige dazu einen sich langsam emporringenden “Klagegesang” intoniert. [...] Eine “wie aus der Ferne (aber viel langsamer als das erste Mal)” hereintönende, unbeschreiblich wehmütige Reprise der Kärntner Volkswaise erinnert noch einmal an das holde Mädchenbild, dann beschließt der Choral, herb harmonisiert und von immer erneuten Ansätzen des Klagegesangs in der Sologeige hoch überwölbt, den tieftraurigen Abschied.³

Dem Konzert liegt eine Zwölftonreihe zugrunde, die Bergs Bedürfnis nach “tonalem Einschlag” gerecht wird und seinem Wunsch entgegenkommt, Manons Wesenszüge in musikalische Charaktere zu “übersetzen”.

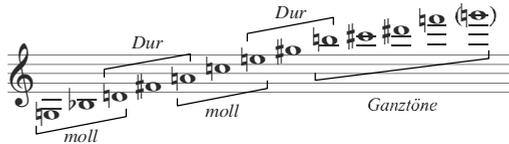
Violinkonzert: Die Reihe im “Magischen Quadrat”

	U ₀	U ₃	U ₇	U ₁₁	U ₂	U ₅	U ₉	U ₁	U ₄	U ₆	U ₈	U ₁₀	
O ₀	g	b	d	fis	a	c	e	gis	h	cis	dis	f	K ₀
O ₉	e	g	h	dis	fis	a	cis	f	as	b	c	d	K ₉
O ₅	c	es	g	h	d	f	a	cis	e	fis	gis	b	K ₅
O ₁	as	h	es	g	b	cis	f	a	c	d	e	fis	K ₁
O ₁₀	f	as	c	e	g	b	d	fis	a	h	cis	dis	K ₁₀
O ₇	d	f	a	cis	e	g	h	dis	fis	gis	b	c	K ₇
O ₃	b	des	f	a	c	es	g	h	d	e	fis	gis	K ₃
O ₁₁	ges	a	des	f	as	h	es	g	b	c	d	e	K ₁₁
O ₈	es	ges	b	d	f	as	c	e	g	a	h	cis	K ₈
O ₆	cis	e	as	c	es	ges	b	d	f	g	a	h	K ₆
O ₄	h	d	fis	ais	cis	e	gis	c	es	f	g	a	K ₄
O ₂	a	c	e	gis	h	d	fis	b	cis	dis	f	g	K ₂
	KU ₀	KU ₃	KU ₇	KU ₁₁	KU ₂	KU ₅	KU ₉	KU ₁	KU ₄	KU ₆	KU ₈	KU ₁₀	

³Reich, *op. cit.*, S. 170. Wie Floros (*op. cit.*, S. 327) berichtet, finden sich die Bezeichnungen “verträumt”, “Aufschrei”, “Stöhnen”, “Rufe” und “Klagegesang” schon in Bergs Skizzen.

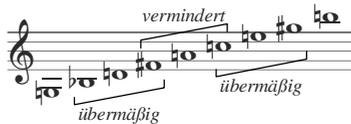
In seiner Einführung beschreibt Reich einige der tonalen Besonderheiten dieser Zwölftonreihe. So markiert er in einem Notenbeispiel die Verschränkung aus zwei Moll- und zwei Durdreiklängen und weist darauf hin, dass der abschließende Ganztonzug – wollte man ihn mit einem fünften Ganztonschritt erweitern – wieder in den Grundton münden würde.

Violinkonzert: Die Zwölftonreihe mit ihren Grundbausteinen



Darüber hinaus erlaubt die Reihe – von Reich nicht erwähnt, aber von Berg wiederholt verwendet – bei Abspaltung des Grundtones als Bassorgelpunkt und der dadurch abweichenden Dreitongruppierung der folgenden Töne die Hervorhebung übermäßiger und verminderter Dreiklänge.

Violinkonzert: Weitere Dreiklänge in der Zwölftonreihe



Die Grundtöne der Moll- und Durdreiklänge, *g-d-a-e*, entsprechen den leeren Saiten der Geige. Mit einer Arpeggiokurve durch diese vier Töne beginnt denn auch der Part der Solo-Violine in T. 2, präfiguriert von der Harfe mit der Transposition derselben Kurve auf *b*, den zweiten Reihenton. Eine andere Arpeggiokurve, die Berg bereits in der Introduction zum ersten Satz einführt und mehrfach aufgreift, durchläuft die Reihentöne 2-4-6-8, d.h. die Terzen der Moll- und Durdreiklänge. Diese Intervallfolge aus zwei übermäßigen Quinten rund um eine verminderte Quint (oder, enharmonisch notiert, aus zwei kleinen Sexten rund um eine übermäßige Quart) erklingt bereits in T. 4 als Exzerpt der Originalreihe und in T. 7 in Transposition. Ähnliche, häufig gleichfalls intervallsymmetrische Viertongruppen erzeugt Berg kreativ durch weitere ‘systematische’ Auswahlprozesse, so z.B. in T. 8 aus der rückläufigen Kombination der beiden Terzen und der beiden Quinten aus den zwei Molldreiklängen.⁴

⁴Das Arpeggio der Solovioline in T. 8 entspricht Ton 6-2-7-3 aus O_3 , der Transposition der Reihe auf *b*. Bergs Exzerpt ergibt hier die palindromische Intervallfolge aus kleiner Sept / Tritonus / kleiner Sept.

Violinkonzert: Arpeggien-Exzerpte aus der Zwölftonreihe



Andere für dieses Werk typische Viertonbildungen gewinnt Berg, indem er jedes Reihendrittel unterschiedlich behandelt. So erklingt das erste Drittel wiederholt akkordisch als Molldreiklang mit großer Sept – prominent im Tutti mit Solist in den Schlusstakten des ersten Satzes und, permutiert aufgegriffen als Ton 1-3-2-4, als Einsatz der Solo-Violine in T. 2 des zweiten Satzes. Das zweite Reihendrittel, die Töne 5-6-7-8, setzt Berg häufig gepaart als Terzen oder Sexten ein. Für Letzteres bietet der Beginn des zweiten Satzes ein Beispiel: Hier ergänzen die Streicher und Bläser den aus Ton 1-4 gebildeten Schlussklang des ersten Satzes mit den Sexten aus Ton 5+6 und Ton 7+8, wenig später von der Solo-Violine imitiert mit den entsprechenden Sexten aus einer Transformation der Reihe. Den Ganztonzug der Töne 9-10-11-12 schließlich verschleiert Berg im mehrstimmigen Kontext oft durch Permutation. Im melodischen Verlauf dagegen spielt er prominent mit frechen Oktavierungen, wie am Ende von Manons als “keck” eingeführtem letzten Charaktermotiv im *Allegretto*.

Violinkonzert: Der Ganztonzug mit Oktavierung



Alles bisher Gesagte beruht allerdings auf Bergs (durch Willi Reich vermittelter) Aussage über die Originalform der Reihe mit *g* als Grundton. Tatsächlich hat Berg sein Violinkonzert jedoch mit Bezug auf zwei tonale Anker entworfen. Bereits ein Blick in die Rahmentakte verrät, dass *b* die Rolle eines sekundären Grundtones erfüllt. Zwar setzt die Solo-Violine in Satz I mit dem Leere-Saiten-Arpeggio *g-d-a-e-e-a-d-g* ein, jedoch erst, nachdem Klarinetten und Harfe ihr in T. 1 die Quintkurve *b-f-c-g-g-c-f-b* vorausgeschickt haben. In ähnlicher Weise endet das Werk: Die Wiederaufnahme des Leere-Saiten-Arpeggios *g-d-a-e-e-a-d-g* in der Solo-Violine wird von den Kontrabässen mit dem Quintenfall *g-c-f-b* ergänzt. Damit bestätigen die tiefen Streicher das in den tiefen Holz- und Blechbläsern bereits erreichte *b* als Anker des Schlussakkordes.

Diese Dualität des Grundtones spiegelt sich auch in Bergs Wahl der hörend erkennbaren Reihenvarianten. Den in der zehntaktigen Introduction eingeführten und später wiederholt aufgegriffenen Arpeggien liegen neben der Grundform (O_0 : T. 2, 4) und der Originalform auf *b* (O_3 : T. 1, 3, 8, 9) die Transpositionen auf die sekundäre Dominante (O_{10} : T. 5, 6, 7) und – am Ende des ersten Satzes – auf die primäre Dominante (O_7 : T. 100-103) zugrunde. Die zwei Manon-Motive, die die Reihe melodisch linear durchlaufen, bestätigen dagegen den primären Grundton entweder durch ihren Anfang (vgl. O_0 und U_0 in Solo-Violine T. 15-18 und 24-27) oder durch ihren Schlusston (vgl. O_2 in Klarinetten T. 130-132 und 161-162).

Im Blick auf den Tod eines engelhaften jungen Mädchens kann die Zwölftonreihe mit ihrem Aufstieg intuitiv als Symbol der "Himmelsleiter" eingesetzt und auch gehört werden. Dies mag Bergs Entscheidung beeinflusst haben, den letzten Abschnitt des Konzertes als Meditation über einen Bachschen Choral anzulegen, der den Gefühlen der Resignation und schließlich Ergebung in den bevorstehenden Tod Ausdruck verleiht. Zur Wahl einer Melodie mit einem für den Anlass geeigneten, im instrumentalen Satz implizit mitgehörten Text stellte sich ihm dabei die Frage, ob sich eine Melodie finden ließe, die eine wenn auch minimale tonale Verbindung zu seiner Reihe erlauben würde.

Reich berichtet dazu im biografischen Teil seines Buches über Bergs Schritte in der Vorbereitung:

Nachdem er mir am 7. Juni vom raschen Fortschreiten seiner Arbeit berichtet hatte, schrieb er mir am nächsten Tag: "Schicken Sie mir bitte (leihweise) die *Matthäus-Passion* (Partitur oder Klavierauszug) und, falls Sie es besitzen, eine Choralsammlung (ich brauche für meine Arbeit eine Chormelodie: Diskretion!)"

Als ich ihn eine Woche später im Waldhaus besuchte, zeigte er mir in der ihm von mir zugesandten Sammlung *Sechzig Choralgesänge von Johann Sebastian Bach* ([...] München 1920) den Choral «Es ist genug! . . .» und sagte dazu: "Ist das nicht merkwürdig: Die ersten vier Töne des Chorals (eine Ganztonfolge) entsprechen genau den letzten vier Tönen der Zwölftonreihe, mit der ich das ganze Konzert baue?"⁵

Tatsächlich trifft dies, wie Reich ebenfalls zeigt, nicht nur auf den ungewöhnlichen Ganztonaufstieg des Anfangs zu. Auch die Schlusszeile des Chorals konnte Berg in eine Transformation seiner Reihe einbinden.

⁵Vgl. Reich, *op. cit.*, S. 93.

Dabei verwendet er die halbtönig abwärts transponierte, d.h. von *fis* ausgehende Originalform O_{11} für den Beginn und die dazugehörige Umkehrung für die Schlusszeile.

Violinkonzert: Der Schluss von Reihe und Umkehrung im Bachschen Choral

O_{11}

II, T. 136-137
(Es ist ge-nug!)

II, T. 152-153
(Es ist ge-nug!)

U_{11}

Neben dem Bachschen Choral am Ende des zweiten Satzes integriert Berg kurz vor dem Schluss beider Sätze ein weiteres externes Zitat, das er beim ersten Auftreten als “Kärntner Volksweise” markiert. Redlich identifiziert den Liedtypus als der Gattung des “stilisierten Jodlers” zugehörig.⁶ Allerdings scheint er die Quelle nicht gekannt zu haben und wie Reich nicht von einem Zitat einer existierenden Melodie, sondern vielmehr von einer Nachempfindung ähnlicher Weisen aus der Feder Bergs auszugehen.

Tatsächlich handelt es sich um eine frech-fröhliche Volksweise aus drei zweizeiligen Strophen, die jeweils einen Halbsatz im Kärntner Dialekt mit der Lautnachahmung “tridie ritulie” ergänzen. Der Text handelt von einem Vogel im Zwetschgenbaum, der einen jungen Mann weckt und so daran hindert, “im Bett der Mizzi” zu verschlafen.⁷

⁶Vgl. Redlich, *op. cit.*, S. 379.

⁷Der von Douglas Jarman vorgeschlagenen Deutung dieses Liedzitats, Berg habe hier in einem sekundären Programm des Violinkonzertes zugleich an seine Teenager-Liebschaft mit einem Dienstmädchen erinnern wollen, kann ich nichts abgewinnen. Es erscheint mir undenkbar, dass Berg ein so ernstes Thema wie Manons tragische Krankheit und Tod mit einer derart oberflächlichen Anspielung hätte paaren wollen. (Vgl. D. Jarman, “Alban Berg, Wilhelm Fliess, and the Secret Programme of the Violin Concerto”, in ders., Hrsg., *The Berg Companion* (Boston: Northeastern University Press, 1990), S. 181-194 [188-189].