

Die musikalische Darstellung eines erschütternden Schicksals

Bergs *Violinkonzert* ist trotz seiner Durchdringung mit dodekaphonen Strukturen gut zugänglich und zutiefst ergreifend. Dazu tragen wesentlich die beiden externen Zitate bei, die mit ihrem diametralen Gegensatz von übermütiger Ländler-Fröhlichkeit und ernster Auseinandersetzung mit dem Ende des Lebens zwei Eckpunkte des angedeuteten Geschehens markieren: die Charakterisierung Manons vor dem Ausbruch ihrer Krankheit und ihre spätere Einstimmung in den unabwendbaren Tod.

Die zitierten Komponenten sind im Original unzweideutig tonal. Berg bricht deren traditionelle Harmonisierung einerseits durch vertikale Gegenüberstellung mit querständigen Begleitharmonien bzw. einen horizontalen Wechsel mit dodekaphoner Polyphonie. Andererseits spiegelt er deren tonale Bindung in seiner für dieses Werk entworfenen Zwölftonreihe mit ihrer Zusammensetzung aus Terzenaufbau und Ganztonzug sowie, vor allem, in der Wahl nicht eines, sondern zweier Ankertöne: *g* und *b*.

Dabei ist es erhellend, dass er (in seinen durch Willi Reich übermittelten analytischen Erläuterungen) *g* als Grundton seiner Reihe angibt, das Werk jedoch tatsächlich über *b* beginnen und enden lässt. Die Klammer, die die Klarinetten und die Solo-Violine in T. 1-2 mit der Paarung der Quintenkurven erst über *b*, dann über *g* eröffnen, schließt sich zum ersten Mal am Ende der zehntaktigen "Introduktion" mit der Wiederaufnahme dieses Schrittes in Richtung auf den Grundton *g*. Auch die nur angedeutete zweite Schließung dieser Klammer am Ende des *Andante* mit den Leere-Saiten-Arpeggien der Bratschen über *c* und der Celli über *d* bezieht sich (subdominantisch/dominantisch) auf den primären Grundton *g*. Die dritte und letzte Rahmenkomponente in Form einer Leere-Saiten-Arpeggienkurve jedoch, die in den Schlusstakten des Konzertes erklingt, spiegelt die ursprüngliche Abfolge und endet mit dem Basston *b*, dem sekundären Ankerton.

Wie die Musik zeigt, präsentiert Berg den Charakter des unbeschweren jungen Mädchens zunächst tatsächlich als in *g* ruhend und wählt diesen Ton wohl schon deswegen als primären Grundton seiner Reihe und seines Werkes. Im ersten Satz nimmt Manons erstes musikalisches Emblem, das Himmelsleitermotiv, von *g* seinen Ausgang, ebenso wie dessen unmittelbar folgende Umkehrung, und die Wiederaufnahme durch die Solo-Violine als Abschluss des ersten *Andante*-Segmentes endet mit einem der Reihe hinzugefügten *g*. Beidseitig umrahmt von diesem Grundton sind im Zentrum des

Andante das *animato*-Thema und im Hauptsegment des *Allegretto* das *dolcissimo*-Thema; auch das mit “keck” bezeichnete führende Motiv im zweifachen “Quasi Trio” durchläuft gleich zweimal die in *g* endende Reihentransposition, mit Hervorhebung des Grundtones durch eine übermütige Tonwiederholung. Im zweiten Satz dagegen herrschen eindringlich der Ankerton *b* und die Tonart B-Dur, hier nicht durch häufige punktuelle Wiederaufnahme, sondern durch ihre schiere, Unabwendbarkeit signalisierende Dauer: Der 39-taktige Bass-Orgelpunkt *f* im Reprisensegment des *Allegro* bereitet als Dominante den Boden für die insgesamt 79 Takte des Chorals mit drei Variationen.³⁷

Eine dritte Paarung elementarer musikalischer Eindrücke kontrastiert das fröhliche junge Mädchen mit der verzweifelt kämpfenden Kranken. Manons ursprünglich heiter-gelassene Teilhabe am Leben ihrer Umgebung drückt sich gleich viermal aus durch eine Klangfarben-Paarung der Solo-Violine mit den Klarinetten. Schon in der Introduction sind es drei Klarinetten, die (zusammen mit der Harfe) das Leere-Saiten-Arpeggio der Solo-Violine mit einer eigenen Quintenkurve vorausnehmen und diesen Dialog durch die ganzen zehn Takte aufrecht erhalten. Zu Beginn des *Allegretto* führen dieselben drei Klarinetten das *scherzando*-Thema ein, das sie dann an die Solo-Violine weitergeben. Das als “keck” markierte Motiv, das erstmals in den drei Klarinetten ertönt, wird in derselben Form nur einmal, und zwar von der Solo-Violine, aufgegriffen. Im zweiten Satz dann kehrt sich diese Abfolge um: In den drei Phrasen des Chorals führt jeweils die Solo-Violine, beantwortet von vier Klarinetten. Durch die im Verlauf des Konzertes immer vertrauter wirkende Klangfarbenpaarung vermittelt Berg ein Gefühl von Geborgenheit.

Eine diametral gegensätzliche Stimmung erzeugt Berg mit dem un-nachgiebigen und in seiner Wiederholungsdichte verstörenden Rhythmus, der den Kampf der Kranken gegen die letale Infektion erlebbar macht. Das eintaktige rhythmische Muster mit dem verzweifelt wirkenden Nachdruck seiner zwei Synkopen ertönt in den Rahmensegmenten des *Allegro* insgesamt 42mal in voller Länge und weitere sechsmal als um seinen Anfang verkürzter, aber nicht weniger bedrückender Nachklang.

³⁷ Douglas Jarmans Bemerkung zur tonalen Ankerung des Chorals ist mir unverständlich. Er schreibt (*The Music of Alban Berg.*, S.102): “In the Bach harmonization which Berg uses, the chorale starts in B flat major and ends in G minor.” Das ist jedoch nicht korrekt; das Klarinettenquartett beginnt in T. 142 und endet in T. 157 jeweils in B-Dur. Auch in den Variationen spielt g-Moll nirgends eine herausragende Rolle.

Aus Bergs Verteilung und Gewichtung dieser Embleme erklärt sich der auch von Hörern empfundene starke Gegensatz der beiden Sätze des Werkes. Der Anmut und Vielfarbigkeit, mit der die unbeschwerte Manon im ersten Satz durch einen Strauß ganz unterschiedlicher Motive, Themen, Rhythmen und tonalen Ausrichtungen charakterisiert wird, stellt die Musik im zweiten Satz vor allem drei Komponenten gegenüber: einen Rhythmus, einen ungewöhnlich ausgedehnten V-I-Kadenzschritt im Bass und die insgesamt viermal erklingende Phrasenfolge des Chorals. In den vierzig zentralen Takten des Satzes,³⁸ die zu dem von Berg markierten "Höhepunkt" führen, erzeugt die Musik mit der Insistenz des erneut aufgegriffenen Leitrythmus parallel zur Prominenz des Bass-Orgelpunktes ein eindrucksvolles Abbild der existentiellen Krise.

Erst in der Coda löst Berg die Spannung zwischen dem Kampf gegen die Krankheit und der frommen Einwilligung in den herannahenden Tod, indem er dem dreimal durch die Oktaven fallenden "Es ist genug!" aus der Schlusszeile des Chorals drei durch die Oktaven steigende Einsätze des Himmelsleitersmotivs gegenüberstellt. Die Musik öffnet so den Blick für den Tod als versöhnlichen Abschluss eines allzu früh endenden Lebens und deutet in anrührender Weise einen Aufstieg von Manons Seele in jenseitige Gefilde an.³⁹

³⁸Dieses Zahlenspiel wird nicht zuletzt aufgrund des großen Tempounterschiedes von *Allegro* und *Adagio* nicht wirklich erlebbar, ist jedoch in der Partitur unzweideutig: Die 40-taktige Gegenüberstellung von Leitrythmus und Orgelpunkt wird umrahmt von zwei Passagen – T. 1-95 und T. 136-230 – mit dem identischen Umfang von je 95 Takten.

³⁹Vgl. T. 222-228, Solo-Kontrabass: O₇ (1-12+4), Solo-Cello: O₆ (1-12+4), Solo-Bratsche O₅ (1-12+4), Solo-1.Geige: O₇ (2-12+4; Ton 1 in Hörnern), Solo-Violine: O₂ (9+11+1-12).