

Einleitung

Bergs Liedschaffen

Bergs früheste Kompositionen sind Klavierlieder. Aus der Zeit vor Beginn seines Unterrichts bei Arnold Schönberg sind 34, aus den Studienjahren weitere 48 Vertonungen einzelner Gedichte überliefert.¹ Die in den Jahren 1985-1987 bei Universal Edition Wien erschienene dreibändige Ausgabe *Alban Berg: Jugendlieder*² umfasst meist einzeln stehende Stücke für Sologesang und Klavier, denen neben einem Text aus dem Mittelalter ein beeindruckendes Spektrum an Lyrik von der Frühklassik bis zu Bergs Zeitgenossen zugrunde liegt. Die Auswahl der Texte zeugt von der breiten literarischen Bildung des jungen Komponisten.

Einen der Texte, Theodor Storms Gedicht "Schließe mir die Augen beide", griff Berg fast zwei Jahrzehnte später erneut auf, stellte ihm eine zweite Vertonung zur Seite und gab dann beide gemeinsam zur Publikation frei. Auch arrangierte er sieben der in den Jahren 1905-08 entstandenen Vertonungen von Gedichten verschiedener Lyriker aus dem 19. Jahrhundert zu einer Gruppe mit dem Titel *Sieben frühe Lieder*. Dieser Zyklus erhielt jedoch noch keine Opuszahl und blieb zunächst unveröffentlicht, bis Berg ihn später orchestrierte und in beiden Fassungen herausgab.

Bereits in den ersten Monaten nach dem Abschluss seiner formellen Studien entstand ein zweiter Liederzyklus. Nachdem Berg seiner 1910 erstmals veröffentlichten *Klaviersonate* den Zusatz "Opus 1" zugestanden hatte, wurden die *Vier Gesänge*, Vertonungen eines Gedichtes von Friedrich Hebbel und dreier Texte von Alfred Mombert, zum Opus 2. Schon 1912 folgten – nach dem Streichquartett op. 3 – die *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg* als op. 4. Mit ihnen legte Berg gewissenmaßen seine Meisterprüfung ab, in der er sich vorsichtig vom Einfluss seines Lehrers und seines Freundes Anton Webern emanzipierte.

Während des Ersten Weltkrieges schrieb Berg kein einziges Lied. Erst unter dem Eindruck des Erfolgs seiner 1925 uraufgeführten Oper *Wozzeck*

¹Vgl. Nicholas Chadwick, "Berg's Unpublished Songs in the Österreichische Nationalbibliothek", in *Music & Letters* 52/2 (1971), S. 123-140.

²Band I: 23 ausgewählte Lieder, entstanden 1901-1904; Band II: 23 ausgewählte Lieder, entstanden 1904-1908; Band III: 25 Lieder, zwei Duette und ein Melodram sowie zwei Fragmente, ohne Vermutungen zur Entstehungszeit.

und der Begeisterung, mit der das Publikum die Aufführungen der konzertanten Suite *Drei Bruchstücke aus der Oper "Wozzeck"* aufnahm, wandte er sich erneut der musikalischen Lyrik zu. So entstand 1925 – 18 Jahre nach der 1907 für seine spätere Frau Helene komponierten Erstfassung des Storm-Liedes "Schließe mir die Augen beide" – die bereits erwähnte, musikalisch gänzlich unabhängige zweite Vertonung desselben Gedichtes für seine heimliche zweite Liebe. Zuletzt wählte er für die 1929 komponierte Konzertarie *Der Wein*, ein konzertantes Vokalwerk in einem für ihn neuen Genre, drei Gedichte aus der *Le Vin* überschriebenen fünfteiligen Gruppe in Charles Baudelaires lyrischem Hauptwerk *Les Fleurs du mal* und verband sie zu einer Art durchkomponierter Kantate. Dabei vertonte er zunächst die deutsche Nachdichtung von Stefan George, erstellte aber auch eine Ossiaversion des Gesangsparts für den französischen Originaltext.

Bergs Solo- und Kammermusikwerke

Wie seine Jugendlieder entstanden auch Bergs erste kurze Klavier- und Kammermusikwerke schon vor und während seiner Studienzeit. Dies dokumentiert der in der Österreichischen Nationalbibliothek bewahrte Nachlass, der mit Skizzen und Niederschriften des 16-jährigen Gymnasialisten einsetzt. Die frühesten Stücke zeigen den romantischen Ausdruckswillen des Autodidakten; unter die späteren mischen sich Aufgaben aus dem Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt bei Arnold Schönberg, der wenige Monate nach Bergs Matura begann. Sie legen Zeugnis ab von der schrittweisen Erarbeitung der Variationstechnik und enthalten Entwürfe zu unterschiedlichen Gattungs- und Strukturvorgaben.

Für Klavier entstanden schon vor dem eigentlichen Kompositionsunterricht (Herbst 1907 bis Herbst 1909) vier "Klavierstücke", zwei Walzer, zwei Menuette, ein Scherzo, zwei Impromptus, vier Inventionen, drei Fugen, mehrere Versuche zu "Thema und Variationen" (darunter die heute geschätzten "12 Variationen über ein eigenes Thema") sowie drei Stücke für Klavier zu 4 Händen. Diese Frühwerke ergänzte Berg in den letzten Jahren unter Schönbergs Anleitung durch zahlreiche weitere "Variations-sätzchen" und "Stücke" sowie Entwürfe zu insgesamt fünf Klaviersonaten. (Ansprechende Hörbeispiele zu einer Auswahl dieser Stücke bietet die Einspielung des Schweizer Pianisten Jean-Jacques Düнки aus dem Jahr 1990 unter dem Titel "Alban Berg: Frühe Klaviermusik".³)

³Onlinezugang <https://www.youtube.com/watch?v=O4oOWmSD8L8> (abgerufen 3/2023).

Im Bereich der Kammermusik vollendete Berg in den ersten Jahren unter Schönbergs Anleitung eine Sarabande, ein Menuett und eine Fuge für Streichquartett, einen Kanon für Klarinette und Horn mit Klavierbegleitung sowie eine “Fuge mit zwei Themen für Streichquintett mit Klavierbegleitung in der Art eines ausgeführten Continuo”. Später kamen weitere Variationssätze für Streichquartett hinzu, darunter zwei Zyklen mit *Streichquartettvariationen über ein Schumann-Thema* sowie je ein Thema für Violine und Klavier bzw. Klarinette und Klavier. Auffällig erscheinen im Bereich der Streichquartettkompositionen die Ausdrucksstudien in Form von Stücken mit Titeln wie *Andante* oder *Adagio*. Unter diesen findet sich ein als *Adagio “Über ein Dehmelgedicht”* betitelter Streichquartettsatz, der als eine huldigende Anspielung auf Schönbergs instrumentale Dehmel-Vertonung in dessen Streichsextett *Verklärte Nacht* entstanden sein mag und als Versuch einer musikalischen Ekphrasis, einer transmedialen Übertragung aus literarischer in tönende ‘Sprache’, betrachtet werden darf. Alle genannten Frühwerke und Fragmente liegen heute, mit ausführlichen Kommentaren, im Druck vor.⁴

Eine einzige der in der Studienzeit entstandenen Kompositionen erkannte Berg schließlich als Ausdruck seiner individuellen Musiksprache an und zeichnete sie als “Opus 1” aus. In der 1908 vollendeten Klaviersonate gelang es ihm, sich zugleich von Schönberg zu emanzipieren und dennoch die Anerkennung des verehrten Lehrers und Mentors zu erhalten. Wenig später erreichte er Ähnliches mit seinem ersten Streichquartett op. 2. Dieses kurz nach dem Ende des Kompositionsstudiums entstandene und mit seinen nur zwei Sätzen auch formal überraschende Werk gilt heute als eines der Gründungsdokumente der Zweiten Wiener Schule.

Der in diesen beiden frühen Meisterwerken angestrebten Verbindung von freier Atonalität mit tonalem Einschlag, von nachweisbarer Abstraktion bei aufrecht erhaltenem romantischem Ausdruck fügte Berg je ein zweites Werk hinzu. Die Auseinandersetzung mit Form und Thematik, die er in der Klaviersonate entwickelt hatte, setzte er fort in dem 1913 komponierten Duowerk *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* op. 5; dem ersten Streichquartett, das seiner Jugendliebe und späteren Frau Helene gewidmet war, stellte er 1925-26 eine zweite Komposition für dieselbe Besetzung zur Seite,

⁴Siehe dazu Ulrich Krämer, Hrsg., *Alban Berg: Sämtliche Werke – Kompositionen aus der Studienzeit* Band 1 und 2 (Wien: Universal Edition, 1999/2006); Rudolf Stephan, Hrsg., *Alban Berg: Sämtliche Werke – Frühe Klaviermusik* Band 1 und 2: *Ausgewählte Stücke / 12 Variationen über ein eigenes Thema* (Wien: Universal Edition, 1990/1985).

dessen geheime Adressatin Hanna Fuchs-Robettin war, die große Liebe und Muse seiner reifen Jahre. Dieses Kammermusikwerk, die sechssätzigige *Lyrische Suite*, markiert zudem Bergs Übergang vom Komponieren im “frei atonalen” Raum zu einer ersten umfassenden Integration der von Schönberg entwickelten Zwölftontechnik und deren Anpassung an sein Ausdrucksbedürfnis. Darüber hinaus deutet der Finalsatz mit dem (gleichfalls nur der geheimen Adressatin enthüllten) Text eines Gedichtes von Charles Baudelaire in der deutschen Übertragung durch Stefan George auf eine Weiterentwicklung seines noch unter Schönbergs Leitung entstandenen *Adagio “Über ein Dehmelgedicht”*, d.h. einen der Instrumentalmusik immanenten lyrischen Subtext.

An dieses bedeutende Kammermusikwerk knüpfte Berg sowohl mit der Zweitfassung des Theodor-Storm-Liedes als auch mit der Konzertarie *Der Wein* an. Beide sind neben offiziellen Widmungsträgern heimlich der Geliebten Hanna Fuchs zugeeignet; die Arie schließt mit der Wahl des Baudelaire/George-Textes an den Finalsatz der *Lyrischen Suite* an.

“Freie Atonalität” zwischen Spätromantik und Dodekaphonie

Anders als sein Lehrer Schönberg und sein Studienkollege und lebenslanger Freund Webern, die beide beim Übergang zur Zwölftonkomposition entscheidende stilistische Änderungen an ihrer Kompositionsweise vornahmen, blieb Berg im Verlauf seiner musiksprachlichen Entwicklung hinsichtlich seiner Ausdrucksästhetik erstaunlich konstant. Überspitzt kann man sagen: Er benutzte die erweiterte Tonsprache, um im Wesentlichen dieselbe Art Musik zu schreiben und dieselben emotionalen und spirituellen Inhalte zu vermitteln, die seine Musik von Anbeginn charakterisiert hatten.

Schon in der Spätphase seiner noch tonalen Musik entwickelte Berg ein Kompendium bevorzugter melodischer Gesten, die er unverändert nicht nur in seine frei atonale, sondern auch in seine dodekaphone Musik übernahm. Darunter sind vier miteinander verwandte großintervallische Dreitonfolgen, die fallend oder steigend auftreten. Bestimmend für sie ist, dass sie, statt reine Quart und reine Quint zur Oktave zu ergänzen, jeweils eines der konstituierenden Intervalle (und damit auch das Rahmenintervall) um einen Halbton verkleinern oder vergrößern. Charakteristische Beispiele liefern die Eröffnungsgesten der *Sonate für Klavier* (steigend: *g-c-fis*) und der *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* (fallend: *as-es-g*). Ebenfalls schon in seiner tonalen Phase verwendete Berg den halbverminderten Septakkord und den Nonakkord mit verminderter Quint.

Spiegelbildlich zu diesen Alterationen verhält sich Bergs Bestreben, die von Schönberg initiierte und auch von Webern bald begeistert umgesetzte “Methode des Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen” seinem lebenslang romantisch geprägten Ausdrucksbedürfnis anzupassen. Nachdem er den Übergang zur freien Atonalität 1909 im letzten seiner *Vier Gesänge* op. 2 vollzogen und diese Kompositionsweise 1910 in seinem Streichquartett op. 3 konsolidiert hatte, fügte er in die 1912 entstandenen *Altenberglieder* op. 4 den ersten Zwölftonakkord ein sowie die erste Tonfolge, die nacheinander alle Halbtöne durchläuft. Zwar greift er diese Zwölftonfolge satzübergreifend erneut auf, doch verarbeitet er sie nicht seriell, und so bleibt sie ohne Konsequenz für den Kontext.

Erst 1925 konzipierte Berg in der Zweitvertonung des Storm-Liedes “Schließe mir die Augen beide” ein konsequent zwölftöniges Werk. Noch im selben Jahr folgte mit der *Lyrischen Suite* eine umfangreiche Komposition, in der er Schönbergs Regeln erweitert, indem er die gewählte Reihe – die schon seiner Storm-Vertonung zugrunde liegende Allintervallreihe – nicht nur mit ausgedehnten non-dodekaphonen Passagen alterniert, sondern ihre Tonfolge zudem sukzessiv modifiziert. Zu den Entscheidungsschritten dieser Technik verfasste er Erläuterungen in Form der “Neun Blätter zur *Lyrischen Suite* für Streichquartett”, die Willi Reich erstmals transkribiert hat und die seither vielfach abgedruckt worden sind.⁵ In diesen Blättern verwendet Berg für die zugrunde gelegte Reihe und deren Ableitungen keine Kürzel aus Buchstaben und Zahlen, sondern deutsche Worte.

Berg und die Sonatensatzform

Wie die Kompositionsaufgaben aus dem Unterricht bei Schönberg zeigen, erlernte Berg das Handwerk der Bildung musikalischer Formen anhand traditioneller Gattungen. Dies war durchaus kein Zufall. Betrachtet man das Gesamtwerk der drei Komponisten der “Neuen Wiener Schule”, so stellt man überrascht fest, dass insbesondere die Sonatensatzform allen als Modell diente, und zwar sowohl in ihrer tonalen als auch in ihrer atonalen und zwölftönigen Periode. Dies ist nicht zuletzt deshalb überraschend, als ein wichtiges harmonisches Merkmal der Sonatensatzform,

⁵Willi Reich, *Alban Berg: Bildnis im Wort* (Zürich: Arche, 1959); hier zitiert nach Frank Schneider, Hrsg., *Alban Berg. Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik* (Leipzig: Reclam, 1981), S. 236-253.

die Spannung zwischen der Grundtonart und einer mit dem Seitensatz eingeführten sekundären Tonstufe, mit dem Verlust der funktionalen Harmonie in der post-tonalen Musik wegfällt. Dennoch bezieht Berg sich wiederholt auf die Sonatensatzform, sowohl in seinen Kammermusikwerken als auch in der Konzertarie *Der Wein* sowie in einzelnen Szenen aus *Wozzeck* und *Lulu*. Er ersetzt die funktionsharmonische Gegenüberstellung der Themen, indem er jede Komponente mit einem eigenen Tempo charakterisiert, meist auch die Texturdichte deutlich differenziert und zudem den musikalischen Ablauf mit ausdrücklichen Zäsuren gliedert.

Dabei liegt Bergs Augenmerk auf dem, was die Sonatensatzform mit der ABA'-Bogenform verbindet. Ihn interessieren die diversen Prozesse der Wiederaufnahme – in einer Reprise, aber auch in anderen symmetrisch angelegten Abschnitten. Die klassische Durchführung thematischer Komponenten und ihre Steigerung ins Virtuose reizte ihn dagegen wenig. In seiner Klaviersonate behandelt er diesen Abschnitt eher schlicht, im Kopfsatz seines Streichquartetts gibt er ihm nur wenig Raum, im ebenfalls in Sonatensatzform konzipierten Kopfsatz der *Lyrischen Suite* unterdrückt er die Verarbeitung zuvor eingeführter thematischer Komponenten ganz, und in der Konzertarie *Der Wein* ersetzt er sie durch einen Kontrastabschnitt.

Zahlen, Spiegelungen und das “Schicksal” in der Musik

Nicht in Tonalität und Thematik, wohl aber in Struktur und Semantik findet sich ein entscheidender Niederschlag von Bergs eigentümlicher Schicksalsvorstellung. Diese beginnt mit der Bedeutung, die er den Zahlen in seinem Leben zuschreibt, wobei er deren Kraft in seinen Kompositionen abzubilden trachtet. Allen voran gilt dies für seine (in der Berg-Forschung ausgiebig kommentierte) “Schicksalszahl” 23, die er als Einzelwert oder Vielfaches in den verschiedensten zählbaren Parametern seiner Musik – der Anzahl der Töne oder Takte, der Metronomschläge, den Partiturdaten zur Beendigung seiner Reinschriften, den für wichtige Briefe oder Ankündigungen gewählten Tagen etc. – auszudrücken suchte.⁶ Andere Zahlen, seien sie personalisiert wie Schönbergs eigene Schicksalszahl 13 und Hannas 5 bzw. 10 oder mythisch vorgegeben wie die “heilige” 7, setzte Berg ebenso ein. Analoges gilt auf der Ebene der Buchstaben für seine

⁶Vgl. seine Manuskriptvermerke zu den Vollendungsdaten seiner Werke: *Drei Orchesterstücke* 23.8.1914, *Kammerkonzert* 23.7.1925, *Konzertarie Der Wein* 23.7.1929 (Fertigstellung der Instrumentation 23.8.1929), *Violinkonzert* 23.7.1935.

Anagramme, die Initialen *a-b* für ihn selbst und *h-f* für Hanna Fuchs oder die ausführlicheren Tonsymbole wie *a-b-a*, *b-e-g* für Alban Berg und, *a-d*, *s-c-h-b-e-g* für Arnold Schönberg.

Spiegelungen unterschiedlichster Art waren Berg ein allumfassendes Bedürfnis. Im horizontalen Verlauf der Musik reichen sie von bloßen Andeutungen in Werken mit enger Entsprechung zwischen Vor- und Nachspiel über Bogenformen mit struktureller Rückläufigkeit der Segmente bis hin zu umfangreichen Symmetriebildungen und tongetreuen Krebsgängen. Adorno deutet diese Vorliebe für Spiegelungen als eine Betonung des Visuellen in Bergs Leben und vermutet, dieser plane seine Werke “nach quasi räumlichen Symmetrieverhältnissen”, insofern musikalische Krebsgänge ja ihrer Natur nach antizipiert sind.⁷ Doch auch in der Vertikalen sucht Berg die Spiegelung, so in mehrstimmigen Konturen, die in keilförmiger Stimmführung chromatisch auseinander streben.⁸

Berühmt geworden ist Bergs Insistenz, dass Themen und musikalische Abläufe in den späteren Abschnitten bogenförmiger Strukturen nie identisch oder auch nur sehr ähnlich wiederkehren dürfen, da sie seit ihrem ersten Auftreten “viel erlebt” und sich daher notwendigerweise verändert haben. Die anthropomorphisierende Beschreibung einer ‘Erfahrungsbilanz’ musikalischer Komponenten reflektierte zunächst die Kritik der Schönberg-Schule an allzu schlichten Reprisen der Sonatensatzform, weitete sich jedoch für Berg bald aus auf jede Form der Wiederholung, an deren Stelle er die “entwickelnde Variation” im schönbergischen Sinn verlangte.

In der *Lyrischen Suite* überträgt Berg seine Überzeugung, dass musikalische Komponenten wie alles im Leben ein “Schicksal” haben und daher einer steten Wandlung unterworfen sind, sogar auf die dem Werk zugrunde gelegte Reihe. Im Verlauf der sechs Sätze verändert er die Zwölftonfolge durch gezielten Tontausch zweimal zu neuen Grundformen. Damit gesteht er auch dieser tonalen Basis seiner Komposition eine Art organische Empfindungsfähigkeit zu. Wie er in seinen “Neun Blätter[n] zur *Lyrischen Suite* für Streichquartett” schreibt:

⁷Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* (Frankfurt: Suhrkamp, 1977), S. 25

⁸Vgl. dazu Robert P. Morgan, “The Eternal Return: Retrograde and Circular Form in Berg”, in David Gable et al., Hrsg., *Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives* (Oxford: Clarendon Press, 1991), S. 111-149. Laut Morgan (S. 146ff) bewunderte Berg Nietzsches Konzept der ewigen Wiederkehr.

Die Reihe verändert sich im Verlauf der vier Sätze durch Umstellung einiger Töne. (Diese Veränderung ist unwesentlich in Hinblick auf die Linie, wesentlich aber in Hinblick auf die Charaktere – “Schicksal erleidend”).⁹

Neben mystisch wirkenden Zahlen und Anagrammen gehören auch verschiedene Arten der Spiegelbildung zum musikalischen Niederschlag von Bergs Schicksalsvorstellung. Der bedeutende britische Berg-Forscher Douglas Jarman vermutet, dass Berg seine zahlreichen Krebsgänge und Palindrome als Symbole der Negation verwendet, insofern ihre Umkehr der musikalischen Bewegungsrichtung ein Bedürfnis ausdrückt, das Vergehen der Zeit samt ihren unvermeidlichen Konsequenzen auszulöschen. Die teilweise stark formalisierten Schemata wären somit weit mehr als selbst auferlegte technische Herausforderungen. Vielmehr handele es sich um objektive Beschränkungen, in denen sich eine zutiefst subjektive Aussage verbirgt. Für Jarman

spiegelt sich darin ein Verständnis des Menschen als einer hilflosen Kreatur, die unfähig ist, ihr prädestiniertes Schicksal zu ändern und aus dem tragischen und absurden Totentanz auszubrechen, in dem sie gefangen ist – eine fatalistische und zutiefst pessimistische Einstellung zum Leben, die allen reifen Kompositionen Bergs zugrunde liegt.¹⁰

Allerdings ist dies nur eine Facette. Ihr steht die vertikalsymmetrische Expansion gegenüber, insbesondere die der Intensität, wie sie die Tempi schon in der Exposition der *Klaviersonate* und erst recht später in der Satzfolge der *Lyrischen Suite* bestimmt.¹¹ Solchen Steigerungen folgt keine Negation; sie führen vielmehr, wie höchst expressiv nachgezeichnet in den Adjektiven der Satztitel – *gioviale, amoroso, misterioso, appassionato, delirando, desolato* – unumkehrbar in die extremen Stadien der Leidenschaft, des Deliriums und der Verzweiflung.

⁹Willi Reich, *Alban Berg – Leben und Werk* (München: Piper, 1985), S. 141-143 [141].

¹⁰Übersetzt nach Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg* (Berkeley: University of California Press, 1985), S. 241.

¹¹Vgl. die keilförmig vom mäßigen Grundtempo ausgehende Tempofolge in der Exposition der *Klaviersonate* (*Mäßig – Rascher – Tempo I – Langsamer – Rasch – Viel langsamer*) und in der *Lyrischen Suite* (*Allegretto gioviale – Andante amoroso – Allegro misterioso* (mit *Trio estatico*) – *Adagio appassionato – Presto delirando – Largo desolato*). Eine Entsprechung auf lokaler Ebene sind Konturen, die sich in wachsenden Intervallschritten keilförmig zu latenter Zweistimmigkeit chromatisch auseinanderstrebender Linien weiten.