

## *Streichquartett op. 3*

In seinem 1910 vollendeten ersten Streichquartett verbindet Berg die kreative Adaptation tradierter Formen mit der Entwicklung einer eigenen tonalen Sprache. Die zwei Sätze basieren auf den Bauplänen von Sonatensatz und Sonatenrondo. Die ungewöhnliche Beschränkung auf nur zwei Sätze scheint Berg zum Zeitpunkt der Kompositionen nicht als erklärungsbedürftig angesehen zu haben. Erst ein Vierteljahrhundert später, im Frühjahr 1935, schrieb er dem Geiger Rudolf Kolisch von seinen Überlegungen, das Diptychon eventuell durch einen kurzen Mittelsatz zu ergänzen.<sup>1</sup> Doch dazu kam es nicht, und so blieb das Kammermusikwerk in seiner unüblichen Zweisätzigkeit bestehen.

Im Streben nach einer eigenen musikalischen Sprache übernimmt Berg Schönbergs Forderung nach der “Emanzipation der Dissonanz”. Diese Formulierung, die in Bergs letzten Studienjahren zunehmend in den Vordergrund trat, sollte sein Lehrer 1911 in seinem als *Harmonielehre* titulierten und als “Handwerkslehre” charakterisierten Lehrbuch für einen größeren Interessentenkreis publizieren und erläutern.<sup>2</sup> Darin plädiert Schönberg dafür, das menschliche Ohr durch Übung daran zu gewöhnen, Akkorde und Intervalle, die nicht von Terzenschichtungen abgeleitet sind, als den traditionellen Konsonanzen nur nachgeordnet, nicht aber unverzüglich entgegengesetzt zu behandeln. Übermäßige Dreiklänge sowie verminderte und augmentierte Quarten, Quinten und Oktaven sollen als eine neue Kategorie von Nebenkonsonanzen gehört werden.

Im letzten unter Schönbergs Aufsicht entstandenen Werk übersetzt Berg dies u.a., indem er die wesentlichen thematischen Komponenten und Gesten aus verbürgten Vertretern tonart-unverdächtiger Melodik bildet: Fragmenten der Halb- und Ganztonskalen oder horizontalen Auffaltungen chromatischer Cluster. Tritoni bieten sich ihm besonders als Rahmenintervalle oder für Hervorhebungen an, zumal sie als exakte Halbierungen der Oktave dem mathematischen Blick auf die Musik entgegenkommen, dem er sich – seiner romantischen Natur zum Trotz – anzuschließen bemühte.

<sup>1</sup>Brief zitiert in Erich Alban Berg, *Der unverbesserliche Romantiker. Alban Berg 1885-1935* (Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1985), S. 140.

<sup>2</sup>Arnold Schönberg, *Harmonielehre* (Leipzig: Universal Edition, 1911), S. 15-17.

## I

Der Kopfsatz des *Streichquartetts* präsentiert sich als kreative Adaptation der klassischen Sonatensatzform. Die Durchführung im Sinne einer sequenzierenden und/oder imitatorischen, oft dialektischen Verarbeitung mehrerer zuvor eingeführter thematischer Komponenten ist nicht auf den zentralen Abschnitt zwischen Exposition und Reprise beschränkt, sondern durchzieht den ganzen Satz. Kaum sind einige neue Gesten vorgestellt, werden sie auch schon in Beziehung zueinander gesetzt und dabei vielfach variiert. Daraus resultiert, dass der eigentliche Durchführungsabschnitt mit nur 24 Takten im Vergleich zur 80-taktigen Exposition überraschend kurz ausfällt.<sup>3</sup> (In späteren Adaptationen dieser Gattung wird Berg die Tendenz verstärken und auf die Konzentration der Verarbeitungen in einem zentralen Abschnitt zuletzt ganz verzichten.) Zunächst jedoch ist die klassische Struktur noch gut zu erkennen:

Exposition	Durchführung	Reprise	Coda
T. 0-79	T. 80-103	T. 104-178	T. 179-186

Das Hauptthema ist als Periode mit Schlussglied gebaut.<sup>4</sup> Im Vordersatz (T. 0-4<sub>1</sub>) führt die 2. Geige, zweistimmig homophon begleitet von Bratsche und Cello, im Nachsatz (T. 4<sub>2</sub>-7<sub>2</sub>) die Bratsche, zweistimmig homophon begleitet von 2. Geige und Cello. Erst in der zweiten Hälfte des Nachsatzes tritt erstmals auch die 1. Geige hinzu, indem sie das allmähliche Ausklingen der anderen drei Stimmen mit einem Kontrapunkt überhöht. Im Schlussglied (T. 7<sub>2</sub>-8) vereinen sich alle vier Instrumente.

Rhythmisch ist das Hauptthema geprägt von seinem Kopfmotiv M1, das den Satz mit seiner verkürzten 32stel-Sextole in unvorbereitetem *forte* eröffnet. Der Zielton des Motivs ist mit *sfz* nachdrücklich betont, verklingt dann jedoch zu einem Liegeton, der zuletzt umspielt wird. Tonal besteht M1 aus einem Fünftonausschnitt der Ganztonleiter GT-*h*, die um einen

<sup>3</sup>Zur Taktzählung: Im Gegensatz zu der 1925 bei Universal Edition Wien gedruckten Erstausgabe und deren diversen Nachdrucken, in denen die auftaktige, weniger als einen Achtelwert umfassende 32stel-Sextole als T. 1 gezählt ist, setzt Ullrich Scheideler, der Herausgeber der 2015 bei Henle erschienenen Urtextausgabe, T. 1 mit dem Zielton der Sextole im ersten vollen Takt an. Auch der Taktzählungsfehler der UE in Satz II (zwischen T. 20 und 30 und daher in Partitur wie Stimmen alle weiteren Takte betreffend) ist bei Henle korrigiert. Leser einer der UE Ausgaben finden somit in Satz I durchgehend und in Satz II ab T. 30 eine Abweichung um einen Takt.

<sup>4</sup>Angesichts der Proportionen des Hauptthemas mit  $3\frac{1}{2} : 3\frac{1}{2} : 1\frac{1}{4}$  Takten könnte man anstelle von Vordersatz, Nachsatz und Schlussglied auch von einer Miniatur-Barform mit Stollen, Gegenstollen und Abgesang sprechen.

chromatischen Durchgangston ergänzt und am Ende durch Vertauschung eines Tonpaares melodisch abgerundet wird. Der umrahmende Tritonus ist *f–h*:

*Streichquartett I*: Das Kopfmotiv M1 im Vordersatz des Hauptthemas

aus  wird 

The notation shows a treble clef with a 2/4 time signature. The first part, labeled 'aus', shows a chromatic descent: F4, E4, D4, C4. The second part, labeled 'wird', shows a 32nd-note sextole starting on F4, with a tritone interval (F4-G#4) and a fermata. Above the sextole is a bracket labeled '6' and a box containing the number '1'. Dynamics include *f* and *sfz*.

Im Nachsatz bildet die Bratsche die Sextole mit Zielton zunächst in gleicher Weise aus einem Fünftonausschnitt der alternativen Ganztonleiter GT-*c*, fügt jedoch eine Schlusserweiterung mit zwei weiteren chromatischen Zwischentönen hinzu. Der umrahmende Tritonus ist hier *as–d*:

*Streichquartett I*: Das Kopfmotiv M1 im Nachsatz des Hauptthemas

aus  wird 

The notation shows a treble clef with a 2/4 time signature. The first part, labeled 'aus', shows a chromatic descent: A4, G4, F4, E4, D4. The second part, labeled 'wird', shows a 32nd-note sextole starting on A4, with a tritone interval (A4-B#4) and a fermata. Above the sextole is a bracket labeled '6' and a box containing the number '4'. Dynamics include *f* and *sfz*.

Den Nachsatz-Kontrapunkt der 1. Geige gewinnt Berg wieder aus GT-*h*. Diesmal ist der Fünftonausschnitt nicht durch einen chromatischen Durchgangston, sondern durch eine Auslassung im Skalenabstieg alteriert, und der Tausch des Tonpaares charakterisiert nicht den Schluss, sondern den Beginn. Der umrahmende Tritonus ist *es–a*. Mit dieser Komponente ergänzt Berg die unvollständige 32stel-Sextole mit Zielton von M1 um einen zweiten thematischen Rhythmus: ♩ ♪ | ♩.

*Streichquartett I*: Der Kontrapunkt im Nachsatz des Hauptthemas

aus  wird 

The notation shows a treble clef with a 2/4 time signature. The first part, labeled 'aus', shows a chromatic descent: E4, D4, C4, B3, A3. The second part, labeled 'wird', shows a 32nd-note sextole starting on E4, with a tritone interval (E4-F#4) and a fermata. Above the sextole is a bracket labeled '6' and a box containing the number '6'. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it.

Im Vordersatz empfangen Bratsche und Cello den Zielton von M1 mit einer sehr leise getupften Andeutung kadenzierender Unterermalung (vgl. den Quartfall zum *g*, mit dem das Cello den fehlenden sechsten Ton zur Ganztonleiter GT-*h* hinzufügt). Die Schlussstöne der drei Stimmen spalten sich sodann in eine Textur, die komplementärrhythmische Pendelpassagen mit einseitiger, in der führenden Stimme einmal auch beidseitiger chromatischer Spreizung verbindet. So entsteht durch die drei Instrumente der Eindruck eines latent sechsstimmigen Satzes:

*Streichquartett I: Kadenzandeutung und Pendel mit chromatischer Spreizung*

h - - - c - - - - - cis - - - - - d - - - - - a  
 fis - - - - -  
 g - - - - - e - - - - - e - - - - -  
 as - - - - - a - - - - -

1

2. Geige

*sfz*

Bratsche  
Cello

*pp*

3

Eine ähnliche, wenn auch weniger expansiv gestaltete sechsstimmige Pendeltextur schließt sich in den drei unteren Stimmen an den erweiterten M1-Einsatz der Bratsche im Nachsatz an und begleitet dort auch den kontrapunktischen Beitrag der 1. Geige. Mit der Kombination aus modifizierten Ganztonausschnitten und chromatisch gespreizten Pendelflächen führt Berg somit schon in Vorder- und Nachsatz des Hauptthemas drei wesentliche Charakteristika dieses Satzes ein. Das Schlussglied verlässt die bis dahin herrschende freie Atonalität und endet – vor dem alle vier Stimmen vereinenden Zäsurzeichen – mit einem Klang, der als mit der Quart angereicherter a-Moll-Dreiklang gehört wird.

Anschließend führt Berg, in “etwas rascherem Tempo (*tempo II*)”, eine Dreitongeste ein, die die Rolle des “ersten unabhängigen Motivs” übernimmt. M2 ist mit Halbton + kleiner Terz diatonisch und setzt sich damit von den vorausgegangenen ganztönigen Skeletten und chromatischen Spreizungen ab. Dabei übernimmt die Geste mit  $\gamma$   $\bullet$   $\bullet$   $\bullet$  zunächst den Rhythmus des Nachsatz-Kontrapunktes, fügt jedoch unmittelbar zwei rhythmische Varianten sowie, zu Beginn des folgenden Segmentes in Bratsche und Cello, die M2-Umkehrung sowie zwei Verbindungen von Original und Umkehrung mit chromatisch gespreizten, rhythmisierten Pendeln hinzu:

*Streichquartett I: Die diatonische Dreitongeste in vielseitigem Gewand*

9

ges - - - - -  
 es - - - d - - - cis  
 f - - - cis - e - - -

1. Geige

2. Geige

Bratsche/Cello

Schon der Einführung von M2 mit dessen zwei Varianten durch die 1. Geige in T. 9-12 hat das Cello dreimal das Hauptthematikmotiv M1 gegenübergestellt. Auf der Basis dieser Kontrapunktik entwickelt Berg nun zwei verarbeitende Segmente. Der Hauptthematikkomplex präsentiert sich somit als A B A'-Form mit A (T. 0-13<sub>1</sub>) als Einführung der Komponenten, gefolgt von einer zweiteiligen internen Durchführung. In Segment B (T. 13-26) herrscht M2 in zahlreichen Varianten einschließlich chromatisch gespreizter rhythmisierter Pendel neben nur drei Einwüfen von M1. In Segment A' (T. 26-39) dagegen dominiert M1 einschließlich seiner Verlängerungen in Halbtonspreizung und überstrahlt zuletzt alles. Dabei erzeugt Berg durch Zitate aus den ersten Takten des Satzes eine Art 'Reprise' innerhalb des Hauptthematikkomplexes:

- Der M1-Einsatz der 1. Geige in T. 26-27, im hier beschleunigten Tempo als 16tel-Sextole notiert, entspricht tongetreu der Kontur aus T. 0-1.
- Die dreistimmig homophone Begleitung in T. 26-27 zitiert, rhythmisch diminuiert und neutralisiert, den identisch gesetzten ersten Einsatz von M2 aus T. 9-10, gefolgt von zunächst zwei, dann (zur Sequenz von M1) drei weiteren freien Transpositionen.
- Im Schlussritardando des Segmentes (T. 37-39) versetzt das Cello den um seinen Anfangston verkürzten Nachsatz-Kontrapunkt der 1. Geige aus T. 6-7 sowie dessen Weiterführung in T. 7-8 tongetreu und im originalen Rhythmus in die tiefere Oktave.

Dynamik und Tempo durchlaufen in Segment B eine kontinuierliche Intensivierung, mit Crescendo von *pp* bis *ff* und Accelerando besonders in der ganz auf die vielfältigen Varianten der Dreitongeste konzentrierten zweiten Hälfte. Segment A' beginnt im *ff* mit "bewegten Vierteln", erreicht zu Beginn der vierstimmig gestaffelten M1-Imitationen mit *molto espr.* und *fff* den Höhepunkt des Hauptthematikkomplexes und verklingt danach verlangsamt ins *ppp*.

Bezeichnend sind die Abschlussklänge dieser zwei durchführenden Segmente. In T. 26 ertönt eine sechsstimmige vertikale Schichtung, die mit *cis/es/ff/g/a* einen Fünftonausschnitt aus GT-*h* präsentiert, in der Mitte des Klanges jedoch ausgerechnet das *h* selbst – den Zielpunkt des Hauptthematikmotivs M1 und damit einen thematisch hervorgehobenen Ton – durch dessen Halbtonnachbarn *b* ersetzt. Im Abschlussklang von T. 39 erklingt die Schichtung *e/gis/d/b*. Dies ist ein unalterierter Ausschnitt aus GT-*c*, der jedoch nur vier der sechs Töne umfasst und mit *c* und *fis* einen der Tritoni ausspart.

Thematik und Akkorde legen nahe, dass Berg Auszüge aus den zwei Ganztonleitern nicht nur melodisch als horizontale Skelette, sondern zudem als vertikalisierte Schichtungen einsetzt. Dabei scheint er ihnen Rollen zu übertragen, die in früheren Epochen von Dreiklängen mit Terzweiterungen erfüllt wurden. Dietmar Holland vermutet sogar, dass Berg die beiden Ganztonleitern in seinem Streichquartett “planmäßig” in harmonischer Analogie zu ‘Tonika’ (GT-*h*) und ‘Dominante’ (GT-*c*) einsetzt.<sup>5</sup>

Die zweite Hälfte der Exposition beginnt in neuem Tempo (“Mäßig”) und deutlich verfremdeter Klangfarbe. Im Cello sowie einen Takt später und eine große Sept höher imitierend in der Bratsche ertönt ein Staccatorhythmus aus am Steg gestrichenen Tonwiederholungen. Dazu treten einen weiteren Takt später die am Griffbrett spielenden Geigen mit einer diatonischen Duofigur, deren rhythmischer Einstieg  an den Nachsatz-Kontrapunkt des Hauptthemas und die Dreitongeste M2 erinnert.

#### *Streichquartett I*: Die kleine Duofigur



Die abschließende Sept wird durch eine Quint der Bratsche ergänzt zu einem vierstimmig fahlen, bald ritardierenden Liegeklang. Darüber erhebt sich eine Cellokontur, in der Berg die in M1 für die Ganztonleiter entworfene Idee einer Skala mit Versetzung einzelner Töne auf die chromatische Skala überträgt. Angesichts der Markierung des Einwurfes als *frei* ist Adornos Bezeichnung “Rezitativ” passend und hilfreich.<sup>6</sup>

#### *Streichquartett I*: Das Cellorezitativ (zwölfköpfig aus drei Halbton-Schichten)



Nachdem dieses Cellorezitativ ritardierend und mit einem Pizzicato verklungen ist, endet das kurze Einleitungssegment des Seitensatzkomplexes unter einer Fermate mit dem fahlen Klang der Liegetöne *cis/g/a/dis*, der Vertikale eines Ausschnittes aus dem ‘Tonika’-Akkord GT-*h*. Auch diesem Klang fehlen der ‘Grundton’ und sein Tritonus – die Töne *h* und *f*. Ein punktierter Quintaufschwung der Bratsche im vorletzten Takt, “*espr.*” markiert, nimmt den Kopf des führenden Seitensatzmotivs voraus.

<sup>5</sup>Dietmar Holland, “Dialektik der musikalischen Freiheit. Alban Bergs freie ‘Atonalität’ in seinem Streichquartett op. 3”, in *Alban Berg Kammermusik II*, S. 29-37 [35].

<sup>6</sup>Adorno, *Der Meister ...*, S. 80.

Mit der Duofigur der zwei Geigen, dem Rezitativ des Cellos und dem präfigurierenden Aufschwung der Bratsche schickt Berg dem eigentlichen, substantielleren Seitensatzmaterial somit drei Kleinfiguren voraus, die alle vier Instrumente einbeziehen. Im umfangreicheren zweiten Abschnitt führt er zunächst zwei neue thematische Komponenten ein. Das eröffnende M3 ist zweistimmig angelegt. Dabei werden initiiierende Quintsprünge um Ganz- bzw. Halbtonausschnitte ergänzt und umgehend als oktaviertes Echo variiert:

*Streichquartett I: Der gespiegelte Seitensatz mit Variante*

1. Geige

Cello

M4 verhält sich zum Seitensatzmotiv M3 wie M2 zum Hauptthema. Es besteht aus zwei komplementären Hälften: einem drei Töne umfassenden Kopf aus einem oktaviert wiederholten Zentralton und seinen oberen Halb- und Ganztonnachbarn sowie einem viertönig fallenden Ganztonausschnitt.

*Streichquartett I:*  
Das unabhängige Motiv  
im Seitensatzabschnitt

Cello

Unmittelbar anschließend an die Einführung von M4 im Cello und später kontrapunktiert von dessen Imitationen in der Bratsche und der 1. Geige greift das Cello sein Rezitativ auf, hier fünftaktig erweitert. Ein mächtig anschwellender Ganztonabstieg der 1. Geige über dreistimmigen Pizzicati führt zum dritten, mit 23 Taktum umfangreichsten Segment der zweiten Expositionshälfte.

Dieses beginnt und endet mit einer Komponente, die sowohl angesichts ihrer Position im strukturellen Verlauf als auch mit Bezug auf ihre im Vergleich mit Hauptthema und Seitensatz größere harmonische Konsonanz als Schlussgruppenkomponente angesehen werden kann. Eingeführt in der Bratsche, besteht M5 aus einem synkopisch nachschlagenden Einsatzton, der von Geigen und Cello homorhythmisch im *ff* übertönt wird, gefolgt von einem Abstieg durch zwei Halbtöne und einen Ganzton. Dabei wird der zweite Halbtonschritt von einem aufwärts hüpfenden Durdreiklang verziert. Im Crescendo von *p* zu *f* folgt eine Teilsequenz, während sich die weiteren Synkopen der drei anderen Instrumente von *ff* zu *fff* steigern.

## Streichquartett I: Die Schlussgruppenkomponente M5

57

Bratsche *p* *flüchtig* *p ma espr.* *mf* *f*  
*e - - - es - - - d - - - c - - - h - - - b - - - as*  
 (Des-Dur) (A-Dur)

Geigen *cresc.* *sf* *sf*

Cello *sf* *cresc.* *sf*

Nach kurzer Pendelverlängerung, die den wilden Ausbruch abrupt zu *langsam* und *ppp* abdämpft, erzeugen gestaffelte Einsätze des Seitensatzmotivs M3 und der erweiterten Duofigur aus T. 42-43 ein dichtes polyphones Gewebe, ergänzt um ein kaum variiertes viertaktiges Zitat aus dem Beginn des zweiten Segmentes (T. 72-75  $\approx$  T. 47-50). Danach, zum Abschluss der Exposition, greift das Cello die Schlussgruppenkomponente M5 erneut auf, die mit zwei Teilsequenzen vom *ppp* ins *pppp* verklingt. Die homophonen Synkopenschläge fehlen hier ganz. Stattdessen antwortet die 1. Geige auf die aufwärts huschenden Arpeggien des Cellos mit zunehmend verkürzten Spiegelungen, während die 2. Geige, hier klanglich führend, das Seitensatzmotiv M3 verlängert und allmählich auflöst.

Die nun folgende Durchführung kompensiert ihren begrenzten Umfang mit kleinteiliger Gliederung. Sie beginnt mit einer zweitaktigen Einleitung, die wie das kurze Einleitungssegment des Seitensatzkomplexes einen deutlichen Klangfarbenkontrast erzeugt. Die 1. Geige mit der aus dem Ende der Exposition im *ppp* übernommenen Schlussgruppenkomponente M5 wird durch drei über ihr tönende Flageolettklänge mit homorhythmisch nachschlagenden Synkopen geheimnisvoll eingefärbt. Erst zum Schlussston des Motivs versetzt Berg die drei Klänge in die normale Lage der Instrumente drei Oktaven tiefer, wo sie auf weiteren nachschlagenden Sechzehnteln gezupft werden. Als Begleitung des verkürzten Hauptthemakopfes M1 in der Bratsche leiten sie zum zweiten Durchführungssegment über, in dem M5 und seine Umkehrung (beide wie ursprünglich mit vorausgehender Synkope) eine vierstimmige Polyphonie mit dicht fallenden Akzenten bilden. Eine durchgehende Steigerung von Tempo und Dynamik führt zum dritten Durchführungssegment, das sich mit gestaffelten *sfz*-Synkopen

unter dem wiederholten Kopf von M4 von *ff* nach *fff* aufbäumt. Während einer kurzen Überleitung, in der Tempo und Dynamik zu neuer Steigerung ausholen, stehen sich M4 und die aus der M5-Umkehrung isolierten fallenden Arpeggien gegenüber.

Im letzten Durchführungssegment schließlich (ab T. 97) greifen alle Stimmen ein Fragment des Cellorezitativs auf. Die 1. Geige steht hier als quasi solistisch beginnender, aber bald auf Teilwiederholungen reduzierter Kontrapunkt den drei anderen, homophon vereinten Stimmen gegenüber, die das Fragment einmal mit M5, dann nur noch mit dessen Ende verschmelzen. In der (von Berg als "Höhepunkt" markierten) Mitte von T. 100 setzt eine starke Rücknahme von Tempo und Lautstärke ein, während das Cello in die fallende Quartenschichtung *f-c-g* übergeht. Damit bereitet es einen nahtlosen Übergang zum Reprisesbeginn vor, in dem das, was zuvor als 'Andeutung kadenzierender Untermalung' identifiziert wurde, dem Hauptthemakopf nicht wie in T. 1 nur folgt, sondern zudem schon vorausgeht.

In der Reprise verwirklicht Berg seine Überzeugung, dass jede thematische Komponente im Verlauf des Satzes viel "erlebt" und insofern nie unverändert wiederkehren kann. Ganz neu ist die Verselbständigung einer zuvor nur begleitenden Figur: Berg isoliert die kadenzierende Untermalung, die in T. 1-2 den Themenkopf empfängt, und entwickelt sie zu einer charakteristisch rhythmisierten Figur:

*Streichquartett I*: Die Entwicklung der neuen Rhythmusfigur

1

*pp*  
Bratsche/Cello

107

Bratsche

Cello

113

Geigen

etc.

Bratsche

In den zwei Abschnitten der Reprise (T. 104-151 / 152-178) kehren die Komponenten der Exposition in neuer horizontaler Anordnung und veränderter vertikaler Kombination wieder. Als Einleitung wird die oben erneut gezeigte Begleitung aus T. 1 von Fragmenten der Duofigur und des Rezitativs unterbrochen; Berg verbindet hier also Elemente aus den ersten Segmenten von Hauptthema und Seitensatz.

Bei *Tempo II* greifen die drei höheren Instrumente die Einführung von M2 mit M1-Antwort aus T. 9-10 fast tongetreu auf. Wie dort folgt auch hier eine Verarbeitung der Dreitongeste in ihrer ursprünglichen Gestalt und ihrer Umkehrung, kontrapunktiert und gegliedert von Einwürfen des Hauptthemakopfes. Ähnlich wie in der Exposition, aber meist an anderer Stelle, verbindet Berg die verschiedenen Komponenten mit rhythmisiert gespreizten Pendeln und chromatischen Übergängen. Im Höhepunktsegment (T. 137-147) besinnen sich alle Stimmen auf den M4-Kopf, dessen polyphones Spiel sie mit vielen Wechseln des Tempos und unerwarteten Übergängen ins Pizzicato oder Spiccato neu beleuchten. Im viertaktigen Übergang zum zweiten Repriseschnitt ertönen die vorerst einzigen Erinnerungen an den Seitensatz: der Kopf der M3-Umkehrung im Cello mit variiertem Imitation durch die in Großterzparallele geführten Geigen und darüber der (synkopisch verschobene) Ganztonabstieg als Quintparallele der Geigen mit Imitation im originalen Rhythmus durch eine Großterzparallele von Cello über Bratsche.

Der zweite Großabschnitt der Reprise beginnt erneut mit der aus T. 1-2 entwickelten neuen Rhythmusfigur, die hier in kanonisch gestaffelten Einsätzen ertönt, ergänzt um den Hauptthemakopf in der tonalen Lage von T. 0-1 und den Nachsatzkontrapunkt aus T. 6-7. Die folgenden 21 Takte entsprechen in ihrem Aufbau dem dritten Segment der Exposition: Die Schlussgruppenkomponente M5, erneut eingeführt zu nachschlagenden Synkopen der anderen drei Instrumente, umrahmt ein dichtes polyphones Gewebe, bei dem die führende Seitensatzkomponente M3 nun nicht wie zuvor mit der Duofigur aus T. 42-43, sondern mit dem zu Sechzehnteln augmentierten und teilweise in Großterzparallele geführten Hauptthemakopf kontrapunktiert wird. Im Ausklang zum *ppp* schließlich greift Berg alle Figuren, Spieltechniken und Klangfarben des Expositionsschlusses auf. So sind die rahmenden Taktgruppen des zweiten Repriseschnitts sowie ein Ausschnitt nahe der Mitte als variierte Wiederaufnahmen gut erkennbar:

vgl. T. 158-165<sup>7</sup>, 172-174, 177-178                      mit T. 59-66, 0-5, 76-79.

<sup>7</sup>Dabei sind T. 161-162 eine Echowiederholung von T. 159-160.

Die verbleibenden acht Takte fungieren auf der Ebene des Satzen-satzes als Coda, auf der Ebene des thematischen Materials als schrittweise Rückkehr zu einer Art Urzustand. Tonal bereitet Berg diesen Schlussabschnitt vor, indem er im Verlauf des zweiten Repriseschnitts durch chromatische Segmente im Cello und die in deren Zieltönen angedeuteten ‘Kadenzschritte’ eine unterschwellige tonale Stringenz erzeugt. Die Verwendung dieses Begriffes setzt allerdings voraus, dass in einer freitonalen Komposition überhaupt ein tonaler Ankerpunkt ausgemacht werden kann. Als Kandidat für Tonschritte, die diesen etablieren könnten, bietet sich der eröffnende Quartensfall des Cellos in T. 1-2 an. Dessen Zielton *g*, der im Ganztonausschnitt des Hauptthemakopfes fehlende Ton, repräsentiert nach Dietmar Hollands Vermutung die ‘Tonika’ des Satzes. Die Tatsache, dass die fundierende Geste zu Beginn der Reprise und am Schluss der Coda wiederkehrt, bestärkt diese Annahme.

Die chromatisch fallenden Linien im Cellopart des zweiten Repriseschnitts zielen auf die Töne *e*, *a* und *d*.<sup>8</sup> Zusammen mit dem vermuteten Ankerton des Satzes wären sie im traditionellen Harmonieverständnis als *e-a*, *d-g* oder VI-II, V-I zu lesen. Interessanterweise hinterfragt Bergs Cello jedoch ausgerechnet das *d*, den Repräsentanten der angenommenen ‘Dominante’, mit *des*, dem Tritonus über *g* und damit einem weiteren intervallischen Grundpfeiler des Satzes. Dieses *des* ertönt sowohl in T. 172 als Zielton einer chromatisch fallenden Linie als auch überwältigend oft in der Coda, wo es in T. 179 den ersten aktiven Ton des Cellos und in T. 182 (als *cis*) den Abschluss des die Coda eröffnenden dreitaktigen Segmentes mit seiner variierten M1-Augmentation bildet. So ist es nur konsequent, dass auch der Abschluss der Coda, in dem der Hauptthemakopf und die ihn empfangende kadenzierende Geste ins höchste Register versetzt sind, mit dem Ton *des* angereichert ist:

Streichquartett I: Der Abschluss des ersten Satzes

181 M1 var.

ppp 6 pppp

T. 183-186 ~  
T. 0-2 + *des*

3

<sup>8</sup>Vgl. Cello T. 152-158: *b-a-as-g-ges-f-e*; T. 164-170: *g-fis-f-e-es-d-cis-c-h-b-a*; und wie im Wettstreit zwischen zwei Zieltönen, T. 171-175: *e-es-d-des, fis-f-e-es-d, f-e-es-d*.



Alban Berg, porträtiert im Jahr 1910  
zur Zeit der Entstehung des Streichquartetts  
von seinem Lehrer und Mentor Arnold Schönberg

## II

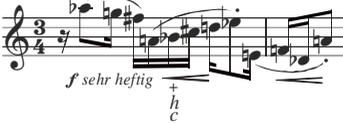
Der in seinem Grundtempo bewegtere zweite Satz basiert auf einem wesentlich freieren Bauplan als der erste. Adorno bezeichnet ihn im Vorspann seiner Analyse als Rondo,<sup>9</sup> löst diese Ankündigung jedoch nicht wirklich ein und spricht stattdessen von “Durchführung” und “Reprise”. Floros geht davon aus, “dass Berg auch bei der Konzeption dieses Satzes den Grundriss der Sonatensatzform, die er mit rondoartigen Elementen bereicherte, vor Augen hatte”.<sup>10</sup>

Tatsächlich fallen mehrere Segmente ins Auge, die in Tempo und/oder Stimmung von ihrer Umgebung abgesetzt sind und ohne die thematisch führenden Komponenten verlaufen. Damit scheinen sie auf Episoden oder Couplets zu verweisen, die in einem typischen Rondo von einem wiederkehrenden Refrain gegliedert würden. Der Refrain jedoch ist hier keineswegs eindeutig, vor allem bezüglich der Frage, durch welche Komponente er thematisch repräsentiert wird. Ist es, wie Adorno nahelegt, die Arabeske, mit der die 1. Geige in T. 1-2 den Satz *f sehr heftig* eröffnet und die sie in T. 48-50 und T. 152-154 in derselben Lage aufgreift? Oder ist es vielmehr, wie Floros meint, das prägnante Bassthema, das Bratsche und Cello in T. 4-6 vor dem Hintergrund einer mit Flageolets eingefärbten Tonwiederholung einführen? Und welche Rolle spielen für die Struktur die schon am Satzanfang vorausgenommenen Ableitungsformen dieser beiden Themen? Wie die weitere Analyse zeigt, vertraut Berg die Führungsrolle der Refrains offenbar den beiden Konturen an – eine Rolle, die sie im Eröffnungsrefrain gemeinsam, später im freien Wechsel ausüben.

Refrainthema 1, die Arabeske der 1. Geige, basiert auf chromatischen Clustern. Verbindet man den Krebs des Dreitonfalles mit den folgenden sieben Tönen und ignoriert die Oktavversetzungen, so erhält man eine zehntönige, durch eine übermäßige Sekunde unterbrochene Skala. Im ersten Einsatz ergänzen Bratsche und Cello die fehlenden Halbtöne *h* und *c*.

## Streichquartett II: Refrainthema 1 (Rth 1)

aus    
 2 x 5 Tönen in chromatischen Clustern + 2 Wiederholungstönen

wird    
 *f* sehr heftig   
 *h*   
 *c*

Mäßige Viertel

<sup>9</sup>Adorno, *op. cit.*, S. 69.

<sup>10</sup>Floros, *op. cit.*, S. 162.

In Refrainthema 2 steigert Berg die Intensität (durch das Unisono der tieferen Instrumente), das Tempo (“Bewegter”) und die Dynamik (*fff*). Diese majestätische Komponente hat zwei unterschiedliche Vorläufer. Der aus der Ganztonleiter GT-*c* gewonnene fünftönige Kopf ist tonal eng verwandt mit dem Nachsatzkontrapunkt im Hauptthema des ersten Satzes: Beide durchlaufen eine große Terz, einen Tritonus und zwei Ganztonschritte innerhalb eines Tritonusrahmens. Und ähnlich wie sich im ersten Satz die tonal verwandte Komponente als Kontrapunkt zum Nachsatz des Hauptthemas aufschwingt, ertönt im zweiten Satz zur Verlängerung des ersten Refrainthemas eine Antizipationsvariante des zweiten Themas. In ihr führt Berg eine neu rhythmisierte Quinttransposition des Themenkopfes in die untransponierte Dreitongeste mit geändertem Abschluss.

*Streichquartett II: Refrainthema 2 (Rth 2) mit Vorläufern*

I: T. 7  
1. Geige

II: T. 2  
2. Geige

II: T. 5  
Bratsche  
+ Cello

II: T. 5  
Bratsche  
+ Cello

Am Ende des Eröffnungsrefrains fügt die über den anderen Stimmen liegende Bratsche auch für Rth 1 eine Variante hinzu. Die Ähnlichkeit ist zunächst vor allem gestisch, da die Halbtöne zu Ganztönen vergrößert sind und der Schluss gänzlich abweicht. Doch wird die Verwandtschaft im Verlauf des Satzes bestätigt, indem die synkopisch crescendierende Tonwiederholung, die diese Variante stets einleitet, später auch allen Wiederaufnahmen des originalen ersten Refrainthemas vorausgeht.<sup>11</sup>

*Streichquartett II: Refrainthema 1-Ableitung und Anfangsverlängerung*

1

8

48

8

mf

f

<sup>11</sup> Im vorletzten Refrain leitet Berg sogar Rth 2 mit einer Variante dieser synkopischen Tonwiederholung ein; vgl. in T. 207-209 das über den anderen Instrumenten klingende Cello.

Akzeptiert man die Annahme einer alterierenden Refrainrepräsentanz durch die beiden oben erläuterten thematischen Komponenten, so ergibt sich für einen ersten Überblick die folgende Gliederung des Satzes:

ab T.	1	4	23	48	61	152	182	207	224
	Rth 1	Rth 2	Rth 2	Rth 1	Rth 1	Rth 1	Rth 2	Rth 2	Rth 1
	Vl. I	Vla/Vc	Vl. II	Vl. I	Vc	Vl. I	Vl. I	Vc	Vc

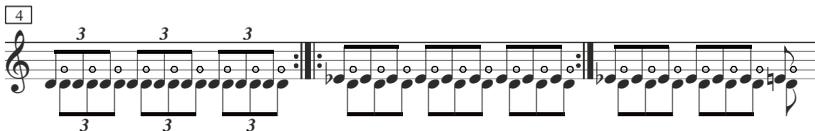
Im Hintergrund und als Verlängerung der zwei Themen und ihrer Ableitungen führt Berg zwei Prozesse ein, die von der Idee des Pendels inspiriert sind. Beim ersten handelt es sich um die schon aus dem Kopfsatz des Werkes bekannten rhythmisierten Pendelpassagen mit chromatischer Spreizung, die sich auch hier in der Verlängerung verschiedener Komponenten finden, z.B. nach Rth1 und Rth 2 in den ersten Takten:

*Streichquartett II: Rhythmisierte Pendel mit chromatischer Spreizung*



Der zweite flächige Prozess erklingt erstmals in T. 4-8. Es ist eine Art Klangkissen: eine ausgedehnte Tonwiederholung, die – von den Geigen initiiert, von der Bratsche weitergeführt – mit nachschlagenden Flageolets eingefärbt ist und später durch chromatische Bewegung der *ordinario* gespielten Töne ebenfalls gespreizt werden kann.

*Streichquartett II: Das flageolettgefärbte Klangkissen*



Dies ist das primäre thematische Material des Satzes. Bevor auch die wiederkehrenden sekundären Komponenten in den Blick genommen werden, bietet es sich an, aus den bisherigen Erkenntnissen erste Schlüsse zu ziehen. Im Vordergrund steht die Beobachtung, dass sich in der Abfolge der Refrainthemeneinsätze zwischen T. 61 und T. 152 ein auffällig großer Abstand zeigt. Auch legen die weiteren Auftritte des flageolettgefärbten rahmenden Klangkissens Korrespondenzen nahe, die Auskunft über die Struktur des Satzes geben können. Es gilt also, den möglichen Zusammenhang zwischen der "Lücke" in der Reihe der Refrainthemeneinsätze und Ort und Art der Einsätze des flageolettgefärbten Klangkissens zu eruieren.

Die erste Wiederaufnahme des Klangkissens folgt unmittelbar auf den in T. 61 beginnenden Refrainthema-Einsatz. In T. 65 initiiert die Bratsche eine wie zuvor triolisch angelegte Tonwiederholung auf *d* im Wechsel von *ordinario* und Flageolettgriff. Die 2. Geige übernimmt das Muster ab T. 67 mit Liegetonunterbrechung und ohne chromatische Spreizung, *crescendiert* kurz und verklingt dann zusammen mit den drei anderen Stimmen nach dreitaktigem *rit. e dim.* ins *ppp*. Das darauf abrupt folgende *sfz* im vierstimmigen Unisono und der Tempowechsel zu „Sehr bewegt“ deuten auf den Beginn eines neuen Abschnittes ab T. 73 hin.

Auch im Rahmen dieses zweiten Großabschnittes spielt die flageolettgefärbte Tonwiederholung eine rahmende Rolle. Sie erhebt sich in der Bratsche aus dem gemeinsamen *g*, wo sie im Verlauf von T. 74-77 eine Spreizung über *as*, *a* und *b* zum *h* vollführt. Schon bevor die Bratsche sich zu einem ersten *as* erhebt, setzt die 2. Geige mit diesem *as* zur Auftaktfigur *as*  $\curvearrowright$  *es*  $\curvearrowright$  *d* ein und entwickelt aus dem Zielton eine Imitation der Tonwiederholung mit Spreizung. Die kanonartige Staffelung setzt sich mit der 1. Geige und dem (über den anderen Instrumenten tönenden) Cello fort. So erklingt in T. 73-79 ein in der Quintfolge *g-d-a* aufsteigendes Klangkissen, das die 2. Geige nach kurzer Unterbrechung erneut aufgreift und über dem Ton *e* in T. 82-89 mit Spreizung bis zur großen Sext verlängert.

Auf diese umfangreiche, durch eine Quintfolge aufsteigende Variante folgt erst in T. 149-151 der nächste Einsatz des Klangkissens. Er ist als stark verkürzte Umkehrung des vorigen konzipiert: Die auf das Cello beschränkte flageolettgefärbte Tonwiederholung auf *a-d-g* (mit Zielton *c*) verläuft in fallenden Quinten, und auch die chromatische Spreizung steigt abwärts. Damit schließt sich ein Rahmen um den Abschnitt T. 73-151.

Der verbleibende dritte Großabschnitt des Satzes wird erneut von der flächigen Komponente eingerahmt. In T. 166-172 ertönt in der 2. Geige (mit kurzer Verdopplung durch die Bratsche) die Variante mit Liegetonunterbrechung und ohne chromatische Spreizung, die das Ende des ersten Abschnittes charakterisiert. Als rahmendes Gegenstück am Schluss greift in T. 231-233 auch die 1. Geige die flageolettgefärbte Tonwiederholung auf *d* noch einmal auf.

So ergibt sich für einen Überblick des Satzes ein an die A B A'-Form angelehnter Bauplan mit drei fast gleich umfangreichen Großabschnitten:<sup>12</sup>

$$A = T. 1-72 \quad B = T. 73-151 \quad A' = T. 152-233$$

<sup>12</sup> Angesichts der Tatsache, dass die im 3/4-Metrum notierten Takte 1-8 gegenüber den später überwiegenden 3/8-Takten doppelte Ausdehnung haben, ist die Diskrepanz im Umfang sogar kleiner, als es die Taktzahlen nahelegen.

Innerhalb des Abschnittes A finden sich zwei Arten von Passagen, die als Episoden mit den Refrainthemaesätzen wechseln. Einige sind von sekundären Komponenten bestimmt, die später aufgegriffen werden; in anderen bleiben alle wiederkehrenden Figuren auf das lokale Segment beschränkt. Wo solch lokales Kontrastmaterial zwei aufeinander folgende Episoden verbindet, lässt es den trennenden Refrainthemaesatz nur als Unterbrechung erscheinen. Für die vier Episoden in A sieht dies so aus:

Unmittelbar anschließend an die oben beschriebene Einführung der primär thematischen Komponenten, nach dem Ende der Rth 1-Ableitung in der Mitte von T. 13, stellt Berg zwei neue Kleinfiguren vor, die er mit “führend” markiert: einen hemiolisch punktierten Aufstieg durch eine diatonische Skala gefolgt von einer ebenfalls aufsteigenden Dreiklangsbildung aus großer Terz und Quint. Der hemiolische Aufstieg wird erst in Abschnitt B verarbeitend aufgegriffen; den Terzquintaufstieg dagegen verlängert das Cello zu einer kleinen Struktur, die von den Geigen imitiert wird, jedoch auf diese Episode beschränkt bleibt. Erst in der folgenden Episode entwickelt Berg aus diesem ‘Dreiklang’, gespiegelt und beidseitig erweitert, die *grazioso*-Figur, die später eine wichtige Rolle spielt.

*Streichquartett II: Hemiolische Skala, Terzquintfolge und grazioso-Figur*

Im Anschluss an den Refrainthemaesatz ab T. 23 führt Berg drei kleine Komponenten ein, die sich durch ihre Klangfarbe von der primären Thematik unterscheiden. Die erste ist eine Oktavschwungfigur, die aufgrund ihrer Flüchtigkeit, hohen Lage und Zerrissenheit trotz der Quartensfolge *f-c-g* zu Beginn und des diatonischen Schlussgliedes *a-gis-fis-e* nicht als Kantilene gehört wird. Ihre crescendierenden und accelerierenden Teilsequenzen führen zu einem überraschenden *Molto ritenuto*, in dem wuchtig im *fff* fallende Tritoni in Bratsche und Cello unter vierstimmig am Steg tremolierten Halbtonschritten der Geigen mit zweistufigem, dramatisch diminuierendem Nachhall verklingen. Im neuen Tempo (Langsam) fügt Berg zwei eintaktige Kleinfiguren hinzu, die hier kaum auffallen, aber im weiteren Verlauf des Satzes aufgegriffen werden. Die erste, ein von einem Quartenaufsprung unterbrochener chromatischer Abstieg, ist eine Geste in unbestimmt fahl klingendem, mit Dämpfer gespieltem Unisono aus Bratschen-Pizzicato und Bogenholzstrichen im Cello. Die zweite ist die oben gezeigte *grazioso*-Figur mit Imitation in Einführung.

## Streichquartett II: Oktavschwungfigur, verhallender Dialog und fahle Geste

25 *p subito*

35

1. Geige *am Steg* *mf* *p* *pp*

2. Geige *am Steg* *mf* *p* *pp*

Bratsche mit Dämpfer *pizz.*

Cello mit Dämpfer *con legno gestrichen* *pp*

38 *ppp* *pp*

Aus diesen Komponenten des sekundären thematischen Materials einschließlich der beiden Refrainthema-Ableitungen bildet Berg die ersten zwei Episoden. Danach zeigt sich ein deutlicher Wechsel. Die Passage, die mit dem Auftakt zu T. 51 beginnt und bis zum Ende des Großabschnitts A reicht, ist als dreiteilige Form angelegt, in die sich der Refrainthema-1-Einsatz des Cellos in T. 61-63 leise und fast wie verschämt einfügt. Diese ‘Doppelepisode mit Refrain-Einsprengsel’ wird in ihren Rahmenteilern von gestaffelten Sprüngen übermäßiger Quinten beherrscht.<sup>13</sup> Im Zentrum stehen unter der Überschrift “Breit” ein leiser Dreitakter in komplementärer Sechzehntelbewegung und seine variierte Wiederholung, jeweils eingeleitet von ausladenden konkaven Arpeggiokurven.

Abschnitt B ist mit seinen drei in Tempo und Dynamik deutlich abgesetzten Segmenten als Anlehnung an die aus Sonatensätzen bekannten Durchführungen zu erkennen. Das erste Segment (T. 73-119) verarbeitet äußerst kraftvoll einige der zuvor eingeführten Komponenten. Die Wellenkämme der unruhigen Agogik lauten “Sehr bewegt”, “Sehr aufgeregt”, “Presto” und “Poco presto”, die Dynamik wechselt abrupt zwischen *ff* und *pp*. Thematisch auffällig ist die rhythmische Nivellierung der enggeführten *grazioso*-Imitation in Bratsche und Cello zum begleitenden Ostinato (T. 80-88), der verkürzte ‘verhallende Dialog’ (T. 92-93) und die vierstimmig kanonische Staffelung der ‘fahlen Geste’ (T. 112-115). Dazu tritt in der Mitte die Refrainthema-1-Ableitung, die nach zwei Einsätzen in der 1. Geige als Engführung in Bratsche und Cello endet.

<sup>13</sup>Vgl. in T. 49-51 die Oktavimitation *des-a*, in T. 63-64 variiert zu *des-a/e-as*, *cis-a/e-as*.

Das zweite Durchführungssegment (T. 120-142) verbleibt fast durchgehend im *pp*. Es beginnt “Sehr ruhig und mäßig” mit Viertaktern, in denen ein Instrument nach dem anderen den hemiolisch punktierten Skalenaufstieg aus T. 13-14 aufgreift, begleitet von gleichfalls hemiolisch rhythmisierten Septen- bzw. Sekundparallelen und abgerundet mit Tremolotakten. Fallende Portamenti unterstreichen die leicht wehmütige Stimmung. Nach einer Zäsur ist das Tempo “Noch ruhiger”, die Geigen streichen ihre Töne mit dem Bogenholz, und auch die punktierten Skalen kehren ihre Richtung um und fallen, zuletzt chromatisch. Im letzten Viertakter leitet ein abruptes *molto accelerando e crescendo* in das dritte Durchführungssegment über.

Die Rückleitung zur primären Thematik (T. 143-151) greift mit *ff* und “Sehr bewegt” zunächst die Intensität des ersten Durchführungssegmentes auf. Doch schon bald zieht die 1. Geige ihre anfängliche Tongruppe auf ein Sekundpendel zusammen und überführt dieses (in einer auskomponierten Beschleunigung bei gleichzeitigem *molto ritenuto*) in einen Triller, der den bevorstehenden Übergang ankündigt. Dazu verschränken 2. Geige und Bratsche die Umkehrung der *grazioso*-Figur zu einer Ketten-Engführung, die crescendoend in den Abschnitt A' einmündet.

Ob dieser Abschnitt als “Reprise” des ersten aufgefasst werden kann, ist eine Frage des Ermessens. Der Aufbau aus je vier “Refrains” mit nachfolgenden Episodenpassagen ist in A und A' analog, wobei sich nur der Umfang aller Segmente unterscheidet. Für eine Reprise sprechen zudem die tonal identische Eröffnung der 1. Geige mit Refrainthema 1 und die stark modifizierte, aber doch gut erkennbare Variante des “Breit” überschriebenen Episodensegmentes.<sup>14</sup>

Auch dass die sekundär thematischen Komponenten in neuer Anordnung und zum Teil stark modifizierter Form wiederkehren, ist durchaus mit dem Strukturmodell einer Sonatenhauptsatzform zu vereinbaren. Führend ist aufgrund verstärkter Präsenz der ‘verhallende Dialog’, der den Abschnitt A nur einmal in seiner auf drei Takte beschränkten Grundform gliedert (Notenbeispiel S. 98), in Abschnitt A' jedoch in gleich drei Einschüben erklingt: zunächst im Gewand eines neuen rhythmischen Musters und somit stark verändert und verlängert, beim zweiten Einwurf näher am Original und zuletzt, wie im Rückblick, nur noch als rudimentäres Echo.<sup>15</sup> Ebenfalls verstärkt ist die Variante des zweiten Refrainthemas. Während

<sup>14</sup>Vgl. T. 201-207 mit T. 55-61.

<sup>15</sup>Vgl. die ‘Grundform’ in A: T. 35, 36, 37 mit den Wiederaufnahmen in A': T. 172-173, 174-175, 176-177 mit Entwicklung, T. 218, 219, 220-221, 222-223 und T. 227-228.

sie in Abschnitt A nach ihrer Antizipation in T. 2-3 nur zweimal aufgegriffen wird, wirkt sie hier betont und zeigt besonders mit ihrem dreistimmig homophonen Einsatz in parallelen übermäßigen Dreiklängen eine ganz neue tonale Farbe.<sup>16</sup> Die *grazioso*-Figur kehrt nach ihrem nivellierten Einsatz als ostinate Begleitung im ersten Durchführungsabschnitt zunächst in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder, bevor sie erneut rhythmisch modifiziert wird,<sup>17</sup> und die ‘fahle’ Geste bildet mit ihrer Parallele aus (hier am Steg) gestrichenen und gezupften Tönen einen Rahmen um eine kleine dreiteilige Staffelnung.<sup>18</sup> Im Gegenzug reduziert Berg die Präsenz der Oktavschwungfigur. Hatte er ihr zuvor mit fünf Einsätzen viel Raum gegeben, so greift er hier nur die zwei halbtönig verschobenen letzten Einwürfe auf.<sup>19</sup>

Zwei weitere Beobachtungen lenken den Blick auf ein zusätzliches Strukturmodell. Vor dem Ende von Abschnitt A und nach der Eröffnung von Abschnitt A' erklingen Passagen, in denen die prägnanten thematischen Komponenten keine Rolle spielen. In beiden durchzieht die flageolettgefärbte Tonwiederholung auf *d* in ihrer Variante mit Liegetonunterbrechung und ohne chromatische Spreizung jeweils mehrere Takte, und beide sind Teil einer ‘Doppelepisode’, auf deren Binnengrenzlinie ein dynamisch auffallend zurückgenommener Refrainthemaesatz als ‘Einsprengsel’ ertönt, ohne sie spürbar zu gliedern.<sup>20</sup> Die Kombination erzeugt den Eindruck einer spiegelsymmetrischen Entsprechung, die in der Beziehung zwischen Exposition und Reprise eher ungewöhnlich ist.

Gänzlich neu ist schließlich die fünfzehntaktige Verankerung im Ton *cis* mit beidseitiger Halbtonreibung im ersten Episodensegment von A'.<sup>21</sup> Thematisch sorgt Berg kurz vor Ende des Satzes noch für Überraschungen,

<sup>16</sup>Vgl. die Rth 2-Ableitung in A: T. 44-45 (1. Geige) und T. 47-48 (2. Geige), dagegen in A': T. 186-187 (Bratsche), T. 196-197 (Cello), T. 199-200 (1. Geige/Bratsche/Cello), Cello von 2. Geige imitiert mit Schlussabweichung in T. 200-201.

<sup>17</sup>Vgl. T. 195-196, 198-199, 201-202 und 204 (zweimal in gleichmäßigen Notenwerten).

<sup>18</sup>Vgl. T. 191-194: 1. + 2. Geige; 2. Geige/1. Geige/Bratsche; 2. Geige + Cello.

<sup>19</sup>Vgl. A: T. 45-46, 46-47 (Bratsche von *b*, 2. Geige von *a*) mit A' T. 187-188, 188-189 (1. Geige von *g*, Cello von *fis*).

<sup>20</sup>Vgl. T. 154-183 mit T. 61-72, insbesondere den im *piano* gezupften Einsatz der 1. Geige in T. 182-183, der den Ablauf des variierten Zweitaktens in den anderen drei Instrumenten (T. 178-179 ≈ 180-181 ≈ 182-183 mit Fortspinnung) nur überhöht, aber nicht unterbricht, mit dem gleichfalls *piano* ertönenden Einsatz des Cellos in T. 61-63.

<sup>21</sup>T. 155-158, Cello: *cis* // 1. Geige—Bratsche—2. Geige: *c*; T. 159-165, 1. Geige: *cis*; T. 166-169, 1. Geige/Cello: *cis* // 2. Geige (anfangs mit Bratsche) *d*; T. 170-173, Cello: *cis* // 1. Geige: *d*.

Das *cis* steigt in T. 155-160 durch fünf Oktaven und fällt wieder in T. 166-168.

indem er zweimal den Hauptthemakopf aus dem 1. Satz seines Streichquartetts zitiert: zuerst gefolgt von einer Andeutung der dortigen ‘kadenzierenden Untermalung’ durch die Bratsche, danach als lineare Übernahme nicht nur des Motivs, sondern auch seiner ursprünglichen Verlängerung mit chromatisch gespreizter Leitton-Umspielung.<sup>22</sup>

Tonal ankert der Satz gut hörbar in *d*, mit sekundärer Verstärkung durch dessen Tritonus *as*. Die Vorherrschaft von *d* ist in den flageolettgefärbten Tonwiederholungen unmittelbar zugänglich. Sie wird zudem am Schluss des Satzes zweifach unterstrichen: Im *Pesante* von T. 218-223 ertönt *d* als Gegenstimme der 1. Geige zum ‘verhallenden Dialog’ der drei anderen Instrumente, ein indirekter Liegeton in Form dreier in umspielten Oktavsprüngen fallender Taktschwerpunkte. Im Schlusstakt schließlich überrascht das vierstimmig aufschießende Arpeggio mit einem unerwartet konsonanten reinen d-Moll-Zielakkord in der Höhe. Der sekundäre Anker-ton *as* durchzieht den Satz dagegen in großräumigen Stufen. Er markiert die prominenten Einsätze des ersten Refrainthemas in T. 1, 61, 102 und 152 und beschließt den Satz auf dem letzten Sechzehntel der Musik mit einem clusterartigen Vierklang unter *as* als Spitzenton.

Adorno erkennt in diesem Streichquartettsatz ein erstes Beispiel dessen, was er als Bergs “latente, spezifische Idee” ansieht:

Durch die Überlagerung der Rondoform mit der Durchführungsfunktion aber, und ebenso auch die zahlreichen langsamen Interpolationen, die das Haupttempo relativieren, wird Bergs Quartettfinale zu einer Struktur, die konkret mit den herkömmlichen kaum noch etwas gemein hat. Die Berufung aufs Rondo wird dort sinnlos, wo das Rondothema nicht länger das stiftet, woran jene Form selber ihren Sinn hatte, das emphatische Gefühl der Wiederkunft eines Gleichen, gewissermaßen Unverlierbaren, des wahrhaften Refrains. Auch der Hinweis auf Reprisen verschlägt dort wenig, wo die wiederholten Bestandteile selber schon so aufgelöst und abgewandelt sind, dass ihre Identität kaum mehr wahrgenommen wird; wo kein Gefühl architektonischer Symmetrie mehr darauf anspricht. Durch die Komplexität der motivischen Arbeit ebenso wie die sich überlagernden Formideen wird das Stück, trotz und wegen der Gebundenheit jeder Note darin, zu ungebundener Prosa.<sup>23</sup>

<sup>22</sup>Vgl. T. 169-172: 1. Geige = Kopfmotiv mit Bratsche = “kadenzierende” Begleitintervalle und T. 228-231: 2. Geige = Kopfmotiv mit chromatisch gespreizter Verlängerung.

<sup>23</sup>Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia* [Gesammelte Schriften 16] hrsg. von Rolf Tiedemann (Frankfurt: Suhrkamp, 1978), S. 420-421.

## Das Gesellenstück als Emanzipation

Bis heute gilt das Quartett, das der 25-jährige Alban Berg gleichsam als Abschlussarbeit am Ende seiner Ausbildung bei Arnold Schönberg schrieb, als ein Meilenstein der Moderne. Wie schon Hans Ferdinand Redlich in einer ersten Überblicksstudie schrieb: “Es enthält *in nuce* alle Charakteristiken von Bergs reifem Stil in erstaunlich früher und prophetischer Vorschau der künftigen Eigenentwicklung. Was ihm an lyrischer Zartheit – so charakteristisch für den Berg der *Wozzeck*-Zeit und ihrer Folge – etwa abgeht, das ersetzt es durch explosive dramatische Unmittelbarkeit.”<sup>24</sup> Und Mosco Carner fügt hinzu:

[Das Streichquartett] ist in seiner Neuinterpretation der klassischen Sonaten- und Rondoform, in der thematischen Erfindung, der kontrapunktischen Behandlung und der Manipulation der von Schönberg entwickelten Variationstechnik ein großartiges Werk und wurde als solches beim Salzburger Kammermusikfest gewürdigt. Dass es im Schatten der etwa 16 Jahre später entstandenen *Lyrischen Suite* steht, ist zu bedauern. Bergs op. 3 [...] hat einen jugendlichen *Elan*, eine Frische und Unmittelbarkeit der emotionalen Projektion, die in der weicheren Musik seines späteren Streichquartetts unweigerlich fehlen.<sup>25</sup>

Nach der ersten künstlerisch befriedigenden Aufführung durch das Havemann-Quartett beim Salzburger Kammermusikfest am 2. August 1923, die von Zuschauern wie Kritikern mit großer Begeisterung aufgenommen wurde, beschrieb Berg seiner Frau den eigenen Eindruck von dem Werk:

Es war künstlerisch der schönste Abend meines Lebens [...]. Trotz meiner großen Aufregung [...] schwelgte ich in dem Wohlklang und der feierlichen Süße und Schwärmerei dieser Musik. Du kannst Dir's nach dem, was Du bisher gehört hast, nicht vorstellen. Die sogenannten wildesten und gewagtesten Stellen waren eitel Wohlklang im klassischen Sinn.<sup>26</sup>

<sup>24</sup>Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung* (Wien: Universal Edition, 1957), S. 62. Redlichs Einschätzung, “dass der II. Satz eine Art Durchführung zur Exposition des I. repräsentiert” (S. 63), wird gern zitiert, wartet jedoch bis heute auf eine Konkretisierung, die über die Beobachtung nur entfernt ähnlicher Thematik hinausgeht.

<sup>25</sup>Übersetzt nach Carner, *op. cit.*, S. 120.

<sup>26</sup>Helene Berg, Hrsg, *Alban Berg. Briefe an seine Frau* (München: Langen, 1965), S. 522.